

# САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу  
**САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ**  
Зборник радова са XIV научног скупа младих филолога Србије, одржаног  
2. априла 2022. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
Година XIV / 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 Влашковић Илић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Проф. др Анђелка Пејовић, Филолошки факултет, Београд  
Проф. др Ала Татаренко, Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина  
Проф. др Миланка Бабић, Филозофски факултет, Универзитет у Источном Сарајеву, Босна и Херцеговина  
Проф. др Михај Радан, Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија  
Проф. др Димка Савова, Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска  
Проф. др Душан Маринковић, Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу, Хрватска  
Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо, Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија

**Одговорни уредници**

Проф. др Маја Анђелковић  
Проф. др Мирјана Секулић

**Рецензенти**

Проф. др Славица Гароња Радованац  
Проф. др Маја Анђелковић  
Проф. др Душан Живковић  
Проф. др Часлав Николић  
Проф. др Биљана Влашковић Илић  
Проф. др Јелена Арсенијевић Митрић  
Проф. др Данијела Јањић  
Проф. др Милка Николић  
Проф. др Татјана Росић  
Проф. др Марија Панић  
Проф. др Јована Павићевић  
Проф. др Јасмина Теодоровић  
Проф. др Марија Лојаница  
Доц. др Јелена Младеновић  
Доц. др Анка Ристић  
Доц. др Ана Живковић  
Доц. др Јелица Вељовић  
Доц. др Тијана Матовић  
Доц. др Александра Матић  
Доц. др Ђорђе Радовановић  
Доц. др Ксенија Вранеш  
Др Светлана Рајичић Перић

**Секретар уредништва**

Светлана Стевановић

Зборник радова са XIV научног скупа младих филолога Србије,  
одржаног 2. априла 2022. године  
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

# **САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ**

Година XIV / Књ. 2

Крагујевац, 2023.



## О ДВЕМА КЊИГАМА ЗБОРНИКА СА XIV НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ

На Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 2. априла 2022. године одржан је XIV научни скуп младих филолога Србије. Након што су у претходне две године XII и XIII скуп због пандемије вируса корона одржани онлајн путем, овај је скуп као и првих једанаест одржан уживо. Скуп се, дакле, вратио у уобичајен, нормални режим рада. И овај XIV скуп младих филолога имао је исту тему као и сви претходни: *Савремена проучавања језика и књижевности*.

На XIV научном скупу младих филолога Србије учествовало је 79 младих филолога са 76 пријављених и поднесених реферата. Од тога су на лингвистичком делу скупа, делу посвећеном *савременом проучавању језика*, била 34 учесника са 32 реферата, док је у књижевном делу – у делу посвећеном *савременим проучавањима књижевности* – било 45 учесника са 44 пријављена реферата. Скуп је радио у преподневним и поподневним секцијама. На лингвистичком делу скупа биле су три секције, две преподневне (са 10 и 11 реферата) и једна поподневна (са 11 реферата), док је рад на књижевном делу скупа био организован у четири секције: две преподневне (са 10 и 11 реферата), и две поподневне (са 11 и 12 реферата).

Учесници лингвистичког дела скупа били су са 7 научних институција из Србије и Републике Српске, и то: Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу (20 учесника), Филолошког факултета Универзитета у Београду (5 учесника), Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду (3 учесника), Филозофског факултета Универзитета у Нишу (2 учесника), Факултета за дипломатију и безбедност Универзитета Унион (1 учесник), Филозофског факултета Универзитета у Источном Сарајеву (1 учесник) и Института за српски језик САНУ (2 учесника). У тридесет и два поднесена реферата анализирана је проблематика савременог проучавања језика тематски везана за осам језика, разматраних појединачно или контрастивно, и то: српског језика, енглеског језика, шпанског језика, италијанског језика, руског језика, француског језика, немачког језика и мађарског језика.

Учесници књижевног дела скупа били су са шест научних институција из Србије, и то: Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу (16 учесника), Филолошког факултета Универзитета у Београду (16 учесника), Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду (10 учесника), Матице српске у Новом Саду (1 учесник), Института за књижевност и уметност из Београда (1 учесник), и Градске библиотеке „Владислав Петковић Дис” из Чачка (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, русистике, романистике, германистике, хиспанистике, италијанистике и хунгарологије, опште лингвистике и теорије књижевности.

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 и онима чији су реферати уврштени и онима чији реферати нису

задовољили критеријуме рецензената подстрек да на наредним скуповима буду бољи: први да се одмере у односу на резултате постигнуте у претходној години, другима да завреде да им радови буду и штампани.

Будући да је општа тема скупа доста широка, велики је број језичких и књижевних области којима су посвећени поједини радови у зборнику. Не само што радови покривају разнородне 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 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 XV научном скупу младих филолога Србије, на који их позивамо желећи им добродошлицу.

Крагујевац, 12. 1. 2023.

*Уредници*

## **О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ СА ЧЕТРНАЕСТОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА**

Учешће младих истраживача на Четрнаестом научном скупу младих филолога, одржаног на Филолошко-уметничком факултету 2. априла 2022. године у Крагујевцу, још једном је резултирало посебном књигом зборника радова који припадају књижевно-антрополошким изучавањима. Из наведене области на скупу је узело учешће 43 излагача, а у овој другој књизи зборника налази се 28 позитивно оцењених и за штампу одобрених радова.

Без обзира на разне врсте несавршености које не промичу пажљивом читаоцу, а које су, пре свега, одраз једног вида неискуства, радови нам показују да је реч о занимљивим и вредним научним резултатима спроведеним на корпусу српске и страних књижевности. Има о њима приче о причању, како би то Андрић рекао, има усмерености, на ликове, на слику жене, на поетику простора, на различите мотиве, на фикционалност и истинитост, има и појаве ресемантизације књижевности, као и одговора на друга питања која се тичу новог, па и иновативног истраживања културолошких образаца. Такође, показују нам и то где су чворишна места разумевања књижевности, над којим се делима сваки пут изнова вреди запитати да ли смо их добро разумели и да ли се њихов симболички значај изгубио или пак нарастао кроз нашу истраживачку и читалачку призму. Отуда све ове радове можемо поимати и као нова усмерења за нова читања и нова разумевања књижевности.

Без обзира, дакле, на разне врсте несавршености радова, на некада недовољно јасну аргументацију, на не тако добре теоријске поставке какве бисмо очекивали од искусних научника, ови радови показују велики труд да се досегне једна нова перспектива проучавања књижевности, показују да књижевност јесте што и живот сам, његово огледало. Стога су и сви ови радови младих научника завредели да се нађу у зборнику, чиме недвосмислено охрабрујемо и њихову жељу да истражују, да се баве науком, и да свету, ма какав да је, понуде бољу реалност од оне коју живимо.

Крагујевац, децембар 2022.

Проф. др Маја Анђелковић





## САДРЖАЈ

О ДВЕМА КЊИГАМА ЗБОРНИКА СА XIV НАУЧНОГ  
СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ / 5

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И  
КЊИЖЕВНОСТИ СА ЧЕТРНАЕСТОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА / 7

*Јована М. Ивeћић*  
РИТУАЛНО И НАРАТИВНО У ЖАНРУ СЛУЖБЕ  
(НА ПРИМЕРУ „СЛУЖБЕ СВЕТОМ ЂИРИЛУ“) / 13

*Настасија З. Перић*  
ПРИЧА КАО ЖАНР  
НА НАДГРОБНИМ СПОМЕНИЦИМА 19. ВЕКА / 23

*Милица А. Кандић, Милица Б. Мојсиловић*  
КОМПАРАТИВНО ТУМАЧЕЊЕ ЖИТИЈА КРАЉА МИЛУТИНА  
АРХИМАНДРИТА ДАНИЛА И КРАЉЕВЕ ЈЕСЕНИ МИЛУТИНА БОЈИЋА / 35

*Софија Д. Тодоровић*  
РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА СРЕДЊОВЕКОВНЕ И НАРОДНЕ КЊИЖЕВНОСТИ  
У БУРЛЕСКИ ГОСПОДИНА ПЕРУНА, БОГА ГРОМА РАСТКА  
ПЕТРОВИЋА: ГЕНЕЗА МОТИВА ОБИЛАСКА ДОЊЕГ СВЕТА / 47

*Драгана В. Ристић*  
МУШКИ ЛИКОВИ У РОМАНУ ЂАКОН БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ.  
АМБИВАЛЕНТНОСТ, РЕЛИГИОЗНОСТ, ТРАДИЦИЈА / 59

*Нађааша Д. Кајић*  
МОТИВ ПРЕЉУБЕ У АУТОБИОГРАФИЈИ  
ОПИСАНИЈЕ ЖИВОТА МОГА САВЕ ТЕКЕЛИЈЕ / 71

*Миливој С. Бајићански*  
КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ЈУНАКА РУХОМ У ПЕСМАМА  
ТЕШАНА ПОДРУГОВИЋА / 81

*Тања П. Којић*  
ВЕЉКО ПЕТРОВИЋ И НЕМИРИ ДЈЕТИЊСТВА И МЛАДОСТИ / 89

*Биљана С. Ђуровић*  
ЂУРЧИНОВ МОДЕРНИЗАМ КРОЗ АНТИКОНВЕНЦИОНАЛИЗАМ  
И АНТИНОРМАТИВИЗАМ / 99

*Нина М. Петровић*  
ГИНОХОРОР У ОПУСУ ЕДГАРА АЛАНА ПОА  
И МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА / 113

*Јована С. Анђелковић*  
ТРАНСФОРМАЦИЈА БАЈКЕ У ПЕКИЋЕВОМ НОВОМ ЈЕРУСАЛИМУ / 125

*Дина М. Лиђјанкић*  
ФИЛМСКИ И НАРАТИВНИ АСПЕКТИ У АНДРИЋЕВОМ  
РОМАНУ НА ДРИНИ ЂУПРИЈА / 145

*Јасмина Б. Тешовић*

МОТИВ НЕСТАНКА У ПРИПОВЕТКИ  
„ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА” ИВА АНДРИЋА / 157

*Милица Д. Петровић*

ОДНОС ПРОСТОРА И ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ *ПЕТРИЈИН*  
*ВЕНАЦ* ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА / 165

*Марија М. Шљукић*

УРБАНИ ПРОСТОР БЕРЛИНА У *ЕМБАХАДАМА* МИЛОША  
ЦРЊАНСКОГ И *ОМАМИ* СЛОБОДАНА ВЛАДУШИЋА / 175

*Милана Д. Гајовић*

ОТАЦ КАО ИРАЦИОНАЛНИ АУТОРИТЕТ У РОМАНУ  
*СЈЕЋАЊЕ ШУМЕ* ДАМИРА КАРАКАША / 183

*Александра В. Чебашек*

САМОУБИСТВО И СИМБОЛИЧКИ ПОТЕНЦИЈАЛ ИКОНЕ (И)  
БОГОРОДИЦЕ У НОВЕЛИ „КРОТКА” Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ / 195

*Јелена З. Цветиковић*

ЕРОТОЛОШКО ЧИТАЊЕ РОМАНА *НОВЕ* ЈЕЛЕНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ / 207

*Јована Л. Војводић*

*ПРИЧЕ О ЖЕНИ* ФРИДЕ ФИЛИПОВИЋ / 219

*Драгана С. Лисић*

СЛИКА ЖЕНЕ И НАЦИОНАЛНИХ МАЊИНА КАО ДРУГОГ  
У РОМАНУ *ЦИНК* ДАВИДА АЛБАХАРИЈА / 233

*Софија Д. Стефановић*

МОТИВ УБИСТВА ДЕЦЕ У АМЕРИЧКИМ ДРАМАМА XX ВЕКА:  
*АМЕРИЧКИ САН* И *КО СЕ БОЈИ ВИРЏИНИЈЕ ВУЛФ* ЕДВАРДА  
АЛБИЈА И *ПОКОПАНО ДЕТЕ* СЕМА ШЕПАРДА / 241

*Милош Б. Пржић*

ФИКЦИОНАЛНОСТ И ИСТИНИТОСТ У ПУТОПИСУ  
*ПУТ ПО ДАЛМАЦИЈИ* ОПАТА АЛБЕРТА ФОРТИСА / 253

*Ана Н. Митровић*

БЛЕШТАВО ЛИЦЕ И ПОТРЕСНО НАЛИЧЈЕ ПОПУЛАРНЕ  
КУЛТУРЕ У РОМАНУ *КИХОТ* САЛМАНА РУЖДИЈА / 261

*Александра З. Стојановић*

ПОСТХУМАНИ ИДЕНТИТЕТ У РОМАНУ *ТАМНО* СКЕНИРАЊЕ  
ФИЛИПА К. ДИКА И ФИЛМСКОЈ АДАПТАЦИЈИ  
*РИЧАРДА* ЛИНКЛЕЈТЕРА / 269

*Милица Р. Софинкић*

ВЕКТОРИ СТРАНОСТИ У РОМАНУ *АВАНТУРЕ НЕВАЉАЛЕ*  
*ДЕВОЈЧИЦЕ* МАРИЈА ВАРГАСА ЉОСЕ / 279

*Теодора С. Илић*

ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ У САВРЕМЕНОЈ КИНЕМАТОГРАФИЈИ:  
ФИЛОЗОФИЈА АМЕРИЧКОГ СИТКОМА *ДОБРО МЕСТО* И  
ПРЕОБЛИКОВАЊЕ САРТРОВЕ ВИЗИЈЕ ПАКЛА / 287

*Немања Н. Марјановић*

АМЕРИЧКА ДРАМА НА ФИЛМУ: КО СЕ БОЈИ ВИРЏИНИЈЕ ВУЛФ? / 297

*Јана С. Петровић*

ЦИТАТНОСТ У СЦЕНАРИЈУ ЗА ФИЛМ МАРИН

ДРЖИЋ ВИДРА ДАНИЛА КИША / 305

Аутори / 318



Јована М. Иветић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Београду  
 Филолошки факултет

## РИТУАЛНО И НАРАТИВНО У ЖАНРУ СЛУЖБЕ (НА ПРИМЕРУ „СЛУЖБЕ СВЕТОМ ЋИРИЛУ”)

У раду се анализира „Служба Ћирилу” са полазиштем у трансмедијалним и когнитивним наратолошким разматрањима ритуала. Приступи у оквиру посткласичне наратологије сагледавају наративност културних производа који уврежено нису сматрани наративним – попут ритуала, уважавајући везу њихове наративности са изворним контекстом стварања и рецепције. Компаративном анализом службе, као обредне поезије, и житија посвећених Светом Ћирилу указује се на наративност (ове) службе. Анализа уважава контекстуалну и перформативну димензију дела, али је усмерена на његов текстуални аспект, будући заснована на тези да се управо у односу текстова ишчитава наративност „Службе Ћирилу”. Делови (житијног) наратива о Ћирилу у служби функционишу на двострук начин: симболично и дословно, као самосталне дескриптивне целине и као делови познатог наратива односно асоцијације на њега. Други елементи текстова на којима је анализирана наративност службе јесу активно учешће заједнице у конструисању приче, статус ауторског гласа, веза са историјским и библијским предањем, те промене уметничког и извођачког времена.

*Кључне речи:* ритуал, наратив, посткласична наратологија, служба, химнографија, Свети Ћирило

### 1. Увод

Циљ рада јесте скицавање једне методолошке могућности тумачења средњовековног жанра службе помоћу сагледавања наративности овог жанра. Стога рад најпре поставља питања како се *може* говорити о наративности службе, зашто је *било* о њој говорити и која је теоријска парадигма за ово *погодна*.

Због ритуалне и *мултимедијалне* природе службе чини се недовољним или непрецизним посматрати примере овог жанра као књижевне текстове који су уједно наративни и са те позиције анализирати њихове наративне стратегије и међужанровско транспоновање наративних стратегија. То би значило посматрати службу као причу која је на посебан начин садржана у наративи. Међутим, служба пре поседује извесне елементе наративности него што својом целином представља наратив.

У изградњи и активирању наративности службе учествује контекст њеног извођења, нужно шири од самог текста, будући да су, услед реткости и скупости рукописа, црква, појање и литургијски контекст (Олкинуора 2019: 14) најчешће били непосредно окружење сусрета са службом (Канингам 2021: 139). Простор цркве и литургијски обред отварају низ аудитивних, визуелних и когнитивних елемената који су обликовали рецепцију и конструисали наратив. „Учешће верника у литургији носило је јаснији печат чулног но интелектуалног искуства, у оквиру којег се светост могла осетити преко звукова, мириса, додира и слика. [...] Улогу у укупном доживљају светости имала је перцепција сакралности простора храма и материјала од којих је саздан” (Марјановић-Душанић 2017: 117).

<sup>1</sup> jovana.ivetic@gmail.com

Појање, фреске, знање о светитељу које паства већ поседује део су комплексне медијске и жанровске природе службе и учествују у преношењу њене приче и *активирању* постојећих знања о причи.

Такозвани *перформативни приступи* световној и обредној византијској поезији јесте савремена методолошка тенденција са аналитичким полазиштем у контексту рецепције службе. Химнографске жанрове не проучава као аутономна литерарна дела, већ унутар њиховог изворног контекста, као текстове који су били извођени (Олкинуора 2019: 7). У оквиру ових студија, перформатив добија *онтолошку дубину* (Олкинуора 2019: 8), уважени су спацио-темпорални аспекти литургијског ритуала и „препозната је синергетска улога коју има посматрач односно учесник” (Пентчева 2014: 120). Појединим предметима додељена је посебна вредност, *публика* учествује у комуникативној размени, а перформанс, условљен низом правила, материјално је не-продуктиван (Олкинуора 2019: 9).

У оквиру посткласичних наратолошких приступа концепт наративности је редефинисан и сагледан у медијима и производима културе који раније нису сматрани наративним, или барем превасходно наративним. Такав је случај и са ритуалом. Са друге стране, „основа службе је колективни ритуал, иако је она истовремено књижевна целина” (Богдановић 1991: 65), и одјек богослужбене праксе „налазимо у рукописној традицији” (Шпадијер 2019: 105). Посткласични наратолошки приступи окренути су контексту и рецепцији дела, те су у њиховим дефиницијама наратива и наративности узете у обзир различите форме преношења приче, а не само преношење усменим и писаним језиком. У предоченом се види сагласје особина службе као жанра са методолошким могућностима које пружа наратологија.

Овакво схватање наратива и наративности омогућава да анализирамо неке аспекте „Службе Ђирилу”, можда и читавог жанра, који вероватно нису прва асоцијација на службу. У том смислу, можемо илустративно парафразирати речи Миодрага Павловића (1972: 88–89): „У старој књижевности треба разликовати жанрове и тамо где их аутори нису разликовали, треба тражити поезију и тамо где се она није тако звала и треба слутити и називати метричке обрасце, тамо где се оку никакав наговештај прозодије не нуди.” У старом *песничштву* треба тражити наративност, идентификовати приповедне технике и уочавати сличности са наративним дискурсом житија – тамо где се овакви наговештаји не нуде.

Описан метајезик омогућава да препознамо условљеност наративности службе ритуалношћу и функционалношћу жанра. Другим речима, омогућава да осветлимо наратолошке аспекте жанра службе, уз уважавање њеног истовремено ритуалног и песничког карактера. Напоследку, он нам може рећи још тога о поетици жанра, о ауторском самообликовању, о односима унутар жанровског система и о неким категоријама културе средњег века.

Поред околности *извођења шексџа* и његове рецепције, непосредни контекст активирања и конструисања наратива о Светом Ђирилу чини и житије посвећено светоме. Ова дела имплицитно се позивају једно на друго у изградњи приче о светоме, те стога рад пореди службу и житије у њиховим књижевним, литерарним, може се рећи и *вербалним* аспектима.

## 2. Ритуал и његова наративност

Довођење у везу ритуала и наратива наизглед је необично; ритуал се чешће пореди и повезује са *поезијом*. И поезија и ритуал изискују извесну поновљивост,

прецизну употребу речи и имају фиксна правила (Рајан 2014: 28). Служба је изузетно *формализован* жанр средњовековне књижевности, устаљеног облика и (ни) мало подложен изменама. Службе појединачном светитељу уграђене су у оквиру постојеће схеме и условљене византијским узорима (Трифуновић 1990: 327), али и библијским фигурама. Оне представљају моделе за обликовање прослављаног светитеља, а уједно и моделе за вернике (Симић 2017: 98). *Поновљивост* службе и понављање мотива унутар службе конститутивни су за жанр. Као битан елемент литургијске традиције, понављање одржава сећање и подучава „преносећи најважније аспекте егзегезе представљеног наратива” (Олкинуора 2019: 13).

Иако је раздвајање прозног и поетског у средњем веку само условно могуће (Богдановић 1991: 57), структурално начело словенске химнографије јесте *природни ритам говора*, што је разликује од силабичко-тонске и стиховане византијске химнографије (Живковић 1992: 263) и *ошвара* ка наративним техникама. Индикативно су у словенској варијанти жанра заступљене превасходно звучне фигуре (Живковић 1992: 263). Услед поменутих сличности и функционалности оба жанра, службе и житија – у прослављању светитеља и успостављању његовог култа, химнографи користе низ реторичких средстава и литерарних стратегија карактеристичних за хагиографију (Симић 2017: 100). Једна од њих јесте представљање светих као примера за вернике (Симић 2017: 100).

Симболичким средствима ритуал узрокује одређен релевантан догађај, при чему је догађај материјалан и може укључивати предмете (Рајан 2014: 28). Пример *догађаја* који на овај начин укључује духовно и материјално јесте литургијско причешће, при којем се материјалност хлеба и вина симболички и онтолошки транссупстанцијализује у Христову крв и тело (Рајан 2014: 28). Ритуал је део религијског погледа на свет заснованог на дихотомији свакодневног, видљивог и невидљивог, нуминозног. *Ефикасност* ритуала огледа се у успостављању некаквог односа са овим силама (Рајан 2014: 29), а доживљај сакралног основни је мотив и литургијског стварања (Богдановић 1991: 63).

Поред дихотомија симболичког и материјалног, или сакралног и профаног, ритуал *снажно* успоставља и свакодневна, политичка значења. Као што Ђорђе Сп. Радојичић (1972: 83) пише о оригиналном српском црквеном песништву, „оно није равнодушно према ондашњим друштвеним збивањима”. Литургијска поезија „могла се користити за промовисање политичких или доктринарних идеја које су могле бити битне савременој публици”, што је део њене инструменталне природе (Симић 2019: 106). У том смислу, неке истриографске чињенице или легендарни догађаји из житија присутни су у служби али исказани другачијим дискурсом него у житију. На пример, превођење богослужбених књига на словенски језик, полемисање са тријезичницима, или уопште мисионарска делатност и даље су релевантни, али у складу са жанром представљени догађаји. Тако, еквивалентно наративизованим епизодама житија, Ђирило сеје пресветло слово Божије, књигама руши јеретичка брбљања тријезичника, и просветљује својим учењем на западу и северу (Служба Ђирилу 1964: 140–141). *Тематика*, присуство историјских личности и догађаја у *сакралном* жанру *први* је сигнал наративности службе. То је наративност активирана делом и ван самог текста, који служи као асоцијативни окидач у контексту извођења и рецепције.

Друга сличност наратива и ритуала видљива је у чињеници да оба *изискују* интерпретацију. Другим речима, „ритуали, као и наративи – јесу текстови који морају бити прочитани и интерпретирани” (Рајан 2014: 32). У средњовековној књижевности обично се значење не препушта интерпретативним способности-

ма рецепијената, већ ауторски коментари воде и осигуравају жељену рецепцију. Сва је литература у ширем смислу на овај начин тенденциозна, али је у средњо-вековној књижевности то можда *видљивије*, услед једне од главних намена жанра – едуковања заједнице (Олкинур 2019: 15). Речима из Житија Светог Ђрила: „А житије његово, макар укратко испричано, показује какав је он био, па онај ко хоће, слушајући то, постаће њему сличан добивајући полет и одбацујући леност” (Житије Ђирилово 1964: 45–46).

Присутни, односно паства, постају део приче током рецепције службе и житија, молитвом и директним обраћањем светитељу кроз колективни глас. „Ритуал претвара све учеснике у чланове исте заједнице” (Рајан 2014: 30), која, потом, кроз различите *партиципаторне* елементе литургије *учествује* у причи, превасходно кроз јеванђеоске приче и христалике моделе (Гадор-Вајт 2017: 147).

Ритуал може бити део наратива (Рајан 2014: 37–39) и наратив може бити део ритуала, што је случај у служби. Као што наратив дели свет у јасне симболичке просторе, ритуал прави поделе у времену, простору и друштву (Рајан 2014: 35). С тим да је битно истаћи да и хагиографија има неке од ритуалних особина. Ипак, служба представља *онтолошку експанзију* већ успостављеног света приче у житију. Химнографи се умногоме ослањају на рад хагиографа, иако се некад може пратити и утицај у супротном смеру (Симић 2017: 99–100). У житију се приказује Ђирилов живот, поступци, догађаји и мотивација који су омогућили да постане светитељ. Служба се фокусира на оно после наратива, само евоцирајући делове наратива из житија, али и на садашње и вечно трајање и ефекте Ђирилових подвига: „лучама боголасија просветљаваш оне што ти поју с вером и окупљене око раке твојега тела” (Служба Ђирилу 1964: 143).

Особина је ритуала да не прича причу испочетка, већ бира елементе који су погодни. Већ у житију је извршена селекција информација о Ђириловом животу, а у служби је то још израженије. Ритуал је слојевит, укључује историјске наносе на којима је заснована унутрашња прича, док је спољашња прича повезана са претходном традицијом (Рајан 2014: 46) – библијским личностима са којим се Ђирило пореди. За жанр службе такође је пресудна улога књижевне традиције и предања (Богдановић 1991: 63).

### 3. Служба и њена наративност

Служба сажима догађаје приказане у Ђириловом житију, асоцијативно приказујући и активирајући елементе познатог наратива. Контекстуална наративност Службе Ђирилу почива на претпоставци да заједница која слуша службу и учествује у њој познаје причу о Ђирилу. У служби се познати догађаји обликују на нов начин и, једнако колико се догађаји приближавају слушаоцима, слушаоци се приближавају догађајима, јер се у садашњости литургије (поново) одигравају јеванђеоски догађаји (Гадор-Вајт 2017: 150).

Распрострањена пракса моделовања светих према библијским фигурама и оригиналног успостављања веза светитеља са низом библијских личности или личности из хришћанске историје један је аспект наративности службе (Симић 109–113). Други Аврам, следбеник учења апостола Павла, црквени отац и александријски патријарх Ђирило – означен као друго и поновљено присуство ових личности на земљи, Ђирило је приказан као њихова *жива слика* (Симић 2017: 102).



Ћирило се у тропару доводи у везу са библијским личностима и црквеним претходницима, што је карактеристичан механизам ритуала за успостављање везе нове приче са традицијом. Оживљавањем познатих библијских личности и догађаја, са друге стране, заједница постаје *сведок и учесник у догађајима* (Гадор-Вајт 2017: 147). Улога сведока коју паства добија заснована је, дакле, на познавању старе приче која је од директног значаја за публику (Симић 2017: 107), а у коју се *убацује* прича о новом светитељу. Повезивање библијске личности и светитеља има још једну поучну функцију: *шумачење* Библије (Канингам 2021: 141), које је често алегоријско (Олкинуора 2019: 12). Овако успостављеним *континуићетом индивидуалних фигура* успостављен је и континуитет историје, а Стари завет постаје „претходник изванредним индивидуама пост-новозаветне ере” и вид њихове антиципације (Симић 2017: 107).

Епизоде из житија транспонују се у службу жанровски специфичном страгеијом. Оне постају *дискурзивно двозначни* делови текста који се истовремено могу читати као поетске слике и наративне сцене. У питању је истовремено алудирање на догађајност, која је у житију једнозначна и обликована као наративна епизода, и симболичка употреба догађаја о којим се приповедало у житију, тако што се поједини мотиви из епизоде апстрахују литерарним фигурама.

На пример, служба директно призива епизоду са фулским народом, поредећи Ћирила са секиром која *посеца зло лукавство*. Посецање паганског хрasta постало је метафора за Ћирилово мисионарско деловање. Слика се може читати дословно, јер се сеча *десила* у причи, али и преносно, јер је Ћирилов подвиг у томе што је посекао јерес.

Слично је помињање Премудрости у петој песми, у житију наративизовано као читава епизода, док се у служби, без ониричког наративног оквира, премудрост може схватити потпуно симболично. На другом месту у тексту помиње се да је Ћирило био следбеник Павловог учења. Та се чињеница наративизује на исти начин као и стварни догађаји, односно на исти начин као и Ћирилове мисије: „други Павле постао си делима, прешао си сву земљу с народима од сунца светлије сијајући словом учења, учитељу блажени” (Служба Ћирилу 1964: 141). У разноврсности природе мотива који се динамизују и начину на који се то чини огледа се схватање времена унутар службе: то је свевременост, и доживљај Библије, њеног постојања, читања и практиковања као наративне али и егзистенцијалне чињенице, јер „текст Светог писма пружао је неопходан оквир за историју и садашњост” (Марјановић-Душанић 2017: 39–40).

Честе су опозиције на једној страни Ћирила и светлости, знања и књиге – са верским противницима и мраком на другој. Брзина и оштрина супротстављене су иноверном сну и тромости. Служба успоставља низ оваквих дихотомија, које јесу метафоричне и дескриптивне, али такође призивају познати наратив. Честе су и метафоре које се односе на звук, при чему је мултимедијалност жанра актуелизована и на овај начин, да би се на крају Ћирило назвао *језиком* самим, уз евоцирање епизода које приказују његову реторичку вештину.

Вишеструка темпоралност службе обухвата време приче о Ћирилу, време пре приче о Ћирилу, и извођачко време. Поред овога, одражава и *ванвремено* поимање историје, *сипајући* у њега остале доживљаје времена. Литургијско време јесте време *у својој пуноћи* и као такво учествује у Божјем поимању историјског времена (Гадор-Вајт 2017: 147–148). „Линеарно време историје трансформисало се у литургијско време: припадајући историји спасења, оно има почетак и крај, јасну есхатолошку димензију” (Марјановић-Душанић 2017: 39–40).

Житије разликује време приче и време приповедања о датој причи. Служба истовремено одржава и усложњава овакав однос времена приче и приповедања. Асоцијативно пренети житијни догађаји предочени су као прошлост, односно као време приче. Међутим, Ђирилови подвизи, иако су се одиграли у конкретним тренуцима у времену, још увек трају. Навешћемо пример. Придавање атрибута брзине и светлости Ђирилу дешава се у прошлом времену. Дакле, чини се ретроспективни, асоцијативни и сажет осврт на догађаје из житија. Сви су се подвизи одиграли, а извођачко време службе их прославља. Међутим, служба ставља време приче и у нову временску димензију, приказујући Ђирилове подвиге истовремено као прошле и као вечне. Ово се објашњава карактером извођачког времена, у којем прошли догађаји постају *чињенична стварности* (Лихачов 1972: 325), и као такви *ванвремени*. Стога се библијски догађаји, иако давна дешавања у времену приче, понављају кроз Ђирилов живот и лик, и његова чуда дешавају се сада (Гадор-Вајт 2017: 151).

Ово објашњава непосредно обраћање Ђирилу унутар текста. Извођачко *овде и сада* у текст је уписано као заједничко присуство извођачког гласа и пастве. Паства добија глас да се обрати светоме унутар литургијског контекста, будући да се у току литургије премощује дистанца између свете прошлости и тренутка литургијског обреда, уз представљање фигуре светог као присутне и *доспунне* заједници. Свети постаје присутан кроз сећање на њега и преузима активну улогу у заједници (Симић 2017: 102). Метафоре, сублимације и подсећање на подвиге из житија и живота служе зарад истицања *подвига* који Ђирило треба да испуни сада; да постане пастир стада које је публика.

Пошто у служби наративне епизоде морају бити скраћене, њихово препричавање добија јачи вредносни оквир. Аутор Ђирила именује помоћу епитета за светлост и брзину, чак и за ратничку опрему: он је стрела, секира, просеца, просветљује, муњевит је. Иако се на догађајном плану не дешава много новог, Ђирилова се личност динамизује и његова карактеризација *интензивира* у циљу прослављања и објашњавања због чега је Ђирило завредео да буде прослављан. Тиме се истиче и његова медијаторска и ванвремена улога у конкретном ритуалу. Истицањем да тренутно сви присутни празнују успомену на Ђирила исказан је тренутак у ком сећање на Ђирила постаје традиција, тако што је прича о њему наративизована у садашњем тренутку.

Извођачки глас представљен је као део заједнице; утопљен је у колективност првим лицем множине, али је, упркос томе, овај глас личнији од приповедачког гласа у житију. Хетеродијегеза и минимални коментари Ђириловог житија не поседују скоро никакав траг дискурса каснијих српских хагиографа. У поређењу са њиховим упадицама у сопствени текст у виду бројних ауторских коментара, приповедачко је присуство у Ђириловом житију *сведено*. У том смислу, глас који је уписан у текст службе мање је *деперсонализован*. При том, овакав *колективни субјективитет* не означава индивидуализацију, већ непосреднији однос према догађајима приповеданим у житију и непосреднији однос према самом светитељу.

Атрибуција појединачним ауторима у том смислу мање је важна (Канингам 2021: 141) и, чак, небитна у оваквом формалистичком типу анализе (Олкинуора 2019: 11). Ауторски глас себе једино може да представи као члана заједнице, односно – у том контексту не мора да правда своје присуство у тексту. Служба „не носи индивидуалан карактер”; изведена је из заједнице (Богдановић 1991: 62). Аутор, односно извођач, обраћа се светоме у име те заједнице (Симић 2017: 103).

Његова улога у нечему је паралелна улози светог. Његов је глас посредник од заједнице ка Ђирилу, као што Ђирило треба да преузме улогу посредника (Симић 2017: 103). Ђирилово присуство сада и овде видљиво је у апострофама као директним обраћањима (Симић 2017: 104). У епизодама житија транспонованим у службу хетеродијегетичка наратија умногоме је задржана, али су епизоде претворене у наративне сцене.

#### 4. Закључак

Поређење житија и службе посвећених светом Ђирилу, у светлу теоријских и когнитивних концептуализација наратива и наративности које нуде посткласичне наратолошке парадигме, омогућило је осветљавање наратолошких аспеката поменуте службе, уз уважавање њеног ритуалног и песничког карактера.

Поред контекстуално-когнитивног *активирања* наративности службе током њеног извођења, наративност је инхерентна и текстуалном плану службе у виду наративних стратегија преузетих из житија, или особенних реторичких стратегија које призивају познати наратив и осликавају специфичну темпоралност и метафизичку димензију службе. Функционалност, историчност, идеологичност, ритуалност – сви ови значењски слојеви и културолошки аспекти жанра указују се у анализи његове наративности. Наративност чини службу *извором значења* и о средњовековном поимању ауторског самообликовања и рецепције.

За одређивање наративности службе битан је начин на који она активира већ познати наратив у уму рецепијената, помало га допуњујући. Можемо рећи да служба рачуна са предзнањем рецепијената и да су они и у том смислу активни учесници приче. Познавање елемената приче о светоме претходи самом обликовању приче.

Метафорама и симболима сажима се и призива наратив из житија, као и у житију артикулисана културна значења. Осим што читава заједница учествује у обреду, у служби рецепијенти постају учесници исте приче, коју обредом заједнички призивају, допуњују и стварају.

Међужанровска градња лика праћена је и омогућена другачијом, *партиципаторном* рецепцијом коју жанр службе претпоставља, заједничком молитвом ауторског гласа и пастве и прослављањем светог. Овакав личнији однос са светим, који је у житију пре свега протагониста приче, праћен је особеним самообликовањем ауторског гласа које на нов начин исписује и испушта лично ауторово присуство из текста. Заједничким сведочењем Ђирилових подвига и чуда која трају у садашњем тренутку, служба овом стратегијом себе успоставља као фиксни канал за преношење приче из житија на нов начин.

У служби се извођачки глас несметано артикулише кроз заједништво са паством. Ово је неопходност условљена њеном обредном природом, али и битна разлика у односу на приповедачку ситуацију житија, која помаже у даљој анализи начина на који се наратив транспонује. На пренос наратива утиче и медијски плурализам службе, као и контекст њене рецепције. Будући својеврсни перформатив, ритуал не прави разлику између догађаја и репрезентације. Унутар ритуала, дакле, не постоји класичнонаратолошка разлика приче и дискурса (Рајан 2014: 33). Ово би било једно објашњење *сублимиране наративно-сти* службе, као главне технике транспонована наратива специфичне за жанр. Под њом подразумевамо управо наративно-*иго*тску двозначност уписану у мноштво слика у служби.

## Извори

Служба Ђирилу 1964: Ђ. Трифуновић (прир.), *Ђирило и Методије*, Београд: Српска књижевна задруга.

## Литература

- Богдановић 1991: Д. Богдановић, *Стиара српска књижевности*, Београд: Досије, Научна књига.
- Гадор-Бајт 2017: S. Gador-White, *Theology and poetry in early Byzantium. The Kontakia of Romanos the Melodist*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Канингам 2021: M. B. Cunningham, *The Virgin Mary in Byzantium, c. 400–1000 BE. Hymns, Homilies and Hagiographies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Живковић 1992: Д. Живковић, *Речник књижевних термина*, Београд: Nolit.
- Лихачов 1972: Д. С. Лихачов, *Поетика стиаре руске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Марјановић-Душанић 2017: С. Марјановић-Душанић, *Светло и пропагандно*, Београд: Clio.
- Олкинуора 2019: D. Olkinuora of Xenophontos, *Performance Theory and the Study of Byzantine Hymnography: Andrew of Crete's Canon on Lazarus, Ortodoksia* (59), 7–31, <<http://www.ortodoksia.fi/ojs/index.php/ortodoksia/article/view/146/104>>, септембар 2022.
- Павловић, 1972: М. Павловић, *Старо српско песништво, Српска књижевности у књижевној кријици. Стиара књижевности*, прир. Ђ. Трифуновић, Београд: Нолит.
- Портер Абот 2009: H. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, Београд: Službeni glasnik.
- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*, Београд: Službeni glasnik.
- Радојичић 1972: Ђ. Сп. Радојичић, *Српска књижевности у књижевној кријици. Стиара књижевности*, у: Ђ. Трифуновић (прир.), Београд: Нолит.
- Рајан 2014: M-L. Ryan, *Ritual Studies and Narratology: What Can They Do For Each Other*, in: Vera Nünning, Jan Rupp and Gregor Ahn (eds.), *Ritual and Narrative: Theoretical Explorations and Historical Case Studies*, Bielefeld: transcript Verlag, 27–50.
- Симић 2017: K. Simic, *Liturgical poetry in the Middle Byzantine period: Hymns attributed to Germanos I, Patriarch of Constantinople* [Thesis]. <<https://acuresearchbank.acu.edu.au/item/895q9/liturgical-poetry-in-the-middle-byzantine-period-hymns-attributed-to-germanos-i-patriarch-of-constantinople-715-730>>, септембар 2022.
- Трифунувић 1990: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Нолит.
- Шпадијер 2019: И. Шпадијер, *Почеци српске хинографије. Савина служба светом Симеону*, Београд: Чигоја штампа.

## RITUAL AND NARRATIVE ASPECTS OF LITURGICAL SERVICE GENRE (ON THE EXAMPLE OF “THE LITURGY OF ST. CYRIL”)

### Summary

The paper analyzes The Liturgy of St. Cyril on the basis of narratological analysis of ritual. Approaches within the postclassical narratology deal with the narrativity of cultural products which have not been viewed as narratives. On the other hand, liturgical manuscripts often have *traces of their ritual performance*. By comparing hymnography and hagiography dedicated to St. Cyril, the contextual narrativity of (this) liturgy is shown. The analysis is directed toward the literary aspect of the texts, based on the thesis that the

relation between the texts and their *literary* elements is the ground on which the narrativity of The Liturgy of St. Cyril can be discovered. General familiarity of the story about the saint allows sublimation of its events simultaneously with allusion to their materiality. Many scenes from the liturgy function both as independent poetic scenes and as parts of already known narrative. Other elements of the texts that could serve as base for the analysis of the liturgy's narrativity are active involvement of the present public in the construction of the story, the status of authorial voice, the connection with historical and biblical tradition, and temporal changes in the storytelling.

*Keywords:* ritual, narrative, postclassical narratology, liturgical service, hymnography, Saint Cyril

Jovana M. Ivetić



Настасија З. Перић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Београду  
 Филолошки факултет

## ПРИЧА КАО ЖАНР НА НАДГРОБНИМ СПОМЕНИЦИМА 19. ВЕКА

На два надгробна споменика из села Мали Борак, која потичу из 19. века, налазе се дугачки натписи који су међусобно повезани и који садрже биографске податке о упокојеном Петру и његовој породици. Сазнајемо од чега је боловао, од кога је добио имање, коме је оставио породицу у аманет, али сазнајемо и коме се обратио у самртном часу. На једном споменику дат је приказ кључних тачака из живота почившег Петра, уз помоћ којег сазнајемо информације о болести, новцу, миразу, заоставштини, имању, које употпуњавају сазнања о животу тог доба. У раду ће се анализирати језичке, правописне, стилске и жанровске особености ових натписа и у њему ће се покренути и питање уметничке вредности епитафа.

*Кључне речи:* натпис, надгробни споменик, биографија, жанр, прича, гробље

### 1. Натпис на првом надгробном споменику

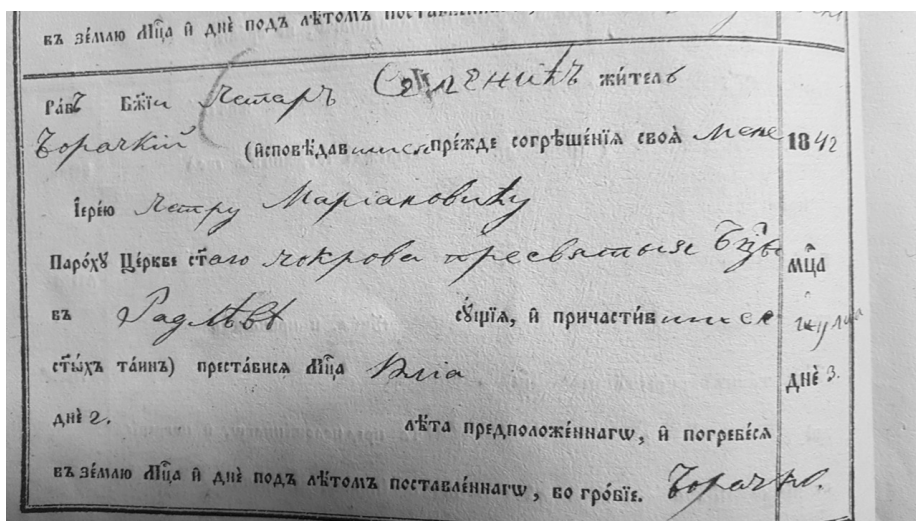
Надгробни споменик са дугачким натписом, о којем се води главна реч у овом раду, пронађен је на гробљу у селу Јабучје, у општини Лајковац. Овај је надгробник приликом расељавања села Скобаљ и Мали Борак (такође општина Лајковац), услед потреба ширења површинског копа „РБ Колубара” пренет из гробља у селу Мали Борак на гробље у Јабучју. На истом гробљу пронађен је још један надгробни споменик са дугачким натписом, такође из 19. века, за који се испоставило да је везан за онај претходни. Оба споменика издвајају се од осталих управо по дужини натписа, с обзиром на то да су исписани са три, односно са четири стране. Натписно поље које је уклесано јесте увелико премашено и на споменику се, осим уобичајених надгробних формула које пружају податке о имену, презимену, години умирања, налазе и неки други подаци који су за овај жанр врло неуобичајени. На споменицима су, дакле, уклесане и друге информације о упокојенима, али и о наручиоцу надгробника и натписа. Неки делови натписа носе и естетски потенцијал, што је мисао на коју ћемо се осврнути касније.

На првом споменику сазнајемо да је упокојени Петар Селенић рођен у фамилији која је родом из Лознице, али да га је мајка повела са собом у Борак, када се удала за Живка Тадејића, и ту је одгајен, ожењен и ту му је купљено имање. Затим сазнајемо од чега је оболео, колико дуго је боловао, и када је преминуо. Споменик му је подигао Петроније, брат по мајци, 1843. године у мају. Те информације су уклесане најпре на предњој страни споменика, а затим се преносе на задњу страну. На левој страни споменика уклесана је година смрти, а то је 3. јул 1842. године. Све те информације, премда опширније него уобичајено, испуњавају критеријуме композиције жанра надгробног натписа, који подразумева име покојника, годину смрти и име наручиоца споменика (Чоловић 1983).

<sup>1</sup> gorskimis12@gmail.com

Па ипак, натпис се ту не завршава, него се наставља изнад и испод датума смрти, као и на четвртој страни споменика и на тај је начин приказан детаљан опис задњих момената покојника, и његове последње речи. У том другом делу натписа написано је да покојник на самрти позвао свог брата по мајци, Петронија, да му саопшти своју самртну жељу, која се састојала у томе да Петроније преузме бригу о његовом имању и о његовој деци. Када деца, очигледно кћери, стасају за удају, онда нека им да оно што кметови просуде да им у мираз припада. Петроније је то прихватио и кметови су извршили процену имања. Тај део натписа посматраћемо као други, накнадно дописани део натписа, пошто је то заиста и био. Година смрти, дакле, иако делује уметнута у други део натписа, заправо припада првом делу. То све наводи на закључак да наручилац споменика, а уједно и наручилац натписа, покојников брат Петроније, није имао првобитну намеру да опише задње моменте братовљевог живота. На тај закључак наводи и чињеница да то и није била честа пракса током уклесивања надгробног натписа. Због чега је он наручио да се наставак дода јесте питање које је подстакло писање овог рада и његово дешифровање тицаће се управо жанровске проблематике и одговор на њега пружићемо у даљем раду.

Са сигурношћу можемо закључити да тај датум јесте заиста датум смрти (који се услед додавања другог дела натписа нашао у тешко гонетљивој средини) а не нешто друго на основу истоветног податка пронађеног у М књизи умрлих Српске православне Цркве храма Пресвете Богородице у Радљеву, број 1 од 1837–1853, где се под именом Петар Селенић налази и датум његове смрти, који је заиста био 3. јул 1842. године.



Слика 1.1. Исечак из горепоменути матичне књиге умрлих

Ипак, неопходно је напоменути, ту уметнуту годину смрти дописаћемо уз први део натписа током његовог рашчитавања, не би ли читалац стекао јаснији утисак о подели овог натписа на два дела.

Натпис са првог споменика рашчитан је на следећи начин:



1. Здаѣ почиваетъ рабъ божі петаръ селениѣкъ отъ вацилне лоудана милова<sup>2</sup> ѣз лознице на<sup>3</sup> доведенъ. уда му се мати у боракъ за живка<sup>4</sup> тадеѣкъ і дове[де] га і отъгаі ожени кѣпи му баштинѣ. разб[о]лі се од конштаке болова 5 година і престави се. потрѣді се брат его по матери петроніе живко[ви]ѣкѣ диже белегъ 1843 лѣта м[е]с[е]ца маї. 1842 јулиа 3 і пож[и]в[и] годи[на] 27
2. Почивши петаръ прі самртномъ концѣ призове брата петроніа и р[е]к[н]е брате амане[т]ъ тѣ деца моа и све ...е имаѣе. сачуваі децу до снаге и памети и удоми ка свое деце. кадѣ видѣ и време удае што рекну люди даѣешъ имъ. петроніе се прими и проѣе у куѣхъ и призове кметове и преценъ узеше за 30 дуката.

Његов пренос на српски дат је у следећим редовима:

1. Овде почива раб божији Петар Селенић, из фамилије Лудана Милова из Лознице, но доведен. Уда му се мати у Борак за Живка Тадејић, и доведе га, одгаји, ожени, купи му баштину. Разболи се од коњштака, болова пет година и представи се. Потруди се брат његов по мајци, Петроније Живковић, диже белег 1843. лета, месеца маја.  
(Престави се) 1842. јула 3. и поживи година 27.
2. Почивши Петар при самртном концу призове брата Петроније и рекне: „Брате, аманет ти деца моје и све (?) имање. Сачувај децу до снаге и памети и удоми ка своју децу. Кад буде и време удаје, што рекну људи, даћеш им”. Петроније ово прими, и прође у кућу и призове кметове, и прецен узеше за тридесет дуката.

На сликама 2.1 (предња страна), 2.2 (задња страна), 2.3 (лева страна, гледано спреда) и 2.4 (десна страна гледано спреда) приказан је изглед споменика.

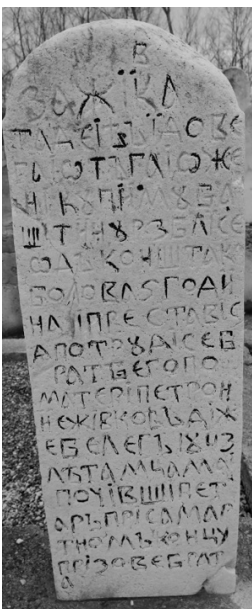
2 Овде је у питању лигатура, која је крајње необичним решењем повезала слова „и” и „а”.

3 На споменику стоји предлог „на” које је у овом раду протумачено као „но”, но ипак, у то не можемо бити сигурни.

4 „В” је написано због тога што је испуштено.



Слика 2.1.



Слика 2.2.



Слика 2.3.



Слика 2.4.

## 2. Графијске и ортографске одлике натписа (в. Томовић 1974, Чигоја 2008, Ђорђевић 1990)

Рашчитавање споменика засигурно је отежала недоследност везана за место уклесивања године смрти и накнадно дописивање натписа, али и саме графичке и правописне одлике. Пре свега потребно је напоменути неколико погрешно употребљених графема, али и неколико необичних графемских решења за одређене фонеме.

Прва необичност на коју наилазимо јесте коришћење једне графеме и за „јат“ и за „ћ“ и „џ“, као на пример у речима „зде“, „селенић“ и „прође“. „Јат“ се користи тамо где му је по етимологији место, али у изразима који су окамењени и који се користе у епиграфици још од средњег века: „зде“ и „лето“. Такође, у таквим изразима појављује се и мало јус да обележи фонему „е“ (престави се) али и прејотовани вокал „ју“ (јулија). Јус у функцији гласовне групе „ја“ налази се у речима „јулија“ и „моја“. Тиме залазимо у проблематику писања слова Ј, за које се, како видимо, користе прејотовани вокали, мало јус, али и „е“ за гласовну групу „је“ у речима „удаје“ и „своје“, као и десетерично „и“, обично „и“ за групу „ји“, које некада означава и само глас „и“. Што се тиче писања слова „љ“ и „њ“, искоришћено је „л“ са прејотованим вокалом „у“. „У“ се пише диграфом „оу“, лигатуром, али и само графемом „у“.

Фонема „ф“ писала се графемом „в“. Вокално р написано је са „ар“. Врло је необично решење графеме „ш“ која је написана са четири, уместо са три усправне линије.

Многе су речи скраћене али нису обележене титлом. Бројеви су писани арапским цифрама. Читајући споменик ситуацију је отежало и неконгруентно употребљен израз (удомі ка свое деце).

Судећи по свему написаном, сви проблеми старословенске ортографске традиције, који се најпре везују за бележење фонема „ј”, „ћ”, „ђ”, „љ” и „њ”, и који су наслеђени у рашком и ресавском правопису, и даље постоје. Овај рад освештава предвуковско стање правописа у епиграфији, на рубовима градског живота, у руралним срединама. Подсећамо, споменик је подигнут 1843. године, само неколико године пре званичне Вукове победе.

### 3. Историјски детаљи

На споменику се налазе и неки занимљиви историјски подаци на које је врло важно обратити пажњу. На пример, у тексту није ништа изричито казано о покојниковом оцу, већ само о очуху, што наводи на закључак да то није посве случајно. Томе иде у прилог чињеница да презиме Селенић није патроним, него је добијено од мајке. Ово презиме није никако могло бити породично, због тога што су се тек након 1851. морала писати породична презимена (или у крајњем случају и породично презиме и патроним као, на пример, у случају Вука Стефановића Караџића, док је његова кћерка носила само породично презиме Караџић). Због непомињања или непознавања имена његовог оца, можемо поставити основану претпоставку да је почивши Петар Селенић био ванбрачно дете.

Међутим, оно о чему можемо нешто више рећи јесте чињеница да на самом споменику јасно стоји наглашена болест од које је боловао почивши Петар. У питању је коњштак, „обољење кичменог пршљена које доводи до стварања грбе” (*Речник српског језика* 2007: 553). Од тога је оболео са двадесет и две године и умро након пет година, са свега двадесет и седам година, како је напоменуто на споменику. Да ли је грба заиста могла бити узрок смрти, о томе такође не можемо пуно тога рећи, јер би се тиме морала бавити нека другачија студија.

На споменику се помињу и појмови „кметови”, „баштина” и „прецен”. Кметови и баштина јесу српски средњовековни појмови који се првенствено везују за феудално друштвено уређење. Међутим, у 19. веку не можемо говорити о том значењу речи „кмет”, нити би кмет био сељак који обрађује властелинову земљу, него „угледан сеоски домаћин биран да решава разне спорове и послове од општег значаја”, или „сеоски старешина, кнез” (*Речник српског језика* 2007: 530). У том смислу, сада можемо разумети да је Петроније, након братовљевих самртних речи, позвао кметове, односно сеоске домаћине или старешине, да узму, како је сам наручилац споменика написао: „прецен”. У *Речнику српског језика* Матице српске нисмо нашли реч под овом одредницом, као ни под одредницом „прецен”, али захваљујући контексту, можемо се усудити да закључимо да се термин односио на некакву врсту процене вредности имања. Баштина која се на споменику помиње јесте непокретна имовина која се наслеђује и као такав тип имања постоји под тим именом још од средњег века. Баштина коју он има добио је од очуха (или мајке, пошто у самој реченичној конструкцији није јасно ко је субјекат куповине баштине, али свакако можемо са извесног сигурношћу претпоставити да је то био мушкарац, односно његов очух). У том случају можемо закључити и да га је очух прихватио као своје дете. Међутим, колико је тачно износила процена његовог имања данас се не може утврдити, било у новцу, било кроз еквивалент цене робе и услуга, због тога што од пада Српске деспотовине до 1860. године није постојала српска валута, већ су се у том временском периоду користиле чак четрдесет и три стране валуте. Притом, у 19. веку израз дукат ко-

ристио се за новац од злата уопште. У оптицају су могле бити и турски и угарски и западноевропске монете.<sup>5</sup>

#### 4. Натпис на другом надгробном споменику

Натпис са другог надгробног споменика рашчитан је на следећи начин:

Здѣ почи рабѣ кожѣ милошѣ петаровиѣ. диже белегѣ петрон[и]е стрицѣ его м[е]сеца мај 4 лѣта 1843. 30 дук[а]та куѣа баштина све шта се тиче петрово[гѣ] жена прими 5 дук[а]та 1 деци по 4 дук[а]та да прими кадѣ и[м] удае б биду јована стајка станојка марица ос[о]бент[о] дугѣ и бел[е]зѣ.

Његов пренос на српски дат је у следећим редовима а његов изглед на сликама (3.1, 3.2, 3.3):

Овде почива раб божији Милош Петровић. Диже белег стриц његов месеца маја, четвртог, 1843.

30 дуката, кућа баштина, све шта се тиче Петровог (имања) жена прими 5<sup>6</sup> дуката и деци по 4 дуката да приме кад им удаје биду: Јована Стајка, Станојка, Марица. Особито одуг и белези.



Слика 3.1.



Слика 3.2.



Слика 3.3.

#### 5. Графијске и ортографске одлике

Закључак који се одмах може донети јесте да је овај споменик оскуднији, сиромашнији, и по стилу и по правопису. Многе су речи испуштене, прескочене или скраћене тако да се реченица не може у потпуности са сигурношћу реконструисати. Да нам није познат садржај са претходног споменика тешко бисмо

5 Подаци добијени од стране Трезора Народне банке Србије, сектор за послове с готовином, након упућене молбе мејлом да се покуша установити монетарна вредност покојниковог имања.

6 На слици је нејасно да ли је то број пет, или доњи, заобљени део трбуха има продужетак, у облику обрнутог слова „з”.

могли да разазнамо о чему је реч. На пример, реченица почиње са 30 дуката и нама је, захваљујући познатом контексту са претходног споменика јасно о којим је дукатима реч, као и то да представљају процену имања односно куће и баштине. Сама реченица врло је слабо исконструисана. Нека реконструкција била би: „процењено је на тридесет дуката: кућа, баштина и све шта се тиче Петровог имања”. Затим, три последње речи такође делују неповезано. У овом раду, ове три речи протумачене су као „особито дуг и белези”. Уколико је тај превод тачан, онда би то значило да је свакој од њих раздужио дугом од четири дуката, а да је посебно подигао и белеге.

Засигурно нам је јасно једино да овај споменик делује сиромашнији, односно да је клесар био мање плаћен у односу на први споменик, или да је клесан на брзину. Да је у питању исти клесар, можемо видети по графемском решењу „ш” са четири усправне линије. Сличности са претходним спомеником виде се и у писању графеме „јат” и за „е” и за „ћ”. Видимо такође и колебање у писању „у” и лигатуре „у”. На крају речи која се завршава сугласником обавезно стоји дебело јер, исто као и у претходном споменику. Ипак, разлика се види у томе што ћемо на првом споменику пронаћи ћемо „почивает” док овде проналазимо народно „почива”.

## 6. Историјски детаљи

Оно што је на овом споменику интересантно јесте што сазнајемо колико су Петрове кћери добиле у мираз. Ако је свака добила по четири дуката, то је укупно шеснаест дуката. Ако је натпис добро рашчитан, онда је Петрова жена добила пет. Шта је са преосталих девет дуката Петроније учинио, то не знамо, али засигурно знамо да је подигао два белега (Петру и Петровом сину Милошу), које је могао платити од тог преосталог новца. Да ли је и његовим кћерима подигао белеге, то до датума предавања рада није утврђено.

Петроније је Петровом сину подигао белег исте године када и Петру, 1843. године, а датум његове смрти није познат. Међутим, да је син умро пре оца говори податак који је уочен на првом споменику, када покојник каже да оно што кметови процене треба да добију његова деца кад „биде време удаје”, што нам говори да су за време Петрове смрти биле живе само његове кћери.

## 7. Проблеми жанра

Захваљујући свим овим подацима који се налазе у натпису, који нам говоре о покојниковом пореклу, узроку смрти, имању, самртној жељи и породичном статусу, ми већ можемо рећи да се те особености могу приписати жанру биографије. Другим речима, као што натпис превазилази натписно поље својом дужином, тако и сама његова садржина превазилази устаљене формуле надгробног натписа и залази у домен биографије. Због тих критеријума: дужине епитафа, података о личном животу упокојеног, можемо говорити о присуству одлика биографије као жанра, или макар о њеним елементима.

О сродности надгробног натписа као жанра и биографије нећемо говорити у овом раду, пошто то и није његова тема. Тема рада јесте сличност конкретно овог надгробног натписа са биографијом као жанром и другим жанровима, које ћемо касније поменути. Важан критеријум по којем их можемо поредити јесте сама дужина натписа, како смо већ споменули. Дужина текста натписа невелика је али је значајно дужа него што је то уобичајено за надгробнике, састављена од већег броја информација него што је то иначе случај. Текст натписа јесте опсежан

у оној мери у којој медијум на којем је написан то дозвољава. Битно је, такође, напоменути и то да елиптичан израз као стилска карактеристика овог натписа произилази из везе са самом подлогом на којој се натпис налази. У том смислу можемо закључити да подлога може донекле условити израз, садржај, форму па и сам жанр. Зато нам је јасно да камен, као тврда подлога, најчешће неће бити медијум на коме ће се писати опсежни текстови и да се због тога многе жанровске карактеристике текстова клесаних на камену неће испољити. Наравно, пример да је то могуће јесте споменик Димитрија Милекића, који се данас налази испред Етнографског музеја у Београду.

Међутим, потребно је додати да се формирање српске биографије везује за стару српску књижевност и житијску делатност. Овај жанр је у српској средњовековној књижевности био веома развијен, и испунио је своју улогу на путу ка установљењу култа светог претка, који јача услед потребе да се учврсти статус владајуће династије. Тако владар поставши светац, заправо бива миропомазан свише и постаје и световни и духовни пастир свом народу. У житијима су се, дакле, описивали животи владара, светаца, црквених поглавара. Живот обичног сељака, колико год да је могао бити садржајан и користан за грађење фабуле, никада није био предмет биографије, и та традиција, може се рећи, траје и до данашњих дана. Биографије се пишу за познате историјске и значајне личности, а животи „пука” постају инспиративни за фикцију (и у књижевности и на филму).

Оно што је, међутим, сигурно рећи јесте да је овај текст исувише кратак да би се назвао биографијом, али се може назвати биографским казивањем. Уколико би тај први део натписа засигурно спадао у домен биографије као жанра, овај други имао би потенцијал да се прогласи „аутобиографским исказом” (Маринковић 2007: 19). Овакви су се искази почели јављати на маргинама средњовековних докумената, најчешће повеља, и у њима су се налазили подаци о ономе ко је текст и писао, односно преписивао. У таквим исказима, поред топоса скромности и унижења, ипак је стајало преписивачево име. Слично томе, на надгробним споменицима понекад су се оглашавали клесари, а скоро увек они који су белег подизали. На овом надгробном споменику наручилац споменика, сам Петроније, говори о задњим моментима покојниковог живота, али не да би дао његов опис, него да би приказао своју улогу, односно дужност које му је дата. Та дужност јесте остварење покојникове самртне жеље, односно примање његове деце и његовог имања у аманет. Петроније ипак не прича о себи у првом лицу једине, него у трећем лицу једине. О њему не сазнајемо ништа пуно (осим да је син Петрове мајке из другог брака) због тога што су подаци о њему оскудни и сваки тај податак тиче се везе са покојником. Ипак, посредно, преко податка да је Петроније прихватио и извршио покојникову жељу, Петронијев лик може се сагледати кроз светло моралности. Међутим, да ли је циљ тог дела натписа био да Петроније као наручилац споменика говори понешто о себи или је његова намера била нешто друго?

Да бисмо ово разумели потребно је поново да имамо у виду подлогу која условљава особености текста, између осталог и његову функцију. Почетак писања на надгробном камењу потиче од веровања да је камен супститут душе покојника и од тежње да се том супституту приписује покојникова религиозна, национална, полна и делатна припадност. Због тога на многим надгробним споменицима можемо пронаћи симболе, слова, а на модерним надгробницима чак и фотографију. Многи српски средњовековни надгробници грађени су у људском облику, или се на њима налазе у пластици урађене представе покојника са скр-

птемним рукама на грудима, што нас доводи и до данашњих „вајаних биста на гробу” (Зечевић 1982: 69). Разлог због којег је камен изабран за супститут јесте управо његова трајност. Дакле, на надгробном се камењу пише да би остао траг о том појединцу и да би се његова душа везала за нешто трајније (в. Чајкановић 1994, Дудић 1995). То је на нашем споменику и учињено (премда нешто опширније него иначе, са елементима биографског) у првом делу натписа. У другом делу пак, како смо видели, затичемо некакав аутобиографски исказ који у себи има елемент уговора, завета, односно правни елемент. Петров аманет и заветање припали су брату Петронију и он постаје дужан да ту вољу и изврши, односно да испуни дато обећање. Записано је да је Петроније прихватио ту жељу и призвао кметове да процене имање, а стављена је и сама процена имања на тридесет дуката, што додатно поспешује утисак да се ради о неком документу. Због чега је овакав садржај стављен на камен а не на папир? Одговор на ово питање и разрешење за читаву ову дилему проналазимо на наредном споменику, који је Петроније подигао Милошу Петровићу, сину Петра Селенића (покојника са првог споменика). На том, другом споменику, сазнајемо да је дуг одужен, да је Петрово имање процењено, да је дукате добила његова жена, а да су његове кћери добиле по четири дуката у мираз, као и то да се он одужио сваком понаособ и да је подигао белеге. Белези за које се зна да је подигао јесу управо ова два споменика, а да ли је подигао и кћерима понаособ или је њихова имена ставио заједно на споменик његовог брата, направивши им за живота заједнички помен, о томе не знамо ништа. Дакле, можемо закључити да ово није пука биографија у којој се тежи да се опише живот појединца ради описивања, него се додаје овај елемент правног уговора који обавезује Петронија, као чувара Петрове деце и баштине. Он овде не пише да би описао живот особитог појединца, него преноси посебну поруку. Поруку да је обећање испуњено, да је дуг одужен, да је оно што је добио у аманет сачувао и да је покојникову последњу вољу извршио. Са киме дакле, он комуницира? Ту можемо поставити неколико претпоставки. За почетак, могао се обраћати његовој деци, селу, обзнањујући јавно природу његове дужности и њено испуњење, с обзиром на то да његово обећање није било правно дефинирано, јер су сеоски домаћини (који су тај правни спор решили) представљали неко унутрашње саветодавно тело а не државно, прописано институцијом. Па ипак највероватније делује да он, пишући ово на споменицима, има жељу да комуницира са самом покојниковом душом и да каже да је дуг одужен. Ова врста поруке има у себи нешто од општења са мртвима, на исти начин на који то чине други обичаји везани за култ мртвих, на пример, одношење хране на гроб сахрањеног. Ова је порука била намењена и за овај и за онај свет. Осим што је, дакле, аутобиографски исказ, овај део натписа у себи носи нешто од елемента уговора, народних веровања, жанра исповести. Они су заједно испреплетани, и у овој жанровској синестезији испунили су троструку улогу: да се покојнику подигне споменик (и надгробном камену припише покојникова личност и порекло), да се покаже завештање које је добио у аманет и испуњење обећања, али и комуникација са мртвима.

Међутим, ми на овом споменику запажано још нешто. Доказ да ово кратко приповедање залази у домен књижевности јесте у естетском карактеру овог натписа. Покојнике самртне речи обликоване су кроз управни говор и ту на делу видимо лепоту народног говора, о којој је Вук тако много и лепо говорио: брате амане[т]у! тѣ деца моја и све ... є нѣаѣе. сѣтѣва[и] децу до снаге и памѣти и ѹдо[и] ка своє деце. кадѣ бѣах и време ѹде што рекну люді дабешѣ нѣѣ. О наручиоцу натписа и споменика

можемо рећи да има дар народног приповедача, што закључујемо по следећим стилским особинама. Пре свега помиње се устаљена фраза „самртни конац”, затим конструкција „аманет ти деца моја и све имање”, која сведочи о високом свечаном стилу који приличи самртном часу, али и инверзија (деца моја) која се сретала још у преписима библијских текстова. Затим израз „сачувај до снаге и памети” јесте елиптичан, поучан, скоро пословичан, гномски, а у синтагми „удоми ка своју децу”, видимо дирљиву, емотивну сцену, која наглашава слику самрти а истовремено појачава слику љубави и бриге према ближњима. Наручилац споменика заиста је извршио психолошко нијансирање самртника и његове љубави и дочарао тај моменат.

Захваљујући наведеним стилским особинама, видимо да се овај натпис издваја од осталих и по естетском критеријуму. Лепота написаног јесте управо оно што дели писменост од књижевности, и уобичајени надгробни натпис од овог нашег. Информација коју је наручилац споменика хтео да пренесе отела се из народног говора, и упркос правописним грешкама, подлози, упркос штурим жанровима у чије се границе подвела, ипак се обрела у књижевности. Ипак, оно што је занимљиво, ово приповедање нисмо успели сврстати потпуно у границе ниједног поменутог жанра.

Имајући у виду све наведене ствари: жанровску проблематику, естетску вредност, троструку функцију писања, простирање на два споменика, можемо се с правом запитати како назвати ову приповедну конструкцију. У светлу свега наведеног, уколико бисмо прихватили питање које Радмила Маринковић поставља у својој књизи: „Да ли у оквиру разматрања о историјском роману може да се говори и о српској биографској књижевности средњег века” (Маринковић 2007: 339), онда се можемо запитати да ли се у оквиру разматрања о историјским приповеткама или кратким причама инспирисаним историјом може говорити и о дугачким епитафима 19. века? У том случају, први део натписа са првог споменика представљао би неку врсту експозиције и заплета, а други део другог натписа некакав епилог.

Постоји још једна ствар коју је неопходно поменути. У питању је фолклорни жанр под називом „лична прича” (Антонијевић 1957: 13) или „животна прича” у којима се приче о личном и културном животу, односно о казивачевим искуствима преносе кроз фрагментарне прозне наративе, усменим путем. Они могу бити естетизовани, и емотивно обојени (у случају животне приче) али и могу преносити само чињенице из казивачевог живота (лична прича). Интервјуисањем данашњих „људи из народа”, разумећемо да су управо ово жанровске врсте које ће се у оквирима њихових говорења најчешће појавити. Можда је у претходним вековима народни казивач казивао само епске песме, шаљиве приче, бајке и басне, али су и они заједно са тадашњим живљем подједнако били носиоци фолклорних жанрова личне приче. Многа казивања тицала су се прича о младости, прошлости, кључних тачака њихових живота, али се нису довољно жанровски издиференцирала да би се сматрала посебном врстом, те их ни сам Вук није као такве бележио. Томе у прилог иде и чињеница да се лична историја увек подређивала колективној. Траг овог фолклорног жанра види се управо у препричаним Петровим самртним речима, али и у читавој тој приповедној конструкцији. Онда бисмо могли рећи да је ово један од ретких тренутака када се фрагмент личне приче утеловио на камену.

Као што смо видели, овај натпис као приповедна конструкција писана народним језиком јесте чворишно место различитих жанрова. На основу свега наведе-



ног можемо закључити да је споменик писан под утицајем двеју традиција: усмене и писане, књижевне и народне, као, уосталом, и цела српска књижевност; и да у себи носи елементе биографије, аутобиографског исказа, исповести, уговора као писаних жанрова, и завештања, личне приче као усмених жанрова. Наравно, јасно је да не можемо говорити о причи у правом смислу те речи, него о њеним фрагментима, и наше питање да ли овај натпис можемо истраживати у оквирима генезе историјске приповетке остаје отворено (в. Мркаљ 2008). Ипак, оно што је сигурно јесте да га можемо назвати причом у најширем смислу, где причу дефинишемо као антрополошко својство човека да се изражава, и да о себи и кључним моментима свог живота говори, казује, приповеда, па чак и записује и клеше у камену.

## Литература

- Антонијевић 1957: Д. Антонијевић, Оквири проучавања личних и породичних прича о материјалном губитку и поразу, *Етноантрополошки проблеми*, бр. 4, 13–35.
- Дудић 1995: Н. Дудић, *Стара гробља и надгробни белези у Србији*, Београд: Просвета.
- Ђорђевић 1990: П. Ђорђевић, *Историја српске ћирилице: палеографско – филолошки прилози*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Зечевић 1982: С. Зечевић, *Кули мртвих код Срба*, Београд: ИРО „Вук Караџић”.
- Маринковић 2007: Р. Маринковић, *Светшорозна гласина српска*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Мркаљ 2008: З. Мркаљ, *Наставно проучавање народних приповедака и предања*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Речник српског језика, 2007, Нови Сад: Матица српска.
- Томовић 1974: Г. Томовић, *Морфологија ћириличких написица на Балкану*, Београд: Историјски институт.
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Чигоја 2008: Б. Чигоја, *Најстарији српски ћирилски написици*, Београд: Чигоја.
- Чоловић 1983: И. Чоловић, *Књижевност на гробљу*, Београд: Народна књига.

## STORY AS A GENRE ON 19TH CENTURY TOMBSTONES

### Summary

This paper deals with the analysis of the inscription on the two tombstones in the village Mali Borak, Municipality of Lajkovac. What makes these inscriptions interesting is their length, content and diversity. The deceased Petar died as a very young man, from the disease named “konjštak” in 1942, leaving his daughters and his property to his younger half-brother Petronije to take care of them. Petronije ordered the tombstone to be done and described Petar’s last moments. Likewise, the inscriptions on the tombstone probably testify to an oral oath Petronije must have taken and eventually fulfilled. This makes it very unusual and rarely encountered on a tombstone. Petronije kept his word and passed it on to the deceased himself by having it carved on Petar’s tombstone. This telling has elements of biography, autobiography, confession but most of all a life story, which is an oral folklore genre. It distinguishes itself from mere literacy and a message carved on a tombstone as a genre not only by the length of the inscription and the genre intertwining, but also by the beauty of vernacular and the presence of the cult of the dead mirrored in communication with the dead. This paper explores the orthographic, historical and genre characteristics, however, a great deal of attention is paid to the message carved on the tombstone.

*Keywords:* inscription, tombstone, biography, genre, story, cemetery



Милица А. Кандић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Центар за научноистраживачки рад

Милица Б. Мојсиловић<sup>2</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Центар за научноистраживачки рад

## КОМПАРАТИВНО ТУМАЧЕЊЕ ЖИТИЈА КРАЉА МИЛУТИНА АРХИМАНДРИТА ДАНИЛА И КРАЉЕВЕ ЈЕСЕНИ МИЛУТИНА БОЈИЋА<sup>3</sup>

У овом раду компаративним приступом указаћемо на специфичности дела архимандрита Данила *Житије краља Милутина* и *Краљева јесен* Милутина Бојића, али ћемо посебну пажњу посветити и разликама између наведених дела. Драма *Краљева јесен* отвара једну нову перспективу што омогућава тумачење, сагледавање и приступ житију са другачијег аспекта, као и иновативност у читању истакнутих дела. У оквиру житијног текста, паралелно су изграђени култ владара и култ свеца. Споменути култови наговештавају опозицију житија са Бојићевом драмом, нарочито у погледу формирања модерног субјекта као усамљеног јунака и индивидуе. Испитујући универзалност и свевременост ситуације наведених дела, настојаћемо да осветлимо трансформације које се у краљевом лику остварују. Посредством мотива прерушавања и ношења маски, усредсредићемо се на анализу стабилности личности краља Милутина из житија, наспрам нестабилности личности неименованог краља у *Краљевој јесени*. Приказивањем уочених описа јунака, начинили смо извесне паралелизме приликом њихове карактеризације, што ће у самом раду бити образложено.

*Кључне речи:* компаративни приступ, средњовековна књижевност, књижевност XX века, *Житије краља Милутина*, *Краљева јесен*, култ владара, култ свеца, модерни субјект, карактеризација ликова

### 1. Уводне напомене

Житијни текстови али и модерни текстови, између осталог, имају функцију да проговоре и осветле различите историјске догађаје и то је управо једна од паралела која се ствара између *Житија Краља Милутина* и *Краљеве јесени*, при чему је битно истаћи на који начин сваки од текстова приступа историјским подацима о којима разматра приликом грађења самог текста. У овом раду бавићемо се сличностима између *Житија краља Милутина* и *Краљеве јесени* Милутина Бојића. Такође ћемо указати и на разлике ова два дела, као и на специфичности које се у једном делу јављају, док у другом нису присутне и изграђене. Самеравање ова два текста битно је због начина на који се односе према историји и

1 milica.kandic@filum.kg.ac.rs

2 milica.mojsilovic995@gmail.com

3 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).

историјским личностима као битним основама преузетим за потребе грађења дела. Житијни текст умногоме прати историјске личности и догађаје онако како су дати у историјским изворима који су ствараоци били на располагању, али се, истовремено, прати и преобликовање тих извора и њихово усклађивање, јер извесна хармонија историјског и световног у средњовековном стваралаштву мора постојати. Овде треба уочити и специфичност грађења личности житијног текста уколико се у обзир узме да уметничко обликовање те личности у средњем веку треба да кореспондира са историјским изворима, али се паралелно с тим гради и култ световне личности, те се, да би се личност у целисти сагледала, морају истовремено пратити три претходно предочене равни. Такође треба указати и на проблем веродостојности житијног текста, јер подвргавањем текста различитим равнима нужно се отвара и питање о томе колико је од историјске подлоге као полазне тачке преостало, тј. у којој су мери заступљена поклапања унета у текст. Иста проблематика присутна је и када је реч о Бојићевој драми. Бојићева уметничка обрада историјског догађаја обухвата владавину краља Милутина и успон средњовековне српске државе и указује на разумевање историје, епохе, као и догађаја самог по себи. Такође говори и о поимању историјских чињеница попут институције, политичких дејстава, слепе борбе за хлеб, за земљу, преживљавање, који сведоче о померању и измени народне свести (Павловић 1963: 23). На основу ових разматрања уочавамо како је Бојић сагледавао историју и проблеме тадашње владавине и народа, стварајући и уткивајући у јунаке другачију, савремену свест човека XX века и на тај начин отвара простор за нове видике и ишчитавање националне прошлости. Лични доживљаји припојени су бојићевским поимањима историје: „смисао тих збивања, профил човека откривен из његовог историјског деловања и трпљења, ентитет народа и оно што га целином чини јаче но језик и држава – судбина” (Павловић 1963: 23). Овакво симбиотичко постојање личног и колективног – историјског, омогућава ликовима да се посредством живог говора поистовете са писцем и његовим гласом, те да они буду одраз пишевог разумевања и представљања догађаја и ставова чији су представници. „Бојићево поимање историје део је савремене културе памћења и критичке слике односа српске средњовековне историје и културе према Византији” (Шеатовић 2017: 92). Култура и књижевност XX века увелико критички промишљају историју и културна дешавања, баш као што је то случај са бојићевским промишљањем средњег века и византијске културе, али он таквом погледу припаја и проблематику савременог субјекта чиме драма задобија једну нову димензију. С друге стране, житијни текст на другачији начин промишља историјске догађаје, те је у овом случају било какав критички приступ искључен, већ је писац својим делом пажњу усредредио на биографско осликавање и изграђивање култа свеца. За Бојића је садашњост у историјском смислу репрезентација прошлости у истој мери у којој је то и у супротном смеру, с тим што прошлост у садашњости захтева испуњење сопствених залага (Гавриловић 2017: 499). У житијном тексту историја сведочи о догађају из прошлости при чему сам текст излаже о томе, а залог је унапред обећан, испуњен и у складу је са световним животом и светачким култом.

## 2. Између историје и модерности

На самом почетку житија, лик краља Милутина поступно се гради – култ владара и култ свеца паралелно су изграђени. С друге стране, у драми Милутина

Бојића посредством дворања сазнајемо битне чињенице о краљу Милутину. У житију је дат родослов, те на тај начин дознајемо о лози Немањића, сам култ немањићке владарске лозе успостављен је и приказан (посебно су важна места где сазнајемо о смрти Милутиновог оца и о животу његовог брата Драгутина). Драма *Краљева јесен* отвара другачију перспективу, при чему ликови дворања помажу да разоткријемо истину о Милутиновим гресима, охолости, лошој владавини и краљевом пољуљаном ауторитету. У Бојићевој драми нема изграђеног култа Немањића, краљ је приказан као усамљени јунак, индивидуа, и то управо овог јунака чини модерним и савременим. Изостанак приказа лозе Немањића и начина конституисања краља Милутина као личности немањићке лозе сведочи о извесном померању историјског контекста и успостављању карактеризације посредством личног, као и уметничког доживљаја историјске личности.

Краљ Милутин из житија јесте владар одабран од Бога, његова посебност истакнута је самим постављењем за владара, али је то назначено и на више места у тексту. Он поседује сва обележја владара, осећа се његова владарска присутност кроз читаво житије, док је у драми уочена одсутност како по питању именовања тако и у самом физичком поимању владара.

Одсуство именовања јунака симболички усмерава нашу пажњу ка ономе што јунак баш услед свести о тој одсутности жели да надокнади. Његово лично име означитељ је његове приватности док у титули пребива одређење његовог положаја у свету. Парадоксално, изостанак личног дела у имену краља довољан је разлог за испражњеност значења које доноси титула као други део његовог имена. (Несторовић 2007: 287)

Краљ у драми није именован, остаје без свог приватног идентитета – присутна је само титула, док се у житију спомињу поред титуле и његова друга имена Стефан, Урош и Милутин. Бојић је, назвавши краља само по титули, желео да истакне универзалност и свевременост догађаја, где краљем манипулише дворањин који се претвара да је добар слуга. Након родослова, писац житија упознаје нас са владаревим физичким изгледом, не изостављајући ни његову духовну посебност која је поданицима уливала поверење, али и читавом народу.

Узрастом је био млад, а благодаћу божјом веома висок, и цело богољубиво отачаство његово красило се и веселило се због њега, унапред видећи да ће у дане његове поживети у доброј вери и чистоти... (Андрић и др. 1966: 272)

Одлучивши се за богоугодни живот, Милутин се неретко прерушавао у сиромаша, одбацујући своју царску одећу како би неопажен ишао кроз народ и помагао сиромашнима. Архимандрит Данило, пишући житије, имао је за циљ да представи Милутина као свеца и добротине, градећи његов духовни живот, те зато у житију не налазимо довољно података о физичком краљевом изгледу. У Бојићевој драми наилазимо на нешто раскошнији опис краља који се улепшава накитом. Овај се опис битно разликује од средњовековног житија – раскош и титула имају функцију маске која прикрива духовну осиромашеност Бојићевог краља.

Поред описа краљеве одеће издвојене су и његове очи које још увек горе, али су мутне. Један од централних мотива Бојићеве драме јесте мотив очију који је кључан за самог краља, али је исто тако битан и за представљање кулминативног тежишта дијалога Симониде и Данила (Петковић 2017: 114). Мотив очију биће подједнако важан и у драми и у житију, али ће Бојић покушати да нам одгонетне зашто су Милутинове очи мутне. Овим нам поступком сугерише да је духовно слепило присутно код овог краља, а у даљем развоју драме сазнајемо понешто и о његовој глувоћи према свом народу.

Он има шездесет година. Крупан, висок, још очуван, мада му се на лицу види буран живот, пун уживања и ратова. Његове очи мутне, а још вреле, говоре о вечној ватри, која је увек горела у њима. Јак облак клонулости кад и кад се навуче преко овог лица, чију свежину одржавају сви тада познати мириси и уља. Краљ, да би се допао, не зазире да своју већ проседу браду улепшава и своју велику, разређену косу, пуну иња, украшава накитом. Цело његово одело трепти, а његов мало оронуо глас даје тајанствену поезију овој персонификацији таштине, лепоте и страсти, кроз чији пепео пробија још само пламен љубоморе. (Бојић 1987: 48–49)

Из дидаскалија примећујемо како Бојић прикривено гради психологију лика, издвајајући посебно таштину, љубомору и страст. Ове три особине главни су краљеви покретачи: таштина је, заправо, празнина коју краљ улепшавањем покушава да прикрије; љубомора је двосмерна – краљ је љубоморан на супругу и сина. Страст је, даље, присутна у опису његових очију представљених у драми попут две вечне ватре које се још увек нису угасиле. Међутим, Милутинов поглед више није бистар, долази до заслепљења у краљевом духу и он више не може да сагледа догађаје у правом светлу. Дакле, то слепило није физичко, већ се представља као слепило за спознавање истине. Краљ је, допуштајући другима да управљају њиме, дозволио да му се поглед замути. Милутиново тешко душевно стање рефлектује се посредством очију које осликавају неповерење према Стефану због супарништва и сумње у његову наклоност према краљици Симониди, али и свесност о позицији целата у којој се налази (Петакловић 2017: 113). У Бојићевој драми краљ је оличење духовног слепила које ће проузроковати и физичко слепило свога сина Стефана. Битан мотив поред очију и слепила јесте и краљево доношење одлуке о ослепљењу сина Стефана, што даље покреће читав низ мотива који имају функцију да осликају дух тадашњег српског двора и утицај властеле и црквених лица на доношење одлука (Панић Мараш 2017: 424). Такође, ти мотиви говоре и о краљевој подложности манипулацијама, али и нестабилности његове ауторитативне фигуре.

Насупрот таштини, страсти и љубомори, у житију је краљ мирољубив, милосрдан, пун разумевања за друге и у хармонији са другима. Људи који су заслепљени, заблудели, сличнији су Бојићевом краљу, они под наговором ђавола крећу у напад против хришћана. Међутим, у савезу са Богом и помоћу молитве, краљ Милутин успева да превазиђе све потешкоће. Захваљујући том савезу, Милутин је слика идеалног владара који управља државом у складу са Богом, али и са народом и представља стабилну, непољуљану владарску фигуру. Уздајући се у божју заштиту, Милутин се из сваке борбе враћа као победник. У житију је уочљив склад, јединство, како са Богом тако и са самим собом. Његово приватно и јавно биће чине склад и целину који се увек, и у фигури владара и у фигури обичног човека, јављају заједно. Милутин, за разлику од Бојићевог краља, одолева овоземаљским уживањима и страстима које би га у свом уздизању ка Богу уздрмале и скренуле са правог пута. Краљ из житија остаје до краја стабилна владарска фигура, доследан Богу и себи, чак и онда када доноси одлуку да казни свог сина ослепљењем.

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. (Андрић и др. 1966: 285)

У житију краљ служи Богу, али и људима, хитајући да испуни њихове захтеве, често се прерушавао не би ли тако саслушао и успео да услиши вољу свог народа. Насупрот фигури ауторитета из житија, Бојић изграђује сасвим другачијег влада-

ра, онога који трпи утицаје других људи и подложен је манипулацијама. Милутинова фигура владара, оца и мужа је уздрмана, унутар његове личности стално је присутна борба приватног и јавног бића. У Бојићевом краљу влада раскол са самим собом, али и са другима, он је глув за жеље народа, не поштује ни народ као ни Сабор и поступа само по нахођењу онога ко њиме управља. Из сваке краљеве изговорене речи рефлектује се немоћ да се супротстави себи, али и другима, чији утицај трпи. У фигури краља из драме не постоје потврде о њему као мужу, па ни владару, као ни оцу. Број жена узимамо као једину потврду краља као мужа, што сматрамо недовољним за осликавање Бојићевог јунака са тог аспекта. Као кулминација сукоба краљевог јавног и приватног бића јавља се лудило у коме је једино он тада способан да обзнани истине које раније није могао да изговори. Током читава драме он је пасивна фигура која не дела, све остаје само изречено, али не и учињено, док у житију влада склад дела и речи. „Јест. Ти у утроби мајчиној што гмижу, / Ти хоће да живе! Њина реч нас плаши. / И несите жеље њине до нас стижу. / Да. Ти мали црви краљеви су наши” (Бојић 1987: 80). Док је у драми све у знаку трулежности и пропадљивости која је мотивом црва назначена, у житију нема наговештаја пролазности, краљ Милутин и после смрти остаје нетрулежан, неповређен временом. „И откопавши земљу, нађоше тело његово божјом заповешћу недељено, да није отпала ниједна влас главе његове” (Андрић и др. 1966: 309).

*Житије краља Милутина* сачињено је тако да из њега исијава божанска светлост и просвећеност, присутни су ведар тон и вера у људе, док у Бојићевој драми влада атмосфера резигнираности, опадања и мрака (сумрака живота). У вези са мотивом тмине јесте и сам наслов драме који нас асоцира на гашење живота, али и краљеве личности који више није ауторитет, већ је сада сенка онога што је некада био. Наспрам светлости која је присутна у читавом житију, у драми је присутан сумрак и опадање бића и духа. Преовладавају сумрак и јесен, гаси се немањихка владавина какву је историја познавала, али настаје и сумрак културе какву је Бојић живео и разумевао. *Краљева јесен* јесте и јесен културе, залазак културе коју је Бојић познавао, то је читава култура ишчезавања парнасистичког александринца, те и личног, бојићевског тријумфа и жудње за Моћи, тријумфалност освајачког „хоћу” које више није тријумфално (Константиновић 1983: 265). Доба славне, светле прошлости прошло је, а живот, култура и пређашње поимање живота јесу на заласку, пред нестајањем. Побеђује зло, а светлости на крају драме готово и да нема, изузев две свеће које пажеви доносе пред врата Сабора. Пламен тих свећа трепери, наговештавајући гашење Стефановог вида и светлости његових очију.

Једно од најчешћих општих места у средњовековној књижевности, а нарочито у житијима јесте молитва. Читајући оба дела, закључујемо да молитва поседује различиту функцију. Битно је говорити и о самом дејству молитве. У житију Бог услишује сваку Милутинову молитву и чува га од непријатеља. Краљ Милутин показује нам да искреном молитвом, која долази из срца и у складу је са Богом, остварујемо сваку жељу колико год се она чинила немогућом. Ако се осврнемо на Бојићеву драму, увидећемо да молитва нема никакву функцију, узалудна је, јер се њоме ништа не постиже. Та узалудност се огледа у покушају малог детета Душана, будућег цара, да помоћу молитве спаси оца: „Оче наш иже јеси...” (Бојић 1987: 56). Уколико посматрамо језик којим Душан изговара молитву *Оче наш* запазићемо да је он из перспективе модерног писца анахрон, у функцији је осветљавања узалудности средњовековне молитве која је измештена и стављена у модерни контекст.

У читавом житију присутна су чуда: река Дрим подиже се и потапа Милутинове непријатеље, појављује се огњени стуб са неба и огњени људи са оружјем, сам Милутин је након смрти очуван у гробу јесу само неки од многобројних примера. Поред општег места чуда, у житију је пажња усмерена на ктиторство краља Милутина (градњу манастира и болница), али и на просветитељску улогу коју краљ има приликом преобраћења пагана у хришћанство. Опште место чуда карактеристично је за жанр житија, али, са друге стране, постоји изостанак овог општег места у Бојићевој драми. Изостанак општег места оправдан је првенствено зато што није у складу са Бојићевом поетиком – окосницу драме чини историјски догађај, а не средњовековно житије (ктиторство и добротворство као ни чуда; спомине се манастир Бањска као последња задужбина краља Милутина којим су симболизовани Милутиново опадање и смрт).

Крај житија сродан је завршетку молитве упућеној Богу, док у *Краљевој јесени* наилазимо на стихове који наликују рефрену: „Vinum sit appositum morientis ori (Нека се вино принесе устима умирућег)” (Бојић 1987: 59). Амин је реч којом се означава савез Бога и људи и потврђује божје стварање. Насупрот томе, завршне речи Бојићеве драме наговештавају коначни пад и превласт негативитета. Тако плашт и круна – обележја која краљ носи, немају никакву функцију, јер овим поступком краљ треба да сведочи о туђој вољи и да озваничи туђу одлуку.

Ако, даље, посматрамо мотив слугу у оба дела увидећемо колико се типови слугу разликују и варирају. У житију је слуга сам краљ који је оличење доброг слуге, служи, услишава жеље свог народа и представља божју вољу на земљи. У *Краљевој јесени* Данило је оличење злог слуге који манипулише краљем. Данило је на почетку драме скривени манипулатор, а касније, како му моћ расте, разоткрива своје намере. Поданици са почетка драме такође имају своју улогу, а то је осликавање држава из којих су дошли, својом појавом представљају оличење државе. Они су задужени да разоткрију и проговоре о својим господарима и њиховим лошим делима и на тај начин, ми сазнајемо и о гресима краља Милутина. Овде је и мотив маске веома битан и у вези је са мотивом слуге. Краљ Милутин се у житију прерушава како би учинио добро дело, а у Бојићевој драми зло поприма облик слуге како би управљало краљем и успело да на крају превлада и победи. Зло се у житију издаја и именује, наглашено је да се људи обузети злом преображавају и скрећу са правог пута. Краљ Милутин, као божји слуга, овде има функцију да те људе врати на прави пут и отера ђаволе поданике. Фигура ђавола у житију представља противнике краља Милутина, док је у *Краљевој јесени* везана за Данила који своју мрачну страну на почетку прикрива. Данило је оличење прерушеног зла које дела из сенке, али тако да то краљ не открије. Он је роб страсти према владању, робује жељи за моћи и бива заведен, али, такође, није сасвим имун ни на чари лепе краљице Симониде. Ставивши моћ, амбицију и жељу за владањем на прво место, он уклања жељу за Симонидом и постаје имун на њену лепоту. И Симонида и Данило јесу заправо објекти страсти, с тим што је њихова страст посве другачије природе: Симонида јесте роб жудње – Ерос кроз њу дозива себе самог, док је Данило тај кроз кога Власт тражи себе и дозива са самом собом (Константиновић 1983: 231). Бојићев Данило је модеран јунак. „У Бојићевом обликовању лика хиландарског игумана Данила нема ниједне особине која би подржала читаочеву устаљену представу о драмским карактерима духовних лица” (Несторовић 2007: 299). Бојићев еротизам јесте својеврстан позив на пропадање, то је жеља без засићења која је сама за себе кобна и представља крајњи израз митологије пада који слави себе самог (Константиновић 1983: 235).



Данило одступа од уобичајене представе игумана, те тако није заступник Бога и божје воље, већ своје воље и амбиције, представник је ђавола који је у њему скривен. Игуман је само један од оних који манипулишу краљем, чега је краљ и свестан када каже: „Лажеш. Сви ме лажу. / Ја сам сламка усред поамног вихора, / Лутак коме смешном бојом мажу” (Бојић 1987: 74). Овај цитат чини краља још трагичнијом фигуром. Милутин, иако свестан да је предмет манипулације, по том питању ништа не чини, остаје статичан до самог краја драме. Краљ ипак нема свест о томе да га и игуман лаже и да њиме манипулише, јер је заслепљен оним што му Данило говори. Игуман ће на крају успети да оствари оно што жели и спречити Симониду да разоткрије краљу истину. Трагични, растрзани краљ на крају драме постављен је наспрам житијног краља Милутина који је целовита личност, пуна светлости и живота, чак и онда када физички више није жив његова духовност је и даље јака и присутна.

### 3. Теодора и Симонида: два женска принципа

У житију је женским ликовима посвећено мало пажње. Они су само узгред споменути и остају у сенци изградње Милутиновог лика. О краљевој мајци, краљици Јелени, говори се на почетку житија, у делу о родослову, и у поглављу које говори о грађењу последње Милутинове задужбине – Бањске. Жене су представљене и као средство постизања примирја између српског краља и бугарског кнеза Шишмана. Тако се кнез жени ћерком великог жупана Драгоша, а кнежев син Милутиновом ћерком. На крају житија, архимандрит Данило уводи лик краљеве супруге Симониде. Она ће се појавити у тренутку када се на Милутиновом гробу буду дешавала чуда.

И овакву вест чувши, обрадоваше се великом радошћу, и тако благочастива краљица Симонида, начинивши кандило од скупогеног злата, и такође платна скупочена и златна, имајући на себи дивну лепоту изгледа, којим ће покрити раку овога христољубивога. А сама после овога, одрекавши се светскога светскога живота, обуче се у чрначке (монашке) ризе, раздавши много од свога имања ништима, и пође у манастир Светог Андреја. (Андрић и др. 1966: 309)

Симонида је на овај начин поистовећена са другим владаркама из лозе Немањића, које су одлучиле да свој живот посвете Богу и замонашиле се. Не сазнајемо ништа о њој као личности, не постоји чак ни опис њеног физичког изгледа. Није наведен ниједан детаљ везан за Симониду који би могао да разоткрије нешто више о њој. Сиже житија није оставио простора за изградњу њеног лика. Међутим, у драми Милутина Бојића женски ликови добијају на снази, за њихово грађење остављено је више места и учествују у стварању заплета. То је једна од многих модерних црта ове драме. Жене проговарају о ономе што је у делу неприсутно – о љубави, људскости, о краљевићу Стефану, који је главни јунак, а не појављује се ниједном.

Издавају се два женска лика: Теодора Смиљац, Стефанова супруга и краљица Симонида. Бојић је ове две јунакиње поставио тако да једна по свим својим особинама увек буде супротност оној другој. Њих две су истих година, а осим тога спаја их и љубав према истом човеку – краљевићу Стефану, који ће по краљевом наређењу ускоро бити ослепљен. И Теодора и Симонида, свака на свој начин, покушаће да га спасу. Теодора је, по речима Јована Христића (1987: 22), један од ретких ликова који не представља ниједан одређени тип. Она је, стога, универзални принцип патријархалне жене којој је на првом месту очување по-

родице. Зато она за свог мужа не моли сама, већ са децом – моли за њихову заједничку, породичну срећу. Једино се Теодора од свих личности у драми позива на Бога и верује у његову помоћ у невољи (што је чини ближе житијном тексту, те се она не може сасвим поимати као модерна јунакиња). Нажалост, молитве мајке и супруге не налазе одјека код игумана Данила. Његова реч моћнија је од њене и опстаје као последња. Данило остаје миран и хладан, непоколебљив у својој одлуци, која ће му обезбедити моћ и власт. Модерност Бојићевог дела поништава средњовековну сигурност у дејство молитве. Бог у *Краљевој јесени* ћути и оставља јунакињу да се сама суочи са охолим игуманом. Бојић (1987: 55) у једној од дијаскалија сасвим сведено описује Теодору као ону у којој нема „ни мало страсти”. Међутим, на врхунцу очајања изазваног Стефановом злом судбином, краљица Теодора изговара речи негирајући тако својство које јој је писац доделио: „Ево мога ока, ево мога меса, / Нека горе, прже, само он нек види” (Бојић 1987: 56). Наведени исказ сведочи о следећем: 1) Теодорин покушај да избави супруга није се окончао заједно са молитвом, он траје и када се молитва покаже као неделотворна, када на њу не стигне никакав одговор; 2) потискивана се страст одједном пројављује из Теодориног бића, опредељена у речима „око”, „месо”, „горе” и „пржити”. Краљичина спремност да поднесе физичку жртву зарад Стефановог спасења, да заузме његово место у страдању, доказ је њене истинске, христолике љубави. Теодора поседује покретачку страст која симболизује последњи покушај да се вољено биће заштити или да се макар с њим у патњи саучествује. Чему онда Бојићева назнака да у краљици нема нимало страсти? Писац је под „страшћу” подразумевао сасвим другачији сплет осећања од оних којима је озарена Теодора. Страст је из божићевске перспективе виђена као неспутана сензуалност и као интензивна сексуална енергија која овладава субјектом; чини се да такво поимање обухвата и једно снажно, негативно одређење које страст све више узима од ероса, приближава је и предаје танатосу – страст, дакле, води у (само)деструкцију. Напомена о томе да Стефанова супруга нема нимало страсти заправо значи да је не раздиру саморазарајуће емоције, неоствариве жеље, бујност младости и женствености које се не могу остварити у пуној снази.

Друга Бојићева краљица, Симонида, представља отелотворење баш овакве страсти и свих овоземаљских уживања. Није нимало случајно што Теодора и Симонида долазе Данилу једна након друге; тиме је постигнут општар контраст између карактера ових јунакиња као и сценски ефекат огледала: Теодора се повлачи, њен глас тоне и нестаје из текста, а на њеном месту „израћа” Симонида, као сушта супротност, Теодорин обрнути одраз. Бојићева Симонида не само што је контрастно приказана у односу на Теодору, она је у опозицији и у односу на Симонидин лик из житија архимандрита Данила. У житију, о краљици је сасвим сведено речено да је обукла монашке хаљине и отишла у манастир. Са друге стране, у *Краљевој јесени* Бојић (1987: 59) даје другачији опис Симониде:

Испод косе у ушима блиста се крупан бисер. Сјајне и крупне очи са великим зеницама. Врат го. Хаљина од броката, превучена мрежом, дубоко исечена на грудима. На ногама златне чарапе и златне ципеле. Око врата низ крупног ћилибара.

Богатство дескриптивног уједињује се са страшћу која обавија јунакињу – у том споју рађа се фатална лепота. *Краљева јесен* досеже и домете постмодернитета, уколико се у обзир узме Бојићева намера да омогући средњовековној личности да проговори о својој судбини, кад то већ у историографији није могуће учинити. Византијска принцеза, касније српска краљица, сагледана је као тра-

гична фигура. Краљу Милутину дарована је као обећање мира између држава. Парадоксално, у њеном бићу истински мир неће моћи да буде остварен, као што је у драми и приказано. „Фаталитет лепе жене која је, будући странкиња, у извесној мери и егзотично биће, удружује се са негативитетом који она носи као пропратни елемент трагања за самом собом” (Несторовић 2007: 160). Напуштање завичаја у раном детињству, без сопствене воље, у улози средства испуњења државних циљева, склапање формалног брака са остарелим краљем – све су то моменти који поткрепљују претпоставку о виђењу Симониде као трагичне фигуре, и у српској историји и у литератури. У српској усменој, средњовековној па и модерној књижевности, познат је мотив странкиње која долази у нову, културолошки потпуно другачију средину где није прихваћена,<sup>4</sup> па и из тог угла можемо посматрати Симонидину несрећну судбину.

У њој препознајемо синдром ’расељеног лица’: то је она могућност која, осим физичког померања ликова у простору, развија и карактеристике једног невидљивог и погубнијег облика расељености – унутрашњег изгнанства које доводи до нестајања и личног и колективног (породичног, националног, верског) идентитета. (Несторовић 2007: 163)

Дакле, лик краљице Симониде осликава и расељено лице, или егзиланта. Унутрашњи (духовни) и спољни (просторни) егзил јесте стање које од јунакиње ствара заточеницу. При томе ниједан од та два облика егзила није свесно, добровољно одабран, већ је насилно наметнут. Везе са матичном земљом избрисане су, док истинска повезаност са новим домом и његовим становницима никада није успостављена. Трагизам Симонидине судбине директно произлази из њеног егзилантског положаја. Заробљена у туђој земљи, у браку из државних интереса, Симонида коначно постаје и заробљеница сопствених неиспољених осећања, своје младости која улудо пролази и немогућности да буде вољена. Она је у безизлазној позицији: упркос свом богатству које је окружује није срећна нити то икада може бити. Као и други јунаци ове драме, и Симонида навлачи на себе маску. Сав накит и раскошна одећа на њој нису ништа друго него маска лажне среће и задовољства. Мотив егзиланства у *Краљевој јесени* блиско је повезан са раније ученим мотивом фатално лепе странкиње – Симонидин лик симбиотички сажима оба мотива. Проучаваоци овог дела у Симониди су видели фигуру фаталне жене, оне која доноси невоље и себи колико и другима. Зорица Несторовић (2007: 301) упоређује је са библијском лепотицом Саломом која је на тањиру добила главу Јована Крститеља.<sup>5</sup> На размеђи ероса и танатоса стоји Бојићева Симонида. Писац гради њену психологију тако да је читалац у исто време може и бранити и осуђивати. Можемо је посматрати као фигуру жртве јер њена младост узалуд пролази поред остарелог мужа, док она чезне за срећом поред другог. Међутим, управо тиме би могла да заслужи осуду – Симонидина жудња усмере-

4 Мотив фаталне странкиње обрађен је у драми Ђуре Јакшића *Јелисавеша, кнегиња црногорска*: „У причи о судбини последњих владара из црногорске лозе Црнојевића, [...] Јакшић изнова актуализује већ познати модел приче са мотивом ПРОКЛЕТЕ ТУЋИНКЕ, најчешће латинског порекла, која деструктивним понашањем изазива сукобе у средини у коју стиже, доводећи је до потпуне пропасти.” (Несторовић 2007: 155)

5 До сличног закључка дошла је и Слободанка Владив Гловер у књизи *Лирска драма словенског модернизма*, где је указала на интертекстуалну повезаност Бојићеве *Краљеве јесени* и Вајлдове *Саломе*: „Смртни нагон је сликовито представљен видом. То је Стефанов поглед који је Симонида желела да осети на себи. Њена патња за Стефаном је представљена погледом као симболом. То може бити место позајмљено из Вајлдове ‘Саломе’...” (Владив Гловер 1997: 40–41).

на је на њеног пасторка Стефана – што можемо сматрати блиским родоскрвној вези. Ипак та чежња остаје само жеља која се не остварује. Краљичина жеља за Стефаном у значењској је вези са мотивом очију. „Када Стефанове зенице буду спржене ватром, он ће бити као мртав за Симониду, јер је она нашла живот само у његовим очима, његовим зеницама. Очи су предмет патње и похоте. Мртве очи довеле су Симониду пред врата смртне похоте” (Владив Гловер 1997: 41). Одатле ће проистећи и Симонидина смелост за излазак пред игумана Данила. У Бојићевој драми (Стефанове) очи представљају извор наде за краљицу, она у њима види прилику за остварење дуго сањане среће. „У очима тим се мрак поноћи стере, / Прах звезда кроз који сјај смарагда продре, / У њима се блиста сјај греха и вере, / Право у смрт вуку те зенице модре” (Бојић 1987: 63). У Стефановим очима Симонида је препознала одлику која је и њој самој иманентна – разорну страст, ону која „право у смрт вуче”. Отуда фатална привлачност и жудња за пасторком, краљица га је препознала као оног ко јој је сличан по суштини свог бића, а та суштина могла се прочитати у очима. Помисао да више никада неће видети те очи, наводи Симониду да се сукоби са Данилом и покуша да спаси Стефана. Не знајући како да га придобије, краљица нуди и себе саму.

У ватреном дијалогу између Симониде и епископа Данила, објект појуде је одсутан. Или даље, Симонида ван себе од очаја због предстојеће казне која чека Стефана, трансформише себе у предмет Данилове појуде и у метонимију своје појуде за Стефаном. (Владив Гловер 1997: 40)

Она се води идејом: „Ја сам само жена”. Њен снажни еротизам успео је да уздрма Данила, али не и да га убеди да одустане. Он је човек логике, а не страсти. Њиме управља искључиво рационалност, тако да га Симонидина инстинктивност и сензуалност није могла дотаћи, као што није могла ни Теодорина молитва љубави. У том тренутку се краљичина огромна страст претапа у очајање, јер субјект који подстиче стварање те страсти остаје трајно недоступан. „Уколико се догоди да женска фигура крочи у домен трагичности, она истовремено искорачује из себи својствене женске природе и присваја оне особине које јој нису прирођене па се отуда њихово присуство препознаје и као знак абнормалитета” (Несторовић 2007: 157). Бојић нам нуди слику несхваћене личности и њеног празног живота без радости. На завршетку драме приказана је Симонида којој није дозвољено да присуствује Сабору; светлост у Стефановим очима супституисана је светлошћу свећа – тај приказ семаантички је скопчан са ишчезнућем сваке животне радости у Симонидином бићу, и нужно води у духовно ништавило и осећање безизлаза. Према мишљењу Слободанке Владив Гловер (1997: 41), *Краљева јесен* драма је љубави и смрти која почива на пројекцији Симонидиног афективног стања – страха, похоте, гнева, самосажаљења и очајања. Кроз краљичин лик огледа се истина, али ту истину нема ко да чује. Уочен је сценски паралелизам – Симонида остаје сама пред затвореним вратима, као што је и Теодора стајала пред Данилом. На крају драме два снажна женска јунака, карактерно супротна, сажела су се у својој намери да подаре слободу ономе кога воле. Теодора се огледа у Симониди, а Симонида у Теодори. Два вида женског принципа, две страсти и једна жудња – истинско испуњење бића љубављу.

Приказивањем уочених описа женских јунака, начинили смо извесне паралелизме приликом њихове карактеризације, зато што сматрамо да су битне за осликавање фигура владара са другачијих аспеката. Иако им житијни текст не посвећује довољно пажње, Бојићева драма женским ликовима даје могућност

да проговоре и обзнане истине о владару које у житију нису изговорене. Поред споменуте опозиције између женских ликова, али и грађења lika краља Милутина у житију и драми, увиђа се и сукоб опозита приликом тумачења драмског сукоба са аспекта симболичког сукоба пролеће (Симонида): јесен (Милутин) (Петакoвић 2017: 109). На основу паралела истакнутих у раду, изводи се закључак да Бојићева модерна драма значајно шири контекст средњовековног житија и отвара простор за другачије приступе како текстовима, тако и историјским личностима које унутар драме почињу да живе нови живот мимо историјског дискурса и канона.

#### 4. Закључак

Компаративна анализа *Житија краља Милутина* и *Краљеве јесени* указује на то каква су померања начињена унутар историјског контекста као полазне тачке оба анализирана текста. Зато су разматрања поводом ликова краљева веома значајна, јер житијни текст настоји да осветли Милутина као краља приврженог Богу и народу, док је бојићевски Милутин на другом крају средњовековне равни – модерни јунак приказан као обичан човек, са свим својим врлинама и манама што га чини много ближим и савременијим у односу на јунака из житија. Оба текста подлежу извесним уметничким обрадама које историјски контекст измештају из своје примарне и централне позиције. Лик краља Милутина и ликови слугу осликавају два различита поимања служења и подаништва, као и титуле и функције владара. Такође, два краља отварају две димензије: ону која се тиче средњег века, док други краљ говори о проблему сопствене модерности.

Недостатак детаљније изградње женских ликова у *Житију краља Милутина* надокнађен је у драми Милутина Бојића, што представља једну од њених многобројних модерних црта. С обзиром на то да су женски ликови ти који проговарају и обзнањују одсутност у делу, може се сматрати да *Краљева јесен* залази у сферу модерног, па и свременог. Пажња је усмерена на два женска lika: Теодору Смићац и краљицу Симониду. Кроз Теодору је опредмеђена патријархалност, али и покретачка страст. Уочена је и другачија врста страсти – снажна сензуалност и бујност младости и женствености – отелотворена у лику Бојићеве Симониде. Она је контрастно приказана у односу на Теодору, али и у односу на лик Симониде из житија архимандрита Данила. Раскошан опис краљице сједињен је са њеном необузданом страшћу из чега се пројављује фатална лепота, која доноси невоље и себи и другима. Симонида је сагледана као трагична фигура. Примећено је да тај трагизам произлази из њеног егзилантског положаја. Мотив егзиланства у *Краљевој јесени* близак је мотиву фатално лепе странкиње, па стога закључујемо да Симонидин лик обухвата оба наведена мотива. На основу свих пређашње уочених паралела и различитости, изводимо закључак о томе да је од изузетне важности било пратити начине конституисања ликова и догађаја житијног текста и драме, зато што се сагледава савременост, свременост и универзалност контекста и јунака унутар оба дела.

#### Извори

- Андрић, Бошков, Ђурић 1966: И. Андрић, Ж. Бошков, В. Ђурић, *Стара српска књижевност I*, Нови Сад: Штампарско предузеће „Будућност”.
- Бојић 1987: М. Бојић, *Изабране драме*, Београд: Нолит.

## Литература

- Владив Гловер 1997: С. Владив Гловер, *Лирска драма словенског модернизма*, Београд: Просвета.
- Гавриловић 2017: М. Гавриловић, Песнички модернизам и искушења традиције: схватање историје у песништву Милутина Бојића, у: Ј. Делић, С. Шеатовић (уред.), *Поетика Милутина Бојића: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека „Милутин Бојић”; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 495–515.
- Константиновић 1983: Р. Константиновић, Милутин Бојић, у: М. Савић, Б. Милошевић, Р. Ждрале (уред.), *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века I*, Београд: Просвета; Рад, Нови Сад: Матица српска, 225–315.
- Несторовић 2007: З. Несторовић, *Богови, цареви и људи: шражички јунак у српској драми XX века*, Београд: Чигоја штампа.
- Павловић 1963: М. Павловић, у: З. Мишић (уред.), *Живи пјесници: Милутин Бојић*, Београд: Београдски графички завод, 9–34.
- Панић Мараш 2017: Ј. Панић Мараш, Бојић и Црњански: једна могућа паралела, у: Ј. Делић, С. Шеатовић (уред.), *Поетика Милутина Бојића: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека „Милутин Бојић”; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 419–437.
- Петакловић 2017: С. Петакловић, Милутин Бојић и обнова историјске драме, у: Ј. Делић, С. Шеатовић (уред.), *Поетика Милутина Бојића: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека „Милутин Бојић”; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 105–121.
- Христић 1987: Ј. Христић, Дrame Милутина Бојића, у: Ђ. Вуковић, Ј. Деретић и др. (уред.), *Изабране драме*, Београд: Нолит, 5–29.
- Шеатовић 2017: С. Шеатовић, Бојићева Византија – нова историјска самосвест српске поезије 20. века, у: Ј. Делић, С. Шеатовић (уред.), *Поетика Милутина Бојића: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека „Милутин Бојић”; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 87–105.

## COMPARATIVE INTERPRETATION OF THE LIFE OF KING MILUTIN BY ARCHIMANDRITE DANILO AND THE AUTUMN OF A KING BY MILUTIN BOJIĆ

### Summary

In this paper, using a comparative approach, we point out specific characteristics of the works of Archimandrite Danilo *The Life of King Milutin* and *The Autumn of a King* by Milutin Bojić, but we also pay special attention to the differences between these two works. The play *The Autumn of a King* opens up a new perspective that enables interpretation, perception and an approach to the hagiography from a different aspect, as well as innovation in the reading of prominent literary works. In the text of the hagiography, the cult of the ruler and the cult of the saint were built in parallel. The aforementioned cults suggest an opposition of the hagiography to Bojić's drama, especially in terms of forming a modern subject as a lonely hero and an individual. Examining the universality and timelessness of the situation of the aforementioned works, we try to shed light on the transformations that are taking place in the character of the king. Using the motif of disguise and wearing masks, we focus on the analysis of the stability of the personality of King Milutin from the hagiography, as opposed to the instability of the personality of the unnamed king in *The Autumn of a King*. By presenting the perceived descriptions of the heroes, we made certain parallels in their characterization, which are explained in this paper.

**Keywords:** comparative approach, medieval literature, 20<sup>th</sup> century literature, *The Life of King Milutin*, *The Autumn of a King*, the cult of rulers, the cult of saints, modern subjects, characterization

Milica A. Kandić  
Milica B. Mojsilović

Софија Д. Тодоровић<sup>1</sup>  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

## РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА СРЕДЊОВЕКОВНЕ И НАРОДНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У БУРЛЕСКИ ГОСПОДИНА ПЕРУНА, БОГА ГРОМА РАСТКА ПЕТРОВИЋА: ГЕНЕЗА МОТИВА ОБИЛАСКА ДОЊЕГ СВЕТА

Рад се бави кључним стратегијама двадесетовековног ресемантизовања средњовековне и народне књижевности у роману *Бурлеска Господина Перуна, Бога Грома* (1921) Растка Петровића, и то, пре свега, на примеру интерпретативног сагледавања мотива обиласка грешника у Паклу. Генеа уметничког обликовања овог мотива посматра се на примерима новозаветног апокрифа *Ход Богородице по мукама*, народне епске песме *Ођена Марија у паклу* и поменутог романа. Посебна пажња посвећена је пародијском третману као одређујућем елементу специфичног хипертекстуалног односа који Растко Петровић успоставља са претходном традицијом. Рад има за циљ да укаже на стилске и семантичке модуларности мотива катабазе током векова уметничког стварања, при чему се литерарној обради пакленог хронотопа приступа у зависности од књижевно-духовне позиције одређеног цивилизацијског тренутка. Промене које су се током генезе мотива испојиле у раду се сагледавају с обзиром на приступ концепцији ликова, аспект мотивације и функцију фантастичног хронотопа (чији се развој односи на његову десакрализацију).

Кључне речи: Растко Петровић, апокриф, фолклорна књижевност, катабаза, ресемантизација, пародија

### 1. Уметнички светови *Бурлеске Господина Перуна, Бога Грома*

*Бурлеска Господина Перуна, Бога Грома* (1921) Растка Петровића у жанровском смислу представља сложено и неконвенционално хибридно дело, „големо и исконски шегљиво” (Винавер 1975: 385). Ово дело као да се опире ограничавању на једну класификацијску одредницу, па га је тако могуће одредити као: кратки, фантастични, лирски роман, антироман, бурлеску<sup>2</sup>, менипеју итд. (в. Шаровић 2013: 149). Поред жанровског синкретизма, поетички самосвесну *Бурлеску* одликује и разноводан репертоар грађе од којих су уметнички светови дела саздани, као и специфичан начин преосмишљавања те грађе (документоване и митолошке)<sup>3</sup>, која техником монтаже и колажа твори својеврсни романескни амалгам и на тај начин демистификује реалистичку мимезис (в. Петровић 2008: 231, Шаровић 2013: 150). Петровић (2008: 222) тако успоставља полифони дијалог са различитим литерарним традицијама, „претварајући текст у сложену интертек-

<sup>1</sup> sofija.tod3@gmail.com

<sup>2</sup> Интегрисање жанровске одреднице у наслов дела поступак је који није стран српској књижевности XX века – овим поступком се често служио Црњански (*Роман о Лондону, Дневник о Чарнојевићу* итд.). Приступање теми „с гротескном екстравагантном” (Живковић 1992: 100, s. v. „Бурлеска” [Н. Кољевић]) јесте оно што Петровићев роман приближава жанру бурлеске.

<sup>3</sup> Уп. „Сви митоси, све легенде, сва веровања, све митологије, сви фолклори, све религије, све магије и све уметности преплићу се, мешају се и сливају се једни с другима, оплођавају и мењају једни друге” (Ристић 1966: 176).

стуалну мрежу цитата” и књижевних реминисценција. Доминантно је присутно пародијско преиначавање фолклорне књижевности и паганске митологије<sup>4</sup>, хришћанско-средњовековне и библијске традиције<sup>5</sup>, античког мита<sup>6</sup>. Кокетујући са различитим културним обрасцима који се у роману прожимају, и трансформишући традицију и мит (најчешћа је травестија митских предлога), Петровић ствара аутентични уметнички свет – сопствену митургију (в. Шаровић 2013: 153). То значи да је на снази извесна ресемантизација, моделовање и преформулисање традицијских литерарних образаца и архетипова (модернистичко поетичко начело), а не њихово потпуно поништавање (што би било у складу са авангардним поетичким начелом; ипак, романописац користи мноштво авангардних поступака, као што су алогичност, фрагментарност, техника монтаже итд.). Двadesетовековна неомитологизација објавила је креативно превредновање, па самим тим и – васпостављање мита и традиције<sup>7</sup>. „Повезивањем модернистичког приповедања са митолошко-фолклорном традицијом” (Марковић 2011: 21), Петровић пре ревитализује предање него што га у потпуности одбацује (могли бисмо рећи и да је његов однос према традицији унеколико елиотовски)<sup>8</sup>. Уметничка хетерогеност распростире се и на питање стила (протејско смењивање узвишеног и баналног, нискомиметичког стила), приповедачке инстанце (у тексту се проговара из трећег, али и из првог лица), и просторно-временске разуђености. Време у роману подразумева распон од митских времена словенских паганских богова, све до првих деценија XX века – на тај начин, романескна позорница је у извесном смислу универзализована и означена као простор вечних збивања. Концепција времена је, дакле, схваћена циклично, а Набор Даволац „постаје митска фигура човека” (Шаровић 2009: 389) и прототип путника кроз универзално време. Управо доминантна карневалска атмосфера гротескног реализма и снижавања, панургијевског животног начела и хипертрофираности<sup>9</sup> семантички подупиरे идеју о цикличности „космогонијског круга” и вечитој регенерацији света, „будући да се прослава-ритуал јавља као повратак у рано ‘парадигматско’ митолошко време” (Мелетински 2011: 125)<sup>10</sup>.

4 „[П]остојање митских особина код Петровића [је] увек праћено одређеним отклоном, дистанцом од дословног (ре)конструисања архаичних мотива и облика, што се изражава кроз присуство елемената комичног, кроз пародисање и иронисање одређених тема или форми” (Јовић 2005: 131). У текст романа су, на различите начине, инкорпорирани најразноврснији жанрови усмене књижевности: легенде, епске и лирске народне песме; присутан је и бајковни дискурс (нпр. мотив женидбе са препрекама у причи о Манусу и Сорји, или, у истој епизоди: утва златокрила и златна јабука итд.) и паганске и космогонијске митологије (архетипски сукоб између таме и светлости, хаоса и космичког реда – хтонског и соларног божанства отелотворених у Тројану и Дажбогу).

5 Традиција апокрифног, али и житијног наратива дата је у пародијском кључу, Наборова генеалогичка из последњег дела романа (ова књига се може читати и као својеврсни еквивалент библијске *Апокалипсе*) представља пародију библијских генеалогича (приметна је и пародија библијског стила и језика уопште, што се постиже честом употребом имперфекта и аориста), присутна је и интертекстуална веза са *Словом љубве* итд.

6 Нпр. парафраза мита о Минотауру, Еуридици и Тезеју.

7 „Схватање мита као оруђа свесне борбе са историјским временом представља крајњу модернизацију” (Мелетински 1984: 180). Уп. Марковић (2011: 20) („митопоетизација стварности”).

8 Уп. „Савременост, узета изван свог односа према прошлости и будућности, губи своје јединство, распада се на појединачне појаве и ствари, постаје њихов апстрактни конгломерат” (Бахтин 1989: 263).

9 „[У] сликама материјално-телесног живота јесте плодност, растење, прекомерно изобиље” (Бахтин 1978: 27). Уп. „Расткова велика пасија [...] била је мистерија телесног, која му се откривала [...] преко најсвакодневнијих физиолошких манифестација [...]” (Мишић 1996: 229).

10 Уп. „За време прославе допушта се одступање од неких уобичајених друштвених норми, својеврстан социјални хаос, често замишљан као понављање првобитног хаоса који је претходио



## 2. Генеза литерарног третмана мотива обиласка загробног света

Силазак у загробни свет стари је мотив који има важно место и у *Бурлески* – он у роману представља парадигматичан пример онога што „подразумева стални дијалог са прошлошћу и преиспитивање њених основних претпоставки” (Марковић 2011: 27), и то у односу према средњовековној и народној књижевности.

Литерарној обради пакленог хронотопа приступа се у зависности од књижевно-духовне позиције одређеног цивилизацијског тренутка. У том смислу, могуће је пратити стилске и семантичке модулације овог мотива током векова уметничког стварања – усмене и писане речи (в. Ђурић 2012: 503).

### 2.1. Средњовековна имагинација: *Ход Богородице по мукама*

Мотив обиласка грешника у загробном свету у пратњи својеврсног вође порекло има у апокрифној литератури средњег века – овај дантеовски мотив је, дакле, заправо изворно апокрифни, будући да су фирентинском поети као узор при писању *Пакла* послужили новозаветни апокрифи овог сижејног типа. У новозаветном апокрифу *Ход Богородице по мукама* Богомајка умољава свог сина да јој допусти да посети Пакао како би се помолила за грешне. Пакао постаје стедиште фантастичних елемената<sup>11</sup>, који имају дидактичку, чак пропагандну функцију – низ натуралистичких призора страшних паклених мука има за циљ да одврати вернике од грешног живота којим се удаљавају од Божјег закона. Ефекат фантастичног постиже се хиперболичним и гротескним описима мука и грозота (фантастично произилази управо из непојмљивости паклених ужаса). Врста казне ће зависити од врсте греха (в. Сташевић 2013: 25), деловаће „начело супротне патње” (*legge del contrappasso*). Према овом начелу кажњавања (толико присутном и код Дантеа), испаштање ће се тицати управо онога у чему је суштина греха, што је најчешће сигнализирано одређеним делом тела (клеветници су обешени за језик, жена која је прислушкивала обешена је за уши).

стварању и космоизацији, која укључује победу над демонским силама, које у овој или оној мери оличавају хаос и хтоничке силе мрака” (Мелетински 2011: 123).

- 11 Свако поимање оностраниности и божанског подразумева чудесно, будући да се залази у домен емпиријски несазнатљивог. Тако ће и дела религиозне садржине у себи неизоставно инкорпорирати елементе који стоје изван искуства, тј. оне елементе који се сматрају *фантастичним*. Међутим, оваква врста фантастике могла би се назвати хришћанском, а њене манифестације хришћанским чудима. Хришћанско чудо, као Божја интервенција, руши природне законе, али ипак оно у реципијенту дела не изазива такво изненађење (као што ће то бити случај са „апокрифним чудом”), будући да читалац неупитно прихвата сваку врсту делања трансцендентне инстанце. С друге стране, у религиозним делима ванканонског карактера, осим хришћанских чуда, која не подлежу преиспитивању (увек везаних за одређене теолошке феномене), у великој мери су присутни и оригинални фантастички елементи (најчешће везани управо за описе загробних, али и небеских простора) који се нису уклапали у хоризонт очекивања публике, и неретко би били схватани искључиво као део уметничке фикције. Они су прихватани као натприродни и у правом смислу фантастични. Фантастични елементи се, дакле, супротстављају реалистичном, које изражава општеприхваћено мишљење о стварима спољног света и његовим појавним и сазнајним облицима. Ипак, како апокрифни свет не проблематизује питање реалности, његово онтолошко упориште остаје стабилно унутар књижевног фикционалитета (где појаве важе за реалне), док ће читалац изласком из приповедачког времена остати дезоријентисан, без могућности да догађајима да неко објашњење. Иако осликавају натприродна збивања, овакви моменти у тексту никада се неће у потпуности одвојити од стварности (фантастични ефекат се ствара управо интерференцијом са облашћу природног, односом између природног и натприродног), будући да читалац зна само за природне законе – тако да остаје до краја „неодлучан” кад је реч о томе којим од два света представљени призори припадају (в. Тодоров 2010: 33). Управо овакве противречности рађају ефекат фантастичног; док би у супротном оне биле само *чудесне* (в. Тодоров 2010: 27).

Пакао је место жалости, хладноће и мрака (Бог, који је светлост, одвратио је своје лице од грешника у паклу)<sup>12</sup>. Грешници се муче у кипућој смоли, огњеним пламеновима, огњеним постељама, пламеним језерима и рекама. Мучење је често у вези са водом, као местом за испаштање греха. С друге стране, вода је позитивно атрибуирана у рајском амбијенту (али и овоземаљском) – она је извор живота и изобиља. Дакле, природа воде је амбивалентна и зависи од места на коме се налази – или је животодавна и стоји у вези са позитивним принципом, или је пак (као што је то овде случај) место на којем грешници подносе најстрашније муке („огњена вода”)<sup>13</sup>. Често различите животиње (нпр. црви или змије) и звери учествују у самом чину мучења – то су бића хаоса (односно његови просторно маргинализовани прејизи)<sup>14</sup>.

Протескне слике често имају функцију опомињања и јасне поларизације добра и зла: приказ широког репертоара пластично представљених мука требало је да одврати хришћане од греха (грешници треба да се препознају)<sup>15</sup>, при чему се инсистира на томе да Бог не одустаје од грешника (све док се они не покају), што је, опет, у вези са специфичном врстом утилитарне намене уметничког дела у средњем веку и тенденције ових дела да „васпитавају карактере” (Богдановић 1980: 59).

## 2.2. Фолклорна имажинација: *Огњена Марија у паклу*

Новозаветни апокриф *Ход Богородице по мукама* оставио је одраза и у нашој усменој традицији, у народној епској песми *Огњена Марија у паклу*, где се поново сусрећемо са доминантним мотивом својеврсне катабазе, који је овде, међутим, добио фолклорно уобличење. У фолклорном остварењу протагонисти приче разликују се у односу на апокриф – уместо Богородице и арханђела Михаила, као представници више инстанце јављају се Огњена Марија (Света Марина), хришћанска светитељка из III века, и Свети Петар. Фолклорна перцепција мотива мења мотивацију за посету грешницима – она је овде интимне и породичне природе, будући да је реч о бризи за душу властите мајке. Старање о мајчиној души стоји у тесној вези са предачким култом, толико поштованим у народној традицији. Светитељка се према грешницима односи унеколико индиферентно, при чему не долази до директног међусобног општења, већ се о историји грешника сазнаје преко Петра<sup>16</sup>. Индикативно, једино непосредно обраћање у песми јесте

12 Насупрот Паклу, Рај се увек (па тако и овде, у апокрифној књижевности) представља као место несагледиве лепоте, благодата и радости. Топос неизречивости, који сведочи о немисливости рајске лепоте у оквиру емпијске спознаје, ствара утисак елементарне фантастике. Рајски предео, као *locus aeternus* (уп. Курцијус 1996: 329, нап. 31), приказује се као „обеђана земља”, место на којем не важе закони вегетације, а уживање у непресушном изобиљу и миомирисним плодовима бесконачно је. Дакле, апокрифне представе Раја не одступају од конвенционалних канонских представа. Рај је у потпуности идеализован, утопијски предео, сличан представама претривиализацијског Златног доба. Опис Раја често је дат у виду готово пасторалних екскурса који треба да дочарају место предвиђено за праведне душе и њихову вечну контемплацију Бога.

13 Ипак, схватање воде као хтонског простора није страно ни усменој традицији, где се она доводи у везу са демонском (често је сигнал опасности).

14 „Митска бића која персонификују хаос, побеђена, спутана, свргнута, често и даље постоје на периферији космоса, на обалама светског океана, у подземном 'доњем свету', на неким посебним деловима неба, тј. у односним деловима митског просторног модела” (Мелетински 1984: 215).

15 Због тога неке казне не одговарају гресима, тј. за мањи грех добија се несразмерно велика казна. Нпр. недолазак у цркву повлачи са собом најстрашнију казну – мучење у огњеним постељама. Ипак, она може бити и ублажена („ако му се запали кућа и не може изићи”, Јовановић 2000: 524).

16 Близак и фамилијаран однос светитеља наговештава се Петровим апострофирањем Марије („моја мила секо”, *Огњена Марија у паклу*, Вук II, 4, ст. 25), које је у потпуности утопљено у стил-

оно на релацији Марије и њене мајке<sup>17</sup>. У складу са промењеном мотивацијом, „у народно-православној интерпретацији [...] списа [sc. *Хога Богородице по мукама*] нема молитве за спас грешника” (Ајдаћић 2004: 246), као ни типично средњовековног топоса суза – емпатични и емотивни однос према грешницима изостаје – он се једино априорно претпоставља у односу са мајком (Маријина готово себична незаинтересованост за спас грешника са којима није у крвном сродству и остајање у уском кругу породичног интереса потцртава примат крвне и породичне везе у фолклору). У вези са превлашћу породичног у народној култури, хијерархија казни у фолклорном паклу умногоме зависи од степена у којем се одступа од обичајног и породичног права – па су, тако, у *Огњеној Марији у паклу* разлози за страдање претежно у вези са овим слојем народне традиције<sup>18</sup>. Тако је у песми један осуђен на вечне муке зато што „није даровао куму” (*Огњена Марија у паклу*, Вук II, 4, ст. 13) и због тога се огрешио о култ кумства<sup>19</sup>, други је „био и оца и мајку” (*Огњена Марија у паклу*, Вук II, 4, ст. 19), сама Маријина мајка је, с друге стране, починила грех у односу на своју пасторчад, поред тога што се удавала више пута, не одржавши „мужа ни једнога” (*Огњена Марија у паклу*, Вук II, 4, ст. 78); што, опет, делује субверзивно по народни, патријархални кодекс и статус који брак треба да има у тако устројеној култури. Највеће муке пак трпи крчмарица која се испоставља као вишеструка грешница, која у себи уједињује фигуре варалице (она је пресипала воду у вино „и за воду паре узимала”), прељубнице и врачарице, која је бацила „на себе мађије, / да с њим [са мужем] нема од срца порода, / а бог јој је писа седам синах” (*Огњена Марија у паклу*, Вук II, 4, ст. 52). Крчмаричин највећи грех представља њено трансгресивно одбијање да на себе прими улогу мајке, која јој је била судбински намењена од Бога. Греси, дакле, најчешће остају у домену породичног, рођачког и приватног, иако песми није страна ни осуда одређених социјалних девијација, као што је, видели смо, трговинско обмањивање, или, с друге стране – инвектива уперена против примања мита у сфери судства<sup>20</sup>.

Као и у апокрифно-дантеовској традицији, тако је и овде, у православном религиозном фолклору, често чување везе између греха и казне – начин кажњавања упућује на оно што је представљало есенцију греха. Парадигматичан пример у песми је један сегмент паклених мука помињање крчмарице. Управо то што „висе јој змије о дојаках” (*Огњена Марија у паклу*, Вук II, 4, ст. 38) симболички је повезано са њеним одбацивањем намењене јој материнске улоге – тамо где је требало да буде млеко за одојчад налазе се змије<sup>21</sup> као вид „гротескне зоологије”

ски декор народне књижевности.

- 17 „Кажи, мајко, што си згријешила, / не бих ли ти душу избавила”, *Огњена Марија у паклу*, Вук II, 4, ст. 62–63.
- 18 „Морални систем цркве је у народним представама пакла допуњен гресима из народног поимања правде” (Ајдаћић 2004: 248).
- 19 Према народном обичајном праву огрешење о кумство треба да са собом носи највеће последице. Институционално доживљен феномен кумства у фолклорном контексту има примарно и повлашћено место када је реч о категоријама рођачких веза и обавеза које члан народа има према породици (уопште узев, у домаћем култу), в. Чајкановић 1973: 162. Ипак, на осуду изневеревања кумства наилазимо и у апокрифу: „Ово су они који су својим кумовима зле речи говорили и блудом се окаљали, те се зато муче” (Јовановић 2005: 380).
- 20 Апокриф, ипак, познаје много раширенији дијапазон грехова, при чему је број грешника који су згрешили према породици и оних који су згрешили према (условно речено) друштву далеко уједначенији.
- 21 Уп. „Грешнице које су подавале своје тело у паклу су наге, њихове дојке сишу змије отровнице”, Кулишић *et al.* 1970: 146 (s. v. „Змија”).

(Ајдаћић 2004: 248). Други пример опет је у вези са делом тела који на одређени начин комуницира са оним што је чинило грех – грешнику који је вршио насиље над родитељима гори нога, јер „њом је био и оца и мајку” (*Огњена Марија у паклу*, Вук II, 4, ст. 19). Гротескно и фантастично<sup>22</sup> представљене паклене муке<sup>23</sup> и овде се, у фолклорном хришћанском Паклу (на нешто мање драстичан, али ипак на начин који је неупитно сродан призорима мучења из *Ходе Богородице по мукама*), неизоставно доводе у везу са ватром (природни елемент са конотацијом демонског), као својеврсним средством за мучење (вечно трајање у горућим пламеновима најчешћи је вид мучења). Чини се да, попут свог апокрифног предлошка, и фолклорна реинтерпретација мотива, треба да предочи страшна мучења грешника тако да она делују васпитно на публику (али, пре свега, њој је ипак кључно било наглашавање образаца дате културе).

Мотив познат претходној књижевној традицији у *Огњеној Марији у паклу* народна култура „допуњује и преображава [...] према фолклорном поимању загробног света” (Ајдаћић 2004: 244), при чему се он иновира како на семантичком тако и на стилском и жанровском плану<sup>24</sup>.

### 2.3. Двадесетовековна ресемантизација претходне традиције представљања доњег света у *Бурлески Господина Перуна, Бога Грома*

Мотив силаска у подземље добио је своју књижевну обраду и у српској књижевности XX века, у *Бурлески Господина Перуна, Бога Грома* Растка Петровића („III књига: апокрифна”). Исти је мотив, међутим, онеобичен у складу са модернистичким стремљењима аутора, па је тако добио своје пародијско уобличење – примарно сакрални мотив<sup>25</sup> предочен је „у травестираном кључу” (Шаровић 2013: 151). „[Б]удући да процес настајања пародије почива на хипертекстуализацији”, подразумеван је особити књижевни дијалог између текстова, али и инсистирање „на извитоперавању одређених садржаја и мотива” (Поповић 2011: 56). Самим тим што је књигу (део романа) у којем је овај мотив тематизован назвао *апокрифном*, Петровић је потцртао литерарни предлогачак на који реферише – односно, своју намеру да са њим отворено ступи у специфичан вид комуникације. Према овом жанровском одређењу аутор се односи иронијско-пародијски, деконструишући оно што је чинило темељ жанра. Несумњиво, реч је о *Ходу Богородице по мукама*, на шта упућује и поменути жанровски сигнал (апокрифни предлогачак бисмо, међутим, могли схватити у једном ширем традицијском контексту, према којем би он био део једне интегралне – средњовековно-фолклорне имажинације мотива катабазе). *Ход* се, дакле, налази у својству хипотекста (прототекста), од којег ће (пошто буде подвргнут специфичном, модернистичком третману и интерпретацији) настати хипертекст (метатекст) у виду поменутог сегмента *Бурлеске*.

Као и у апокрифу, путници у загробни свет у *Бурлески* су Богородица и арханђео Михаило. Поред њих, код Петровића ћемо се поново сусрести и са Светим Петром – његова се функција овде, у роману, изменила у односу на народну песму (у *Огњеној Марији у паклу* Свети Петар је имао вергилијевску

22 Фантастично у смислу оних својстава које има и „апокрифна фантастика”.

23 „Муке на које се ту може наићи описане су живо” (Чајкановић 1973: 79).

24 Нпр. употреба иницијалне и финалне формуле: „Бога моли Огњана Марија”, „То је било, а боже помози!” (*Огњена Марија у паклу*, Вук II, 4, ст. 1, 96).

25 У складу са тим, могли бисмо рећи да је овај текст *parodia sacra*.

улогу водича кроз доњи свет, док ће се у *Бурлески* он преобразити у комичну и карикатуралну варијанту античког Харона)<sup>26</sup>. Аутор ове јунаке подвргава радикалној профанизацији и демократизацији сакралних својстава њихових фигура – то су „крајње неканонски портрети светаца”, који „губе своју митску снагу” (Шаровић 2013: 164, 159) и наднаравни статус. Дрastiчно антропоморфизована и секуларизована варијанта Богородичиног лика из *Бурлеске* „сведена [је] на телесно-материјалну раван” (Петровић 2008: 258). У њеном портрету, са којим се срећемо на почетку „III књиге”, наглашена је њена физичка лепота: „сапутница још умилнија још лепша”, „витица јој тешка низ тело”, као и врло конкретне физичке радње које врши: „руке је спустила да јој спира вода”; што сугерише и одређену потребу за телесним одушком (Петровић 2019: 95). Она „нити је шта јела, ни пила, ни спавала” док није „женика свога пресветлог” (Петровић 2019: 95) и сина његовог умолила да јој допусте одлазак на ово несвакидашње путовање, при чему се њено преклињање пореди са порођајним мукама. Цртањем њеног портрета у светлу овако наглашених телесних специфичности<sup>27</sup>, природа Мајке Божје је, дакле, наглашено детронизована. Њена узвишеност из апокрифа снижена је, тако да Богородица постаје нешто попут профане, грађанске даме. У вези са њеном упечатљивом људскошћу, у роману се јавља и мотив Богородичиног страха, о чему није могло бити ни помена у апокрифној и усменој књижевности<sup>28</sup>. Арханђео Михаило и Свети Петар су, такође, приказани у светлу плотског и материјалног: „[а]рханђелова се кичма затеже, плећи искачу кад се повија и истура при веслању” (Петровић 2019: 98), Петар „раздрљи длакаве груди”, „[и]змрви неколико жутих листова, сави цигару, кресну кремен, запуши”, „он је пушио и опуштао своје велико тело”, док му је дим „увијао лагано браду и главу”; посебно је наглашен Петров умор од напорног *физичког* посла, као и натуралистички представљене последице тог умора: био је „засуканих мишица и ишибаних од таласа” (Петровић 2019: 98).

Оно што у *Бурлески* у највећој мери травестира и десакрализује мотив посете загробних простора и, пре свега, фигуру саме Богородице јесу мотиви за овакво путовање (они су радикално различити у односу на претходну традицију). У том смислу, могуће је пратити генезу мотива који женски светачки лик наводе на обилазак Пакла – од емпатичне и самопожртвоване средњовековне Богородице, чија је мотивација суштински филантропске природе, а њена жеља да се помоли за душу свих грешника бескомпромисна,<sup>29</sup> преко фолклорне имагинације и нешто мање емпатичне Огњене Марије, чије се претензије на помоћ у спасењу душе ограничавају искључиво на њену мајку (док се према осталим грешницима

26 За Петра узимамо и несвакидашњу могућност комуникације са различитим нивоима просторно-временске стварности, о којој сазнајемо из његовог одговора на Богородичино (хумористички обојено) питање о томе како може да пуши дукан, с обзиром на то да „[тек] Колумбо има да га донесе из Америке [...] Слушај, сестро; били ми у четрнаестом, осамнаестом или шестом веку, све је то свеједно. Ја се стално преносим између неба, земље и пакла, те сам у ближем односу са стварима него остали људи, па зато их могу употребити и пре него што буду пронађене” (Петровић 2019: 97). Будући да Петрово кретање кроз простор и време нема ограничења, његову фигуру је могуће разумети и симболички – као фигуру екстрадијегетичког приповедача, који не познаје такву врсту ограничења (односно: како за свезнајућег приповедача не постоје баријере у приступу информацијама, његово је знање целовито). Уп. Петровић (2008: 256).

27 Она је „уста полуотворила” (Петровић 2019: 95).

28 „Желела је да пође даље; већ се страшила. Михајло је узео за руку и поведе” (Петровић 2019: 98).

29 „Једно те молим: желим и ја да се мучим са хришћанима пошто се назваше синовима Божијим” (Јовановић 2005: 384); „Молим те, покрени петнаест утврђења и седам небеса и све силе анђелске како би се помолили за хришћане не би ли им опростио Христос Бог” (Јовановић 2005: 385).

односи пасивно, без инвестирања себе у њихов потенцијални спас), до дијаметрално супротне природе мотивације у *Бурлески Господина Перуна, Бога Грома* – сада, по први пут, Богородичина тежња уопште и нема за циљ избављење нечије душе. Петровићева Богородица је мотивисана<sup>30</sup> једном врстом настране и необуздане жудње да види Пакао, „јер за све што јој се допало а питала где је, одговарали су јој да је у паклу” (Петровић 2019: 95). Њена се намера показује као садистичка<sup>31</sup>, будући да се није могла ослободити жеље да „гледа сва та ужасна мучења што су тамо пронађена” (Петровић 2019: 95–96). Али највише од свега (њена је мотивација, дакле, вишеструка), желела је да види Сатану, „Њега самог, одвратног, ружног, гуштера, жапца” (Петровић 2019: 96). У овако первертованом мотивацијском склопу (у односу на претходну традицију) – „невеста божија сања о ђаволу” (Петровић 2019: 96, в. Јовић 2005: 224).

Фигура самог Сатане, с друге стране, изневерава очекивања читалаца. Индикативан је Петров – пријатељски – однос према њему: „Били ја и ђаво на мору, купали се” (Петровић 2019: 97). Иако „[с]ви држе да је врло препреден”, Петар сматра да „баш и није тако” (Петровић 2019: 97). У односу према посетиоцима показује се као гостопримљив домаћин: „Устаде са трупца, приђе, поклони се до земље, и узевши госте за руке стаде им показивати”, „ђаво их испрати с љубазним осмехом” (Петровић 2019: 99, 105). Ђаво ће, чак, Богородици добронамерно препоручити и штиво за читање – „дело неког Флорентинца који је ту скоро на доста добар начин описао унутрашњости пакла” (Петровић 2019: 105), што једно представља и једину директну референцу на Дантеа у делу.

Сам паклени амбијент не одступа знатно од конвенционалне представе хтонског хронотопа. И овде, у Петровићевом Паклу, проналазимо два ентитета демонског света које је познавала и претходна, средњовековно-фолклорна традиција – то су змија, као демонско биће и незаобилазни, конститутивни чинилац „паклене гротеске”, и ватра, са својим различитим манифестацијама (нпр. пламени језици). С друге стране, у роману је, за разлику од апокрифа и народне песме, присутна и својеврсна, контрастна игра елемената – њу уочавамо у смењивању топлог и хладног, ватре и леда (контраст је, такође, присутан и на аудитивном плану – тишина доњег света: демонско церекање). Та свеопшта укоченост, мртвило, тишина и преовладавајући мрак – који је „[х]тонични мрак првобитног хаоса” (Мелетински 2011: 125) – Петровићевој имажинацији Пакла даје, с једне стране, нешто од Дантеове визије леденог Кокита, док је, с друге стране, она у вези са феноменом егзистенцијалне досаде<sup>32</sup>.

За разлику од бахтиновски схваћене гротеске, присутне у већем делу *Бурлеске*, у приказима Пакла (и код Петровића и у претходној традицији) гротеску би требало схватити у кајзеровском смислу, будући да поменути призори у нама „буде очевидно противречна осећања, ми се смешкамо због очигледних деформација, ми осећамо мучнину због нечег стравичног и чудовишног, али нас [...]

30 Њена мотивација је, за разлику од апокрифа и народне песме, усмерена на њу саму, а не на помоћ неком другом (као што је то, видели смо, био случај у претходној традицији).

31 Она, напослетку, жали због тога што није успела да види како се муче највећи грешници – она је „била ожаложена због те непријатности” (Петровић 2019: 105).

32 „Досада као доживљај времена феномен је модерног доба” (Шаровић 2009: 378). У роману, уосталом, највећа казна грешницима управо и јесте подношење вечне досаде (у загробном свету, који готово да не познаје категорију времена), јер њихов је „положај једном заувек решен” (Петровић 2019: 104). „Код Словена има само раја и пакла” тако да је могућност искупљења немогућа, с обзиром на то да православље не познаје концепт чистишта (присутна и иронична опаска: „у томе је много боља католичка вера” (Петровић 2019: 104)).

истовремено прожима својеврсно осећање језе, беспримерене тескобе, суочени са чињеницом да се свет више не креће својим уобичајеним током и да више нисмо у стању да му нађемо одговарајуће упориште” (Кајзер 2004: 37). Овако схваћену гротеску, бошовско-бројгеловске провенијенције, код Петровића налазимо у призорима спојева органског и зооморфног: „у трбуху се изгледе змије палим палацају језиком по утроби”, „телесина са три главе” (Петровић 2019: 99, 101).

Тип фантастичног хронотопа (просторно издвојеног и омеђеног водом) такође је на трагу претходне поетике, али се његова функција сада десакрализује (в. Шаровић 2013: 151), тако да се он налази у служби опште тенденције пародирања као поступка прераде постојећег предлошка, те поетских преокупација нове, модернистичке епохе (дакле, могуће је пратити и генезу функције фантастичног хронотопа у представама силаска у подземље: од доминантно доктринарне функције средњовековне и народне књижевности до, по први пут – десакрализоване и, рекли бисмо, чисто уметничке функције коју он има у XX веку). Такође, чудесни хронотоп сада је заоденут у комику и хумор.

Чини се да је у *Бурлески* ипак мање пажње посвећено описима конкретних мучења грешника (иако, разуме се, општа атмосфера пакленог амбијента пројављује током читаве епизоде) у корист представљања самих грешника, који сами говоре своје животне историје, које постају приче у причи (у апокрифу и у песми о историјама мученика и њихових грехова сазнавали смо посредно – о њима су говорили тзв. водичи; такође, овде Богородица ступа у непосредни дијалог са грешницима<sup>33</sup>, он се не одвија преко водича), чему је посвећено највише наративног простора у овом сегменту романа. Још једну иновацију представља именовање грешника, међу којима се налазе фикционалне и историјске (нпр. Јелена Балшић) личности<sup>34</sup>, као и пагански богови (као што су Перун, Хорзу, Сватовид, Радгост итд.)<sup>35</sup>, који су „из свога раја прогнани у хришћански пакао” (Петровић 2008: 246).

Демонски хронотоп из „III књиге” преобразиће се у последњој књизи („IV књига: шта је било напоследку”) у хронотоп болнице (у апокалиптичној и иронично интонираној визији ратних збивања у XX веку, блиској поетици апсурда), који ће постати његов несвакидашњи еквивалент, будући да се болница перципира као „савремена визија експресионистичког пакла” (Шаровић 2009: 387, уп. Петровић 2008; 245).

### 3. Закључак

*Бурлеска Господина Перуна, Бога Грома* у себе интегрише разнородне литерарне предлошке, којима мења иницијални семантички смисао и функцију (тако што их третира у пародијском кључу). Ресемантизацији је у највећој мери подвргнута средњовековна и народна књижевност, што је најочигледније у примеру књижевног приступа мотиву силаска у хтонски свет, тј. специфичног хипертекстуалног односа који Растко Петровић успоставља са средњовековним апокрифом *Ход Богородице по мукама* и са народном епском песмом *Огњена Марија у паклу*.

Ова три дела уланчана су истоветним магистралним мотивом, чији су начин обраде у сва три случаја изнедрили књижевни и културолошки обрасци датог

33 У Богородици су одређени грешници препознали „мајку злотвора свога” (Петровић 2019:99).

34 Неки од разлога за мучење: један је ухватио „три одојчета, испио им крв”, кнез Владимир је био „незаситљив љубави”, Јурислава, кћи Рада је „зачикавала калуђере” (Петровић 2019: 103). Веза између греха и казне у роману није нарочито наглашена.

35 Свргнутих паганских божанстава није било у апокрифном, нити у Паклу фолклорне имагинације.

контекста. Ови обрасци, дакле, покрећу одређене генеричке промене у односу на искуство претходне традиције (промена имагинације народне песме у односу на апокриф, или романа у односу на поменуте текстове). Промене које су се током генезе мотива испојиле тичу се, видели смо, првенствено приступа концепцији ликова, аспеката мотивације, и функције фантастичног хронотопа (чији се развој, заправо, односи на његову десакрализацију).

## Литература

- Ајдацић 2004: Д. Ајдацић, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Београд: Научно Друштво за словенске уметности и културе.
- Андрић 1982: И. Андрић, *Уметник и његово дело*, Београд: Просвета.
- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Саваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*, Београд: Нолит.
- Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит.
- Богдановић 1980: Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд: СКЗ.
- Винавер 1975: С. Винавер, Растко Петровић, Лелујав лик са фреске, у: П. Зорић (прир.), *Критички радови Станислава Винавера*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 379–401.
- Ђурић 2012: М. Ђурић, Време катабазе у апокрифима и усменој епизи, у: А. Бурова *et al.* (уред.), *Време и историја у славјанским језицима, књижевности и култури. Сборник с доклада од Единадесетих националних славистичких састанака*, том II, Литературознање, фолклор, Софија: Универзитетско издаваштво „Св. Климент Охридски“, 503–508.
- Живковић 1992: Д. Живковић (уред.), *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит.
- Јовановић 2005: Т. Јовановић (прир.), *Апокрифи новозаветни, према српским преписима* (Стара српска књижевност у 24 књиге, II том), Београд: Просвета–СКЗ.
- Јовић 2005: Б. Јовић, *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*, Београд: Народна књига / Алфа, Институт за књижевност и уметност.
- Кајзер 2004: В. Кајзер, *Гротескно у сликарству и писаништву*, Нови Сад: Светови.
- Кулишић *et al.* 1970: *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
- Курцијус 1996: Е. Р. Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, Београд: СКЗ.
- Марковић 2011: А. Марковић, Поступак митологизма Растка Петровића у светлу савремених књижевних теорија, *Речи*, бр. 3/4, 20–36.
- Мелетински 1983: Ј. Мелетински, *Поетика мита*, Београд: Нолит.
- Мелетински 2011: Ј. Мелетински, *О књижевним архетиповима*, Сремски Карловци–Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Мишић 1996: *Критика песничког искуства*, Београд: СКЗ.
- Петровић 2008: П. Петровић, *Авангардни роман без романа: Поетика крајког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Петровић 2019: Р. Петровић, *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*, Шабац: Суматра издаваштво.
- Поповић 2011: Т. Поповић, *Стратегије приповедања*, Београд: Службени гласник.
- Ристић 1966: М. Ристић, *Присуства*, Београд: Нолит.
- Сташевић 2013: Ј. Сташевић, *Фантастика у апокрифној књижевности* (мастер рад, одбрањен на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу).



- Стефановић Караџић 1977: В. Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, Београд: Нолит.
- Тодоров 2010: Ц. Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, Београд: Службени гласник.
- Чајкановић 1973: В. Чајкановић, *Мити и религија код Срба*, Београд: СКЗ.
- Шаровић 2009: М. Шаровић, Проблем времена у роману „Бурлеска Господина Перуна Бога Грома”, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, бр. 57/2, 375–391.
- Шаровић 2013: М. Шаровић, „Бурлеска Господина Перуна Бога Грома” Растка Петровића: митургија и фантастична имагинација, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, бр. 61/1, 149–175.

**RESEMANTISATION OF FOLK AND MEDIEVAL LITERATURE IN RASTKO  
PETROVIĆ'S A BURLESQUE OF LORD PERUN, GOD OF THUNDER:  
GENESIS OF THE KATABASIS MOTIF**

**Summary**

The paper analyses the most important 20<sup>th</sup> century strategies of resemantisation of folk and medieval literature in Rastko Petrović's novel *A Burlesque of Lord Perun, God of Thunder* (1921), focusing on the interpretative potential of the motif of descending into Hell. The genesis of this motif's artistic shaping is researched through the examples of a New Testament apocryphon *The Descent of The Virgin Mary into Hell*, a folk epic poem *Saint Marina's Descent into Hell* and the aforementioned novel. Particular attention is given to the parodical treatment – the defining element of the distinctive metatextual relation that Rastko Petrović establishes with the previous tradition. The aim of the paper is to indicate the stylistic and semantic modulations of the *katabasis* motif during the centuries of artistic creation. We argue that the literary treatment of the hellish chronotope is determined by the poetic and spiritual sensibility of the certain moment in time. The paper examines the alterations which were manifested during the genesis of the motif considering the approach to shaping of characters, the aspect of motivation and the function of the fantastic chronotope (the evolution of the latter is understood as a process of desacralisation).

*Keywords:* Rastko Petrović, apocryphon, folk literature, *katabasis* motif, resemantisation, parody

*Sofija D. Todorović*



Драгана В. Ристић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет Нови Сад

## МУШКИ ЛИКОВИ У РОМАНУ *ЋАКОН БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ*. АМБИВАЛЕНТНОСТ, РЕЛИГИОЗНОСТ, ТРАДИЦИЈА

Исидора Секулић често је посматрана кроз призму њених женских карактера и њихових судбина. На путу ка разумијевању њеног дјела и ње саме прилично се занемарују мушки ликови. Анализом мушких ликова у роману *Ћакон Богородичине цркве* Исидоре Секулић, којом су обухваћени сједећи ликови: ђакон Иринеј, доктор Пашковић, Недић и владика, настоји се утврдити њихова амбивалентност, затим како се они саодносе са љубављу главних јунака романа – Ане Недићеве и младог ђакона, те какав утицај имају на развој личности и судбине главне јунакиње. Крајњи циљ рада јесте пружање релевантне представе о Исидори Секулић као књижевници, о самој њеној личности, а посебно о њеном односу према религиозном и традиционалном. Резултати истраживања показују да су сви мушки ликови на својствен начин амбивалентни и да врше знатан утицај на развој личности и судбине Ане Недићеве, односно на развој проблематизованог љубавног односа, те да је управо с тог аспекта неправедна маргинализација владике у досадашњим тумачењима овог романа. Анализа потврђује да Исидорину дубоку религиозност и духовност можемо наћи и тамо гдје се првобитно можда ни не наслућују.

*Кључне ријечи:* Исидора Секулић, *Ћакон Богородичине цркве*, мушки ликови, амбивалентност, религиозност, традиција

Када је Ана Недићева, главна јунакиња романа *Ћакон Богородичине цркве*, у једном тренутку застала на улазу у порту, она се осјећала „као на међи, на борбеној тачки између два света” (Секулић 2019: 152). У литератури која се бавила анализом овог романа (ма који то аспект анализе био) најчешће се писало управо о главној јунакињи романа или младом ђакону Иринеју, њиховој љубави и аспектима духовног, односно о сукобима духовног и свјетовног који се водио у њима, нарочито Ани. Међутим, сукоб различитих тежњи, емоција и ставова није се одвијао само у свијести ова два лика. На међи између два свијета налазили су се (у одређеним тренуцима) и други ликови у овом роману или су се пак у својим улогама знали појавити као својеврсне противрјечности. Ријеч је о мушким ликовима и управо су они и њихова амбивалентност предмет овог рада. Анализа мушких ликова у овом раду не односи се пак само на доказивање њихове амбивалентности него и на то како се њихове фигуре саодносе са љубављу младе дјевојке и ђакона, која је главна тема романа, те како они утичу на формирање и судбину главног женског лика.

У науци о књижевности обично су се женски ликови у дјелима Исидоре Секулић посматрали као центар Исидориног стварања и кључ за разумијевање њеног стваралаштва.

У текстовима *Сапућника* Исидора Секулић се управо бави јунакињама које су саме (‘Самоћа’), ниције и сиромашне (‘Лигурија’), болесне/неуротично депресивне (‘Главобоља’) или паметне и нелепе (‘Растанак’). Ове јунакиње никада се неће удати и

<sup>1</sup> draganavojislararistic@gmail.com

свиђати, остаће привилеговано заграђене, развллаћене у настојању да изграде сопствени идентитет (Стојановић Пантовић 2013: 75),

а да су жене заиста често биле Исидорина књижевна преокупација свједоче и дјела (у већини случајева и сами наслови): *Госпа Нола*, *Женина конзервативности*, *Српској жени*, *Око једне женске књиже*, *Има ли право Константин Брунер?*, *За животи...* И сама Исидорина личност често је посматрана кроз призму њених женских карактера. Међутим, чини се да се на путу ка разумијевању њеног дјела и не саме упорно занемарују мушки ликови у њеним дјелима. У вези са тим треба рећи да анализа мушких ликова у роману *Ђакон Богородичине цркве* има за циљ да укаже на мушке ликове као битне факторе који могу да допринесу стварању комплетније представе о стваралаштву Исидоре Секулић, о њеном односу према религији и традицији, те и о самој њеној личности, која деценијама служи као инспирација књижевној критици, што су све уједно и предмети рада. Анализирају се сљедећи ликови: Ђакон Иринеј, доктор Пашковић, Недић и владика.

Око поменutih ликова организује се радња (између осталог, роман почиње причом мјештана о Пашковићевој чудној нарави, Недићева смрт је један од кључних момената за даљи ток радње, права хармонија између Ане и Иринеја десиће се на Велику Госпојину када је богослужење било у владичину част, а када је ријеч о Ђакону, излишно је давати било какве напомене, но и он ће се као лик у раду тумачити једнако као и остали ликови), њихови ликови круцијални су за развој личности главне јунакиње, што ће рећи да наш став битно одступа од става Димитрија Калезића да су све улоге у роману осим Ане, Иринеја и Пашковића безначајне. Владичин лик, чињеница је, не утиче директно на развој Анине личности, али ће се даљу у раду приказати његов утицај на лик другог главног јунака романа – младог Ђакона Иринеја и уопште како његова појава у роману битно доприноси широј, свеобухватнијој и релевантнијој слици позиције у којој се налазе главни јунаци. Кроз њихове ликове (овдје свакако мислимо и на владика) Исидора Секулић износи на свјетлост дана вјечне истине о људској судбини, амбивалентностима које су у животу неминовне и о амбивалентностима које живе у сваком човјеку.

Сам наслов романа у центар радње поставља младог Ђакона. Ђакон Иринеј јесте лик који на неки начин остаје загонетка и интригира све оне који се баве животом и радом Исидоре Секулић, односно интригира их питање да ли је његов лик инспирисан стварним мушким ликом који би могао бити значајан за ауторкин приватни живот. У његовом лику Калезић препознаје личност извјесног Иринеја Ђировића, ученог доктора теологије који је касније постао и бачки епископ<sup>2</sup>, а остаје и питање „ко је Стефан Илкић, који Исидори шаље своју књижицу *Манастџири и калуђери у српским народним пјесмама*” (Гароња 2019: 225), тј. да ли је можда он инспирисао ауторку када је стварала лик младог Ђакона. Међутим, нас више занима сам књижевни лик, него његов могући узор из стварног свијета, а нарочито она ђаконова страна која сведочи о томе да је Исидорин однос према супротном полу био амбивалентан: „Он је, с једне стране, извор одушевљења и инспирације, а с друге – разлог за страх, стрепњу од непознатог, од угрожавања властитог идентитета.” (Стојановић Пантовић 2013: 80) Претпоставка је да су једним дијелом управо због таквог односа према мушком полу сви мушки ликови и морали да буду амбиваленти, а што ће даље кроз рад бити предочено.

2 Калезић (1998: 17, 20) износи мишљење да је Исидора писала о ученом доктору теологије док је боравила у Сокобањи те да је његов лик моделовала по мјери велеграда, тачније Новог Сада.

Представљен као „мирна светлост (која) клизи по усамљеном путу” (Секулић 2019: 26) на самом почетку романа, као богослужитељ који се на амвон пење и силази „као да лебди и тле ногама не додирује” (Секулић 2019: 27), управо дакле као црквено лице које на неки начин посредује између овог и оног свијета, али је привржено оном свијету, ђакон ће убрзо у себи имати борбе с овоземаљским немирима. Од мишљења да калуђеров живот не може бити змија, односно да „калуђер нема ни страха, ни сметњи, ни непријатеља” (Секулић 2019: 49), што га је подстакло да изабере калуђерски позив, долази до спознаје да је монашки мир заблуда и да правог монаштва ни нема без искушења. Ђакон кроз забрањена осјећања према жени доживљава трансформацију, духовно и монашко сазријевање. Њему се након једног Аниног погледа јавља јасна мисао да „човек, у исти мах, може бити јако близу и Богу и људима” (Секулић 2019: 53) и ту је заправо срж његове амбивалентности. Он је искрено предан Богу и дао му је завјет, али га је жена приближила овоземаљском. Та врста амбивалентности заправо је праисконска, те њоме и поменутом трансформацијом долазимо до мисли да је Исидора Секулић развијала идеју о затвореном кругу догађаја, ни о чему новом, него увијек о истој праоснови ствари, развиту, прогресу који су „само експликација оног што је већ постојало” (Глушчевић 2004: 219). Сам поступак приближавања овоземаљском сличан је оном који налазимо у причи о Адаму и Еви. Ева је (наговором змије) била узрок Адамовог пута ка овоземаљском начину живота, ка гријеху, баш као што је Ана узрок Иринејевог сагрјешења. Иринеј се може посматрати као Адамова еманација, а Ана (условно) као Евина<sup>3</sup>. Наиме, ако се вратимо на сам почетак рада и наведену сцену у којој Ана стоји на улазу у порту као на међи два свијета и ако мало боље размислимо о свему ономе што је тој сцени претходило, увидјећемо да се у ђаконовом лику крије велика противрјечност. Након продубљивања осјећања и развоја њиховог односа, Ани разлика између свјетовног и духовног постаје јасно видљива, а раније је њен свијет био један – духовни. Ана јасно види један нови – профани свијет управо пред црквом и почиње да спознаје свјетовна осјећања и мисли у контакту са једним ђаконом, духовним лицем, заговорником религиозних начела. Онај који људе учи о Богу, о духовном, који људе уводи у духовни свијет, извео је жену из духовног свијета!<sup>4</sup> Иако су кроз заједничко богослужење доживјели религиозну екстазу, на крају долази до провале земаљских страсти (Зорић 2004б: 465) и до преласка главне јунакиње у њој до тада непознати свијет, до угрожавања њеног дотадашњег идентитета.

Иринеј је лик чији ток свијести пратимо кроз писма и пјесме у дневнику. Из тих писама и пјесама читају се истине о човјековој борби с овоземаљским искушењима, али и о покушају човјека да упркос њима остане близак Богу. Поред тога, у њима се читава изванредно Исидорино познавање таквих мука<sup>5</sup> и мисао

3 Религиозни се мотиви код Исидоре појављују на многим плановима романа, не само у духу музике, кроз сцене богослужења и јасним праћењем тока свијести главних ликова. Исидора се истиче као неко ко је говорио „о религиозној екстази на начин који до тада није био виђен у нашој прози” (Зорић 2004: 365), а тао не може говорити неко ко није дубоко религиозан, а религиозност још више потврђују латентни религиозни мотиви који чине темељ на којима настаје роман, но о тој теми би се могло писати више у засебном раду.

4 Говорећи о жанру хронике, Станојевић (2004: 521) изриче једну мисао, која се и овдје може примијенити, а то је да се у противрјечности појмова који се међусобно подстичу рађа квалитет модерности сасвим посебан у дјелу Исидоре Секулић.

5 „Исидора Секулић је у току живота, као усталом скоро сваки човек, прошла путем искушавања. А она су се рефлектовала и на њен однос према вери. Било је ту скепсе, било слутњи, било вере. Али индиферентности и хуле, чини ми се није било.” (Јањић 1998: 52)

да и на једној и на другој страни истовремено може бити једнако болно и лијепо. О таквим ђаконовим амбивалентним осјећањима јасно се говори у књизи:

Уосталом, то што у души његовој живи није увек ни немир. Има две природе. Понекад је мучно и врти по њему као да хоће да изађе и даље да иде, па и самог њега са собом да поведе. Други пут, опет, тако је као да су и он и све у њему стигли некуда одакле немају жељу да оду. Па онда се опет све слије и смрси и у души завлада нешто сасвим недокучно. Завлада тајна. Али он не осећа никакву потребу да ту тајну разреши, и наикава се да је носи такву каква је, и смирује се. За мало. Тајна почиње да боли. (Секулић 2019: 46)

Ипак, Иринеј бира да радосно пати, да као прави монах истрајава у патњи јер вјерује да само кроз искушења душа и може постати монашка. И док Ана почиње да прави границу између свјетовног и духовног, а на крају удајом и искорачи сасвим у свјетовно, Иринеј, без обзира на пољупцима осујећену примарно чисту љубав, ипак бира да остане у њему – на крају романа пише писмо о њиховој поноситој монашкој љубави, које је Ани, с друге стране, смијешно и дјетињасто. Он у ствари никад није направио ту границу коју је Ана направила. У искушењима се приближио људском, али је ипак успио да остане на *оној* страни, а на такав је исход сугерисала и Анина мисаона игра у којој је Иринеја замишљала у разним улогама, али га је на крају увијек враћала Богу. Амбивалентност је у њему присутна до момента коначног избора, а слично је и са другим ликовима (сви на крају превагну на једну од страна између којих су се налазили).

Ђакон и Ана завољели су једно друго кроз службу Богу и своја осјећања су и правдали црквом у себи. Вјеровали су да њихова љубав може да се издигне изнад овоземаљског и да ће од њих учинити још веће калуђере. Ана је вјеровала у своју и ђаконову монашку душу, али уопште и у њихову непогрјешивост односно у способност одолијевања гријеху. Ипак осјећања ескалирају, они из анђеоских ликова пољупцима бивају преобраћени у људске ликове, а у једном писму Ана пише Иринеју: „Зар нема веровања у човека као што има веровања у Бога и у лепоту уметности?“<sup>6</sup> (Секулић 2019: 144). Испоставља се да је управо ту првобитно и згријешила. Човјек се може приближавати Богу, али не може се у њега вјеровати као у Бога. У таквом увјерењу обоје су згријешили, може се рећи да су прекршили другу Божју заповијест, због чега је трагичност њиховог односа била неминовна. Ауторка је као религиозна и добро упозната са религијом и њеном догмом, а узевши у обзир ескалацију осјећања главних јунака која је ишла све до поменуте вјере у човјека као у Бога, једноставно морала да изабере такво разрешење њиховог односа. Међутим, разлози за такво разрешење вишеструко су мотивисани, што ће се даље у раду приказати. Када је ријеч о пољупцу на крају књиге, Калезић (1998: 27) говори о деградацији платонског подвижника (говорећи о Иринеју), али наводи да га пољубац није онтолошки дискредитовао, односно да је он остао у равни природнога постојања и равнотеже какву тражи европско схватање здраве природе, коју види као подлогу и оквир роману. Он пише да су ђаконове маркантне особине добро наглашене и да оне добро оцртавају његову личност, али да се ради о типично културном човјеку европскога амбијента и климе, о хуманистичкој доброти (Калезић 1998: 23), оспоравајући

6 То изванредно вјеровање у умјетност и човјека које се пореди са вјеровањем у Бога присутно је вјероватно да би се истакла изванредна личност Анина као некога ко одступа од средине, ко је естетичар и умјетник.

кроз цијели рад дубоку духовност<sup>7</sup> романа (крајњи домети нису хришћански – наводи као закључак) и самог Ђакона, очигледно схватајући да је Ђакон заиста морао бити беспрјекоран у својој вјери, а не да има свега „оних неколико подвига у којима узлијеће духом и надилази средину у којој је – то су типично платонистички успони, у којима има и колебања око његова монаштва” (Калезић 1998: 23). Поред тога, наводи и да у самој цркви Бог одсуствује, питање Бога „готово да се и не поставља” (Калезић 1998: 21). Овиме Калезић не поступа ништа другачије од Ане и Иринеја који су повјеровали у несагрјешивост људског бића, него и он сам тражи то од њих. Он говори о постојању *монаха ван цркве*, оспоравајући тиме очигледно квалитативност његовог монаштва и сугеришући тако да се појам духовности и хришћанства у његовом виђењу заснива на догми и институционализованој. Мишљења смо да и та хуманистичка страна о којој Калезић говори, као и уопште амбивалентност Иринејева, о којој се у раду говорило, не умањује његову духовност нити да стварање таквог лика може да умањи духовност саме ауторке. И заступамо став да право монаштва заиста нема без искушења, да се духовна снага и огледа у побједи над искушењима, што се може потврдити и у разним записима о животима духовних лица<sup>8</sup>, те да је управо кроз искушења и дошло до потпуног сазријевања монашке душе.

Посебну пажњу на лик доктора Пашковића скренуо је Слободан Владушић. Он, између осталог, говори и о докторовој амбивалентности:

Пашковића треба читати као амбиваленцију која се јавља на самом почетку романа, дакле, као нешто што *прешходи* излагању онога што смо назвали синтеза етичког и естетичког која, видели смо само привидно, карактерише ликове Ане и Иринеја. Пашковић је амбивалентан јер је уметник без нота<sup>9</sup>: тиме се он одваја од Ане и Иринеја, јер његова безнотна уметност није музика, али им се на чудан начин и ближи јер *можда* и јесте музика. Амбиваленција је исказана и на наративном лану: гласови мњења заправо граде лик Пашковића на супротностима и то кроз *својашњу фокализацију*... (Владушић 2004: 514)

Владушић говори о његовом напредовању од исказивања његовог лика симболом змије до лика кога симболише пјесма славуја, од некога ко није био везан са умјетношћу и музиком до некога ко музику заиста чује и ко је у умјетности присутан. Тај пут трансформације у њему јасно је предочен кроз саму исповијест Ани у којој говори да је некад био дивља лоза и каменито тле, а сада је на том мјесту мирисна башта. Његова свијест остаје непозната, није присутна у дјелу, као што запажа Слободан Владушић, али узмемо ли у обзир сва његова појављивања, сцене у којима је присутан, може се стећи утисак да је његов лик заправо свеприсутан; Пашковић је ту на самом почетку романа, на његовом крају, али и у његовој средини, а нарочито у кључним моментима – на службу долази када је Иринеј одсутан иако иначе долази само великим празницима, ту је као спасоносна рука у моменту када влада болест, а затим почиње постепено да нарушава духовно усаглашени дуо шетајући са Аном и Ђаконом (дакле он се

7 Роман је духован, али „у смислу грађанског друштва 18. и 19. вијека, гдје се подвизи само издижу изнад нивоа профаности и личе на платонске узлете према идеалном” (Калезић 1998: 19), све се мјери добрим, пожртвовањем и културним човјеком (Калезић 1998: 20).

8 Довољно је прочитати књигу, засновану на истинитим догађајима, „Несвети а свети” руског архимандрита Тихона Шевкунова гдје говори о животима многих црквених и манастирских лица која су право монаштво доживјела управо у најтежим искушењима као што је нпр. боравак у тамници (в. Шевкунов 2013).

9 Ово сазнајемо на почетку романа када један глас говори да у Пашковићу има „нечег естетичарског и уметничког, може бити баш музичког, иако се не разуме у нотама.” (Секулић 2019: 12)

прво - симболично - физички умеће између њих, а касније ће и да одвоји, иако једним дијелом можда и несвјесно, Ану од њеног и Иринејевог свијета односно да наруши и њихове духовне везе), да не помињемо да је на сваком окупљању. Дакле, он је можда свијешћу неприсутан, због чега дјелује увелико одсутан у главној радњи, али је у сваком другом аспект присутан и у томе се крије велика противрјечност овог лика. Треба посветити пажњу чињеници да је у моменту када су Недићеви у карантину Пашковић „једини човек који је смео отворити мала гвоздена вратанца, који је имао и кључ од тих врата, да и ноћу, ма у које доба и ма колико пута сме доћи” (Секулић 2019: 166). Симболично се тиме прави увод у наредна дешавања, круцијална за судбину главне јунакиње и њене љубави са младим ђаконом. Након очеве смрти Ана све више чезне за човјечанским, овоземаљским... И баш тад појављује се Пашковић: „Ана је осетила да се рука једна дотиче њеног рамена. Брижна нека рука, која је не привија себи, него некуда у добро, у мир и сигурност.”<sup>10</sup> И чула је шапат над главом...” (Секулић 2019: 168). Овај Анин осјећај битан је моменат (и када говоримо о лику доктора Пашковића) јер се из њега чита да је Пашковић изузетно позитиван лик који не жели да посједује (в. подебљани текст) Ану и њену личност, него да јој пружи оно што је изгубила са смрћу оца, а то је сигурност, као и оно што је изгубила пуштајући да њена љубав према Иринеју расте, а то је мир, а кроз то двоје - мир и сигурност и огледа се добро у свачијем животу, добро које се, са Аниног аспекта, назире само у лику доктора Пашковића.

Вратимо се за тренутак на већ поменућу трансформацију доктора Пашковића. Слободан Владушић (2004: 516) сматра да је та трансформација, прецизније - користи термин *обрт*, настала у сасвим нелогичном тренутку: „И у том тренутку патње, када на врата већ почиње да куца најстрашнији од свих гостију<sup>11</sup> - као знак логике, јер је после помора у коме страдају невини логично бити већи нихилиста него икада раније - Пашковић обртом, или боље рећи скоком, из лика анализе постаје лик синтезе”. Но да ли је је тај тренутак заиста нелогичан? Све религијске књиге нас уче да искушења Бог шаље за добробит човјеку и да душа природно прибјегава Богу у невољама односно учвршћује се у вјери као што се Пашковић приближава Богу добивши и добијајући смисао. Зато ће и Иринеј рећи: „Откуј Прометеја са стене и он ће се сурвати у провалију и у гроб... Ако до крста дође, остави ме, о Господе, остави ме! Онда, кунем ти се, онда ћу ја теби помоћи да не изгубиш поноситу монашку душу моју” (Секулић 2019: 180). Чини се да Пашковићева преобразба заиста није нелогична, нити у нелогичном тренутку. Напротив, она је баш онаква каква мора бити да би се из ње могла прочитати дубока религиозност Исидорина.

Мотив Пашковићеве трансформације потврђује мисао коју смо навели на почетку рада да се религиозни мотиви појављују у роману на многим плановима, само су они вјешто прикривени, чврсто уткани у матрицу романа, те да управо ти латентни религиозни мотиви више сведоче о религиозној Исидори него они као што је нпр. музика у роману, сцене богослужења и сл, који, изузевши Исидорино изванредно познавање црквених пјесама и литургије, заправо служе као мотивација за развој даље радње. Код Исидоре је дакле увијек присутна свијест о Богу: „Од раних њених прозних радова Исидорину духовну самосвест можемо слутити и пратити као богосвест. То и јесте један од кључева за разумевање и

10 Подвучено и подебљано од стране аутора овог рада.

11 Смрт која је за оружје изабрала шарлах.



њеног *Ђаконa Бoгoрoдичинe црквe*<sup>12</sup> (Магарашевић 2004: 348). Приказ Пашковића као некога ко једини смије да отвори врата која нико други не смије (његов ход је дакле неограничен), али и уопште као некога ко спасава болесне и невинe, иако је то заправо његов посао, сугерише да Пашковића можемо посматрати као некога ко постаје Божја рука на овом свијету, а у дјелу се до тада не наглашава његов однос према вјери и религији. Ауторка дакле и у конструисању његовог лика успијева да искористи своју вјеру у човјеков прогрес, у сарадњу човјека са Богом. Међутим, читајући ово све, неко може да се запита како то да су и Иринеј и Пашковић као ликови који су доживјели трансформацију и ако су се, као што се закључује у овом раду, приближили Богу или му се вратили, сваки на свој начин, успјели да припомогну Ани да пређе границу из духовног у свјетовно. Ствар је у томе да свјетовност не значи нужно и супротност духовности, религији, Богу. Човјек јесте пре свега свјетован, овоземаљски, али то не значи да као такав не може поступати по духовним, религиозним постулатима, да не може душом и умом бити одан Богу у великој мјери и поред свих гријехова које му тјелесност налаже као неминовне. Овдје бисмо истакли мисао Ђорђа Јанића (1998: 41), којом у великој мјери може да се објасни Анин искорак у свјетовно, као и трансформација коју доживљава Пашковић: „Човек – Божји сарадник, то би било најближе одређење онога о чему је Исидора Секулић умовала”. Како то да о Ани, након свега што је речено, можемо говорити као о Божјем сараднику? Тако што се иза одлуке о избору Пашковића уместо монашке љубави крије потреба за мајчинством, а то је примарна женина улога која јој је рођењем дата и која жену чини Божјим сарадником – преко ње на свијет долазе друга бића, а вољом Божјом. Није случајно што Ана у једном моменту пред крај романа Пашковићу свира мелодију успаванке којом је њу мајка успављивала. Ту већ налазимо наговјештај да се Анина чежња за овоземаљским огледа и кроз призму мајчинства<sup>13</sup>. Владета Јеротић (2004: 505) говори о немогућности цјеловитог доживљаја љубави „у којој би требало да се ’муж приљуби жени својој’ и да од двоје постане једно”, што се односи на Ану и Иринеја. Са овог аспекта, те ако се вратимо на само стварање свијета гдје Бог створи и мушкарца и жену и да заправо од тада брак постаје институција и дио традиције, Пашковић се може посматрати и као лик који доприноси остварењу традиционалног принципа. Ана, као и већина жена, пристаје на удају, а самим тим и на све оно што удаја са собом носи – прије свега мајчинство. Природни принцип налаже да она није рођена да буде сама, традиција налаже да уђе у брак, а поврх свега тога једноставно принцип логичног налаже да Ана изабере Пашковића јер је он самац у њеном блиском окружењу и притом није тек малограђанска алтернатива Иринеју<sup>14</sup>. Традиција код Исидоре није завршен процес и увијек постоји могућност и потреба да се она настави (Зорић 2004б: 465). Пашковић, дакле, помаже да се оно старо усаврши, а ако на то надовежемо Исидорину мисао да „прогрес није само у доношењу новогa, него и у усавршава-

12 Контекст религиозног битан је и за дјела као што су „Госпа Нола” и „Сапутници”.

13 Мотив мајчинства у Исидорином *Ђакону Бoгoрoдичинe црквe* могла би бити посебна тема за анализу и извесне паралеле могле би се у том смислу направити са дјелом *Госпа Нола*, али у сваком случају оно што овдје можемо да истакнемо јесте мисао, којој се не можемо одупријети, да је та потреба Исидориних јунакиња за мајчинством заиста мотивисана аутобиографским моментима односно њеним личним неиспуњењем на том пољу.

14 „Пашковић, дакле, није тек гола функција (малограђанске) алтернативе Иринеју будући да успешно интерпретира Анину властиту композицију, дакле музички печат њене интимности” (Владушић 2004: 517).

њу старог (Секулић 19776: 335)<sup>15</sup>, (према Ратковић 2018: 554), испоставља се да и код Ане можемо говорити о извјесном прогресу или, боље је рећи, о томе да му она, у наведеном аспект у коме га Исидора сагледава, доприноси.

Међутим, за остварење традиционалног и прогрес у том смислу веома битну улогу одиграла је смрт Аниног оца. Са његовом смрћу у Ани је умрло све оно што је дјетиње и безбрижно. Недић је био веома битна фигура у њеном животу и за развој њене личности. Гароња као једну од четири паралеле између Ане и саме ауторке наводи управо и мотив смрти оца.<sup>16</sup> И Ана и Исидора младе остају без оца, а самим тим и без заштите. Недић је баш као и Данило Секулић, Анин отац, имао важнију улогу од мајке која се у роману појављује тек у неопходној функцији, дакле након очеве смрти (Гароња 2019: 221). Да је то случај и у ауторкином животу, најбоље ће нам потврдити следећа њена исповијест, о којој се зна из разговора са С. Пандуровићем из 1957. године: „Кад је реч о мом детињству, о мојој жељи за школом, знањем и путовањима – нема то никакве везе, мислим, с мојом мајком. Све је то од мог оца наслеђено. Од њега све што се тиче главе и срца потиче; од мајке – слабо здравље. Са оцем почиње и завршава се моја и братова радост од знања, читања, музике” (Спасовић 2015: 70).

Недић постаје амбиваленција ни мање ни више него својом смрћу. Оно што је он представљао више не постоји. Он заправо као лик пре свега и постоји у Ани, кроз њу и са њом је у роману једино и представљен, а у њој је он представљао сигурност, мир, ослонац. То се све поништава његовом смрћу, која испрва деструктивно утиче на лик главне јунакиње (она је несрећна, немирна), али се заправо испоставља да без те деструкције не би могло доћи до контруктивног момента – стварања нове личности, која је, видјели смо, ипак дио једног прогреса (који се огледа у настављању традицијског). Недића пак можемо схватити и као жртву која је морала да се, фигуративно речено, принесе како би се подигао темељ за стварање једне нове личности, једног новог љубавног односа (Ана-Пашковић) и уопште новог свијета у Анином животу. Овдје можемо направити паралелу са смрћу Мирке, јунакиње из приповијетке „Паланка у планини” Анђелије Лазаревић, чији живот такође односи шарлах, а све зарад тога да би Олга и Владимир, главни јунаци поменуте приповијетке, коначно могли да се споје (Ристић 2019: 57), али уопште и паралелу са народним легендама према којима се траже жртве да би се грађевине могле сазидати. И док Недићева смрт на неки начин бива окидач да се Ана одлучи за Пашковића, истовремено је и потврда да ће њена љубав према Иринеју остати неостварена јер је он једини слутио њену тајну (поред Пашковића коме свакако није ишло у прилог да дође до било каквог позитивног развоја те љубави), а однио ју је са собом у гроб, гдје је заувјек сигурна. С аспекта Аниног и Иринејевог односа у контексту *немогућности цијеловитијој доживљаја љубави*, Недић није жртва која се у темељ уграђује да грађевина опстане, него прије бомба која се активира да се грађевина, још сасвим недозидана, уруши. С друге стране, ако посматрамо Недића с аспекта односа Ане и Пашковића и у претходно наведеном контексту жртве, а ако притом узмемо у обзир да је Ана доживјела Пашковићеву фигуру као мир и сигурност и одлучила се за њега, превасходно доживјевши промјену иницирану очевом смрћу, онда можемо да кажемо да на крају романа, тачније моментом Аниног избора, Недић

15 „Жена се дакле инстинктивно уклапа у већ постојећу традицију и тиме утиче на њено одржање, али и на „спасавање свега онога што је крај свих прогреса и нових идеја, у животу увек праисконски једнако и неоспорно потребно (Секулић 19776: 335)” (према Ратковић 2018: 556).

16 Остале три су: Анин духовно-физички портрет, тема музике и питање удаје (Гароња 2019: 213).

престаје бити амбивалентан. Тим моментом поново се на неки начин активира његова заштитничка очинска фигура јер је својом смрћу индиректно иницирао Анину промјену која је за исход имала њен одлазак у сигурно. Важност његове фигуре у кћеркином животу и потврђује управо њен избор, а то је мушкарац очевих година, којим „напрасно решава егзистенцијалну ситуацију<sup>17</sup>” (Гароња 2019: 222). Отац је дакле један од битнијих подстицаја за коначну Анину одлуку, ако не и најбитнији.

За разумевање Аниног и ђаконовог односа, али и његовог крајњег исхода, незанемарљиву улогу има и владин лик. Он је битан и због тога што свједочи о ауторкином познаваљаштву људске душе, људских судбина и амбивалентности које у њима обитавају. Његов лик као да је створен да би нам ауторка јасно дала до знања да и у души црквених лица није увијек све најјасније, односно да и у њима постоје амбивалентна осјећања. Амбивалентност налазимо у његовом односу према Ани Недићевој, а затим у његовом односу према љубави Ане и Иринеја. Владика размишља о Ани као о особи која „као да носи олтар у себи, као да је позвана да оствари неки идеал...” (Секулић 2019: 120), али истовремено и стрепи у питању какво је њено биће заиста, а та сумња произилази из његовог општег става према женама: „Жене су или незнабошци или идолопоклоници. А ако успеју да заволе једнога Бога, муче га исто тако као што и човека муче” (Секулић 2019: 121). Испоставља се да владика жену види као сујевјерно биће (слика жене као идолопоклоника), односно биће које у себи има неких скоро па ђавољих особина (слика жене као мучитеља и Бога и човјека). Посебну пажњу пак треба посветити томе какав однос има владика према љубави главних јунака. Владика ће у једном тренутку (након што прочита Анино писмо намијењено ђакону) јасно подржати ђаконова осјећања, истичући њихов однос као нешто изванредно, нешто проткано црквом и најчистијом духовношћу:

О Боже мој! Могу ли, па и смем ли што против љубави рећи кад сваки човек само за љубав и живи! Природа човечја је таква да негде, у скривеном куту, оплакујемо сваки дан који је без љубави и миловања прошао... Воли је, воли је, Иринеје, колико си игда у стању да волиш узвишено и лепо! ... Она ваша црква је прави истинити дом бојжи који сам у дугом свом животу видео. (Секулић 2019: 141)

Међутим, након само неколико страница налазимо другачије мисли и осјећања код владике:

Како ћете вас двоје, два украса људског рода, који сте љубави своје положили једно у друго као да сте драги камен драгим каменом опточили, како ћете вас двоје проћи кроз то највеће искушење живота човечјег! Како ћете проћи, а да се ниједно од вас не унесрећи, а да ниједно од вас црква не изгуби! Како, како Иринеје! (Секулић 2019: 145–146)

Од тога да је њихова љубав узвишена и лијепа долазимо до слике једне мучне љубави из које једно мора изаћи унесређено и удљитит се од цркве. Старац је, дакле, у себи носио амбивалентна осјећања, али је на крају наслутио трагичан исход љубави, чиме су у њему побиједила осјећања бојазни и туге, што се и експлицитно наводи у роману: „...понављао је старац питање тако узбуђено, као да је понор сасвим близу” (Секулић 2019: 146). Међутим, да се вратимо на првобитно наведен позитиван однос владин према њиховој љубави јер је врло занимљиво да један владика такво нешто савјетује ђакону који је под завјетом.

17 Егзистенцијалну ситуацију госпа Ноле рјешава такође старији човјек, но о тим паралелама, сличностима и разликама у ова два Исидорина дјела неком другом приликом.

Такав став владин ауторка бира управо зато да би нам указала на то да свако људско биће примарно у животу цијени љубав, диви се љубави па било то биће и црквено лице. И владика у себи носи задивљеност према љубави између човјека и жене иако је од такве врсте љубави својом позицијом званично одсјечен. Други разлог овакве мотивације владиног става вјероватно је тај да би се на неки начин ублажила грјешност главних јунака, односно да би се љубав између њих боље разумјела. Иринеј и Ана у том су моменту још увијек представљени као анђели, а њихова је љубав анђеоска. Владичиним ликом који је испуњен разумијевањем њихових осјећања ауторка индиректно поручује, с обзиром на то да је владика уопште неко ко на овом свијету спроводи ријеч Божју, да и Бог разумије душу и њене разлоге те да је на страни једне тако чисте, спиритуалне љубави. Ипак зајет дат Богу изнад је сваког другог зајета, изнад осјећања и потреба, чега је и сам владика застрашујуће свјестан и због чега на крају ипак наслућује понор. Осим тога овдје се назире и идеја о немогућности остварења љубави у којој није остварен и тјелесни принцип. Владика говори да ће црква једно изгубити сугеришући тако да ће у једном од њих надјачати потреба за еротским или *цјеловитим доживљајем љубави*. Будући свјестан тога, у његовим мислима стварају се мрачне слике једне судбине. Испоставља се да владика ипак зна ко ће бити то *једно* које ће изаћи из цркве, односно да ће то бити Ана јер мрачна судбина коју владика у мислима кроји јесте судбина једне жене:

Владика би опет тешко. Трагична судбина жене уопште, па и према монаштву, стаде пред њега у свој крвавој величини својој. Кад црни калуђерски вео падне на чело младићево као покров, негде у куту јауче и седе своје косе чупа стара једна жена. А кад тај црни вео падне и на чело младићево као победа, негде у куту јауче и свилене своје косе чупа млада једна жена. (Секулић 2019: 148)

Сликом у којој млада жена сијече своје косе у тренутку када вео побјеодносно пада на младићево чело, калуђерство се представља као нешто што жени проузрокује бол – та је победа њој несхватљива односно владика као да наговјештава да Анина душа не може остати под, условно речено, калуђерским зајетом. И на крају владика говори Иринеју: „Знаш како у Откривењу Јовановом стоји: буди веран до саме смрти, и даћу ти венац живота” (Секулић 2019: 148), чиме га заправо савјетује и подстиче на избор који ће направити, а то је да до краја остане вјеран зајету који је дао Богу. Ако узмемо у обзир да је владика заиста имао битну улогу у животу младог Ђакона, да је Ђакон отишао код њега, одвојивши се од Ане тешка срца само да би испунио жељу старог владике, онда се заиста на Иринејеву коначну одлуку може гледати као на одлуку у којој је утицај имао и сам владика. Уколико је имао утицаја на Иринејеву одлуку испоставља се да је онда индиректно имао утицаја и на Анину судбину. Маргинализација његовог лика при анализи овог романа у литератури и при разумијевању главних ликова, а нарочито Иринеја и његовог избора, испоставља се, дакле, сасвим неправедном. У његовој појави, његовом лику тј. у његовим осјећањима и мислима заправо имамо минијатурну структуру цијеле љубавне приче на којој, као таквој, и почива роман: прво занесеност и склад, затим сумње и муке и на крају – избор. Будући да је кроз сцене са владиком, дакле црквеним лицем, фактички дата прича у причи, намеће се мисао да роман заиста мора да се чита у контексту религиозног и да, ако заиста желимо да разумијемо ауторкину личност и њу као књижевника, увијек морамо имати на уму Исидорино доживљавање религије и духовности.

Анализа мушких ликова у роману *Ђакон Богородичине цркве* показала је да сваки од анализираних ликова у себи носи извјесне амбивалентности. Амбиваленција је заснована на различитим темељима тј. разликује се од лика од лика. Ђакон у себи носи истовремено духовна и свјетовна осјећања, црквено је лице које проповиједа значај Божјег и духовног, а Ану је извео из духовног свијета. Пашковић је свијешћу неприсутан, али се испоставља да је присутан у свакој кључној сцени у роману, он је умјетник без нота, човјек у коме није наглашен вјерски моменат, али који, видјели смо, дјелује као Божји сарадник, лик који је и *дивља лоза* и *мирисна башиџа*. Недић је истовремено и деструктиван и конструктиван у односу на лик његове кћерке, онај који штити и онај који напушта свог штићеника, а затим онај који одузима сигурност, али у ствари омогућава да се до ње допре. Владика је неко ко подржава и разумије љубав, а истовремено стрепи од њеног исхода, неко ко се жени диви, али од жене и зазире. На њиховим амбиваленцијама, као и на осјећањима и поступцима (свјесним или несвјесним, учињеним ријечју, дјелом или пак смрћу) којима се манифестује коначна одлука односно победа једног осјећаја, става или поступка, заправо у многим случајевима и трансформација, кројена је судбина једне жене, властита судбина и судбина једне љубави. Дакле, велики је утицај мушких ликова на развој Анине личности и судбине, а самим тим и Иринејеве. Кроз њих, тачније кроз разрјешење њихових судбина и уопште задате им улоге, чита се и Исидорина оданост традицији; њоме је, чини се, мотивисана Анина удаја, Пашковићева трансформација, па и Недићева смрт. Посебно је битно нагласити да је овом анализом исправљена досадашња неправда којом су се владика и његова улога у односу према Ани, а нарочито Иринеју, и уопште цијелом роману маргинализовали. Будући да је кроз сцене са владиком, дакле црквеним лицем, у ствари дата прича у причи (развој Аниног и Иринејевог односа у његовим размишљањима поклапа се са тиме какав он заиста бива), намеће се мисао да се роман заиста мора разумијевати у контексту религиозног. Владичин лик неизмјерно доприноси разумијевању читаве приче, а онда даље и Исидоре као књижевника. Религиозни мотиви, које можемо читати на многим мјестима у роману, уткани су вјешто и непримјетно у матрицу романа, доказујући дубоку религиозност једне индивидуе и једне хришћанке која је ту своју особину искористила на најљепши могући начин – стварајући комплексне приче и комплексне ликове, какви су управо и ликови у роману *Ђакон Богородичине цркве*. Својим дјелима као да нам поручује оно што је некада себи: „... Престани, ућути! Узми јаку и добру књигу, читај. То је хирургија: одсече ти болно место, подвезе ток крви, и стали смо опет на своје ноге...” (Поповић 2009: 60)

## Литература

- Владушић 2004: С. Владушић, Мотивација лика доктора Пашковића у *Ђакону Богородичине цркве*, *Други о Исидори*, Нови Сад: Stylos, 511–520.
- Гароња 2019: С. Гароња, Један век од објављивања романа *Ђакон Богородичине цркве* Исидоре Секулић, *Ђакон Богородичине цркве*, Београд: Лагуна, 207–225.
- Глушчевић 2004: З. Глушчевић, Исидора Секулић – апологета старих и протагониста нових вредности, *Други о Исидори*, Нови Сад: Stylos, 215–221.

- Зорић 2004: П. Зорић, 'Дух музике' у роману Ђакон Богородичине цркве, *Друђи о Исидори*, Нови Сад: *Stylos*, 363-370.
- Зорић 2004б: П. Зорић, Исидора Секулић и парадигма модернитета, *Друђи о Исидори*, Нови Сад: *Stylos*, 462-473.
- Јанић 1998: Ђ. Јанић, Трагање за вером Исидоре Секулић, *Исидоријана*, Београд, 4 (5), 37-52.
- Јеротић 2004: В. Јеротић, Ђакон Богородичине цркве у светлу српске традиције, *Друђи о Исидори*, Нови Сад: *Stylos*, 499-510.
- Калезић 1998: Д. Калезић, Лик свештеника у Исидорином Ђакону Богородичине цркве, *Исидоријана*, Београд, 4 (5), 15-27.
- Магарашевић 2004: М. Магарашевић, Порекло религиозног у делу Исидоре Секулић, *Друђи о Исидори*, Нови Сад: *Stylos*, 343-355.
- Поповић 2009: Р. Поповић, *Исидорина бројаница*, Београд: Службени гласник.
- Ратковић 2018: С. Ратковић, Есеји Исидоре Секулић о променама и женској конзервативности као непролазној вредности, *Philologia mediana*, 10 (10), 549-558.
- Ристић 2018: Д. Ристић, Лик сестре и лик мајке у дјелима Анђелије Лазаревић и Лазе Лазаревића, *Зборник за језике и књижевности*, 8 (8), Нови Сад: Филозофски факултет, 51-59.
- Секулић 2001: И. Секулић, *Сапућници. Приповетке I*, Нови Сад: *Stylos*.
- Секулић 2004: И. Секулић, *Госпа Нола*, Београд: Гутенбергова галаксија.
- Секулић 2019: И. Секулић, *Ђакон Богородичине цркве*, Београд: Лагуна.
- Спасовић 2015: И. Спасовић, Мање позната Исидора Секулић - Исидора као ученица, наставница, јавни радник, *Испраживања у педагозији*, 5 (2), 70-83.
- Станојевић 2004: Д. Станојевић, Меланхолија тмолих вода, *Друђи о Исидори*, Нови Сад: *Stylos*, 520-526.
- Стојановић Пантовић, Стевановић 2013: Б. Стојановић Пантовић, К. Стевановић, Критичке контроверзе о феминизму Исидоре Секулић, *Српска књижевна критика и културна политика у другој половини XX века*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 67-89.
- Шевкунов 2013: Т. Шевкунов, *Несвети и свети*, Београд: Чуvari.

## MALE CHARACTERS IN THE NOVEL *DEACON OF THE CHURCH OF THE MOTHER OF GOD*: AMBIVALENCE, RELIGIOSITY, TRADITION

### Summary

Isidora Sekulic is often viewed through the prism of her female characters and their destinies. On the way to understanding her work and the author herself, male characters are quite neglected. The analysis of male characters in the novel "Deacon of the Church of the Mother of God" by Isidora Sekulic, which includes the following characters: Deacon Irinej, Dr. Paskovic, Nedc and Bishop, seeks to determine their ambivalence, then how they relate to the love of the main characters - Ana Nedc and the young deacon, and what influence they have on the development of the personality and the destiny of the main character. The ultimate goal of the paper is to provide a relevant idea of Isidora Sekulic as a writer, of her personality, and especially of her attitude towards religion and tradition. The results of the research show that all male characters are ambivalent in their own way and that they have a significant influence on the development of Ana Nedc's personality and destiny, ie on the development of problematic love relationships. The analysis also confirms that Isidora's deep religiosity and spirituality can be found even where they may not have been foreseen at first.

**Keywords:** Isidora Sekulić, Deacon of the Church of the Mother of God, male characters, ambivalence, religiosity, tradition

Наташа Д. Катић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет

## МОТИВ ПРЕЉУБЕ У АУТОБИОГРАФИЈИ ОПИСАНИЈЕ ЖИВОТА МОГА САВЕ ТЕКЕЛИЈЕ

Овај рад анализира мотив прељубе у аутобиографији *Описаније живота мога Саве Текелије*. Анализа овог мотива изузетно је важна и сложена, јер у себе, поред самог мотива прељубе, укључује и анализу еротског дискурса у овом делу Саве Текелије. У овом делу Саве Текелије мотив прељубе, сексуалност и телесно нису цензурисани, а овај рад одговара на питање како се то уклапа у књижевноисторијски контекст српске књижевности. Уз осврт на литературу која се бави историјом приватног живота Срба, овај рад одговара и на питање на који начин се у самом делу успоставља патријархално друштво, које су главне одлике тог друштвеног система описаног у аутобиографији Саве Текелије и каква је позиција жене у оквиру тог друштва, као и на питање какве су манифестације тог друштва у оквиру саме аутобиографије.

*Кључне речи:* Сава Текелија, српска књижевност 19. века, мотив прељубе, патријархат, женски ликови

Сава Текелија (1761–1842), први Србин доктор наука и велики српски добротвор, био је један од последњих потомака „старе племићке породице Текелија, чувене по угледу међу Србима у XVII веку” (Брадић 2010: 9). Само легитимичан поглед на временски оквир његовог живота довољан је да нам буде јасно да је Сава Текелија живео у једном изузетно узбудљивом и важном историјском периоду не само за српску историју већ и за историју читаве Европе. И без читања његове аутобиографије, а само на основу периода када је живео, можемо закључити да је Сава Текелија сведочио многим важним историјским догађајима, а само неки од њих јесу владавина Марије Терезије и Катарине Велике, Француска револуција, Наполеонове ратови, Први и Други српски устанак итд. Иако се сви ови догађаји у мањој или већој мери помињу у аутобиографији Саве Текелије, значај ове аутобиографије не лежи само у значајним историјским догађајима и личностима који су у њој описани. Сава Текелија у аутобиографији *Описаније живота мога* описује, пре свега, слику свог света смештеног у поменути историјски период и са савремене истраживачке перспективе управо у томе лежи значај његове аутобиографије. Подаци које нам је Сава Текелија у аутобиографији оставио драгоцен су материјал за проучавање приватног живота Срба који су живели на јужним територијама Хабзбуршке монархије с краја XVIII и почетка XIX века, а мотив прељубе, који је тема овог нашег рада, несумњиво спада у домен поменутог истраживачког фокуса.

Теорија књижевности научила нас је да, готово увек, „аутобиографија отвара дилему око веродостојности исказаног, због временске удаљености тренутка о којима аутор пише и субјективног односа према догађајима и личностима” (Поповић 2007: 63). Јасно је да слика света описаног у аутобиографији, колико год била блиска стварности, заправо почива на слици света самог аутора ауто-

1 natasa\_katic@yahoo.com

биографије. Стога, да бисмо разумели ставове и однос аутора према догађајима описаним у аутобиографији неопходно је да установимо факторе који су утицали на стварање истих. Због тога ћемо неколико наредних пасуса посветити управо анализи тих фактора који су пресудно утицали на формирање слике света арадског племића чија је аутобиографија предмет нашег истраживања.

Када је реч о делу *Описаније живота мога* и свету који је у истој описан, треба узети у обзир да нису само историјске околности у којима је Сава Текелија рођен и у којима је живео биле веома сложене, већ се као такве могу описати и породичне прилике у којима се Сава Текелија, од свог рођења, па до смрти, обрео. Породицу Текелија из корена је потресло развојачење Потиско-поморшке крајине. Након развојачења крајине официрски живот породице Текелија изгубио је своју извесност и ова, до тада славна породица, нашла се „на етничкој и политичкој периферији, без изгледа да, ускоро, поврати славу и утицај” (Форишковић 1985: 268). Иако је било у опадању, треба имати на уму да Сава Текелија јесте био припадник племства и управо је припадност том друштвеном сталежу умногоме утицала на формирање његових многих ставова, па и оних о прељуби, који су за наш рад и најважнији.

Још један од важних фактора, који је несумњиво утицао и на формирање слике света описаног у аутобиографији *Описаније живота мога*, јесте и чињеница да је Сава Текелија много путовао. Поред кратког излета у устанички Београд и путовања унутар граница Хабзбуршке монархије, као најзначајнија у аутобиографији апострофирају се путовања Саве Текелије у Русију. У Русију је Сава Текелија путовао два пута – први пут 1787. и други пут 1811. године. Из перспективе нашег рада и анализе мотива прељубе ова два путовања од изузетно су великог значаја, будући да се мотив прељубе кроз опис ова два путовања појављује у компаративном кључу. Наиме, Сава Текелија у овом делу описује и пореди однос према прељуби у Хабзбуршком царству и Руској империји.

Иако може деловати да нема много везе са темом нашег рада, у шта ћемо вас у наставку рада свакако разуверити, јесте и једна особина Саве Текелије, самог аутора дела које анализирамо. Будући да се ради о аутобиографији, граница између личне особине Саве Текелије и поетичке особености његове аутобиографије врло је танка. Оно што можемо свести под личну особину Саве Текелије, али и поетичко начело ове аутобиографије, јесте његова „необјективност у процени сопствених моћи” (Растегорац 1989: 248). Бриљантни ум Саве Текелије красило је велико самољубље (Ераковић 2019: 64), а то се свакако може закључити и на основу читања дела *Описаније живота мога* у којима ће Сава Текелије неретко истицати како је вешт сликар и картограф, одличан ловац и врстан стрелац, познавалац ратних вештина, преводилац, полиглот, танцмајстор и омиљен међу женама. Већину личности са којима се сусрео, а које је у својој аутобиографији помиње, Сава Текелије описује као инфериорније у односу на самог себе. Потреба аутора *Описанија живота мога* да се покаже као доминантнији и супериорнији у односу на друге личности са којима се сусретао (у овом контексту описује друге мушкарце који су, врло често, на хијерархијској лествици заузимали позицију вишу од његове) од велике нам је важности и када говоримо о мотиву прељубе.

Када је реч о самој аутобиографији, неопходно је још да напоменемо да је ово заправо *Грађа или материјал за Описаније живота мога*, што значи да Сава Текелија аутобиографију никада заправо и није стигао да приреди за штампу, што је изузетно важан податак уколико се дотакнемо теме аутоцензуре. Треба имати на уму да „мемоари, чак и они најпоузданији, имају своје лице и наличје”



(Растегорац 1989: 248) и да се врло често аутобиографије или мемоари разоткривају баш на основу онога што је у њима прећутано. Управо због тога што ова аутобиографија од стране свог аутора није приређена за штампу, немогуће је утврдити који њени делови, а да то већ нису, и у ком би обиму били подвргнути аутоцензури. Ипак, оно што је свакако могуће утврдити, јесте да еротско у овом делу није цензурисано, а у складу са тим нису цензурисане ни многобројне прељубе описане у овој аутобиографији.

Не смемо заборавити да је свет у ком је Сава Текелија одрастао и живео заправо свет хабзбуршких Срба с краја XVIII века и друге половине XIX века. Тај је свет изразито патријархалан, а друштвене норме и правила јасно су одређивале позицију и друштвену улогу мушкарца и жене. Питање породице и њеног уређења било је и црквено и државно питање. У Хабзбуршкој монархији тог доба „црква и држава прецизно регулишу верске, етичке, правне и економске нормативе који одређују живот породичне заједнице и појединца унутар ње” (Тимотијевић 2006: 358). Породица у Хабзбуршкој монархији, „као и другим европским срединама, независно од верске и етничке припадности”, заснивала се „на старим патријархалним принципима” (Тимотијевић 2006: 372), те је у складу са тим унутар такве породице постојала и јасно подељена улога између мушкарца и жене. Доба описано у делу *Описаније живота мога* јесте „доба неприкосновене владавине мушкарца” (Тимотијевић 2006: 372). У породици је мушкарац „заштитник, вођа и судија” (Тимотијевић 2006: 373), а „статус жене у односу на супруга био је подређен” (Тимотијевић 2006: 373). Као природно, поставља се питање да ли је и свет аутобиографије *Описаније живота мога* патријархални свет. Одговор на ово питање свакако је потврђан, али да овај став не бисмо заснивали само на литератури која се бави историјом приватног живота људи са простора Хабзбуршке монархије с краја XVIII века и почетка XIX века и тиме, потенцијално, учитали у дело *Описаније живота мога* садржај којег у истом нема, у наставку ћемо навести једну (али не и једину) епизоду из ове аутобиографије која потврђује нашу тезу. Епизода у аутобиографији Саве Текелије која нам несумњиво указује на то да је свет аутобиографије, баш као и свет у ком је живео аутор и у чије је норме и правила био упућен, изразито патријархалан јесте епизода у којој Сава Текелија описује долазак папе у Беч. У датој епизоди Сава Текелија описује посету папе Бечу, али нам уз опис овог важног друштвеног догађаја даје и опис једног догађаја који припада опису породичних прилика и приватног живота оновремених Бечлија. Жена описана у овој епизоди, у жељи да прими благослов од папе и присуствује једном тако важном догађају, тог дана није стигла да припреми ручак за свог супруга. Последица таквог њеног поступка била је физичка казна коју је претрпела од стране свог супруга. Уз речи „чекај да ти ја дам папин благослов” (Текелија 1989: 32), супруг се у овој изузетно илустративној епизоди успоставља као несумњиви и највећи ауторитет својој супрузи, већи чак и од самог папе. Пред тога, ова епизода нам јасно илуструје поделу сфера на мушку и женску, односно јавну и приватну, при чему се сфера приватног везује за жену. Ова епизода нам указује и на потенцијалне санкције које појединац може претрпети у случају да неку од норми прописаних патријархалним друштвеним обрасцем прекрши.

Треба још имати и на уму да патријархално друштво има и јасно одређен став према сексуалности и прељуби. Како се у литератури наводи „морализаторско-дидактички програм верских реформи сматрао је сексуалност разорном снагом коју је неопходно контролисати” (Тимотијевић 2006: 217), а поштовање брачне верности сматрано је једном од основних врлина (Тимотијевић 2006:

220). Ипак, мушка и женска прељуба нису једнако третиране, стога је неопходно истаћи да се неверство жена сматрало „много тежим моралним прекршајем” (Тимотијевић 2006: 220). Међутим, иако је мушкарац у односу на жену у патријархалном друштву, ком је припадао и сам Сава Текелија, врло често имао повлашћени положај, када је реч о прељуби морамо истаћи да се у овом друштву „ни преко неверства мушкараца није лако прелазило” (Тимотијевић 2006: 220). Уколико узмемо у обзир све што смо до сада у овом раду навели, можемо рећи да би се на хоризонту очекивања савременог читаоца који се латио аутобиографије *Описаније живота мога* Сава Текелије, врло вероватно могло пронаћи и очекивање да Сава Текелија не само што дели овакве ставове већ да их потенцијално и заступа, те да је у самој аутобиографији сексуалност цензурисана, а прељуба осуђивана. Међутим, баш на месту где долази до изневеравања ових очекивања пада наш истраживачки фокус и баш на том месту отпочиње наш рад.

Мотив прељубе у аутобиографији *Описанија живота мога* Сава Текелије појављује се у неколико наврата. Аутор ове аутобиографије мотиву прељубе приступа из више различитих перспектива. Прво, Сава Текелија у овом нам делу даје компаративну анализу прељубе као друштвеног феномена и његовог третирања у Хабзбуршкој монархији и Руској империји. Поред тога, мотив прељубе појављује се онда када Сава Текелија описује прељубе знаменитих личности свог доба. Напослетку, мотив прељубе у овом делу појављује се и када Сава Текелија описује своја лична искуства.

Како смо на почетку рада навели, две изузетно важне одреднице дела *Описаније живота мога* јесу два путовања Сава Текелије у Русију. Делови аутобиографије који су посвећени овим путовањима у себи носе и елементе путописних записа. У овим записима Сава Текелија оставља изузетно занимљиве податке о култури и обичајима руског народа, о Москви и Санкт Петербургу, царици Катарини, моди и народној ношњи, а оставља и понеки запис о приватном животу овог народа, са посебним освртом на однос руског народа према прељуби. Сава Текелија у опису овог друштвеног феномена свом читаоцу јасно ставља до знања да је однос ондашњег руског и хабзбуршког друштва према прељуби различит. Нама, као изучаваоцима овог дела Сава Текелије, ово даје могућност да мотив прељубе у овом случају сагледамо из једног компаративног угла. Наиме, на велико изненађење Сава Текелије (1989: 59) у Русији „нитко се не женерира имати милостницу која у дому тако парадирала као жена, и децу рађају и не скривају као код нас, но јавно и’ тако држе као и закону децу”. Будући да ово истиче као једну велику необичност, јасно је да Сава Текелија очекује од свог читаоца да је упознат са приликама у Хабзбуршкој монархији, у којој се на прељубу и ванбрачну децу гледа нешто другачије – или бар тако налажу норме ондашњег патријархалног друштва.

Ипак, овај запис којим Сава Текелија покушава да направи рез између руског и хабзбуршког друштва када је реч о односу према прељуби никако не треба узети у обзир као потпуно тачан и неупитан закључак. Мотив прељубе у своје дело Сава Текелија уводи, заправо, на страницама које претходе опису његовог првог путовања у Русију 1787. године. Овај мотив у своје дело Сава Текелија уводи преко описа посете Бечком универзитету коју је 1780. године начинио брат војводе од Виртемберга. Како се у аутобиографији *Описаније живота мога* наводи, 1780. године „у лето дошао је виртемберскога онда јоште курвиришта брат у Беч и својом милостницом дошао у универзитет” (Текелија 1989: 32). Из овог кратког записа можемо закључити да у овом случају прељуба није тајна, а ни кажњива. Овакав однос према прељуби у сукобу је, пре свега, са нормама овог

патријархалног друштва, са којима смо се у овом раду укратко упознали. Поред тога, и закључак Саве Текелије да се хабзбуршко друштво према прељуби односи другачије у односу на руско друштво такође се доводи у питање. Ипак, не смемо заборавити да главног актера овог кратког записа одређује његова припадност вишем друштвеном сталежу, односно аристократији и племству. Из овога можемо закључити да, без обзира што је свет ове аутобиографије патријархалан са јасним правилима и санкцијама када је реч о прељуби, ова правила ипак не важе подједнако за све. Припадност вишем друштвеном сталежу означавала је и могућност једне флексибилније примене патријархалних норми, што на основу овог кратког записа читалац аутобиографије, несумњиво, може закључити.

За наш рад, ипак, од много веће важности јесте чињеница да је овај кратак запис заправо одредио начин на који ће Сава Текелија мотив прељубе третирати и у наставку свог дела. Наиме, чињеницу да је племић у посету Бечком универзитету дошао у пратњи своје љубавнице Сава Текелија у делу *Описаније живоџа мога* даје као једну датост, један фактографски податак, који је прибележио на исти начин на који је прибележио и годину смрти Марије Терезије. У овом кратком запису, Сава Текелија не вреднује моралност оваквог поступка племића чију је посету описао. Овај ауторов неутралан став пратиће мотив прељубе кроз готово сва појављивања у овој аутобиографији.

Једна од личности која је обележила прво путовање Саве Текелије у Русију јесте царица Катарина Велика. О Руској империји и царици аутор аутобиографије *Описаније живоџа мога* пише са дивљењем. Сава Текелија (1989: 73) имао је прилику да види царицу Катарину Велику и у овој аутобиографији сведочи о томе да је царица „невисока жена, пуна, али јошт’ и онда лепа”. Не смемо заборавити да је у историји Катарина Велика остала упамћена не само по својим владарским способностима, просветитељским идејама и утицају који је имала, већ и по својим многобројним љубавницима, које ни Сава Текелија у аутобиографији није пропустио да помене. О многобројним љубавницима и прељуби коју је починила царица Катарина Велика, Сава Текелију у овом свом делу пише на исти начин на који је писао и о брату виртембершког војводе, односно без икаквог сагледавања и премеравања моралности или неморалности њених поступака. Неутрални став који је показао приликом првог увођења мотива прељубе у дело *Описаније живоџа мога* Сава Текелија задржао је и на овом месту. Као што смо навели, уз Катарину Велику Сава Текелија помиње и њене многобројне љубавнике. Информацију о томе да је неко био љубавник Катарине Велике Сава Текелија даје документарно, као одређену датост, без икаквог морализаторског односа према томе. У аутобиографији *Описаније живоџа мога* можемо уочити да се звање љубавника Катарине Велике успоставља као својеврсна „титула”. Када пише о одређеним личностима, као једну од њихових најважнијих позиција у друштву Сава Текелија апострофира управо то што су неки од њих били љубавници Катарине Велике. Понекад ту „титулу” љубавника Катарине Велике у сам текст убацује како би потенцијалном читаоцу своје аутобиографије ближе објаснио о коме пише. Тако, на пример, када пише о кнезу Потемкину, пише да је кнез Потемкин био „иногда милостник Јекатарине Велике” (Текелија 1989: 64.) На овај начин Сава Текелија (1989: 63) не пише само о кнезу Потемкину већ и о другим личностима, па тако у аутобиографију уводи и личности Зубова и Мамова на следећи начин – „Зубов и Мамов бивши милостници Јекатарине били су који су руке метули на цара”. На основу ових примера видимо да је та „титула” љубавника Катарине Велике у овом делу постала извесни знак распознавања, оно

што одређене личности, и поред њихових личних постигнућа, чини препознатљивим. Врло је интересно и то што Сава Текелија, када свом читаоцу жели ближе да појасни ко је одређена личност, посеже управо за том чињеницом да је неко – био то генерал Зорић, кнез Потемкин или политичар Зубов – био управо љубавник ове славне царице. То значи да је сам Сава Текелија рачунао на то да је читалац његове аутобиографије упознат са збивањима на руском двору, што нас даље доводи до закључка да све ове царске афере нису држане у тајности, као што нису у тајности држане ни афере хабзбуршке аристократије. На основу овога, још једном можемо закључити да однос руског и хабзбуршког друштва према прељуби није толико различит, без обзира што је сам Сава Текелија на извесним разликама инсистирао.

Признавање ванбрачне деце као законите, ипак, спада у једну од тих разлика. Проблем ванбрачне деце у овој аутобиографији појављује се када Сава Текелије пише о ванбрачној деци свог стрица Петра Текелије. Ипак, проблем ванбрачне деце за самог аутора ове аутобиографије више је проблем наследства него проблем кршења патријархалних норми. У прилог овоме говори и чињеница да „ванбрачну децу генерала Текелије Сава никада није прихватио као сроднике јер је веровао да им је отац стричев шталски момак” (Ераковић 2019: 66). Ова нам је епизода важна јер, када говори о љубавници свог стрица, Сава Текелија не замера јој потенцијално неверство са стричевим слугом, већ јој замера на личној неправди коју му је нанела, а која га је лишила стричевог моћног покровитељства и наследства. Из овога можемо закључити да кршење одређених патријархалних и друштвених норми у свом делу Сава Текелија карактерише као негативно само у случају када се кршење тих правила тиче њега лично.

У својој аутобиографији Сава Текелија, као што смо већ навели, о прељуби пише и на основу свог личног искуства. Када је реч о том личном искуству, Сава Текелија у овом свом делу пише у два наврата. То чини када пише о прељуби коју је са њим починила супруга стричевог пуковника, извесна Лизакијевичка. Поред тога, значајан део свог дела *Описаније живота мога* Сава Текелија посвећује опису свог кратког брака и живота са својом неверном супругом Амалијом Безег.

Када је реч о љубавној афери коју је Сава Текелија имао са супругом стричевог пуковника док је боравио у Русији код свог стрица генерала Петра Текелије, морамо имати на уму једну од оних како личних особина Саве Текелије тако и поетских карактеристика саме аутобиографије коју смо на почетку рада навели, а то је велико самољубље Саве Текелије. Мотив самољубља у овом случају огледа се у чињеници да је епизоду о својој афери са госпођом Лизакијевичком Сава Текелија у ово своје дело уметнуо како би се пред читаоцем показао надмоћнијим и способнијим од стричевог ађутанта. Мотив самољубља и мотив прељубе на овом се месту укрштају преко чињеница да су и Сава Текелија и ађутант били одлучни у намери да освоје наклоност пуковникове супруге. Будући да је из тог дуела као победник изашао Сава Текелија, јасно је да се у овој епизоди управо он успоставља као доминантнија личност у односу на свог противника. Такође, у овом делу аутобиографије акценат је на љубавним подухватима Саве Текелије, а не на почињеној прељуби као таквој, те управо због тога ни у овом случају, као ни у претходним случајевима где се појављује мотив прељубе, не можемо уочити било какав морализаторски однос аутора према истом. Одсуство оваквог односа у овом конкретном делу аутобиографије можемо пронаћи и у томе што је и сам Сава Текелија актер тог догађаја, а своје је поступке у аутобиографији Сава Текелија ретко осуђивао.

Овај део аутобиографије значајан нам је и због тога што се Сава Текелија, баш на овом месту, успоставља као неко ко крши патријархалне норме и правила. Он не само да је учесник у једној прељуби већ се и, додуше индиректно, супротставља свом моћном стрицу генералу Петру Текелији. Сава Текелија (1989: 45) пише о томе како га је стриц опоменуо да се „дрзновено с девојкама” не опходи, као и да се према супрузи пуковника опходи „с великим почитанијем”. Сава Текелија, јасно је, није се придржавао онога што му је стриц изричито рекао, а будући да уз то, као из неког пркоса, додаје да је тада свакој „био мио”, можемо закључити да се он овде успоставља као личност која не само да крши патријархалне норме у виду нескривене сексуалности већ и као личност која је спремна да се успортиви личностима које су на друштвеној лествици изнад њега. О томе којим се патријархалним нормама Сава Текелија кроз своју аутобиографију супротставља, а које то чува, остаје тема за размишљање.

Брачни продолом са Амалијом Безег јесте једна „од најпознатијих епизода из бурног животописа” (Ераковић 2019: 66) Саве Текелије. „Пикантни детаљи брачног бродолома нису никада били скривени од јавности” (Ераковић 2019: 66), а те детаље ни сам Сава Текелија не скрива од свог читаоца. О транспарентности Саве Текелије када пише о свом брачном животу најбоље говори чињеница да он свог читаоца не држи подаље чак ни од своје брачне постеље. Из ове брачне епизоде, читалац има прилику да сазна да је Амалија Безег Саву Текелију заразила полном болешћу, али не само њега већ и остале мушкарце са којима је ступала у интимне односе. У описима те болести, тегобама и начину лечења, Сава Текелија, такође, не одступа од своје транспарентности. Оно што је посебно интересантно јесте да када пише о прељубама своје неверне супруге Сава Текелије и даље задржава до некле неутралан став. Из читаве ове епизоде могуће је закључити да Сава Текелија Амалији Безег много више од самог чина прељубе замера чињеницу што је, осим њега, заразила и друге своје љубавнике. Сава Текелија (1989: 175) пише да се није „надао да та бесрамна жена тако би била бездушна да она неизлечима сушта (ибо непрестано се лечила) јоште би кога нагрдила”. На основу овог записа из аутобиографије *Описаније живота мога* можемо закључити да је за Саву Текелију много неморалнији чин његове супруге, заправо, њена свест о заразној болести коју има и њено даље ширење, него сам чин прељубе као такав. У прилог томе говори и запис из наставка аутобиографије. Када објашњава своје разлоге за покретање бракоразводне парнице, Сава Текелија (1989: 175) изазива своје потенцијалне читаоце да му „ко каже који би таку жену у дому држао с којом не спава, која је сву надежду моју чрез коју сам се оженио тј. да деце имам уједанпут и навек уништила”. Дакле, чак и када пише о разлозима краха свог брака, Сава Текелија не наводи као један од разлога прељубу своје супруге. Како из овог текста можемо закључити, према Сави Текелији много већи, па и неопростив, преступ његове супруге Амалије Безег јесте немогућност рађања деце, а тиме и опстанак лозе Текелија. Тиме се читаоцу јасно ставља до знања да се као најважнија улога жене у браку успоставља мајчинство, те да је то патријархална норма коју Сава Текелија не само што не крши већ је и подразумева као обавезу и правило. Будући да се на прељубу своје супруге Сава Текелија готово и не осврће, али да често помиње брак без деце, дато нас доводи до закључка да би прељуба могла бити и опростива, али неиспуњавање брачних дужности у виду рађање деце и опстанка лозе – не. Такође, индикативно за наш рад јесте оно што смо кроз опис читаве ове епизоде и објаснили, а то је да мотив прељубе, чак и када се ради о нечему овако личном и за самог аутора болно, у овој аутобиографији остаје везан уз ауторов нетралан однос према истом.

Пре него што овај рад приведемо крају, неопходно је да се, бар за тренутак осврнемо на еротски дискурс, који се, уз мотив прељубе, појављује у аутобиографији *Описаније живота мога*. Сава Текелија (1989: 45) свом читаоцу открива како га Лизакијевичка, супруга пуковника Петра Текелија, „грли и љуби кад нико не види”, а на исти начин пред својим читаоцем разоткрива и интимне односе са Амалијом Безег – „У Араду стоју постеља до постеље, ту ја стадо’ мужа права употребљавати” (Текелија 1989: 175). Поред ових записа, Сава Текелија често описује мушкарце или жене разголићене. Нескривено женско тело читалац може пронаћи у опису кћерки молдавског конзула, које су, како Сава Текелија (1989: 44) описује, „молдавски обучене, изрезане хаљине до ниже” груди и које су, како у наставку текста истиче, „сваком намамљиве”. Наравно, ово није једини пример разоткривања људског тела, али за наш рад свакако је један од најилустративнијих. У аутобиографији *Описаније живота мога*, како смо до сада показали, о прељуби Сава Текелија не пише као о нечему тајном, људско је тело разоткривено, а љубав је телесна и путена. Јасно је да се оваква ситуација са еротским дискурсом и мотивом прељубе може наћи ван хоризонта очекивања савременог читаоца, поготово ако узмемо да би наша интерпретација овог историјског периода (крај XVIII века и почетак XIX века) могла бити баш онаква какву смо на почетку рада навали, односно као периода у ком влада патријархат, као и строга и ригидна правила овог друштва, у ком је сексуалност као део сфере приватног живота скривена од очију јавности. Управо због тога, као логично, поставља се питање, одакле овакав однос према мотиву прељубе и еротском. Одговор на ово питање можемо сагледати из две перспективе.

Прва перспектива односи се на саму тему аутобиографије *Описаније живота мога* Сава Текелије. Важна карактеристика ове аутобиографије јесте осећање неправде о ком Сава Текелија пише од почетка до краја своје аутобиографије. Неправду су му, како он то пише, нанели многи знани и незнани људи – од најближих сродника, па све до митрополита Стефана Стратимировића. Када се чита аутобиографија Сава Текелије, стиче се утисак да је он заправо пише како би својим читаоцима изнео све неправде и лошу срећу које су га за живота задесиле. Сматрамо да управо одатле потиче његова транспарентност. Одатле потиче и његова потреба да врло детаљно опише сву неправду која му је у браку са Амалијом Безег нанета, из ког он није добио ништа, осим полне „болести и јавног понижења због спектакуларне бракоразводне парнице” (Ераковић 2019: 66). Сава Текелија „писао је и објављивао са различитим циљевима, а најчешће да би савременицима изложио своје ставове о различитим политичким, историјским, језичким и културним питањима” (Симић 2010: 45), а аутобиографију, можемо закључити, написао је како би својим читаоцима изложио своју истину о свим неправдама које је доживао, а као највећу од свих издваја свакако крај лозе породице Текелија.

Мотив прељубе у делу *Описаније живота мога* разоткрива нам оно што смо кроз рад већ и наслутили. Наиме, иако је то било племство у опадању, Саву Текелију и даље је одређивала та припадност племству. Патријархалне норме, иако строге и ригидне, различито су се примењивале у односу на припадност одређеном друштвеном слоју, а што се појединац налазио на вишем ступњу друштвеног стајежа, то се кршење одређених патријархалних норми више толерисало. Сматрамо да управо одатле потиче и овакав неутралан однос Сава Текелије према мотиву прељубе, а који смо у овом раду анализирали.

Ипак, и једно и друго објашњење спада у домен ванкњижевног дискурса, а нама за крај остаје питање како се овакво појављивање мотива прељубе у ауто-

биографији Саве Текелије уклапа у један шири, књижевноисторијски контекст. Будући да „се почеци интензивнијег и отворенијег интересовања за еротску тематику код нас обичну везују за Вука Караџића” (Дамјанов 2005: 5), врло се лако може предвидети чињеница да се еротски ток српске књижевности може „релативно континуирано пратити још од првих деценија XVIII века” (Дамјанов 2005: 5). У том периоду међу Србима који су живели на јужним територијама Хабзбуршке монархије изузетно популарне биле су грађанске песмарице, за које се и везује „претежни део нашег предвуковског књижевноеротског опуса” (Дамјанов 2005: 5). Овај еротски ток српске књижевности предвуковског периода „своју посебност и свој жанровски идентитет остварује превасходно на тематском нивоу, интензивним окретањем ка телесном, нарочито ка *шлесној* љубави и сексуалности, те ка опсценом и ласцивом у најширем смислу тих појмова” (Дамјанов 2005: 6). На основу свега што смо до сада написали о аутобиографији Саве Текелије можемо закључити да се еротско, иако не заузима најдоминантнију позицију у самом делу, манифестује управо у складу са манифестацијом еротског у српској књижевности тог доба. Дакле, можемо закључити, отвореност ка еротским темама, ка телесној љубави и сексуалности код Саве Текелије у тренутку настанка овог дела не представља никакву новину, а у оквирима епохе у којој је ова аутобиографија настала овакав однос према еротском није изузетак, већ оцртава једну доминантну карактеристику те епохе.

Анализирајући мотив прељубе у аутобиографији *Описаније живота мога* Саве Текелије имали смо прилику да проговоримо како о патријархалним нормама и друштвеним правилима које одређују ово дело тако и о књижевноисторијском контексту у ком је оно настало. Тиме се, заправо, разоткрива сва сложеност мотива прељубе који је био и главни фокус нашег рада. Записи о прељуби или записи који носе у себи еротско обележје, иако најзанимљивији, нису и најчешћи у овој аутобиографији, али баш у тим записима лежи модерна рецепцијска привлачност аутобиографије *Описаније живота мога* Саве Текелије. Ти, у односу на дуге описе политичких дешавања или судских процеса које је водио Сава Текелија, много краћи записи који носе ту црту еротизма представљају пукотине које нам бар накратко дају увид у слику једног света. Ти кратки, али испуњени многим и слојевитим значењем, записи били су фокус нашег истраживачког рада. На трагу размишљања изнетих у овом раду могуће је отворити и теме за неке нове радове, попут питања на који то начин долази до дезинтеграције патријархалних норми у овом делу или детаљнија анализа еротског дискурса у овој аутобиографији, чији смо анализу у овом раду тек начели. Једна од идеја овог рада била је и да се укаже на истраживачки потенцијал аутобиографије *Описаније живота мога* Саве Текелије, у чему смо, надамо се, и успели.

## Литература

- Брадић 2010: Н. Брадић, Патриотизам као врлина, у: В. Симић, С. Мишић (уред.), *Сава Текелија: велики српски добродоштор*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Дамјанов<sup>2</sup> 2005: С. Дамјанов, *Грађански ероџикон: ероџске странице српске књижевности XVIII и почетка XIX века*, Нови Сад: Stylos.
- Ераковић 2019: Р. Ераковић, *Дневник чињалачких искушења*, Нови Сад: Матица српска.
- Поповић 2007: Т. Поповић, *Речник књижевних штермина*, Београд: Logos art.

- Растегорац 1989: И. Растегорац, Ватра и вода препјатствија Сави Текелији, у: С. Текелија, *Описаније живоџа мога*, Београд: Нолит.
- Симић 2010: В. Симић, Сава Текелија: патриота, просветитељ и добротвор на размеђи XVIII и XIX века, у: В. Симић, С. Мишић, *Сава Текелија: велики српски добротвор*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Текелија 1989: С. Текелија, *Описаније живоџа мога*, Београд: Нолит.
- Тимотијевић 2006: М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности: приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд: Clio.
- Форишковић 1985: А. Форишковић, *Текелије: војничко племство XVIII века*, Нови Сад: Матица српска.

## ADULTERY MOTIF IN THE AUTOBIOGRAPHY OPISANIJE ŽIVOTA MOGA BY SAVA TEKELIJA

### Summary

The analysis of this motif is extremely important and complex because, in addition to the motif of adultery itself, it also includes the analysis of erotic discourse in this autobiography written by Sava Tekelija. In this autobiography, the motif of adultery, sexuality, and the physical are not censored, and this paper answers the question of how it fits into the literary-historical context of Serbian literature. Concerning the literature dealing with the history of the private life of Serbs, this paper answers the question of how the patriarchal society is established in the autobiography itself, what are the main features of that social system described in Sava Tekelija's autobiography, and what is the position of women within. This paper shows all the complexity of the analysis of the motif of adultery since for the analysis of this motif it is necessary to consider both the literary and social context and the meaning of this motif.

*Keywords:* Sava Tekelija, Serbian literature of the 19<sup>th</sup> century, motif of adultery, patriarchy, female characters

Nataša D. Katić



Миливој С. Бајшански<sup>1</sup>  
*Универзитет у Новом Саду*  
*Филозофски факултет*

## КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ЈУНАКА РУХОМ У ПЕСМАМА ТЕШАНА ПОДРУГОВИЋА

Рухо је атрибут који јунаку даје јуначки статус и сликовитост. Јунаци Тешана Подруговића носе, углавном типизирани, одећу која указује на њихов друштвени статус, међутим, често код Тешана јунаци маскирањем, управо заменом одеће, прикривају свој прави јуначки статус и издају се за социјално нижег (не)јунака. Раскошна одора код Тешанових јунака асоцира на одржавање старих обичаја и њихово придржавање моралног кодекса. Наша анализа биће претежно усредсређена на рухо које истиче јунакову изузетност и одећу којом се јунаци маскирају, тј. на функцију одеће у маскирању.

*Кључне речи:* рухо, социјални статус, јуначки статус, изузетност, маскирање

У усменој епској поезији одећа придаје јунаку јуначки статус и сликовитост. Она, уз остале елементе атрибуције, чини јунака јунаком. Њена улога у комплетном одевању јунака (где убрајамо и оружје које се стапа са одећом) има веома важну улогу како за јунака тако и за његову заједницу која га рецепира.

Рухо марkira јунака превасходно на социјалном плану. Јунаци Тешана Подруговића носе одећу која указује на њихов друштвени статус, међутим, често код Тешана јунаци маскирањем, управо заменом руха, прикривају свој прави јуначки статус и издају се за социјално нижег (не)јунака. Раскошна одора код Тешанових јунака асоцира на одржавање старих обичаја и њихово придржавање моралног кодекса. Наша анализа биће претежно усредсређена на рухо које истиче јунакову изузетност и одећу којом се јунаци маскирају, тј. на функцију одеће у маскирању.

Ако бисмо, условно, разврстали јуначко рухо у Тешановим песмама по групама, према атрибуту који стоји уз њега, добили бисмо следеће категорије: „св’јетло одијело” (Наход Симеун), „ђузел<sup>2</sup> одијело” (џин Латинин) и „дивно одијело” (Звијездић Иван, Тодор Јакшић, дијете Грујица, неименовани /Вукашин/ Мрњавчевић), ови атрибути – светао, ђузел, диван – истичу лепоту одећа које јунак облачи; одећа може истичати и социјални статус: „рухо господско” (Арапин) или „рухо крајишко”<sup>3</sup> (Ришњанин Иван); категорија „чудно одијело” истиче посебност, необичност јунака који га носи (џин Латинин, Тодор Јакшић, Стојан Поповић, Иво Голотрб). Постоји и посебна одећа која се носи за празнике, такво је рухо Вуче џенерала „што га носи о Васкресенију”. Ипак општа подела по атрибутима који красе одредницу рухо/одећа није свеобухватна, јер носећи јунаци

1 bajsanskimilivoj4@gmail.com

2 „Лијеп, красан.” (Шкаљић 1966: 259)

3 Односи се на крајишника: „1. а. онај који живи у крајини, граничар; б. (Крајишник) становник Крајине; онај који је пореклом из Крајине” (РСМ: 567). Овде се мисли на граничара, пошто је у питању Нови град, који је заправо Херцег Нови (в. Детелић 2007: 292), и спада у „предео у Црној Гори, поред јужне и југоисточне обале Скадарског језера, у продужетку Црмнице, на граници према Албанији.” (РСКНЈ Х: 403)

Тешанових песама, као што су Марко, Милош и Бошко Југовић, немају неки од назначених атрибута уз одећу коју носе и која их издваја од осталих јунака.

Раскош руха, у усменој епици уопште, сугерише одговарајућу јунакову телесну лепоту, јуначку изузетност, његово могуће (митско) порекло и реалну ратничку позицију (в. Пешикан Љуштановић 2007: 149). Облачење је посве типизирано и скоро је сваки јунак усмене епике, уз мање или више појединости, исто обучен; сем оних изузетних јунака који су наглашено индивидуализовани. На пример одевање Милоша Војиновића јесте формулативно и односи се на скоро све Тешанове јунаке, чиме његова одећа постаје типска. Милоша облачи брат Вукашин у танану кошуљу која је до појаса од чистог злата, а од појаса од беле свиле; по тој су кошуљи три танке ћечерме<sup>4</sup>, преко тога долама са тридесет путаца<sup>5</sup>, а по долама токе<sup>6</sup> саковане, које су златне и од четири оке, а на ноге му ставља злаћане ковче<sup>7</sup> и чакшире<sup>8</sup>. Ипак, овај формулативни опис врло се ефектно активира у часу Милошевог демаскирања. Захваљујући сјају скерлета<sup>9</sup>, кадифе<sup>10</sup>, тока и ковчи, Милош сија „као јарко<sup>11</sup> иза горе сунце”. Одећа од Милоша чини изузетног јунака, хиперболише његову појаву, изједначавајући је са сјајем излазећег сунца. Од типских елемената јунакове одеће Тешанови јунаци носе и коласту<sup>12</sup> аздију<sup>13</sup>.

У вези са споменутом златном бојом, код Тешана се уз „дивно” и „чудно одијело” јавља одредница „вас у срми<sup>14</sup> и у чистом злату” или „све од срме и од чиста злата<sup>15</sup>”, чиме се превасходно обележава јуначка одећа, али и социјални статус власника. Џафербеговица опрема дијете Грујицу/роба Драгокупа кошуљом која је од злата и од беле свиле, ставља му зелену доламу на којој је тридесет путаца од по литре злата, а под грлом му је пуце од три литре злата, потом златне токе, а ноге му се жуте од ковчи и чакшира, пера из перјанице су златна. Све се на Грујици смењује у низу: злато, бело, зелено, злато, злато, жуто (исто је боја злата), злато (в. Пешикан Љуштановић 2007: 150). Посебно је истакнуто украшавање главе: ставља му на калпак девет челенака<sup>16</sup> и десето је крило оковано које вреди хиљаду дуката.<sup>17</sup> Ово је рухо у комичном контрасту са (замишљеном) улогом

4 „Део народне ношње, јелек, прслук без рукава, од чоје или свиле, обично извезен, који се не закопчава.” (РСКНЈ V: 91)

5 Пуце (мн. пуца, ген. путаца) – „1. а. предмет, обично округлог облика, од кости, метала, дрвета и сл., често пресвучен тканином, који служи за закопчавање или за украс; исп. дугме.” (РМС V: 310).

6 „Металне плоче и дугмета пришивени на предњем делу ћечерме или џемадана, које се стављају као украс, а некада и за заштиту груди у биткама.” (РМС VI: 231)

7 Ковча је „закачка, дугме; копча.” (РСКНЈ IX: 703)

8 „Панталоне, хлаче.” (РМС VI: 836)

9 „Тканина љубичастоцрвене боје, која се употребљава у изради скупocene одеће, традиционалних бољих ношњи, гримиз.” (РМС V: 799)

10 „Фина мека тканина од свиле или вуне са густим, сјајним длачицама по површини, сомот.” (РСКНЈ IX: 54)

11 „Светлом, јаркоцрвеном бојом, у боји жара, пламена, светлоцрвено, румено (у вези са квалитетом боје).” (РСКНЈ VIII: 583)

12 „Украшен кружним шарама, извезен по ободу, унаоколо; који је са шарама у облику кола, круга; шарен.” (РСКНЈ IX: 766)

13 „Скупоцен плашт.” (РСКНЈ I: 37)

14 „Чисто сребро.” (РМС V: 974)

15 Злато је једно од обележја змајевитог јунака. (в. Пешикан Љуштановић 2002: 50)

16 „Челенка – перјаница од перја, сребра или злата која се добивала за какво јуначко дело, а носила се са калпаком.” (РМС VI: 853)

17 Исто тако је одевен и Стојан Јанковић.

коју је Џафербеговица наменила Грујици: он не треба да буде ратник, опремајући га у рухо покојног мужа, Џафербеговица опрема љубавника, који је уз то њено власништво. Грујичино бекство представља испуњење клетве Туркиње девојке<sup>18</sup> од које је похотна удовица („враг донесе булу удовицу“) прекупила привлачног роба. Естетски битан јесте опис Бошка Југовића, који је „на алату, вас у чистом злату“ (СНП II, бр. 44), чији се златни сјај стапа са црвенозлатном бојом његовог коња.

Посебно место заузима рухо Марка Краљевића. Оно је онеобичено и издваја се од одеће осталих Тешанових јунака. Марко носи на плећима ћурак<sup>19</sup> од курјака<sup>20</sup>, на глави капу од курјака, коју је привезао мрком јеменијом<sup>21</sup>. Марково ношење капе вучетине, поготово када креће у борбу, Веселин Чајкановић објашњава потребом ратника да носи нешто од свога тотема (капа и огртач) на себи, да би се заштитио и појачао своју снагу. Стога, вучја капа представља својеврсну амајлију, личну заштиту епског јунака. Капа од вучје коже<sup>22</sup> има могућност да магијски делује на непријатеље, да их магијски застраши (в. Чајкановић 1994: 171–172). Заправо, носећи нешто животињско на себи, јунак поприма натприродну снагу<sup>23</sup> те животиње и њене карактерне одлике (нпр. Маркова прека вучја ћуд). Капа помаже Марку и ван мегдана, када се криво заклиње. Кћи краља арапскога нуди Марку избављење из арапске тамнице ако се закуне у Бога да ће је узети за жену. Марко прихвата понуду, скида капу и куне се капи на колену<sup>24</sup>, чиме се криво заклео девојци, која не види шта он чини, али се није огрешио пред Богом, који све види и зна да се он заклео капи, а не несрећној Арапки. Пошто држи капу на колену, грех је прешао на капу (в. Чајкановић 1994: 169). Марков ћурак, исто од вучје длаке, интересантан је из визуре Маркових непријатеља будући да изазива њихов страх. Кад год би се Марко расрдио и обрнуо ћурак наопако<sup>25</sup>, активирала се његова убилачка (вучја) ћуд (в. Клеут 2012: 161).<sup>26</sup> С обзиром на то да је Марко Краљевић одевен у вучје крзно, самур, а има и црне брке, његова се одећа сврстава у застрашујуће рухо (в. Пешикан Љуштановић 2007: 153).

Веома интересантан аспект одевања у песмама Тешана Подруговића јесте маскирање младих јунака. Маскирању се код Тешана прибегава када јунак жели

18 „Љуто куне Туркиња ђевојка:  
Води роба, Џафербеговице!  
Не био ти дуго ни за много,  
Већ, ил' ноћу, или ноћи двије!“

19 „Огртач постављен крзном, кожух.“ (РМС VI: 369)

20 Односи се на вука, „курјачје крзно, курјачја кожа.“ (РСКНЈ XI: 77).

21 „Марама која се завија око феса, капе или појаса.“ (РСКНЈ VIII: 727)

22 Прамен вучје длаке обележје је змајевог лица. (в. Пешикан Љуштановић 2002: 50)

23 „Наш народ верује да вучја длака, срце, чељуст итд. имају спасоносну снагу.“ (Чајкановић 1994: 60)

24 „Скинух капу, метнух на кољено,  
Па се кунем капи на кољену:  
Тврда вјера! Оставит те нећу;  
И сунце је вјером преврнуло,  
Те не грије зими ко и љети,  
А ја вјером преврнути нећу,  
То промисли Арапка ђевојка,  
Промислила, да се кунем њојзи.“  
(СНП II: бр. 64)

25 „И пригну ћурак наопако“ (пригнути у значењу огрнути (види, РМС V: 45)).

26 Одора с елементима вучје капе и огртача била би, према класификацији коју нуди Бошко Сувајчић (2005: 270), сврстана у зооморфну маску (човек помешан са животињским облицима).

да прикрије свој социјални статус, преоблачењем у одору јунака ниже социјалне категорије, и када се штити колектив, преоблачењем мушкарца у женску одећу. Јунак се преоблачи да би заштитио угрожену заједницу, „како би се стекла предност у односу на противника и постигао виши циљ, углавном ради одбране ширег или ужег колектива” (Дракулић Козић 2021: 24) и ради лакшег савладавања непријатеља.

Марко Краљевић, Иво Голотрб и Милош Војиновић јунаци су који бивају унижени на лествици социјалне хијерархије. Љуба Филипа Маџарина апострофира Марка Краљевића као „голу дервишину”, онога ко је социјално унижен, лоше одевен (го), недостојан отменог друштва и „с такијем се Вилип не братими” (СНП II: бр. 59), будући да је Филип један од витеза реда змаја. У Марковом случају је он из перспективе другог лика бива сагледан као социјално недостојан, иако има социјални статус.<sup>27</sup> Дијете Грујица „рухом сиротињским” битно мења социјални статус када га Старина Новак и дели Радивоје продају були удовици, прерушени у трговце. Грујица прелази из статуса слободног човека у статус роба. Он је роб који је драгом вољом и надметањем купљен, јер је еротски пожељан, управо због своје андрогине лепоте. И, касније, преодевен у господско рухо старог Џафербега, Грујица и даље има статус роба у Џафербеговичином дому.<sup>28</sup>

С друге стране, Милош и Иво намерно се маскирају како би постигли своје циљеве. Милоша браћа облаче у одело достојно змајевићког јунака, али му преко те рескошне одоре облаче бугар кабаницу<sup>29</sup> и на главу му стављају бугарску шубару:

„Начини се црни Бугарине  
Ни браћа га познати не могу.”  
(СНП II: бр. 29)

Успешност Милошеве маске јесте у томе што га нико не препознаје, он успешно сакрива свој прави статус и од царевог сестрића постаје номадски чобанин, битно нижа социјална категорија у средњовековном друштву. Маска јунаку омогућује да лакше дође до циља, иако је социјално унижен, односно промењен му је друштвени статус, он несметано обавља свој задатак, стога „маска функционише као средство изолације: она штити особу што је носи, даје јој предност над другима који не слуте шта се иза ње скрива” (Дракулић Козић 2021: 13). Доказ успешности Милошевог маскирања јесте коментар латинских девојака да на Милошу, царевој замени, „ни хаљина нема”, што значи да не препознају његово племенито порекло. Иако маска није део стварног идентитета најмлађег Војиновића, он је носи као да је део његове личности, и чврсто је брани:

„Којој овци своје руно смета,  
Онђе није ни овце ни руна.”  
(СНП II: бр. 29)

Милош у толиком степену живи своју улогу да пази на сваки поступак који под маском начини. Рецимо, замењући копље наопако, он се прави невешт, јер чобани не ратују и не баратају оружјем. Прихватање младог Бугарина у колектив одвија се градирано: прво као невољно пружање прилике да он буде царев

27 Марко се у свим песмама „ражљути” када брани свој статус и част.

28 Истина, пожула Џафербеговице, која је заменила „Џафербега старог” младим и пожељним робом, чини тај статус комично амбивалентним. Она се Грујици обраћа: „Господару, робе Драгокупе”.

29 „У народној ношњи дугачки сукнени огртач, обично с капуљачом.” (РСКНЈ IX: 21)

заточник (цар га ословљава „млађано Бугарче”), преко ословљавања „моје драго д’јете”, до часа када „цар Милоша међу очи љуби”. Машкара Милоша Војиновића потпуно је прихваћена и њена функција досеже свој врхунац у часу када Милош сам себе демаскира и открива свој прави идентитет пред девојкама. Маска се „скида у тренутку досезања вишег циља” (Дракулић Козић 2021: 5) и јунак тада може приказати свој прави идентитет, као што то Милош ради: „Сину Милош у пољу зелену / Као јарко иза горе сунце” (СНП II: бр. 29), откривајући своју изузетност. Или, можда, ту кулминацију ипак треба тражити у часу коначног демаскирања пред царем – ујаком, које се збива пред Вучитрном, када су се сватови безбедно вратили у свој простор?

Други јунак Иво Голотрб носи „чудно одијело”, на њему је сваки комад одеће подеран, а нема ни кошуљу. Ово би се можда могло тумачити као својеврсна заштита од урока<sup>30</sup>, али то у песми није протумачено. Његово секундарно маскирање (ако претпоставимо да је и његова примарна „голотрбост” вид социјалног маскирања) мотивисано је женидбом Фатијом, кћерком Глумца Осман-аге. Иво се закleo Богу да ће се само њом оженити, па зато облачи „ђузел ђеисију”<sup>31</sup> и битно мења свој свакодневни изглед, али и изузетни социјални углед, који ужива упркос бизарном руху<sup>32</sup>, прерушавајући се у Турчина. Он се Фатији Туркињи представља именом Мује од Барата, што подразумева битну промена друштвеног статуса, кроз дихотомију хришћанин – Турчин. Фатија креће са тобожњим Турчином у Барат. Она као Туркиња, муслиманка, има одбојан став према хришћанима, што приказује приликом оријентације на друму када град Јањок назива каурским градом. Ово је повод да Иво открије девојци свој идентитет, али се процес демаскирања ретардира сусретом са турским јунаком чији је идентитет Иван преузео да примаму Фатију. Преварена девојка куње Муја, чијим је именом примамљена и њена се клетва испуњава, Иван га убија у мегдану и враћа се у Јањок, свом правом идентитету.

Из мушкарца у жену у Тешановим песмама маскира се Грујо Новаковић у песми *Грујица и паша од Загорја* (СНП III: бр. 5). Маскирање мушкарца у жену захтева младог јунака, који је андрогине лепоте, „љепши од сваке ђевојке”, то значи (пред)пубертетско доба. Захваљујући свом изгледу, Грујо са својим хајдуцима, који су такође андрогини, успева да убије пашу од Загорја и његових тридесет делија. Грујичино облачење у женско рухо и спремање постеље у којој ће лежати са пашом Брђанином има изразиту смеховну и еротску димензију, будући да подразумева „физички контакт с припадником истог пола, који није свестан аутентичног идентитета особе поред себе” (Дракулић Козић 2021: 4). Паша почиње „Груја задиркиват, завлачит му руке у пазухе”, што посредно сведочи о убедљивости његовог маскирања. Међутим, пошто се Грујо „није научио” новој улози, он одмах скида лажни, женски идентитет, и поступа као хајдук, убијајући пашу.

Рухо Подруговићевих јунака, у целини гледано, типизирано је: садржи исте одевне комаде са мање или више детаља који их разликују. Само се Марко Краљевић издваја својим рухом. Он носи огртач и капу од вучје коже који имају

30 Тихомир Ђорђевић, у студији *Зле очи у веровању Јужних Словена* (1985), одевање Тала од Орашца (Будалине Тала) тумачи урокљивошћу његове лозе. Накарадна одећа скреће пажњу и штити јунака од урока.

31 „Одело, обично скупочено, свечано” (РСКНЈ V: 81).

32 Тридесет капетана и тридесет три генерала му ослобађају место до краља, он пије тридесет чаша вина, „а не скваси брка”; и свако од капетана и генерала му нуди своју сестру или ћерку за жену.

магијску моћ, чиме пружају снагу овоме јунаку и изазивају страх противника. Веома је битно и маскирање Подруговићевих јунака, њиме се брани колектив и лакше се долази до циља, уз скривање идентитета и социјалног статуса јунака, али и преузимањем новог привременог друштвеног статуса. Преоблачењем носећи ликови успевају лакше да победе непријатеља, заштите властити колектив, али и испоје властиту виспреност, снажљивост и уметност.

### Скраћенице

- СНП II – Вук Стеф. Караџић. *Српске народне пјесме*. Књига друга (1845). Сабрана дела Вука Караџића, књига пета. Приредила Радмила Пешић. Београд: Просвета, 1988.
- СНП III – Вук Стеф. Караџић. *Српске народне пјесме*. Књига трећа (1846). Сабрана дела Вука Караџића, књига шеста. Приредио Радован Самарџић. Београд: Просвета, 1988.
- СНП IV – Вук Стеф. Караџић. *Српске народне пјесме*. Књига четврта (1862). Сабрана дела Вука Караџића. Књига седма. Приредио Љубомир Зуковић. Београд: Просвета, 1986.
- РМС – *Речник српскога језика*. Уредник Мато Пижурица, Нови Сад: Матица српска, 2011.
- РМС V – *Речник српскохрватскога књижевног језика Матице српске*. Књига пета. Уредници: Михаило Стевановић и др., Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска, 1973.
- РМС VI – *Речник српскохрватскога књижевног језика Матице српске*. Књига шеста. Уредници: Михаило Стевановић и др., Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска, 1976.
- РСКНЈ I – *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Књига прва. Уредник Михаило Стевановић, Београд: Српска академија наука и уметности, Култура, 1959.
- РСКНЈ V – *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Књига пета. Уредник Михаило Стевановић, Београд: Српска академија наука и уметности, Култура, 1968.
- РСКНЈ VIII – *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Књига осма. Уредник Михаило Стевановић, Београд: Српска академија наука и уметности, Култура, 1973.
- РСКНЈ IX – *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Књига девета. Уредник Михаило Стевановић, Београд: Српска академија наука и уметности, Култура, 1975.
- РСКНЈ X – *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Књига десета. Уредник Михаило Стевановић, Београд: Српска академија наука и уметности, Култура, 1978.
- РСКНЈ XI – *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Књига једанаеста. Уредник Михаило Стевановић, Београд: Српска академија наука и уметности, Култура, 1981.

### Литература

- Детелић 2007: М. Детелић, *Ејски жрадови: лексикон*, Београд: САНУ – Балканолошки институт.
- Дракулић Козић 2021: Н. Дракулић Козић, *Маскирање мушкараца у жену и жене у мушкараца као вид замене родног идентитета у српским усменим ејским песмама*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Новом Саду под менторством проф. др Јасмине Јокић.
- Ђорђевић 1985: Т. Р. Ђорђевић, *Зле очи у веровању Јужних Словена*, Београд: Просвета.

- Клеут 2012: М. Клеут, *Из Вукове сенке: оџледи о народном пјесништву*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије – Чигоја штампа.
- Пешикан Љуштановић 2002: Љ. Пешикан Љуштановић, *Змај десетих Вук – мити, историја, пјесма*, Нови Сад: Матица српска.
- Пешикан Љуштановић 2007: Љ. Пешикан Љуштановић, *Спанаја село запали*, Нови Сад: ДОО Дневник – Новине и часописи.
- Сувајџић 2005: Б. Сувајџић, *Јунаци и маске: шумачења српске усмене епике*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије – Чигоја штампа.
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора: 1910–1924*, у: В. Ђурић (прир.), *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књ. 1, Београд: Српска књижевна задруга – Београдски издавачко-графички завод.
- Шкаљић 1966: А. Шкаљић, *Турцизми у српскохрватском језику*, Сарајево: Свјетлост.

## CLOTHES AS TOOLS OF CHARACTERIZATION OF HEROES IN THE POEMS OF TEŠAN PODRUGOVIĆ

### Summary

Clothing is an attribute that gives the hero his heroic status and picturesqueness. The heroes of Tešan Podrugović wear clothes, mostly typified, that indicate their social status. However, as often is the case, the heroes hide their true heroic identity by disguising themselves, that is changing their clothes and passing themselves off as non-heroes of a lower status. The lavish uniforms of Tešan's heroes are associated with the maintenance of old customs and their adherence to a moral code. Our analysis mostly focuses on the clothes that emphasize the hero's uniqueness as well as the clothes the heroes use to disguise themselves, ie. on the function of such clothing.

*Keywords:* clothes, social status, heroic status, exceptionality, disguise

Milivoj S. Bajšanski





Тања П. Којић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет

## ВЕЉКО ПЕТРОВИЋ И НЕМИРИ ДЈЕТИЊСТВА И МЛАДОСТИ

У раду се анализира приповиједно стваралаштво Вељка Петровића посвећено дјечи и теми дјетињства у збирци приповиједака *Варљиво пролеће*. Све приповијетке из ове збирке говоре о немирима дјетињства и младости, о душевним сукобима, колебањима и искушењима, која прате развојни пут малог човјека. Од својих првих књижевних покушаја, Петровић се интересовао за живот дјеце и њихову психологију. Првенствено је анализирао њихов излазак из свијета дјечијих игара и маште, када постепено откривају прозаичности и дисхармонију живота. Петровићеве приповијетке о дјечи критика није довољно проучила, а он је баш у њима најбоље испољио своје литерарне квалитете. Циљ рада јесте приближавање и оживљавање једног дијела стваралаштва Вељка Петровића које је у науци о књижевности остало запостављено.

*Кључне ријечи:* дијете, игра, дјетињство, свијет одраслих, контраст, приповијетка

### 1. Увод

Вељко Петровић појмом дјетета, свијетом дјетињства и младости најчешће се и најпотпуније бавио у свом најранијем и најзрелијем стваралачком периоду. Од својих првих покушаја, приповијетке *Мали Хуан*, он се занимао за живот дјеце и њихову психологију. Предмет нашег рада јесте први замах Петровићевог бављења свијетом дјетињства и младости, које смо препознали у његовој другој збирци приповиједака *Варљиво пролеће*. Збирка је објављена 1921. године, а њу чине приповијетке написане у временском периоду од 1906. до 1914. године. Збирка се састоји од десет приповиједака чија је доминантна тема раних јада. „Она је заокупљала и неке од претходника, поготово најсуптилнијег међу њима као што је био Станковић” (Вучковић 1990: 393). Петровићево интересовање за овај круг тема било је побуђено утицајем њемачких приповједача, које је он као познавалац њемачког језика читао у оригиналу „Пре свих ту су браћа Томас и Хајнрих Ман, а у још већој мери Херман Хесе са новелама и романима почетком века, као и Аустријанац Роберт Музил” (Вучковић 1990: 393). Многи мотиви и теме у овим приповијеткама блиски су Станковићу и Ђоровићу, међутим Петровић је за разлику од њих отишао даље у сагледавању проблема дјетињства и младости. За разлику од њемачких приповједача, Петровић показује самосвојност у перципирању свијета дјетињства и младости, „њего не интересује естетска страна узрујавања пубертетских емоција, нити питања односа стваралачке и грађанске егзистенције, као Т. Мана у раним новелама из прве деценије 20. века” (Вучковић 1990: 413).

Све приповијетке из збирке *Варљиво пролеће* говоре о душевним сукобима, о немирима дјетињства и младости, о искушењима младог човјека у додиру са препрекама и конвенцијама друштва и породице. Оно што ове приповијетке

<sup>1</sup> tanjakojic2017@gmail.com

чини посебним јесте то што се у њима не препознају мисаони и структурни стереотипи прозе пред Први свјетски рат. У њима је ријеч о трагичним животима невиних бића. Петровић је првенствено обрађивао дјечји излазак из свијета игра и маште, односно тренутке у којима мали људи откривају прозаичности и дисхармонију живота „у њиховом сазревању Петровић је хватао дубљи смисао, мада је у многим приповеткама писао и о њиховим безазленим играма” (Пејовић 1977: 159). Дијете као јунак ових приповједака психолошки је и морално осјетљиво биће. Критичари који су се бавили овим дијелом Петровићевог стваралаштва махом су давали свој позитиван суд: „Мени се чини да је Вељко Петровић први после Змаја умео да проникне у свет малих људи које понекад називамо децом” (Ковачек, Ређеп 1965: 19). Особеност стваралачког односа према дједи, којим се изражава битна одлика приповједачког бића Вељка Петровића, осјетила је Исидора Секулић и о томе пише у свом првом тексту о Петровићевој прози, у којем се претежно задржала на људској несрећи као доминантном расположењу у његовим приповијеткама. Приповијетке „Перица је несрећан”, „Наш учитељ четвртог разреда” и „Пилета” послужиле су јој за анализу и приказивање модерних расположења, која доноси проза Вељка Петровића

Болови и несреће које. г. Петровић описује ретко су у души никли, и чине утисак да би све могло добро бити, чим би се спољашње прилике поправиле. Узрок несрећности налази се у самој причи, без обзира да ли се и како може отклонити. Он је видљив и отуда нема уклетости чак ни онда када судбина укљешћује или истискује његовог јунака из живота. (Секулић 2011: 207)

## 2. Варљиво пролеће

У приповиједи „Пролећни погреб” контрастиран је величанствени живот природе и трагични штимунг сахране дјечака Јове: „Једно топло, насмејано пролећно поподне сахранисмо нашег доброг, вазда веселог друга Јову” (Петровић 1964: 213). Наратор приповијетке јесте дјечак Васо кроз чију призму сагледавамо дешавања на сахрани његовог школског друга. У први план ове приповијетке избија незадовољство људским чином, лажном реторичком гестом дјечака Милана, који као најбољи ђак треба да одржи говор на сахрани свог друга: „Он је у души својој био хладан и туђ и далек од самог предмета” (Петровић 1964: 216). Васу погађају Миланова лаж, претварање и одсуство емпатије, који говор на сахрани гледа као посао који треба добро одрадити. Петровић саосјећајно прати животне околности у којима испашта дјечја ведрина душе. На примјеру ове приповијетке Петровић показује да су некада довољни и уобичајени обреди попут сахране да се „открију лаж и таштина у празној реторичкој погребној тиради младог човека” (Вучковић 1990: 394). Откривање онога што је под маском и представљање и анализа помјерених људских савјести карактеристика је ове Петровићеве приповијетке.

Приповијетка „Ево како је било” развија се као исповијест младог човјека против кога се води судски процес због почињеног убиства. Она говори о младићу који са мазохистичком страшћу открива самога себе и своје депресије пред чин злочина. Димитрије Машић интеллигентан је младић који приповиједа свој преступ, који је починио у тренутку дубоке депресије. Он потиче из пропале грађанске породице, у којој му је мајка умрла на порођају (негативна индиција за развој његовог менталног живота), отац поред њега живио је као туђинац, а тетке су га васпитавале својом хладноћом и само су гледале интерес у њему.

Поремећај у односу према друговима за вријеме студирања посљедица је спољашњих породичних околности које младића разапињу. Када доживи душевни земљотрес који је помрачио његове илузије дјетињства, његов проблем добија разорне посљедице, које се даље шире и виде у формирању ставова према људској околини: „Његово рано пробуђено и васпитањем подстицано честољубље, везано за узвишене области духа и генија, изненада је суочено с најбаналнијом прозом малограђанског живота у коме влада закон јачега, закон имања, власти и рачуна” (Филиповић 1980: 29–30). Вртлог најразличитијих осјећања, агресија и судара у његовој души свој епилог добија у убиству колеге. Цијели етички и психички поремећај који се дешава у овој приповиједи мотивисан је спољашњим узрочницима. Дакле, Вељко Петровић у извјесном смислу поступа као руски приповједачи, Толстој и ДостојеВСки: „Ничег естетског, ни метафизичког, нема ту, ничег што је изаврело из себе самога већ обрнуто: друштвени поремећај преноси се на сферу душевне сензибилности, а пубертетска грозница је стање које води и у катастрофу” (Вучковић 1990: 416). Значајно је истаћи моменат када се наратор присјећа човјека који га је некада миловао и био његов пријатељ, а након што му је отац пропао тај га је исти пријатељ ошамарио. Петровић на занимљив начин говори о раним и трауматичним проблемима сваког дјетета, а то су: ругање коме је дјечак био изложен у дјечијем кругу, заштита и једна врста спаса који је дјечак видео у старијем човјеку, прве издаје. Сви ти животни тренуци јако су важни и битно утичу на развој појединца: „Поступак анонимног господина раван је психолошком злочину” (Филиповић 1980: 30). Такви поступци околине, код дјечака стварају механизам самоодбране, снагу за борбу и жељу да се тријумфује. Његово дјетињство протекло је у хладној породичној средини. У дјечаку нема потребе за њежношћу и срдачношћу. Будући да није упознао љубав, он не осјећа недостатак љубави. То је основни дефект који се јавља у дјетињству, а који је пројектовао његов каснији живот.

У приповиједи „Перица је несрећан”, чији је поднаслов „Из првих утисака једног усамљеног човека”, Петровић инвентивно понире у непријатна душевна стања и преживљавања дванаестогодишњег дјечака који је потцијењен и увријеђен у кругу својих вршњака. Ријеч је о дјечаковој суровој усамљености на кога се свалио терет породичне биједи и мрачне судбине, која га лишава дјечје безбрижности и радости. Књижевна критика управо ову приповијетку узима за најуспјелију и једну од најкарактеристичнијих Петровићевих приповиједака у којој су дјеца главни јунаци. Дјеца избегавају Перицу у игри и одбацују га, а да ни они ни он не знају зашто. Он све више постаје свјестан тога и тиме дубље несрећан. Спознаја чина и властитог положаја и осјећање несреће гурају га у усамљеност. Откриће да је и његов отац, ауторитет и идеал породице такође из друштва изопштен и од другова удаљен, долази као други слој у причи. Над тим освједочењем уздиже се слика самоспознаје, која носи бол и на којој почива кључно расположење: „прса му је захватила чудна чежња и бол, који је био дубок али слadak” (Петровић 1964: 253). Снажна је нота песимизма у овој приповиједи. Наличје очевог живота помрачило је дјечакову психу: „Перичина лична драма је пре свега у томе што он у својој породици не налази праву хармонију, склад и срећу у животу својих родитеља, и што се, после многих неугода и разочарења, одриче да хармонију и ведрину даље тражи” (Филиповић 1980: 31). Вељко Петровић на овај начин указује на то да дјетињство није безбрижно ни лагано, него да је испуњено горким сазнањима и ломним тренуцима. Оно што је важно истаћи у приповијеткама Вељка Петровића у којима је фокус на дјеци јесте да „деца

коју слика Вељко Петровић нису идеално добра деца, нису безгрешни анђелчићи на које друга деца треба да се угледају” (Гајић 2007: 112). Да би се изједначио са својим вршњацима, Перица одлучује да псује, краде, да заборави на оно што је понио из своје породице. Вељко Петровић Перици није испричао причу о другом дјечаку и начину на који се он понио према свом проблему. Он је свог малог јунака увео у свијет одраслих, а да га притом нико од одраслих није припремио за трауматични тренутак, нити му је помогао да схвати оно што види: „дечак сам схвата да је тај доживљај прекретница у његову животу. После таква сурова суочавања са животном збиљом дечак ће сам пронаћи свој животни пут, схвати-ти какав више не може да буде и какав треба да буде” (Гајић 2007: 113). И у овој приповијетки Петровић слиједи свој умјетнички поступак и поетику, дакле он вјерује у дијете и његове духовне моћи, да он може сам да пронађе прави пут и своје животно одређење. Дјечак се мири са усамљеношћу као својом великом несрећом. Његово одрицање од свијета игре израз је једне нове, макар и тужне самосвијести, једног новог импулса живота.

Суморна је и приповијетка „Јесење сећање”, у којој је описана несрећна судбина усамљене сеоске учитељице Олге Ердељанове, која живи у једном блатњавом селу на Дунаву. Приповједач са разорним болом и потребом цијелог бића гледа жалосну отуђеност и неспоразуме у свијету одраслих: „Ту је најзад, лик Олге, жалосне учитељице, бледе, сеоске, српске учитељице, оваплоћене српске жалости, оличене српске промашености” (Георгијевић 1952: 250). Приповијетка „Јесење сећање” има карактер репортаже: „Вељко Петровић је доста својих цртица и приповедака засновао на реалној подлози неког догађаја и неких ситуација, и није сувишно претпоставити да ће неко од истраживача дела В. П. открити да се и овде ради о реалној личности, само ваља под другим именом” (Живковић 1985: 62). Лик учитељице Олге појављује се писцу у оквиру јесењег сјећања: „Са слатком малаксалошћу и слатким болом ја се сећам, тебе се сећам баш, Олга, жалосна учитељице, бледа, сеоска, српска учитељице, Олга; за коју не знам да ли си још жива, или си мртва, да ли си прекрхана, или си још онако бела и чиста!” (Петровић 1964: 256) Посредством сјећања Перица се присјећа школских дана када је био десетогодишњак и свих сцена везаних за фигуру учитељице, тако битну у животу сваког школарца. Прве заљубљености, прислушкивања, па и туге обиљежиле су период његових сјећања на учитељицу Олгу Ердељанову. За Исидору Секулић *Јесење сећање* представља једну тужну и распакану историју:

Векица се, додуше, најпоетскије растужи, али се одједаред решава да што пре утекне испред сироте, несрећне учитељице, и, чим је изишао, прича вам даје осетити да оно нешто, оно што је слађе од суза и гроба, живот, љубав према себи, љубав према осталима који су млађи и лепши и мање несрећни од Олге Ердељанове, све то, полако, неосетно, да Олга не зна, извлачи из Векице сету и тугу, и он је, за час, са резултантом живота, побегао од Олге као што живот бежи од смрти. (Секулић 2011: 217)

Приповијетка свједочи жалосној отуђености садашњости једног дјечака и његове учитељице.

На упечатљив начин Петровић је насликао игру рахитичног дјетета са оцем у стану у приповијетки „Тата се игра”. Приповијетка говори о Раји Болманцу, малом чиновнику, прокуристи, који је можда већ „од детињства исувише био пригњечиван и изударан од живота, те је већ огуглао и отупео на невоље у животу, па му тако не пада тешко ни болест рахитичног детета” (Георгијевић 1952: 249). Петровић га приказује као велико дијете, особу која је просјечна, мало мутава, а мало начитана, не много паметна. Игра кликерима вратила га је у дјетињство,

а такмичење са сином вратило му је вољу за побеђивањем у којој нема емоција: „Па ипак, Раја га је посматрао без искре љубави у томе тренутку. Чак му се врло, врло ружне мисли врзле у глави, због којих ће се сутра кајати” (Петровић 1964: 271). Игра га је бар на тренутка учинила да се осјећања младо и лијепо: „Био је живљи, учинило му се да је млад, јак, леп, да се подухватио неког великог јунаштва, мал’ да се не осећа Обилићем” (Петровић 1964: 272). Петровић у овој приповијести кроз дјечју игру открива свијет одраслих и одјеке игре на живот одраслог човјека.

На суптилан начин Петровић је описао изненадни прелазак из дјечјих несташлука у праву, пубертетску љубав у приповијести „Теца Милка”. Околности су Милку довеле у кућу попа Милутина, гдје је одрасла заједно са његова два сина, старијим Матијом и млађим Озреном: „Деца се убрзо спријатељише и збратише” (Петровић 1964: 276). За обојицу дјечака она је била наличе одмјерености, озбиљности, њежности: „временом су и они сами осетили да су се извили родитељској дисциплини и пазили су искључиво на речи, покрете и мигове Теца-Милкине, коју су тако прозвали јер им је заиста падала као нека теткица” (Петровић 1964: 277). Године су пролазиле, а дјеца су полако зрела. Матија се вратио кући, а промјене на њему биле су видљиве: „Глав му окрупни, брада и бркови су већ бојажљиво и злаћано-неспретно пробијали. По челу и образима ударише му бубуљице, груди му се раширише и листови на ногама одебљаше му као стубови.” (Петровић 1964: 280) Промјене су биле очигледне „и Теца-Милка је од првог часа осетила да ни они нису више као пре. Да ли је Милка прва престала да се несташи и игра или Матија, ни једно није знало, тек су престали” (Петровић 1964: 280). Пубертетска љубав између Милке и Матије била је више него очигледна: „Матија је осетио њену промену и застидео се, али је још гледао на степенице преко којих је скочила Милка, превијајући се у струку с толико вијугавих покрета, да јој ни одело није могло хармонично одговарати” (Петровић 1964: 283). Вељко Петровић у овој приповијести приказао је прелаз из свијета дјецe у свијет заљубљених, стидљивост, чежњу коју љубав собом носи, али бијег од ње: „Матија, мангупе ниједан, овамо ходи! Опрости се и пољуби с Теца Милком, са сестром својом; она одлази од нас!” (Петровић 1964: 294) Дјевојка је застиђена таквим односом, на чуђење попадије, а разумијевање попа, нагло напустила кућу у којој се задјевојчила.

Све што се догађа у свијету одраслих, у реалности њиховог живота и унутрашњих преживљавања, прелама се кроз утиске и машту свијета дјетињства. Деидеализација фигуре учитеља приказана је у приповијести „Наш учитељ четвртог разреда”. Приказивањем разочарења ученика у свог вољеног и поштованог учитеља Петровић је ушао дубоко у дјечји свијет, свијет њихове маште, која је љубав према учитељу уздизала до култа. У овој приповијести примјењен је поступак демонтаже личности „која се у друштву поставља као статичка и чврста јединка са маском личног достојанства, но у малој средини све на крају мора да се здере” (Вучковић 1990: 411–412). Дјеца у својој радозналости долазе до спознаје до тада непознате стране учитељевог карактера. Њихове се илузије гасе, разочарани улазе у свијет стварности. Петровић је улогу причаоца повјерио дјечаку, ученику четвртог разреда, чија је перспектива погодна за сагледавање догађаја у његовој непосредној средини: „Он се гледајући све из врта свога друга и заједно с њим, ставља у улогу скривеног посматрача и регистратора интимних животних драма” (Вучковић 1990: 412). Овакав начин постављања дјечје свијести у жижу приповиједања, прије Петровића, примијенио је Борисав Станковић у неким ра-

нима приповијеткама као што су „Нушка” и „Стари дани”. Постављање дјечје свијести у центар неког драмског збивања касније ће постати манир у књижевности који можемо видјети код Фокнера и у роману Шегедина *Дјеца божја*. Један скандалозан догађај који се десио на улици пред учитељевом кућом изненадио је паланачки свијет, а посебно запањено радозналу свијест дјечака. Учитељев немилосрдан поступак према кћерки Владислави, коју истјерује из куће због њене љубави према попу Душану, све је промијенио. Љубавна авантура није толико важна, колико је важан дјечји поглед на животну драму. Узрок учитељеве трагедије није у преступу кћерке Владиславе, која се заљубила у попа удовца, „него у лицемерном грађанском (овде и црквеном) моралу и његовим стегама, којима се мали људи морају покоравати и жртвовати своје интимне наклоности и идеале” (Георгијевић 1952: 244). Призори кажњавања и прогона властите кћерке приказани су кроз утиске и понашања свијета дјетињства у атмосфери школе. Бошко Новаковић (1969: 17) посебно истиче то што је Петровић приповијетку насловио „наш учитељ” а не „мој учитељ”, то је већ опредјељење приповједача, психолога, умјетника „властити однос и властити доживљај није ствар само лична, није ни појединачна, него појава општијег и вечнијег додира двеју различитих генерација, са свим сложеним антагонизмима, са одбијањима и привлачењима, са судари-ма и мирењима”.

Немири дјетињства и младости у овој збирци приповиједака некада су толико јако изражени и условљени породичним и социјалним разлозима да јунак из приповијетке „Пилета” због залуђености љепотом дјевојке, која је из вишег друштвеног слоја, почини агресију и самоубиство. Просјачки син Пилета који је у госпоштини Малогајских огуглао на ударце и на презир такав је све док се у њему једног дана не пробуди човјек који више неће да буде третиран равно псу Ориону, само што он ту унутрашњу побуну и буђење личности у себи мора да плати главом. Пилета се заљубио у богаташеву кћерку Ирину. Желио је да је занима, да је нечим обавезе и да му она покаже своју душу. Сиромашан, у најамном односу, он се није могао попети до друштвене љествице којој је припадала жена у коју се заљубио. Пилета сазнање о својој одбачености постепено скупља. Сагледавање себе и свог удеса преломни је моменат приче и као да је тим моментом одређена његова даља судбина. Пилета израста у човјека из свог раног дјетињства и што је старији његова несрећа све више долази до изражаја, док се његов живот не заврши трагедијом. Круг његове усамљености полако се затвара. Мотив јунакове агресије у овој приповиједи није неутажива чулност, него је то израз младићевог очајања коме је ускраћено право да изрази своју љубав. У њему су се судариле жеља и одговорност. Покушај изласка из своје социјалне средине Пилета је платио главом. Самоубиство је била његова одлука.

Вјечна тема приповједања о дјеци јесу играчке за дјецу, па је Вељко Петровић тако назвао једну изузетно значајну приповијетку „Играчке”. На ријетким примјерима можемо видјети да је писац дозволио својим јунацима излаз из тешког стања у које су запали, а примјер је тог изласка ова приповијетка. Приповијетка „Играчке” изграђена је на контрасту између имућног и сиромашног дјечака и свих осталих разлика које њихово социјално поријекло собом носи. Вељко Петровић у овој нам причи говори о дјечаку Стевици коме је досадно у игри и његове скупе и блиставе играчке не могу да га одушеве. Расположење које код дјетета произилази из досаде употпуњено је и родитељским страхом за његово здравље. Родитељи се играју са својим сином у његову корист, али дјечак не ужива у таквој игри. Стевици је потребна игра, јер је због своје болести везан

за постелу. Преломни је моменат настао доласком сеоског, сиромашног дјечака Тришка. Богати се Стевица радује и смије кад показује своје играчке Тришку, ужива када увиди колико се све допада малом сиромашу, али Тришко неће да се игра новим играчкама. Праву игру започео је Тришко када је једном мрвом као сијеном почео да храни замишљеног коња. Он је показао Стевици како се може играти „обичним” играчкама. Научио га је да машта и да замишља „тима је писац открио праву природу детињства и њеним активирањем потиснуо ону издвојеност коју је Стевица са осећањем досаде носио у себи” (Марковић 1985: 193). Бол и досаду, замијенили су игра, радост и нова открића. Мајка малог Стевице чуди се што се дјеца не играју скупим играчкама и тиме показује да мало зна о дјечи и дјечјој игри: „дечади су се занели у своју измаштану игру да не виде Стевичину маму којој је таква игра и комична и несхватљива јер први пут види маштовиту игру деце” (Гајић 2007: 110). Игра дјеце према схватањима Петровића није припрема за живот међу одраслима, јер се у његовим приповијеткама дјеца играју сама: „у најширем смислу речи ова дечија игра најлепше васпитава јер ће деца неке вредности усвојити у току и после снажних доживљаја у игри” (Гајић 2007: 111). Игра је дјететова потреба, а дјетињство је посебан свијет који треба бити испуњен таквом игром.

„Матурски састанак” отвара пред нама сусрет школских другова који послије двадесет година оживљавају давне ђачке успомене, несташлуке и друговања. Ова приповијетка писана је са великом горчином, 1914. године уочи рата. „Матурски састанак” говори нам да у корумпираном војвођанском друштву школске квалификације нису много важиле; сви бољи положаји добијали су се путем политичких препорука, друштвених веза и по рођачкој линији: „болно животну искуство, доживљавање чињенице да се на врхове друштва пењу вешти, а пропадају талентовани, огорчила је Вељка Петровића у овој приповеци” (Глигорић 1963: 30). У првом плану приповијетке јесу ликови жупана, Пиште Фратричевића, и Јована Остојића, писара у порезничком одјељењу магистрата. Док је Остојић, најбољи ђак, спутан тешким материјалним и породичним околностима, морао да прекине школовање и да с муком зарађује хљеб, дотле је Фратричевић, најгори од најгорих, постао жупан, јер је врло рано схватио да је човјек сам са својом песницом и да напријед иде онај који умије, а не онај који зна „зналачки нађени и веома лепо извајани ликови у тим приповеткама дочаравају нам одређени колорит средине којој су монденство, каријеризам и пијанке још једине животне одреднице” (Миланков 1973: 104). Петровић је био на страни људске скромности у понашању Јоце Остојића. Остојић се не жали на промашеност свог живота. Он ућуткује своју бол и не реагује на болне увреде. Петровић на овај начин слика младићки период школовања и дјецу која су сада израсла у свијету гдје нису потребне одличне школе и стручне квалификације, него друштвене и политичке везе.

### 3. Закључак

Петровићево обраћање свијету дјетињства помогло му је да открије, проживи и осјети једну атмосферу духа, да импресивно евоцира профиле живота и типове људског понашања. Дјетињство као жртва затечених породичних околности и васпитног надзора одраслих приказано је приповједачки објективно, рационално обуздано и превладано формом. Како видимо на примјеру анализираних приповједака, дјетињство је унапријед лишено спонтаних радости, јер

је сувише устремљено ка неком ванредном успијеху и обузето једном у суштини недјетињском амбицијом. Вељко Петровић дјецу и свијет дјетињства приказао је на више начина. Ријеч је или о биографским одломцима јунака, када главни ток приче носе дјеца, или је то цјеловитија прича о дјетињству као што је примјер приповједака „Перица је несрећан” и „Играчке”. У другим случајевима приказује их на примјеру одсјечка дјетињства, једне етапе у развоју личности као што је то случај у приповијеткама „Пилета” и „Наш учитељ четвртог разреда”. Ове приповијетке носе још једну структурну одлику која се огледа у томе да се ликови јунака већином испољавају у животним одломцима, са донекле затеченим уде-сом и са већим или мањим присуством самосвијести код актера. Петровићеви јунаци издвајају се по томе што су својим личним особинама наткрилили оно што их одликује као дјецу. Његови јунаци крећу се у друштву, труде се да успоставе контакт са људима своје средине и очајавају када им то не успије. У том неуспијеху крије се битан мотив ових приповиједака, а то је мотив осаме или мотив потиснутог персоналитета. Посебна специфичност ових приповиједака лежи у томе што је Петровић са једне стране проблематизовао тему дјеце и дјетињства и уклопио је у шире виђење животних односа, а са друге стране је задирући у унутрашњи свијет својих јунака, приказао како многи од њих премашују свој узраст. Тим поступком отворио је још једну битну тему ове збирке приповиједака а то је тема представе о стармалој дјечи. Писац вјерује у дијете и његове духовне моћи које се огледају у томе да оно само може пронаћи прави пут и своје животно одређење. Из свега наведеног произилази да је Петровићево приповиједачко дјело до 1914. године најзначајнија вриједност у прози његовог нараштаја.

Вељко Петровић своје приповијетке о дјечи и дјетињству није издвојио од других, нити их, судећи према његовом стваралачком поступку, и треба издвајати. Без обзира на тематику, ове су приповијетке веома значајне јер носе одлике његовог укупног дјела: „У њима, Вељко Петровић нам је нестало са очију. И макар то био само утисак, оне као да баш због тога бацају нарочиту светлост на све друге приче, на књижевно дело њихова писца, на његов књижевни случај, па унеколико и још даље” (Петровић 1997: 160). Наше истицање овог круга приповиједака, није инспирисано намјером да Вељка Петровића представимо као писца за дјецу, мада је он приступачношћу свог дјела у извјесном смислу и то, али не само у овим причама. Даља истраживања на ову тему треба усмјерити на период његовог позног стварања: „Знамо га и као чика Вељка, писца за децу и пријатеља деце, и бојим се да ће то некако промаћи, да ће академски фракови и сериозно замишљене оловке редактора заборавити ону племенито безазлену и доброћудну игру којом се један стари господин, управник музеја у Београду, играо после своје седамдесете” (Антић 1998: 14). Нашу пажњу привукао је приповиједачев однос према узрасту јунака, јер се у карактеризацији дјетета и свијета дјетињства Петровић као приповиједач потпуније и цјеловитије открива.

## Литература

- Антић 1998: М. Антић, *Речник Војводине*, Нови Сад: Прометеј.  
Вучковић 1990: Р. Вучковић, *Модерна српска проза*, Београд: Просвета.  
Гајић 2007: Д. Гајић, Приповетке за децу Вељка Петровића, у: М. Јосић Вишњић (уред.), *Вељкови дани 2007*, Сомбор: Градска библиотека „Карло Бијелицки”.  
Георгијевић 1952: К. Георгијевић, *Књижевне студије и огледи*, Нови Сад: Матица српска.



- Глигорић 1963: В. Глигорић, *Озледи и студије*, Београд: Просвета.
- Живковић 1985: Д. Живковић, Мотив „уседелеце” код Вељка Петровића, у: Ј. Јерковић (уред.), *Дело Вељка Петровића*, Нови Сад: Матица српска, 61–70.
- Ковачек, Ређеп 1965: Б. Ковачек, Д. Ређеп, *Критичари о Вељку Петровићу*, Нови Сад: Матица српска.
- Марковић 1985: С. Марковић, Стваралачки поступак Вељка Петровића у приповеткама о деци и о детињству, у: Ј. Јерковић (уред.), *Дело Вељка Петровића*, Одељење за књижевност и језик, Нови Сад: Матица српска, 191–195.
- Миланков 1973: М. Миланков, *Јунак нашег доба*, Нови Сад: Раднички универзитет „Радиој Тирпанов”.
- Новаковић 1969: Б. Новаковић, Приповедачка панорама Вељка Петровића, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. 12, св. 1, 351–374.
- Пејовић 1977: А. Пејовић, *Животи и дело Вељка Петровића*, Београд: СЛОВО ЉУБВЕ.
- Петровић 1997: Б. Петровић, *У свету речи*, Нови Сад: Матица српска.
- Петровић 1964: В. Петровић, *Варљиво пролеће*, Нови Сад: Матица српска.
- Секулић 2011: И. Секулић, Вељко Петровић као приповедач, у: С. Пековић (уред.), *Антологијска едиција Десет векова српске књижевности*, књ. 52, Нови Сад: Матица српска, 205–224.
- Филиповић 1980: В. Филиповић, *Умешности Вељка Петровића*, Приштина: Академија наука и уметности Косова.

## VELJKO PETROVIĆ AND THE TROUBLES OF CHILDHOOD AND YOUTH

### Summary

The paper analyzes the narrative work of Veljko Petrović dedicated to children and the theme of childhood in the collection of short stories *Varljivo proleće*. All the stories from this collection explore the unrest of childhood and youth, mental conflicts, hesitations and temptations, which follow the developmental path of the little man. From his first literary attempts, Petrović was interested in children's lives and their psychology. He primarily analyzed their exit from the world of children's games and imagination, when they gradually discover the prosaic and disharmoniousness of life. Petrović's stories about children have not been sufficiently studied by critics, and it is in them that he best expressed his literary qualities. The aim of the paper is to bring closer and revive one part of Veljko Petrović's work that has been neglected.

*Keywords:* child, play, childhood, adult world, contrast, short story

Tanja P. Kojić



Биљана С. Ђуровић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет

## ЂУРЧИНОВ МОДЕРНИЗАМ КРОЗ АНТИКОНВЕНЦИОНАЛИЗАМ И АНТИНОРМАТИВИЗАМ

Ступивши на српску књижевну сцену крајем XIX и почетком XX века, Милан Ђурчин стварао је напоре са Дучићем, Ракићем, Пандуровићем и Дисом, уносећи у српску књижевност обиље новина по којима се разликовао не само од претходног већ и од свог времена. Иако опусом не тако плодан песник (свега две збирке песама), то је било довољно да он, поред преводилачке делатности, буде уврштен у ред првих модерниста, заузимајући у српској поезији значајно место. Подредивши своја дела тражењу антиконвенционалног и антинормативистичког става, сав свој песнички стил, стил „лежерности”, неспутаности и директног, засновао је на овим елементима. Потребом да се освоји природност као највећа врлина Ђурчин је тежио представи огољеног бића, без мистификације и хиперболизације, ослободивши се стварности и сваког наметнутог императива, те је зато инспиративан и интригантан задатак био представа начина на који је Ђурчин у својим двема збиркама песама унео бројне новине у односу на традиционално и устаљено. Циљ је нашега истраживања да се одговори на питања која се тичу основних особености Ђурчиновог стваралаштва. Требало би за сваку карактеристику стваралаштва Милана Ђурчина анализирати могућност остварења у контексту, осврћући се, притом, на начин на који се елементи стваралаштва сукобљавају са онима карактеристичним за ту епоху. У истраживању је коришћена дескриптивна научно-истраживачка метода са свим својим модалитетима, укључујући анализирање, компарацију и генерализацију. Резултати до којих смо дошли откривају да се Милан Ђурчин у својим остварењима користи елементима који нису устаљени са додаташњом поетиком, већ је свој модернизам представљао кроз антиконвенционализам и антинормативизам. Иако, чини нам се, у сенци својих савременика, Ђурчин је својим песничким опусом поставио бројна питања на која су велика имена српске књижевне критике покушавала да нађу одговор.

*Кључне речи:* Милан Ђурчин, модернизам, антиконвенционализам, антинормативизам

На прелазу из XIX у XX век српска књижевност, испирисана модернистичким тежњама у Европи, доживела је препород. Занимљиво је то, међутим, што се поезија српских модерних песника више ослањала на француску него на немачку књижевност.

Најпознатија имена српске модерне попут Јована Дучића, Милана Ракића, Алексе Шантића, Владислава Петковића Диса и Симе Пандуровића, стварала су по угледу на француске симболисте и парнасисте, дефинишући своје поетичке ставове позивајући се на Артура Рембоа, Стефана Малармеа и Шарла Бодлера.

Музикалност, певање о интимном свету, суморна расположења, клонуо и узнемирен дух и ирационално посматрање света помажу нам да поезију српских модерниста приволимо и повежемо са својим осећањима. Лирски субјект у песмама српских модерниста стоји огољен пред истином, његова су осећања јасна и изложена, конкретна, а не општа или нелогична. Осећања и присуство лирског субјекта виде се кроз импресије из природе, па је мотив љубави са једне стране окренут жени, заносној и страственој, а са друге природе. Обавијени велом тај-

1 biljanadjurovic11@gmail.com

ни, песници модерне кроз постојање лирског субјекта у различитим ситуацијама објашњавали су себе и свој однос према свету и другима. Чини нам се да је, као у сенци, Милан Ђурчин стварао у епохи српске модерне, те да је, као стваралац који је оригиналношћу, ширином духа и песничког изражавања почетком XX века наговестио рађање песничке авангарде, неоправдано и даље прилично непознат широкој читалачкој публици.

Песнички опус Милана Ђурчина чине две књиге поезије, од којих је прва била познатија јавности, а његов лирски опус садржи љубавне, родољубиве, рефлексивне и програмске песме. Ђурчин је био уздржан од романтичарске расписаности, није много писао, што је било карактеристично за песнике с почетка XX века. Обе збирке биле су пажљиво осмишљене кроз тематску разврстаност. И прва и друга збирка песама сачињене су од два циклуса, при чему први садржи већи број песама и тематски обележава обе збирке. Песме у циклусима нису непосредно повезане, али јесу у семантичком јединству са најмање још једном песмом из циклуса.

Песме прве збирке претходно су биле објављене у *Српском књижевном гласнику*, а песме друге збирке биле су непознате широј јавности све до 1991. године када их је у легату Павла Поповића пронашао библиотекар Небојша Павличић, да би их исте године објавио Васа Павковић, као *Сабране песме*. Први циклус књиге *Песме, 1902–1905*, посвећен је бароници Рене Вранићанин. Чине га 24 песме посвећене љубави, изузев „Сонета без схеме”, који су рефлексивног карактера. Посебно место у збиркама заузимају уводна песма „Да л’ хоћеш тако?” и завршна песма „Полуснови”. Други циклус прве збирке посвећен је Богдану Поповићу, а карактерише га хумор којим је Ђурчин желео да карикира патетичну озбиљност парнасо-симболистичке поезије Јована Дучића.

Друга збирка састављена је од два циклуса. Први циклус, *На старију адресу*, садржи љубавне и аутопоетичне песме, док је други циклус родољубивог садржаја. Ова збирка поезије је штампана у свега шездесет примерака, а објављена је 1911. у Београду. У њој Ђурчин није био сасвим доследан новинама које је сам унео у српску поезију, већ је одустао од метричког експериментисања и вратио се водећим стиховима наше модерне – једанаестерцу и дванаестерцу.

У Ђурчиновим збиркама можемо посматрати комешање поезије с почетка XX века, где слободни стих замењује везани, и на нови начин примењена рима замењује традиционални стих. У првој збирци Ђурчин нарочито полемисе са заговорницима естетизма, као и са представницима поезије на народну.

Обе Ђурчинове књиге поезије садрже стихове различите дужине са слободном употребом риме. Он негде одбацује везани стих, те прелази на полуслободни и асиметрично употребљава риму. Ђурчин своја осећања сматра *компликованим* и сматра да их не могу сви разумети. У манифесту „О мојим песмама” он посвећује пажњу осећањима из којих настају песме: „Него је мој расположеј често необичан, моји су осећаји једностранни, те нису за сваког; нису, прво, за оне који се не могу дићи на моју висину, и нису, друго, за оне који у другом правцу осећају.” (Ђурчин 1906: 11)

Овакво је схватање у складу са тенденцијом описаном у историји књижевности да се напуштање устаљених метричких, сижејних и других схема увек везује за нову тематику. Са друге стране, нове теме не могу заживети ако се не обраде на нов начин, увођењем другачијих песничких поступака.

Прва Ђурчинова збирка садржи низ поетских експеримената како у версификацији тако и у избору поетских обликовних средстава. О револуционар-

ности збирке *Песме 1902–1905*. Витошевић (1975: 307) говори у књизи *Српско песништво 1901–1914*:

Ако је Дучићева збирка из 1901. у знаку „прелаза“, Ракићева из 1903. у знаку „заокрета“, Ђурчинова из 1906. у знаку је „раскида“ – она дрско одбацује уобичајене „светиње“ и књижевне норме (посебно, везани стих), делујући као најбунтовнија и најизазовнија књига српске модерне. Није Дис био највише нападан песник ове, како се то обично због Скерлићеве критике мисли, већ је то Ђурчин. Диса су, у ствари, осим Скерлића, сви углавном хвалили; Ђурчина, напротив, осим Скерлића и Матоша, сви нападали.

Доминацију трохејског ритма замењује слободним и полуслободним стихом, извргава руглу патетику љубавне и родољубиве поезије, уводи непоетске мотиве, а лирско *ја* је контемплативно. На тематском и метричком плану Ђурчин је исказао противљење дотадашњем академизму и прописаним песничким формама. Он жустро полемише са малограђанским менталитетом. Такође, критички се поставља према црквеним догмама и нормама, које су у супротности са еротским моментима у поезији. Изражава се подједнако и кроз слободни и кроз везани стих, верујући у складност и хармоничност везаног стиха. Таквим односом према закасној романтичној поезији, Ђурчин се приближио модерном схватању поезије. Он утврђује елитистичко, односно аристократско виђење песništва, демистификује стваралачки поступак, његова је техника супротстављања дотадашњим вредностима авангардна, он са иронијом посматра друштвене вредности као што су породица, религија, домовина, које су до тада биле неприкосновене. Ђурчин оспорава ауторитет песама *на народну*, те свекупну парнасо-симболистичку поезију, стварајући на темељима сасвим другачијих начела. Код њега је мешање жанрова дозвољено и пожељно, а поезија је игра. Ђурчину су битне такозване *мале шеме*, а не откривање дубљег смисла кроз трансценденцију. Ђурчинова поезија богата је различитим садржајима, она прихвата жаргон. Такође, песника не сматра свезнајућим и свемоћним владарем језика и речи који публици може пренети универзална знања, што је било карактеристично за романтизам. Већи број песама прве збирке садржи гласовно подударање на крају стихова, док је у осталим песмама рима расута, неправилна и губи се. Та деканонизација риме, као и полиметрија, односно мешање различитих размера у строфи, увод су у појаву слободног стиха.

Ђурчиново оригинално дело најавило је превирања у нашој поезији која су настала након Првог светског рата: суматраизам Милоша Црњанског, експресионистичко неприхватање друштвених вредносних судова, дадаистички језички експерименти, те полемисање са књижевним неистомишљеницима кроз аутопoетичне текстове која јасно осликавају поетска начела.

Желећи да упозна јавност са својом поетиком, програмски текст „О мојим песмама“ започиње негирањем традиционалног поистовећивања интимне лирике и личне исповести, што је заправо био први искорак у модернистичко песništво, квалитативно другачије поимање суштине стваралаштва и аутономије уметничког текста, другачије од свега претходног у нашој поезији. По том је песник разложио негирање схематског и канонизованог у лирици, где је инсистирао да је осећај основа песме. Еманципација лирике од нормативних поетика, ради неусиљеног и нешаблонског исказивања осећаја и расположења, имаће за последицу субјективност лирске песме, која делује у два правца: као субјективност стваралачког чина и субјективност естетског доживљаја. Разликујући апсолутну и релативну лепоту, Ђурчин на поезију примењује ову другу, јер апсолутна лепота захтева правила, што је неспојиво са бићем лирике. Везано за

публику, Ђурчин је у виду имао образоване људе, који би се требало разумети у ново песништво, а критика би требало да помогне том новом разумевању. Подразумевање образовања јесте још једна од битних ставки модернистичког певања која пребацује поље деловања са поједностављене универзалности народног читалаштва на интелектуалну универзалност културне елите.

Субјективност као нова естетска категорија подразумева и преуређивање унутар канонизованих лирских образаца, где се форма доживљава као униформисаност којој се супротставља појединчева оригиналост. Стога се израз индивидуалности поставља као једина могућа форма поезије. Музика и ритам ослобођени су од правила, те прерастају у носиоце структуре песме. Такође, музика и ритам поред речи постају равноправни чиниоци семантичких слојева текста. Суштина лирике одступа од традиционалног исказивања поруке, а инсистира се на изразу страсти, осећања и расположења. Њихова елементарност долази уместо традиционалне јасноће, а осећај постаје мера перцепције и естетског суда, што условљава песников напредни субјективизам.

Ђурчинова лирика изражава још неке елементе новог схватања лирике, поред слободног стиха, тачније његовог радикалног преобликовања у отворену форму песме у прози. Уочљив је процес депоетизације и демистификације модерне поезије и песникове личности; Ђурчин је поезију схватао као игру. То је и корак даље у негирању традиционалне поезије и стваралачки допринос песника нашој поезији. Новине се могу пратити како у програмским тако и у осталим песмама његовог опуса. Зато се Ђурчин сматра једним од пионира српске поезије који је утемељио савремену „поезију о поезији“.

Тежњу ка другачијем начину писања, утемељеном на слободном стиху и разубејеној песничкој форми, без постојане метричке схеме, вођену мелодијом и емоцијом, провокативност и однос према традицији видимо најпре у програмској песми „Пустите ме како ја хоћу!“, у којој је изнео своје непристајање на уштогљени, безлични манир и позивање на искрено изражавање емоција без китњастих фигура и тропа. Песма се данас сматра протоавангардистичком и протомодернистичком, иницијалном за настајање модерних токова наше књижевности у годинама које су уследиле након Првог светског рата, најављујући будућа превирања у српској поезији након Првог светског рата: суматризам Милоша Црњанског, експресионистичко неприхватање друштвених вредносних судова, дадаистички језички експерименти, те полемисање са књижевним неистомисљеницима кроз аутопоетичне текстове која јасно осликавају поетска начела.<sup>2</sup>

Године 1911. Богдан Поповић је отворио *Треће доба* чувене *Антиологије новине српске лирике* познатом Ђурчиновом аутопоетичном песмом „Пустите ме како ја хоћу!“. Ђурчин ову песму није уврстио у прву збирку, иако ју је штампао 1902. у *Српском књижевном гласнику*, годину дана пре него што је објавио први манифест песничког модернизма, „О мојим песмама“, где је исказао своје песничке погледе. Новине у поезији, најављене у овом програмском тексту, Ђурчин не уводи само на семантичком нивоу већ и у нивоу форме, кроз нови ритам и нови песнички језик. Ђурчин је желео да пробије границу у нивоу стила и језика, као и међу књижевним жанровима. Залагао се за превласт мелодије над ритмом, што у свом програмском тексту и излаже: „Још увек је мелодија запостављена на

2 О значају стваралаштва Милана Ђурчина сведоче бројни аванградни песници који су у његовој поезији видели претходницу битну помена. Милош Црњански (2010: 8–9) на почетку *Лирике Ишак* наглашава следеће: „Нит марим за славу Поетика. / Нећу да прескочим Крлежу, ни Ђурчина, / нити да будем народна дика...“.

корист ритму, који, примитиван као што је, понајлакше улази свакоме у уши”<sup>3</sup>. Иако је Поповић заговарао идеју да песма мора бити *јасна и цела лепа*, он је у овој песми препознао истинску појаву новина у српској поезији којом је до тада владала извештачена равнотежа парнасо-симболизма, у Ђурчину је препознао долазак новог доба које је на површину изнело индивидуалност, субјективност, неспутано исказивање осећања. Ђурчин је својим лирским експериментима изашао из оквира традиционалне естетике, доневши радикалне промене у српску поезију почетком XX века.

Песмом „Пустите ме како ја хоћу!”, којом почиње треће поглавље Поповиће-ве *Антологије*, Ђурчин је поставио лирски темељ нове поетике и изнео протоавангардно становиште о будућем развитку и животу наше поезије:

Зашто увек једно и исто,  
Зар све баш мора бити јасно и чисто,  
И свуда прописан број?  
Та песма није акт, и мис’о није слово.  
А дух тражи увек ново,  
И хоће да буде свој.

Ритам ће кроз музику речи  
Пробити себи путе,  
И отићи у прави крај;  
У песми закони ћуте –  
Пустите осећај! (Ђурчин 1991: 89)

Ова је песма поклич једног новог живота и новог тока у српској поезији, који се бунио против свега постојећег у песничкој струји парнасо-симболизма која је тада била водећа, као и против наслеђа позне романтичарске поезије. Против устаљеног везаног стиха и његове доминације, ритмичке монотоније, предвидљивости, версификацијске укалупљености, извештачених поступака и нашминканих осећања, устаљених образаца, шаблониране поезије бунио се Ђурчин слободним стихом и слободним духом, међутим, у увођењу слободног стиха Константиновић (1974: 174) не види потпуно раскидање са традицијом:

Ипак овај слободан стих Милана Ђурчина у суштини продужава основну друштвено-моралну оријентацију песника грађанске културе прве деценије века, оријентацију која подразумева, пре свега, „суздржаност” или задржавање „осећаја” [...] Али, по овом препуштању сопственим осећањима, по овом зазору од њих, он је потпуно у кругу културе из које се јављао Ракић (заједно са Скерлићем, који је упућивао на идеал „песника паметног човека”), или Дучић (заједно с Богданом Поповићем).

Његова слободна организација ритма ослободила је стих, мисао и осећајност. Ослободивши песму, ослободио је и самог песника и изборио се за песничко право на стваралачку слободу.

Истим жаром, за неспутану слободу стварања и за слободни стих, борио се и Светислав Стефановић (2005: 100) у тексту „Више слободе стиха” из 1912. године: „Више слободе стиху, пуну слободу и у погледу ритма, покрета, мелодије; и у погледу нашег очајно сиромашног слика. Као што у погледу граматике,

3 У вези са Ђурчиновим залагањем за реченичну мелодију, Стојанка Милановић (2011: 75–76) пише: „Ђурчин се за реченичну мелодију залагао у време када су Дучић и Ракић усавршавали поезију којом је владао ритам. Тек након Дучића и Ракића у српском песничству догодиће се промене које ће потврдити Ђурчинова очекивања да у стиху, уместо ритмичке сегментације коју условљава метар, превлада говорна мелодија. Ђурчин се није бавио само теоријским проучавањем стиха, већ је и у својој првој збирци показао како мелодија може однети превагу над ритмом.”

правописа тражим што шире слободе; тако и још више слободе тражим за српски стих.” Овим есејом Стефановић радикализује Ђурчинов песнички програм. Указује на вредности слободног стиха који са собом носи живи говорни језик, наспрам оних *млишавих* које нижу „узорни” песници, не одступајући од класичних версификацијских правила.<sup>4</sup>

Лирика која се удаљава од бивших садржаја одбацује и бивше форме, те зато Ђурчина можемо сматрати претечом слободе у изражавању и експериментисању. Креативна слобода ствараоца поистовећује се са оригиналношћу, која у авангарди постаје императив. Субјективност и интуиција надјачавају круте норме које су оковале поезију. Међутим, битка за слободу изражавања није добијена само тако што су оспорена књижевна дотадашња правила већ и нуђењем нових садржаја, односно, утирањем *нових brazda*, како је Ђурчин написао у манифесту „О мојим песмама”.

Ђурчин је одбацио уврежени начин говора који је до тада владао у поетском свету, уводећи иновације кроз слободно исказивање. Нови садржаји, односно нова осећања, изискивали су нову форму изражавања. Из тих разлога Ђурчин у први план поставља интуицију, којој су стремили симболисти, а касније и експресионисти.

Побуна Ђурчинова ослободила је форму, стих и синтаксу и тиме омогућила свим осећањима и стањима да буду изражени. Авангарда је у први план изнела тражњу за непрекидним увођењем новина како на формалном тако и на тематском плану, а програми и манифести аутора добили су статус засебног књижевног жанра. По мишљењу Гојка Тешића, Ђурчинова песма „Пустите ме како ја хоћу!” носи први протоавангардни манифест у нашој поезији који је најавио оно што ће се бурно испољити између 1917. и 1926. године (уп. Тешић 2005: 195–198).

Ђурчинове програмске песме и манифест „О мојим песмама” биле су повод за многе полемике међу његовим савременицима, напала га је жустро традиционална критика. У песникову одбрану тада се укључио само Светислав Стефановић, који је имао потпуно разумевање за иновације које је Ђурчин унео, осећајући и себе делом новонастало поетског света.

Песма којом започиње прва збирка, „Да л’ хоћеш тако?” јесте авангардно раскидање са традицијом и уплив у модерну лирику. Њом се приказује сасвим нови начин доживљавања љубави, који је у супротности са парнасо-симболичком тајанственом и далеком драгом:

Чуј, истину ћу ти рећи:  
Моја је љубав од овога света.  
Да ли сам ти пети, ил’ тек трећи,  
Мом осећају то не смета;  
Ни ти мени ниси прва, што ћу крити?  
А и ко зна шта још може бити.

С анђелима те нисам поређив’о,  
Да надземаљски створ ја обожавам;  
И нисам хтео – не разуми криво! –  
Да душу своју љубављу спасавам.  
Ја жену тражим, снаге и полета: –  
Моја је љубав од овога света. (Ђурчин 1991: 29)

4 За исту слободу залагао се и Милош Црњански, који је 1922. објавио есеј *За слободни стих*.



Говорећи о жени у нашој модерној лирици, још 1912. године на предавању у Грађанској касини у Сарајеву, Бранко Лазаревић (1912: 114) уочио је промене у виђењу жене на почетку 20. века:

Насупрот нашој романтичарској и еротичној поезији која је на жену гледала нешто оптимистички, с поверењем и с наивношћу, наша је модерна поезија песимистички расположена према жени, каткада цинично и, врло често, злурадо. По њима жена не представља ништа велико, ни идеално; није представник ни задовољства, ни животне радости, ни одушевљења.

Своју тврдњу да је виђење жене у нашој модерној поезији управо такво, негативно, песимистичко и цинично, Лазаревић (1912: 114) приказује кроз стихове Ђурчинове песме „Да л' хоћеш тако?“, а Ђурчиновом доживљају жене говори следеће:

И његово је основно схватање врло интересантно, иако није много пријатно за жене. По оној, коју смо раније навели, и по другима које ћемо навести, закључци су ови: Уживајте дани моменат, и не питајте шта је било и шта ће бити; били су други и доћи ће други и нека вас то много не брине. Главно је волети: коју, колико и како – ствари су данога момента. Има радости и љубавног блаженства, има и бола и туге, али све то не треба схватити сасвим трагично. Играјмо се са играчкама; и, кад их поломимо, купимо друге, јер оне нису тако много скупе.

Лазаревић истиче Ђурчинову намеру да се не намеће публици тиме што би се подворавао њеном укусу, већ се бори против владавина табуа грађанске средине. Чедној жени патријархалног друштва, Ђурчин супротставља жену „од крви и меса“, која је дрска и промискуитетна, која ужива у телесним сензацијама, а која пуним животом почиње да живи десетак година касније, у експресионизму, када извесност коначности људског живота доприноси рађању нових нивоа трајања – живети пуним плућима, уживати у животу, практиковати љубав, а не само теоретисати и маштати о њој.

Ђурчин се оваквим приступом љубави која је „од овог света“ приближио поезији раног експресионизма и бечке сецесије. Бивајући критикован због оваквог приступа љубави, није марио, већ је спремније тежио слободи оличеној у ослобађању од стега пређашњег. На Ђурчиново виђење жене у песми „Да л' хоћеш тако?“ можемо надовезати виђење љубави додирљиве *драге*, у песми „Тањи крај“, где је раскид са дотадашњим друштвеним моралним нормама коначан. Драга код Ђурчина није светица ни недостижна, већ је распусна, лако доступна, путена, додирљива. Љубав више није светиња нити је вечна, већ је непредвидљива и лако се пружа и дели, а лако и заборавља, нема љубавне патње нити заноса, са љубавника се прелази брзо на следећег док се претходник заборавља. У овој песми, Ђурчин се подругљиво односи према мотиву верног чекања идеалне драге. Такође, Ђурчин је међу првима у српску поезију увео еротске мотиве.

Да жена више није далека, недодирљива у некој цветној алеји, видимо у песми „Како ти наредиш“, где се даме кикоћу у присуству мушкараца.

Соба је пуна нервозног ваздуха,  
Несносног мириса цвећа, парфема и колоњске  
воде,  
У гомили полилеја, бриљанта и светла руха,  
Кикоћу се даме на речи духовите господе.

Казала си ми да дођем амо,  
Да познам живот отменог света.  
Ја цело вече у те пиљим само,

А сав тај покор брига ми девета. (Ђурчин 1991: 49)

У приказу овог друштва, кроз унакрсну риму, лирско ја не осећа се пријатно, не осећа се делом те претерано намирисане гомиле раздраганости, а све што чини јесте да пиљи у даму на чији се позив одазвао, само да би могао да буде у њеној близини. Песник себе и свој чин поставља као контраст окружењу, кроз пародирање салонског пријема.

Кроз поезију је Ђурчин изразио нови, елитистички приступ поезији као станишту одабраних, аристократски издвојених из масе, повлашћених и надарених, што проналазимо у песми „Пучина је стока једна грдна“, која је најпре била објављена у *Српском књижевном гласнику* 1905, а потом уврштена у други циклус збирке *Песме 1902–1905*, те у песми „Полуснови“. Наслов песме инспирисан је реченицом Селима везира из *Горског вијенца* П. П. Његоша:

Ја демократ нисам нигда био,  
Мада сам некад и сам држ'о да сам;  
Али тек данас смем признати шта сам,  
И рећи што сам и од себе крио:

Ја стрепим од тог дивљачног пука,  
И с осјећајем вечним, исте врсте  
Што дете има кад укочи прсте  
Па пружа руке плашећ' се баука,  
Ја жудим само да ме не додирне. (Ђурчин 1991: 63)

Песма поручује да поезија не припада свима, као и да немају сви потребу да уживају у њој, нити интелектуалне способности да је докуче. У манифесту модернизма „О мојим песмама“, видимо да се Ђурчин не обраћа најширој публици, већ онима који могу да разумеју његове *компликоване осећаје*. Песник наглашава разлику између себе и *јука*, односно читалачке публике у најширем смислу. Песник је у супериорном положају у односу на публику. Песник и публика разликују се двојако, по мислима и по осећањима. Песникове су мисли увек *несталне и нове*, и то је оно што Ђурчина као песника раздваја не само од пука већ и од дотадашњег песништва. Поезија треба бити исказана кроз нова осећања, стварајући тако увек нови смисао:

Ми нисмо исто. Ни срце ни глава,  
Моје су мисли несталне и нове; –

Ја имам снова, – а пук мирно спава. (Ђурчин 1991: 63)

Књигу *Песме 1902–1905* Ђурчин завршава аутопоетичном песмом „Полуснови“, у којој изнова проналазимо аристократски приступ поезији. Обраћа се публици, објашњавајући колико је песнику важан стваралачки чин, а поезију приказује као сферу која треба да допре до најдубљих предела душе, што је једнако светињи. Лирско ја потпуно је изједначено са мистичним делом људске егзистенције која изгара у стваралачкој страсти. Бол због песникове несхваћености и његове уметности, као и због равнодушности друштва која га чини усамљеним огромна је:

И ево вам кажем, испеваћу песму,  
Да закуца срце сваком кад је чита;  
Растопићу просто у речи и слова  
Немир и чежњу уздрхтале душе  
У часу светом.

Па кад видите колики је бол,

И кад сазнате за голему страст,  
Тад ћу вам рећи искрено и смело,  
И сваки у то веровати мора,  
Да за мој бол и у болу мом,  
И за страст моју и у страсти тој  
Живим.

Ах,  
Ал' не, нећу испевати песму,  
Јер имам снаге,  
А немам речи.  
Остаћу и даље сам. (Ђурчин 1991: 64)

С обзиром на завршну песму ове збирке дуго се мислило да је Ђурчин одустао од писања поезије. Откриће његове друге збирке оповргло је то мишљење, као и мишљење критичара који су злурадо пресудили да песник, осим речи, ипак није имао ни снаге да свој поетски програм оживи кроз песме.

Слично осећање неприпадања друштвеним збивањима, можемо уочити и у песми *На балу* коју је Богдан Поповић такође штампао 1911. године у *Антологији новије српске лирике*, као трећу по реду међу Ђурчиновим песмама. У њој се песник са иронијом односи према такозваном отменом друштву и није му јасан сми-сао понашања ове „гомиле” која се „чудно врти док ногом шарају слова све нова и нова” (Ђурчин 1991: 58). Друга строфа на хумористичан начин приказује збуњено лирско ја које не познаје правила понашања и облачења ове парадирајуће масе:

Хтедох да запитам где сам, и шта то раде,  
Ал' човек у црном руху преда ме стаде:  
'Пардон', канда је рек'о, и мрка лица  
На врата прстом показа лако:  
'На бал се не долази тако,  
Без фрака и без рукавица....'  
– А, тако! (Ђурчин 1991: 67)

Ђурчин се разликовао у сваком погледу, искакао из калупа, пркосио уско-грудом патријархалном, традиционалном менталитету и грађанским клишеима. Зато се на почетку друге збирке налази „Незвана песма”, која нас подсећа на главне идеје песникове аутопоетике:

Од свега, мени остала је песма;  
Убога песма, коју нико неће.  
Јер руља хоће да је оног свесна  
Што душу њеног песника покреће,  
  
И хоће оно што у песму меће  
Да с њим и за њим осетити уме.  
А моје среће, моје хуле среће  
Нити ко дели, нити је разуме.  
  
И ипак ето, не знам ништа боље,  
К'о да ми душа није радње свесна:  
Одувек тако, без жеље и воље,  
С несрећом мени долази и песма. (Ђурчин 1991: 58)

Док у првој збирци широку читалачку масу назива пуком, овде имамо руљу, дакле поново друштвену гомилу која није у стању да схвати вредност и величину поезије, нити уметности уопште, поново наилазимо на аристократску узвише-

ност ствараоца, песника, над масом, руљом, пуком, која је додатно појачана горким искуством у вези са лошим пријемом прве збирке. Ђурчин и у овој песми замера публици на незаинтересованости за поезију, на површности и лошем укусу.

Иако је његова прва збирка наишла на неразумевање и лош пријем, Ђурчин није одустао од певања, али је своју другу збирку посветио, дао, само одабранима, што је разлог штампања књиге у тако малом броју.

Отмени свет и његово понашање Ђурчин је приказао кроз пародију салонског амбијента. Жене су разуздане, голих груди, присутан је еротски набој. Овом песмом Ђурчин је покренуо тему сексуалности, чиме се поново приближио експресионизму, у којем је топос тела био веома значајан.

Ђурчинови лирски јунаци пролазили су кроз различите фазе, између осталог и кроз чедну љубав. У првој збирци песама, жена је приказана кроз неколико различитих приступа, од разуздане балске даме која нескривено испољава страст и сексуалност, преко девојке која венчањем у цркви прихвата све што патријархални свет сматра исправним, до смерне жене прекривене велом чедности, какву можемо видети у песми „Није тајна”. Песник овде показује да је могуће контролисати страст, обуздати еротске пориве, остати чедан. Кроз четири катрена унакрсне риме, пратимо исповест лирског субјекта који се издигао изнад телесности:

Не бој се моје страсти,  
Све и кад не знам скрити  
Пожуду. Стид ме касти,  
Ал' чедно ја к'о и ти  
Проводим младост. (Ђурчин 1991: 38)

У експресионизму жена је сликана у распону од блуднице до светице. У књизи *Песме 1902–1905*, у циклусу посвећеном бароници Рене Враници, Ђурчин је такође осцилирао од промискуитетне драге до чедне жене, што приказује и „Последња песма” којом се завршава први циклус, а у којој лирски субјект чезне заправо за чежњом, а не за љубављу која му је сада већ допуштена и дата.

О песниковим кретњама у распону од чулне до чедне жене, Матош (1952: 283) записује:

Либертанство је дакле Ђурчину тек маска, мало тужна и иронијска, а платонизам његове еротике није у томе што он види у драгој идеал, већ у томе што му је она тек средство за цијелу једну скалу сасвим идеалних сензација. Он не љуби због жене, он љуби због љубави, нарочито због њене велике чежње. Љубав ту није због жене, него је жена због љубави.

Овим су оригиналност и свежина његовог односа према жени, драгој и љубави још једанпут потврђени.

Ђурчин је тврдио да се писањем не долази ни до какве битности, нити поезијом можемо превазићи свакодневно сивило, те је и његово виђење религије и бога било такође у контрасту са масовним испољавањем вере и подаништвом цркви. У песмама које се дотичу религиозности видимо да је бог у песнику ничеовски мртав, да њему светиња није ништа друго до жена коју обожава, она је реликвија и слика која га уздиже на небеске висине. Песме „Самом себи” и „Пред црквом” баве се полемиком са хришћанском догмом и интересантно је да су обе биле штампане најпре у *Српском књижевном гласнику*, у доба када је црква имала изузетно значајну улогу у друштвеном животу, а испољавање атеизма било изузетно смело, провокативно и неприхватљиво.

Лирски субјект јасно говори да се не слаже са Светим писмом и његовим виђењем жене и љубави. Нихилистички се односи према ставу да је вољење жене грех. Песма „Пред црквом” такође има деградирајући однос према црквеним вредностима. Песник кроз пародију осликава оно што је у хришћанском канону означено као света тајна – црквено венчање, он не сматра да је тај чин доказ љубави као ни завет оданости који се ту даје. Лирски се субјект „клони цркве и попова”, а драгу жели да научи „лепшој вери”, односно љубави. Иако сам није верник, спреман је да зарад драгиног мира оде у цркву на венчање:

Сада сам у свету научио друго,  
И ја се клоним цркве и попова,  
У мени Бог је мртав већем дуго. –  
Теби ћу жртвоват' од својих снова,  
Кад рад твог мира поведем те туде  
У цркву, на венчање, да и то буде.

Ал' не к'о дете, мирно и без страха  
Гледаћу онде шта се с вером ради;  
И док црквењак попу к'о без даха  
Отпева нешто и тамјаном кади,  
Чвршће ћу тебе стиснути за руку,  
И мис'о, којом једнако се мучим,  
Биће ми јасна у томе тренутку:

Да треба да те лепшој вери учим. (Ђурчин 1991: 50)

Антирелигиозност коју проналазимо код Ђурчина додатно ослобађа стегу очекиваног. Код њега се ништа не подразумева, ништа не мора; све што створи и напише, обојено благим хумором или иронијом, настаје из осећаја, а не из постојећих норми и закона. Занимљиво је што је то одраз његовог антиконвенционализма, односно, у стиховима који на први поглед делују као привид поштовања норми и конвенционалног, лежи суштина његовог неприхватања и борбености, чиме се стваралачка величина и маштовитост још више наглашава и истиче.

Ђурчин је вредновао оригиналност у сваком погледу, и у погледу облика песме и у погледу идеја које су у њој изнесене, а које су често биле смеле и пркосиле назорима грађанске средине. Изашао је из оквира синтаксичке норме јер она није била довољна за његову експресију. Тражио је нови ритам кроз који би могао да изрази стања своје душе. Зато је и остао упамћен по карактеристичној примени реченичних прилога, које прецизирају семантички однос међу реченицама, као и по скраћеницама које су одлика несlikовног говора ослобођеног поетизма, односно којима жели да постигне депатетизацију романтичарске теме. Значајнијих промена у домену правописа нема. Његова се иновативност није толико одражавала на плану језика, колико на плану версификације, где је експериментисао са различитим метрима, певајући у слободном стиху. Култ форме није га занимао, нити све оно што је захтевала званична критика, одбацивао је да прихвати круте песничке образце који су спутавали стваралачку индивидуалност. Драгиша Витошевић (1975: 355–356) указао је на утицај уличног говора на Ђурчинову поезију:

За тај Ђурчинов „нов језик” често се мислило да је само израз намере да изненади или побуне против грађанске „отмености”, чак неко „ачење” размаженог господског детета. У ствари, није било тако: Ђурчин је тај улични говор волео, и то, рекли бисмо љубављу неког ко је васпитањем и боравком на страни од њега био одвојен; и употребавао га је чак и у озбиљним књижевним расправама.

Ђурчинова потреба за песничком слободом и стваралачком ширином допринеле су томе да је он први увео слободни стих у *Српски књижевни гласник* и међу првима је писао песме у прози. Ђурчин је у нашу поезију свакако унео модернизам, бунт, експресивност. Он је потакао исказивање оригиналности и креативности код песника који су одбили слепо следити утабане стазе дотадашње поетике. Отуда су и Ђурчинов однос према природи и њен приказ били такође оригинални. Природа која је до тада посматрана као узвишена разликовала га је од његових претходника – док су романтичари узвишавали природу и кроз њу изражавали своја осећања, песник је прилично равнодушан према њој. Он чак не жели да представи процес замирања природе, већ интерпункцијским нон-шалантним карикирањем призива у сећање читаоца Бранково чувено романтичарско *жушо лишиће*, које су песници *на народну* тако верно неговали, осећајући себе неодвојивим делом природе. Ђурчин себе није доживљавао на тај начин. Иронично, хумористички, приказује себе као неспособног да досегне разину романтичарске патње и да ламентира над сиротим опалим лишћем.

И ја сам покуш'о једном,  
Да пазим на песнички usus:  
Да се својски растужим,  
Па да процвилим у ритму.  
Ал' озго ведро небо,  
А у мени насмејана душа,  
Исмејаше ми тугу,  
Те ни крај најбоље воље  
Не могах открити  
Смрт у природи. (Ђурчин 1991: 60)

Овим обесмишљавањем није желео да исмева Бранкову поезију, већ поезију својих неинвентивних савременика који су се кретали искључиво утабаним стазама, не желећи да открију или прикажу нешто ново, нешто своје. Ова критика приказује сасвим модеран приступ поезији и уметности коју је Ђурчин представио својим оригиналним делом. Он је разбио традиционалну форму, измешао жанрове, увео тематске, мотивске и формалне новине. У тој новој поезији било је могуће успостављати лирске дијалоге са другим ауторима, односно ступати у интертекстуалне односе међу делима која припадају различитим епохама, тежећи директности, искрености и занемаривању правила, чиме је створио јединствену поетику, својеврсну и вечну.

Ђурчин је из наше поезије избацио правила и прописе, односно строго нормирану поезију естетизма, а увео интелектуалност која се ослањала на сугестију, алузију и иронију. Као претеча авангарде Ђурчин је имао изузетно напредне идеје и стил за своје време. Покренуо је будуће авангардне теме: питање слободног стиха и ритма, преобликовање устаљених песничких форми огољавањем процеса уметничког стварања, укидање постојећих естетских правила и забрана, увођење лексике која је у то време била на граници неприхватања, итд.

Оно што карактерише Ђурчинову поезију у највећој мери јесу побуна против традиционалних песничких облика, норми и поступака; расплињавање романтичарске традиције и умањење песникове улоге у савременом друштву. Ђурчин је аутопоетичким текстом „О мојим песмама” као и својом поезијом међу првима код нас говорио о томе да песма није исповест већ производ промишљања, као и да песма настаје из свесне активности, а не из заноса.

Колоквијални идиом, разговорни језик, односно језик улице, нашли су место и у Ђурчиној поезији. Они су лирици дали својеврсну природност. Ђурчин креативан однос према језику обухвата и неологизме. Он јасно разграничава уметнички свет од света објективне стварности, те се подсмева производима песничке маште.

Уместо традиционалне узвишености садржаја певања, Ђурчина карактерише једноставност у изражавању и одабиру тема. Однос је према језику креативан, он нас уводи у свакодневни разговорни стил, у градске салоне и овоземаљска уживања. Песник не обуздава своја осећања метром везаног стиха у ракићевском стилу узвишености над понором сопствене осећајности, већ оставља утисак некога ко тек певуши понекада у једва уримованој прози. То је проза свакодневног говора у којој он растаче осећајност.

Схвативши шта је битно, а шта небитно, за Ђурчина је било полазиште у стварању нове, надлазеће поезије. Не желећи да пише по уклопљеним и устаљеним схемама, тежио је њиховом разбијању и стварању новог ритма, нове риме и новог односа према свету. Подсмешљиво негирајући такву стварност, оличену у жени, осећањима, природи, смрти, Богу, ослободио се стега и зарадио је своју слободу. Ослободити се тих стега значило би бити свестан непостојања „овога света”, тј. привидности. Свет ће можда једино и изгубити мало на тој привидности ако се схвати да је једино она постојана. Изузетно наглашеном антиконвенционалношћу и антинормативизмом којима је обојио своје стихове иницирајући ново доба, Милан Ђурчин несумњиво је једна од најинтригантнијих аутентичних песничких фигура двадесетог века, о којој се недовољно прича, недовољно зна и којој се, неоправдано, не поклања довољно заслужене пажње.

## Литература

- Витошевић 1975: Д. Витошевић, *Српско песничтво 1901–1914*, I, Београд: Вук Караџић.
- Константиновић 1974: Р. Константиновић, Брига девета тј. Милан Ђурчин, *Трећи програм*, бр. 2.
- Лазаревић 1912: Б. Лазаревић, Жена у нашој модерној лирици, *Босанска вила*, бр. 8.
- Матош 1952: А. Г. Матош, *Есеји и фељетони о српским писцима*, Београд: Просвета.
- Милановић 2011: С. Милановић, *Милан Ђурчин у контексту српске авангарде*, Београд: Службени гласник.
- Поповић 1997: Б. Поповић (прир.), *Антологија новије српске лирике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Стефановић 2005: С. Стефановић, Више слободе стиха!, у: Г. Тешић (уред.), *На раскрсници (есеји, критике и полемике о модерној српској књижевности)*, Нови Сад: Матица српска.
- Тешић 2005: Г. Тешић, Први манифести српског модернизма/авангарде, *Откровење српске авангарде, контекстуална читања*, књ. I, Београд: Институт за књижевност и уметност – Чигоја штампа, 195–198.
- Ђурчин 1903: М. Ђурчин, О мојим песмама, *Српски књижевни гласник*, III, књ. X, св. 3.
- Ђурчин 1991: М. Ђурчин, *Сабране песме*, приредио и написао предговор Васа Павковић, Панчево: Заједница књижевника Панчева.
- Црњански, Милош, *Лирика Ишаке*, <[http://biblioteka-np.org.rs/wp-content/uploads/2020/04/LIRIKA\\_ITAKE\\_Milos\\_Crnjanski.pdf](http://biblioteka-np.org.rs/wp-content/uploads/2020/04/LIRIKA_ITAKE_Milos_Crnjanski.pdf)>, 29. 4. 2022.

## CURCIN'S MODERNISM THROUGH ANTI-CONVENTIONALISM AND ANTI-NORMATIVISM

### Summary

Entering the Serbian literary scene at the end of the 19th and the beginning of the 20<sup>th</sup> century, Milan Curcin created alongside Ducic, Rakic, Pandurovic and Dis, introducing an abundance of novelties into Serbian literature that distinguished him not only from the previous period but also from his time. Although the poet is not so prolific with his opus (only two collections of poems), that was enough for him to be included among the first modernists, taking over an important place in Serbian poetry. Subordinating his works to the search for an anti-conventional and anti-normative attitude, he based all his poetic style, the style of "leisure", unrestrainedness and directness, on these elements. With the need to conquer naturalness as the greatest virtue, Curcin aspired to the representation of a naked being, without mystification and hyperbolization, freeing himself from reality and any imposed imperative, and therefore an inspiring and intriguing task was to represent the way in which Curcin introduced numerous of novelties in relation to the traditional and established, in his two collections of poems. The aim of our research is to answer questions concerning the basic features of Curcin's work. For each characteristic of Milan Curcin's work, the possibility of realization in context should be analyzed, referring to the way in which the elements of creativity conflict with those characteristics of that epoch. The research used a descriptive scientific research method with all its modalities, including analysis, comparison and generalization. The results we have obtained reveal that Milan Curcin used elements in his works that were not established with additional poetics, but presented its modernism through anti-conventionalism and anti-normativeness. Although, it seems to us, in the shadow of his contemporaries, Curcin, with his poetic opus, asked numerous questions to which the great names of Serbian literary critics tried to find an answer.

*Keywords:* Milan Ćurĉin, modernism, anti-conventionalism, anti-normativism

*Biljana S. Đurović*



Нина М. Петровић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет

## ГИНОХОРОР У ОПУСУ ЕДГАРА АЛАНА ПОА И МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

Циљ овог рада јесте да индуктивном, компаративном методом са деконструктивном стратегијом тумачења укаже на присуство гинохорор поетике коју заснива ауторка Ерин Харингтон у монографији *Жене, чудовишности и хорор филм: гинохорор* у делима Едгара Алана Поа и Момчила Настасијевића. Истраживање се базира на претпоставци да се уочавање и испитивање гинохорор веза у хорор филмовима може спровести и на литерарним остварењима аутора готске књижевности попут Едгара Алана Поа, али и на делима нашег авангардног песника и приповедача – Момчила Настасијевића. Корпус чине одабрана приповедна дела наречених аутора. Први део рада отвара простор гинохорора, истицањем дефиниције, поетике и основних претпоставки које се могу препознати у делима Едгара Алана Поа и Момчила Настасијевића. Средишњи део рада проблемски анализира дела наречених аутора, указујући на гинохорор везе и основе, на свођење жене на црно-белу слику честите девице која има употребну вредност и на фигуру *vagina dentate* чија телесност представља ултимативну претњу мушкарцу али и невероватан потенцијал самоафирмације фемининог.

Кључне речи: Едгар Алан По, Момчило Настасијевић, гинохорор, мизогинија, одрицање

### 1. Појам гинохорора

Монографија *Жене, чудовишности и хорор филм* са поднасловом *гинохорор* – (неологизам који је сковала сама ауторка Ерин Харингтон) ауторитативно се обрачунава са западним маниром маркирања жене као абјектног ентитета и представља својеврсни простор истраге женског питања који на аргументован и критички начин гради апаратуру и терминологију за ревалуацију позиције жене у друштву које је и дан-данас испуњено мизогинијом.

Ауторка Ерин Харингтон истиче да жене заузимају привилеговано место у хорор жанру.

Бит хорора се може *grosso modo* дефинисати као угроженост од стране претеће Другости, непозваног присуства које вреба, унутар или изван нас, изазивајући nelaгоду и страх рушењем добро утврђених канона. А како хорор уметност јесте субверзивни простор забаве, терора и игре, сам се намеће путем своје наративне и естетске експресије као плодотворан простор за истрагу ужаса женског, која ће раскрити темеље на којима почива социјална, психолошка и филозофска сегрегација жена. Дубинска анализа жена у хорору омогућена је путем испитивања тзв. *гинохорора*, то јест остварења који се интересују за све аспекте женског репродуктивног живота, почев од самог репродуктивног система жене, до виргинитета, првог коитуса, трудноће, рађања, мајчинства, и на крају, менопаузе и постменопаузе. Ауторка испитује начине на које улазе у односе хорор, чудовишност и полне разлике, као и каква је природа везе између нормативне (хетеро)сексуалности и добро уврежене дихотомije жене као честите девице и крволочне фурије. (Петровић 2021: 243–244)

1 ninauriahheep@hotmail.com

Иако се префикс *џино-* (грчког порекла) односи на жену, ауторка звуком жели да назначи везу са женским телом као репродуктивним потенцијалом. Гинохорор представља интерпретативно сочиво, али и вид експресије која еманира читаво клупко репрезентација и конотација и сигнализира социокултурну конструкцију женске сексуалности, субјективности и способности репродукције, која жигуше женско тело као чудовишно *per se*, без обзира на године и самотвађење жене третира као промашај и непослух. У основи свих дела са елементима гинохорора почива позиционирање жене као дуалистичке другости и порицање њеног субјективног искуства. Ерин Харингтон истражује и реактуализује све, узете здраво за готово, норме и пресумпције у вези са природом женског тела, које прате и спутавају жене током животног века (Петровић 2021: 244). Управо анализа литерарних остварења Едгара Алана Поа и Момчила Настасијевића провоцира наречени *modus operandi* када је третман жене по среди, који, без обзира на субверзивност хорор жанра, у својој бити почива на истим конзервативним поставкама сводећи жену, чак и онда када даје привид њене еманципације и снаге на подређену структуру бинарног односа.

## 2. Гинохорор у приповеткама Едгара Алана Поа и Момчила Настасијевића

2.1. Едгар Алан По и Момчило Настасијевић, иако припадају различитим епохама и сензибилитетима, своја приповедна дела граде на сличним основама. Суморни амбијенти, тајновити хтонски женски ликови, обиље смрти, мрака и страве, страх од сексуалности и уопште женског тела, осећај стида – све су то општа места њихових поетика.

Циљ овог рада јесте да индуктивном, компаративном методом са деконструктивном стратегијом тумачења укаже на присуство гинохорор поетике коју заснива ауторка Ерин Харингтон у монографији *Жене, чудовишности и хорор филм: џинохорор* у делима Едгара Алана Поа и Момчила Настасијевића. Истраживање се базира на претпоставци да се уочавање и испитивање гинохорор веза у хорор филмовима може спровести и на литерарним остварењима аутора готске књижевности попут Едгара Алана Поа, али и на делима нашег авангардног песника и приповедача Момчила Настасијевића. Корпус чине одабрана приповедна и поетска дела наречених аутора. Први део рада отвара простор гинохорора, истицањем дефиниције, поетике и основних претпоставки које се могу препознати у делима Едгара Алана Поа и Момчила Настасијевића. Средишњи део рада проблемски анализира дела наречених аутора, указујући на гинохорор везе и основе, на свођење жене на црно-белу слику честите девице која има употребну вредност и на фигуру *vagina dentate*, чија телесност представља ултимативну претњу мушкарцу али и невероватан потенцијал самоафирмације фемининог.

Основа гинохорора јесте деконструкција хетеронормативног хорора и репрезентација жене унутар њега, које се непогрешиво своде на фетишизацију девице и демонизацију самосвојне жене путем симбола *зубаће вагине*. Ерин Харингтон јукстапозicionира фигуру *virgo intacte* (херметички затворени систем зауздане сексуалности) и фигуру *vagina dentate* (архаични конструкт женског, оваплоћен у архетипу Велике Мајке) као деструктивне стране женског које апсорбује мушки принцип. Ова два конструкта граде дијаду у којој се жена посматра као објекат, доступан за маскулину сексуалну конзумацију, или као нешто ужасно и претеће по фалоцентричну доминацију, и притом раскрива изразито негативан став према женским гениталијама (Петровић 2021: 245).

Поове приповетке попут „Лигеје”, „Мореле”, „Црне мачке”, „Беренисе”, „Леноре”, „Пад куће Ашер” и Настасијевићеве приповетке: „Запис о даровима моје рођаке Марије”, „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија” као и „Укопанке” илуструју гинеохорор примере рестриктивних бинарних репрезентација сексуалности. Испитивање жене у нареченим делима може открити изразиту конзервативност жанра и мизогинију, али и много више.

Слободно испољавање женске сексуалности увек је у блиској вези са концептом *vagina dentate*, израза моћи и ужаса фемининог, својеврсног амблема жеље и страха који раскрива негативне и непријатељске ставове према женском телу и сексуалности. *Vagina dentata* јесте првобитни антички конструкт женског принципа. Ерик Њуман (2010: 33), пишући о симболу Велике Мајке, открива да се ова „деструктивна страна женског” најчешће приказује у архетипској форми уста пуних оштрих зуба. Теоретичарка Елизабет Грос (1995) повезује деструктивни хорор *vagina dentate* са абјектним страхом мушкарца да буде конзумиран и апсорбован у нешто безгранично. Уско у вези са овиме јесте и слика Медузе као визуелне експресије претње кастрацијом коју у дечаку побуђује слика одраслих женских гениталија. Социокултуролошки посматрано, сви митови у вези са концептом *vagina dentate* указују на патологију женске сексуалности и шире негативне пресумпције у савременој култури, које елиминишу било какву моћ унутар фемининог, иако је првобитно, о чему сведоче рана уметничка дела, религијски артефакти и сама историја, вагинална иконографија била дивинизована. Психолози Вирџинија Браун и Су Вилкинсон (2001: 78) мапирају социокултуролошки конструкт вагине која је „између осталог, и зубата и опасна *vagina dentata*, као симболично одсуство пениса; језгро фемининог, али и симбол репродукције. Дакле – инфериорна, мање вредна у односу на фалус, сексуално мањкава, рањива, погодна за употребу и злоупотребу, смрадна, врло опасна по мушкарце и одојчад, и – у потпуности одурна.” Све ове претпоставке полазе, мање или више, од Фројдовог виђења фемининог и самог поимања *vagina dentate*. Наиме, Фројд сматра да је концепт *vagina dentate* резултат фантазије жене коју прожима интензивна љубомора и осећај неадекватности услед непоседовања фалуса и, самим тиме, жеље да се кастрира партнер као чин освете, а за мушкарце резултат фантазије, проистекле из страха од кастрације због едиповске привржености онипотентној мајци. Поменуте ауторке Браун и Вилкинсон позивају на креирање једне нове онтологије – онтологије промене, наспрот онтологији статичке хијерархије и објективизованих бинарних структура.

Харингтонова (2018: 34–35) истиче да *vagina dentata* може бити генеративна експресија женске силе којој није потребно маскулино залеђе да би се оправдала или одржала. Поове јунакиње Морела и Лигеја из истоимених приповетки јесу примери који показују да жене могу да поврате аутономију над својим телима и да се одупру телесној колонизацији. Када говори о чудовишном, ауторка монографије о гинеохорору позива се на Делеза и Гатарију, преузимајући њихове термине ризоматичног и абјектог који постоје кроз своју несводивост, увек измичуће продуктивни, флексибилни, флукуални, и ван граница које западни дискурс подиже између Јаства и Другости (Делез и Гатари 2004). Гинеохорорична „чудовишност” изражава рекомбинације које су потиснуте, али које се промаљају и оформљују асемблаже који нуде афирмативне алтернативне изразе сексуалности, женствености и самог постојања (Харингтон 2018: 24). Трансформације кроз које пролази женско тело, попут оних кроз које пролазе Поове јунакиње Лигеја и Морела, нису промене на горе, нешто претеће, већ потенцијално гене-

ративне. Жена захваљујући трансформацији постоји симултано, а не науштрб другог и као сенка, као нижа станца хијерархије. Метаморфоза жене постаје продуктивна трансгресивност а не опасност и пропадање.

Жена у патријархалном друштву има значај само док не испуни улогу репродукције, дословно или фигуративно, попут неименоване девојке у Поовој прозној минијатури „Овални портрет” чија је једина функција да овековечи лепоту на платну и потом буде елиминисана из наратива и живота или Настасијевићеве Марије из приповетке „Записи о даровима моје рођаке Марије” чија судбина представља пуки инструмент мизогиног морализма времена у којем је аутор живео и стварао.

Ерин Харингтон у монографији о гинохорору истиче везу куће и жене како би доказала да женско тело и материца нису ништа друго до простори које мушкарац запоседа (Харингтон 2018: 102). Као илустрације *par excellence* ове тезе служе готово све Поове приповетке, а нарочито „Пад куће Ашер”, као и Настасијевићева приповетка „Записи о даровима моје рођаке Марије”, у којима се жени пориче право на аутономију свог тела. Кућа је простор трауме, крије страшне тајне. С обзиром на то да се женска сексуалност артикулише у западној култури кроз тропе интериорности, заузданости, затворености и доместикације, асоцијација женских тела са кућама конгруира са лингвистичким и концептуалним везама између женске интериорности и домаћинства, и са просторним, културолошким и лингвистичким рестрикцијама које се жени намећу унутар патријархалне културе која привилегује маскулитет. Не само да су куће везана места, куће су ствари које се могу поседовати и запосести, а самим тим и женска тела, те је жени анулирана аутономија.

**2.2.** Гинохорор основе у Поовим приповедним делима прва је учила Мари Бонапарте приликом анализе Поове приче „Берениса” (1835) коју је је интерпретирала као причу о страху од *vagina dentate*, страху који проистиче из старијих митова који материцу повезују са земљом, извором живота, али и смрти, као и стереотипизације жене у патријархату као главног виновника пада мушкарца. Бонапарте је описала Поа као преосетљиву особу са упадљивом едиповском занесеношћу својом мајком. Мајку губи јако млад и читав његов опус представља варијацију једне једине теме, жеље да се уједини са мртвом мајком у смрти. По је, по мишљењу Бонапарте, тек дете које жали за умрлим телом своје мајке, а веза са мајком јесте садистичка и некрофилска, као што је случај у причи „Берениса”. Наиме, јунакиња Берениса супституција је за Вирџинију, Поову рођаку, којом се и оженио године када је приповетка објављена. Мари Бонапарте истиче да су и Вирџинија и Берениса асимилване у лик изгубљене мајке. Његове суморне успомене из детињства на лик туберкулозне мајке несвесни су извор за упале образе, стакласте очи и изражене зубе у Берениси, док насилно уклањање истих представља осветољубиву кастрацију коју спроводи над мајком коју воли али и мрзи због сексуалне љубави према њој у детињству (Бонапарте 1949 : 23–30).

Очи јој бежу беживотне и без сјаја, и као без зеница, и ја устукнух пред њеним стаклестим погледом и почех да проучавам њене танке и скупљене усне. Оне се размакнуше; и, у чудном осмеху, зуби те измењене Беренисе, полако се указаше предомном. Благих Боже, само да их нисам угледао, или да сам, угледавши их, умро!

[...] Из поремећеног простора мог разума није се, о ужаса!, повукао, а нисам успевао да одагнам бели, језиви спектар њених зуба... Зуби! – зуби! били су овде, и онде, и свуда... За њима сам махнуто жудео. И даље ме утвара од зуба држала својим страховитим притиском! (По 2006: 26–27)

Чудна, тајанствена атмосфера прожима целу Поову приповетку „Лигеја” (1838). Тешко је било где сврстати јунакињу Лигеју. По је покрива слојевима мистерије, готово је дислоцирана из наратива. Она одбија као женски лик да се сведе речима и то је фингира из текста. Лигеја походи наратив, пре је авет него материјално присуство. Поседује доста чудних карактеристика: необична флексибилност, непотпуна лакоћа и еластичност одликују је и креће се кућом као сенка. „Лигеја поседује необичну, готово језиву, застрашујућу лепоту; уочава се одсуство осећајности, свакој црти недостаје само мали детаљ да би била нежна. Тако њен нос једва прелази у орловски, белина зуба изазива језу и страх, чело има некако заповеднички облик, док посебно место у опису заузимају очи, огромне и црне” (Пауновић 2007: 28). Лигејине црне очи сугеришу надљудске пропорције – очи које садрже мудрост изразито старих људи креирају необични део тела који буди сумњу да у њој лежи још нешто запретено. „И онда сам понирао у крупне очи Лигејине... Оне бејаху, морам да верујем, много веће него што су очи нашега рода. Оне бејаху чак крупније од најкрупнијих газелских очију племена из долине Нурцахад” (По 2003: 68–69). Израз Лигејиних очију чуди и инкантира наратора.

Колике сам дуге сате снарио о томе!... Шта је то – то нешто, дубље него кладенац Демокритов – што је лежало дубоко у зеницама моје драге? Шта је било то? Био сам обузет страху да то откријем. Те очи! Те крупне, те блиставе, те божанствене очи!.. И тако често сам, помно испитујући Лигејине очи, осетио да се приближавам пуном сазнању њиховог извора – осетио да се приближавам – а да оно ипак није у целости моје! (По 2003: 69)

Критичарка Сусан Сенкиндивер (2009: 5) тврди да очи представљају дислоцирани троп њене сексуалности, те нараторова опсесија њима постаје епистемолошка потрага, израз страха од кастрације. Поредићи бунар Демокрита са очима његове жене наратор фигуративно говори о женској анатомији, тј женским гениталијама, које представљају симбол кастрације. Критичарка истиче и да Лигејино вођство у погледу знања и учености јесте алузија на сексуално искуство, што призива типичан готски троп где се потрага за знањем доводи у везу са сексуалном иницијацијом. Унутар наратива Лигеја инкарнира и слику анђела и чудовишта. С једне је стране доместификовани рафинирани анђео а с друге чудовиште. И физички поседује демонске карактеристике, али тек у назнакама.

Наратор приче све време има тенденцију да прикрива не само женски идентитет већ и женско тело, кадро да спроведе кастрацију, са инфантлном перверзношћу. Стога драперије, завесе и таписерије у пентагоналној брачној соби откривају прекривање фемининог. Када Лигеја преузме тело болесне Ровене, и њен идентитет је исто прикривен и пред нараторовим се очима раскрива фигура Медузе која представља троп кастрације. Наратор није само опседнут прекривањем тела већ и женских уста. Када се Лигеја вине из света мртвих, он запажа да голем повој лежи на њеним уснама, као да се плаши да нека врста претње може изаћи из њених уста, што је још један наговештај страха од кастрације. Лигејине ирегуларности, неземаљске одлике, упадљива еластичност тела, хипнотишући глас и безвремена експресија очију изједначавају је са нељудским и самим тим чудовишним. Метонимијски, она постаје текст који наратор не може да чита или појми његово значење и зато се губи унутар наратива и збуњује (Лопес 2010: 49). Лигеја је напустила причу како је и ушла у њу, мистериозно, што открива њену хибридную природу која функционише као чудно, феминино, чудовишно, објектно присуство које испуњава атмосферу приче, чинећи женско тело од крви

и мяса потпуно непознатим, претећим. На крају, постајући крилата лејди, Лигеја прелеће клаустрофобични простор у којем је претходно била конфинирана, од стране наратора и, можда, самога аутора. Лигеја, за разлику од јунакиња Беренисе и неименоване девојке из „Овалног портрета” није жртва маскулиног, напротив – она је себе породила, препородила, прихватила и надлетела опште-прихваћену мизогину дихотомију фемининог/маскулиног.

И јунакиња истоимене Поове приче – Морела (1835) издваја се по огромном знању које поседује из разних филозофских доктрина. Знање је извор њене моћи, али и пропасти. Морела, која умире на порођају, враћа се, у савршено затвореном циклусу, кроз биће своје кћери. Морела заправо рађа саму себе! (Пауновић 2007: 28). Морела буди у наратору ужас:

Сатима бих остајао уз њу, и опијао се музиком с њеним усана, док најзад мелодија не би постала тако ужасна, а на моју душу пала сенка, и онда бих пребледео, и јежио се услед тих неземаљских гласова. Кад бих угледао њене умне очи, онда би ми душом овладали бол и вртоглавица, + као кад се човек загледа у туробан и недокучив амбис. Треба ли, дакле, да кажем да сам истински и жарко жудео за часом Морелине смрти? (По 2003: 45)

Морела је обећала повратак. Телесност и смртност надлетела је као Лигеја. И она бива демонизована, попут Лигеје, услед своје изузетности, али јој управо она омогућује да надиђе смртност и подређеност у дијади мушко-женског.

Поова прича „Елеонора” (1842) говори о смрти младе вољене рођаке у идиличном пределу под тропским сунцем у Долини разнобојне траве. Када се под змијоликим дрвећем (јасна алузија на женски пад) роди љубав, безазлена, невинна, попут серафима Елеонора „схватила је да јој се прст Смрти наднео над груди – да је, попут воденог цвета, била створена савршено лепом једино да би умрла” (По 2003: 171). Дакле, Елеонора, попут неименоване девојке из приче „Овални портрет” (1842), постоји само да би испунила функцију даровања савршене лепоте мушкарцу, те, потом, била уклоњена из текста.

Беше то девојка ванредне лепоте... Али, она је била понизна и покорна, и недељама је кротко седела у мрачној соби високе куле где је светлост само одозго капала на бледо платно. А он, сликар, уживао је у свом послу који је напредовао из сата у сат, из дана у дан. А био је страствен и необуздан, и мрачан човек, који се изгубио у сањарењу, тако да није хтео да види светло које тако сабласно пада у ту усамљену кулу, исцрпљује тело и дух његове невесте, која је венула на очиглед свих, осим њега. Па ипак, она се још увек смешила, и смешила, без јадања, јер је видела да сликар (који је био славан) налази жарко и жестоко задовољство у свом задатку, и ради дан и ноћ да би насликао њу која га је толико волела, али која је сваког дана све више копнела и слабила... (По 2003: 173–174)

Једна од најпознатијих Поових приповедака „Пад куће Ашер” (1939), на први поглед, апстрахује жену и из текста и из простора. Маделин Ашер, сестра близнакиња протагонисте Родерика Ашера јесте утвара, приказа коју изједа каталепсија. Од самог почетка сведочи смо њеног растакања, нестајања њеног нагизеног, крхког бића. „Болест леди Маделине дуго је доводила у забуну искуство њених лекара. Стална апатија, постепено њено нестајање и чести, мада пролазни, наступи делимично каталептичне природе – била је то мало необична дијагноза” (По 2003: 85). За разумевање њеног стања од непроцењивог је значаја уметнута песма „Дворац духова” као и роман „Луди Трист” од сер Ланселота Кенинга путем јасних асоцијација на мушки и женски принцип (буздован, пећина, змај). Посредним путем По нам открива шта се десило Маделин, на који је начин

њена аутономност насилно урушена од стране мушкарца, њеног брата близанца. Њена су телесност и дух похарани, искоришћени и потом закопани дубоко.

Пошто је леш био положен у сандук, ми смо га сами однели до места покоја. Свод под којим смо га сместили ( и који је био тако дуго неотваран да су се наше буктине упола угасиле у његовој загушљивој атмосфери и дале нам мало прилике и могућности за разгледање) био је мало, влажно и сасвим без отвора за пролаз светлости удубљење, а лежало је на великој дубини... Оно је очигледно употребљавана у далеким феудалним временима за најгоре циљеве апсане... Пошто смо спустили наш тужни товар на решетке у овом месту страве.... Спустисмо поново поклопац и закључасмо га... Ми смо њу живу сахранили. (По 2003: 90–94)

Међутим, леди Маделин одбија да труне унутар породичне гробнице, да прихвати супремацију маскулиног, било у виду предаје, било у виду чекања мушког спаситеља. Она преузима своју судбину у своје руке. Голим рукама прокопава пут из гробнице и обрачунава се са маскулиним. Мизогини садизам хладне маскулине пошести дезинфикује (дословно и симболично) ватром фемининог и искорачује из наратива онако како она жели, попут Мореле и Лигеје.

Поова приповетка „Црна мачка” (1843) тематизује маскулину агресију према жени без повода, која је само сасуда у коју мушкарац излива своје негативне афекте:

Пакосне мисли биле су ми једини блиски знанци, а то су биле најмрачније, најодвратније мисли. Моја унутрашња уобичајена измученост претворила се у дивљу мржњу према свему и свачему, према целом човечанству. А жртва мојих наглих, честих и необузданих испада беснила, била је, авај, моја сирота жена, која је ћутке подносила све, много патила, и никад се није тужила. (По 2003: 224)

Жена је у овој Поовој причи нема, жртва је перманентног насиља свога мужа, ћутке подноси све и на крају бива изразито насилно убијена и зазидана у подрум, те самим тиме избрисана из текста у којем мушкарац остаје сам, неокрњене савести, забављајући се потенцијалним начинима потпуног уништења беживотног жениног тела.

Одгурнух је од себе и размрских јој лобању. И не јаукнувши, сруши се она на земљу. Када сам извршио одвратно убиство, одмах почех мирно да размишљам, како бих сакрио леш... Много планова врзало ми се по глави. Тако сам био смислио да тело исечем на сасвим мале комаде и да га спалим. Онда сам хтео да га закопам у подрум. Размишљао сам, такође, не би ли било боље да га бацам у бунар у дворишту, или да га ставим у какав сандук, који би носач могао као робу да изнесе из куће. Најзад ми паде на ум једна мисао, која ми се учини најприхватљивија. Одлучих да леш узидам у подрум, као што су, по старим причама, некада, у старо доба, радили калуђери са својим жртвама. (По 2003: 225)

**2.3. Лајтмотив Настасијевићеве поетике** јесте топос изгубљене чистоте и невиности након спознаје телесне љубави. Телесност писац поима не само као прљање бића које је спознаје већ и као његово изопштење које након такве рефлексije логично следи, јер природа је чиста, она је храм који у себи не трпи ништа што јој није у потпуности идентично. Међутим за песника је још значајнији моменат губитка стваралачког потенцијала бића које пролази кроз овакав процес спознаје, јер оно више није у стању да покрене свој инструмент на мелодију (Рабљеновић 2018: 31). Лајтмотив Настасијевићевог приповедног дела јесте осећај ужаснутости пред телесношћу која спречава пут ка вишим сферама, ка

прочишћењу. Жена је у таквом свету само запрека коју треба уклонити, али запрека која изазива дивљење и фасцинацију.

Настасијевићева приповетка „Запис о даровима моје рођаке Марије” (1927) обилује гинохорор елементима. Судбина јунакиње Марије представља трагичну причу о изузетности лепоте и самосвести, самодовољности младе жене које као хибрис у патријархалној средини морају бити кажњене. Настасијевић користи мотив огледала као симбола Маријине спознаје своје изузетности. У фалократичном друштву и култури жена у огледалском одразу мора видети мушкарца. Стога се њена „неокаљана чедност” прља након овог момента. Иако ће Марија своју телесну чедност изнети до самога краја, како то истиче Ј. Рабљеновић (2018: 202) у својој докторској дисертацији, она је окаљала сопствену духовност и честитост претерано и несмотрено учесталим ауторефлексијама, потхрањеним самољубљем које ће бити условљено рађањем самосвести, те ће резултирати трагедијом.

Огледала у кући немађасмо. Док она једнога дана: 'Огледало, вели, 'да ми набавиш!' Ја узми окретати на шалу: 'Бежи', велим, 'невољу, још ти само то треба, па да се проврцаш ко онамо неке! Да знаш, преварно је оно, на зло се девојка у себе загледа, па се чудо излеже!' Кадли женско удари у плач и наопаке речи, да јој напослетку добавих, ено оно на зиду. С њиме и невољу унех у кућу: Видев се у огледалу каква је, окапа пред својим ликом. И диже главу девојка да се и сама либљах прићи јој. (Настасијевић 1991 а, III: 6)

Марија не тражи мушкарца да је употпуни и што је самодовљнија то је мржња других утолико интензивнија. Сви присутни њу почињу да сагледавају као јединога кривца и изопштавају је:

'Како ти', вели, 'смеш да се луњаш по домовима и сокацима! Вештицу нашим лебом раниш, па нам се сад овако одужује! Пу! Да је поштења и реда катраном би кују ваљало намазати и наочиглед свету запалити! Онаку младеж да помори! Онаку дечицу да подави! Пу, куја ли погана!' (Настасијевић 1991 в, III: 19)

Марија, ма колико пластична и јака, ипак не може избећи инфестацију гриже савести којом је разбољева на смрт аутор. Али Марија не добија мир ни након смрти, и даље мушкарци желе да је запоседну као што су њену кућу. Маријин рођак, неименовани наратор, жели да је апсорбује, узима њене личне ствари, краде њене папучице и покушава да украденим кључем разоткрије тајну Маријиних дарова. У традиционалној психоанализи папуче представљају симбол који је у корелацији са представом женског полног органа, те на тај начин што их је украо, јунак је, макар постхумно, несвесно, делимично остварује и свој инцестуозни нагон према Марији. Такође, према тумачењу психоаналитичара, симбол кључа, поготову кључа који младић поставља у браву закључаног ковчега, поседује јасну еротску конотацију његовог неуспешног покушаја раздевичавања до тада нетакнуте рођаке. Сродно претходном симболу, веома је значајно споменути и симбол цветања, баште или цвећа, који према Фројдовом учењу садрже у себи такође симболику женске полности, али што је још важније и симболику девичанства, јер Марија је до краја свог живота успела да сачува своју телесну чистоту. У великом броју својих дела, Настасијевић повезује женски принцип, девицу или уседелицу, са симболом баште, а у овом је делу и више него неодољива повезаност Марије и цвећа (Рабљеновић 2018: 210).

И код Настасијевића су жене конфиниране затвореним простором који супституише њих саме. Маријина је кућа представљена као гранично место укрштања сила добра и зла и детаљима подсећа на предворје пакла (спарушена и



добрим делом мртва вегетација, сугестиван мотив капије која лаје, чиме Настасијевић као да алудира на чувара пакла – Кербера). Закорачивши у Маријину кућу, наратор бива запахнут тамом и тескобом, клаустрофобијом и језом. Попут какве зле судбине или зле силе свакога ко дође у додир са Маријом или њеним радом, или бабом и њеном кућом које су опет судбински повезане са Маријом, она прогони попут старогрчких харпија, докле год се не оствари фатални исход за унесрећене и тиме задовоље ненамирени дугови почињених грехова. Интересантна је чињеница да Хесиод у својој *Теогонији* приказује харпије као предивна бића са дугом и лепом косом (сличном лепотом стаса и косе Настасијевић карактерише Маријин лик) (Рађеновић 2018: 207).

Јунакиња Настасијевићеве приче „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија” (и ова прича потиче из збирке приповедака „Из тамног вилајета”) – Марта, још једна је у низу жртава патријархалне мизогиније и пищевог страха од женске путености. Марија, из претходно наведене приче, кажњена је због своје аутосексуалности, самодовољности, одбијања мушког принципа, а Марта због рађања сексуалне жеље. У тренутку потенцијалног буђења либида унутар јунакиње Марте, приликом сусрета у цркви са момком Ђенадијем, писац узвикује: „И јаој! Очи јој беху суште материне, провидне и замамне као вир на месечини. Тако се заче зло.” (Настасијевић 1991 б, III: 47)

Настасијевић слика Марту као девицу-харпију. Противречје самога Мартинога бића и терет наслеђа родитељског греха у њој учиниће да, како то истиче Ј. Рађеновић (2018 : 231), од претходно приказане смерне девојке скривајућег погледа постане, након чина обљубе, раздевичена харпија која се одриче свега што није сакрешење. Све што је уследило након тога само ју је дубље вукло у глиб сакрешења:

Више се не скраси жена, већ сачекиваше по раскршћима и крчмама друмске људе, трговце и скитнице, па одвуглим погледом одвлачаше их за собом у блуд. Они се после не могли одвојити од ње, него је привољевали, ко даровима и новцем, ко лепим обећањима, да пође с њима. Она се на то заводила од смеха и бацала им погрде у лице. Силовитији остајали ту где се и она бавила, па очајни пропијали све при себи што се на пиће могло дати, и једва се после докотуривали до домова и поштења својих. (Настасијевић 1991, III: 50)

Име Марта етимолошки је везано за хебрејски језик и значи „владарка”, „господарица”. И она је одиста господарица свога тела, не предаје се у потпуности ниједном мушкарцу. То јој маскулини принцип не прашта и зато је мори кривицом. „Људи, не замерите мени, грешници, ја можда нисам ни своја ни сама, а можда све ово из неке невоље чиним.” (Настасијевић 1991, III: 52) Опис Мартине мајке и те како раскрива мизогинију и црно-белу дијаду жене и мушкарца.

Иста жена, бивша каһиперка од соја, сад смрцгана баба, за трајања своје женскости испила је својим одвуглим очима многе темељите мужеве, па се сушили тобож лечили код својих жена, а њој, онако испијени, кришом односили саћа меда, и ђинђуве, и шљиве наденуте ораховим језгром. Она их, међутим, отправљала једног по једног, на Црвено брдо, а друге замамљивала; али се не давала ни њима, ни свом рођеном мужу, већ ко зна коме, ваљда самом црном ђаволу. О томе се шапутало у своје време. (Настасијевић 1991 а, III: 46)

Како би писац још више истакао грешну природу жене јукстапозиционира је са ликом Мартиног оца: „Њен отац, у своје време божји човек, сад покојник, обичавао је купити око туђих капија побацане мачиће и у недрима их носити

кући, ради одгајења” (Настасијевић 1991 б, III: 46). Дакле, Марта је и пре сагрешења грешна самим тиме што је жена.

У приповеци „Укопанка” из Настасијевићеве збирке *Хроника моје вароши* (1939) сусрећемо се са још једном у низу анонимних девојки која своје остварење тражи у другом и жртва је карасевдаха. Наиме, неименована девојка проводи време на гробу, ламентирајући за младићем Цалетом, чија смрт анулира сваку могућност њеног самоостварења у духовном и телесном смислу. Начин на који јунакиња тужи за преминулим младићем услед одрицања телесности – отклона који није природан њеној појави и младости, поприма еротске замахе и прераста у нешто што истовремено пребива и у простору танатоса и ероса. Она „жудно и задуго пада Цалету по гробу, па то ридане тови њу... да успали, а она приликом тог жаљења „зацвили жалосније но да јој се из утробе откинуло; и заколута спарно, напасница, какве се тамо не видело! Гроба ће се оно под њом истопити!” (Настасијевић 1991 а, III: 281) Ни овој јунакињи писац не допушта самоостварење те здрава либидинозна енергија прераста у еротизам смрти.

### 3. Закључне констатације

Едгар Алан По припада америчкој готској књижевности деветнаестог века а Момчило Настасијевић српској авангардној књижевности двадесетог века. Оба писца припадају различитим националним књижевностима, различитим епохама и различитим правцима. По је родоначелник приче тајанства и страве, поджанра тада врло популарне и заступљене готске књижевности, док Настасијевићева појава представља чуднолику уметничку аберацију унутар српске авангарде, која не следи савремене литерарне тенденције деструкције и иновације, већ следи свој унутарњи осећај и трага за матерњом мелодијом која је дубоко запретена у прошлост. Оба писца неретко дају примат фантазији над логиком, инспирацију црпе из прошлости, обојица трагају за идеалном лепотом, развијају сугестију, музичко начело унутар приповедног проседеа, у страху су од промена и за оба писца жена је извор блаженства и проклетства услед њиховог осећаја недовољности. Поов је наратив прожет општим местима готске књижевности: жене су неретко тзв. даме у невољи, жртве мушкараца али и omnipotentна бића која не пристају на улогу сужња, подређени члан дијаде мушко/женско и која саме себе обликују и трансформишу како би биле имуне на било какав вид мушке доминације. То је новина коју По уноси у готску књижевност, иако увек полази од њених претпоставки и општих места. Жена није монохроно приказана, има огроман потенцијал у себи и обдарена је самосвешћу. Момчило Настасијевић, иако временски припада српској авангардној књижевности, за разлику од Поа, инклинира ка другачијим претпоставкама у односу на своје савременике. За разлику од већине наших авангардних писаца који теже јединству супротности и рушењу традиције, Настасијевић заступа један пантеистички сензибилитет који мири различитости – за њега се све религијски слива у једно, све је у нераскидивом јединству природе и уметника на задатку – на задатку да прокопа пут до матерње мелодије и тако прочисти и утемељи самога себе. Ту жена може бити само запрека. Његове приповетке раскривају јако амбивалентан став према феминином. Жена је извор зла и добра, и жртва и целат маскулиног. Фигура жене инспирише га али и плаши услед потенцијала и снаге женског које апсорбује својом телесношћу.

Едгар Алан По у трактату „Филозофија композиције” истиче како је смрт лепе жене неоспорно најпесничкији предмет на свету (По 2003: 527). Настасијевићева неименована јунакиња из приче „Укопанка” дословно проводи „живот” на гробу мушкарца. Мизогинија је у Поовим делима потпуно транспарентна, док је код Настасијевића запрета у његову филозофију одрицања. Ове су тенденције код Поа производ самог времена у којем је живео и стварао, као и жанрова у којима се огледао. Готска књижевност открива страх од промена и жељу за ревитализацијом средњег века у којем је свака аутономна и самосвесна жена сматрана чудовиштем. Јунаци готске литературе махом су мушког пола, пуни емотивног набоја, страсти, страха, беса, лудила, пожуде, а ове негативне емоције неретко су биле усмерене ка женама, тзв. дамама у невољи, рањивим, нормативно атрактивним жртвама доминантних, насилних мушкараца, који имају жељу да их контролишу.

Иако је у наведеним делима оба аутора присутна реификација фемининог, као пуког средства за искаљивање мушког беса и утољавање маскулиног страха услед осећаја недовољности, Поове и Настасијевићеве јунакиње ипак одбијају да буду ништа друго до еротизована ловина мушкараца и инкарнације њихових комплекса мушкости. Спознале су сопствену вредност, пригрлиле је, остале доследне себи, смело укорачиле у телесне, менталне и моралне трансформације и реинкарнације, бирајући пре смрт или екскомуникацију него порицање себе и потчињавање принципу маскулиног.

## Литература

- Белтон 1987: R. J. Belton, Edgar Allan Poe and the Surrealists' Image of Women, *Woman's Art Journal*, Spring – Summer, Vol. 8, 8–12.
- Бонапарте 1949: M. Bonaparte, *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation*, London: Imago.
- Браун и Вилкинсон 2001: V. Braun and S. Wilkinson, Sociocultural representations of the vagina, *Journal of Department of Social Sciences*, Loughborough University, UK.
- Делез и Гатари 2004: G. Deleuze & F. Guattari, *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, London: Continuum.
- Лопес 2010: E. Lopes, Unburying the Wife: A Reflection Upon the Female Uncanny in Poe's „Ligeia”, *The Edgar Allan Poe Review*, Vol. 11, 40–50.
- Настасијевић 1991: М. Настасијевић, *Сабрана дела* (Критичко издање, књ. I–IV), Београд: Српска књижевна задруга.
- Њуман 2010: E. Neumann, *Vagina Dentata: Cautionary Tale, Rape, Psychoanalysis, Unconscious Mind, Castration Anxiety*, Beta script publishing.
- Пауновић 2007: И. Пауновић, Е. А. По: Ф/СФ – Елементи фантасике и научне фантасике у приповедној прози Едгара Алана Поа, Нови Сад: Соларис.
- Перишић 2015: Н. Перишић, *Поетика прозе Момчила Настасијевића*, докторска дисертација, Универзитет у Београду: Филолошки факултет.
- Петровић 2021: Н. Петровић, Гинохорор: простор истраге женског питања, *Литер*, бр. 75, 243–250.
- По 2003: Е. А. По, Сфинга – Избор из дела, Београд: Моно & Мапапа.
- По 2006: Е. А. По, Анђео чудног и друге приче, Београд: Ленто.

- Рабљеновић 2018: Ј. Рабљеновић, *Проблем одрицања у књижевном делу Момчила Настасијевића*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду: Филозофски факултет.
- Сенкиндивер 2009: S. Sencindiver, Sexing the Doppelganger. <[www.inter-disciplinary.net/ati/fht/fhtl/Sencindiver%20paper.pdf](http://www.inter-disciplinary.net/ati/fht/fhtl/Sencindiver%20paper.pdf)>.
- Харингтон 2018: E. Harrington, *Women, monstrosity and horror film: gynae horror*, Oxfordshire: Routledge.

## GYNAEHORROR OF EDGAR ALLAN POE AND MOMČILO NASTASIJEVIĆ

### Summary

The aim of this paper is to show the presence of gynae horror poetics Erin Harrington explores in her monograph "Women, monstrosity and horror film: gynae horror" in the works of Edgar Allan Poe and Momčilo Nastasijević using inductive, comparative method and deconstructive strategy of interpretation. The research is based on the assumption that gynae horror relations in horror films can be observed and examined in the literary works of gothic authors such as Edgar Allan Poe and our avant-garde writer and poet Momčilo Nastasijević. The corpus consists of the narrative works of the aforementioned authors. The first part of the paper explores gynae horror by highlighting the definition of poetics and basic assumptions which are recognized in the works of Edgar Allan Poe and Momčilo Nastasijević. The middle part of the paper analyses the works of the mentioned authors, pointing out gynae horror relations and basis, the depiction of a woman in a black and white picture as a pure virgin who has use value and a figure vagina dentata, whose corporeality represents the ultimate hatred of a man as well as the potential of feminine self-affirmation.

*Keywords:* gynae horror, Edgar Allan Poe, Momčilo Nastasijević, misogyny, renunciation

*Nina M. Petrović*

Јована С. Анђелковић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Центар за научноистраживачки рад

## ТРАНСФОРМАЦИЈА БАЈКЕ У ПЕКИЋЕВОМ НОВОМ ЈЕРУСАЛИМУ<sup>2</sup>

Полазиште овог истраживања представља структуралну анализу Пекићеве готске хронике *Нови Јерусалим* из аспекта морфолошког модела проучавања бајки, који је поставио Владимир Проп. Поступак истраживања огледа се у изналажењу појединачних функција бајки, значаја и смисла њиховог присуства/одсуства у делу, те поступка и намере њихове трансформације. Сходно Проповој дефиницији структуре, која претпоставља удруженост композиције као константног и сижеа као варијабилног супституента бајке, ова ће анализа тежити да прикаже поновљиве елементе те структуре на плану појединачних сижеа, али и на плану дела као целине, те изнађе дијахронијску метаморфозу теме о постапокалиптичном као постреволуцијском свету. У том контексту указаће се и на неколико нивоа модификовања библиоцентричне идеје о спасењу и потоњем хармоничном јединству, које се сада разоткрива као плуралитет у заснивању Новог Јерусалима као Нове Бајке. Закључни ће сегмент представити разлоге могућности читања *Новог Јерусалима* као дела чији је изворни предлог могао бити бајка и то поводом разликовања бајке и мита и знања која они успостављају у домену колективно несвесног.

*Кључне речи:* бајка, функција, мит, Нова Бајка, Јерусалим, уметност, чудо

### 1. Увод

*С овим радом осећам се као Свирач из Златних времена  
 који је изашао из бајке да људе у њу шом песмом поведе.*

Фокус овог истраживања најпре је заснован на покушају примене морфолошког метода, који Владимир Проп употребљава при проучавању народних бајки, на специфичну анализу пет прича Пекићевог дела *Нови Јерусалим*. На употребу таквог метода – метод функционалне анализе – а он претпоставља анализу приповедних форми по функцијама ликова<sup>3</sup>, можемо рећи да нас сам аутор *Морфологије бајке* подстиче следећом тезом: „Друга ствар је што се метод проучавања приповедних жанрова по функцијама ликова може показати плодотворним не само примењен на бајке већ и на друге видове народне приповетке, а можда и

<sup>1</sup> jokantnt1@gmail.com

<sup>2</sup> Истраживање спроведено у раду финансирао 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).

<sup>3</sup> Проп ће сам појам *функције* прецизирати у тексту *Структурално и историјско проучавање бајке*, који представља одговор, својеврсну одбрану од критичких опаски Клода Леви-Строса поводом методе анализе дела установљене у *Морфологији бајке*: „Моја дефиниција речи *функција* за дато истраживање гласи: под функцијом се подразумева поступак лика детерминисан са становишта његовог значења за ток радње. Тако, ако јунак на свом коњу скочи до прозора цареве кћи, није реч о функцији скока на коњу (таква дефиниција би била тачна уколико бисмо скок на коњу посматрали независно од тока радње у целини) већ о функцији извршења тешког задатка у вези са просидбом” (Проп 1982а: 252).

у проучавању приповедних дела у светској књижевности уопште” (Проп 1982а: 245). Стога ћемо настојати да као иницијалну апофтегму анализе *Новог Јерусалима* детерминишемо Пропово *можда*, те на крају резимирамо резултате до којих ће нас оно (можда) довести. Тежићемо да прикажемо општу, увек понављану структуру Пекићевих прича<sup>4</sup>, која ће бити наше полазиште за раскривање дубљег смисла његовог дела као целине. Структура схваћена у Проповом смислу може се одредити као „најмањи заједнички садржалац за све приповетке у оквиру једне врсте – као шема која одговара свакој приповеци, али коју ниједна приповетка не прекрива у целини већ само делимично” (Милошевић 1966: 178). Наизглед, имамо утисак да врхунско уметничко дело, какво је Пекићево, није плодотворно истраживати са становишта његове структуре и форме<sup>5</sup> или да се бар при таквом приступу губи есенција апсолутног поетичког домена његовог. Међутим, покушаћемо да докажемо да утврђивање поновљених функција у Пекићевим причама неће наметнути вештачке оквири (окове) њиховој садржини, која свакако руши све међе, преплављује свако искуство читаоачеве мисли, узвишујући га ка оном недоживљеном, надвременском и надпросторном, ка вишку којем Пекић континуирано тежи да га ухвати и поетски обликује. У случају овог дела он се ка том вишку креће као постмодерни приповедач који дефинише да редифинише, конструише да деконструише, успоставља да трансформише, те тако и преиспита могућност многострукости, плуралитета јединственог (литерарног) света (бајке<sup>6</sup>).

За то нас је, својим *можда* из којег исијава жеља за потоњим истраживањима бајке, али и других уметничких дела као бајке, задужио сам Владимир Проп. Он нам је и дао својеврсни истраживачки задатак реупотребе његових метода<sup>7</sup> при проучавању савременог књижевног стваралаштва:

- 4 Оваквим поступком приближавамо се моделу структурализма који није уопштен и који претпоставља откривање непроменљивих, преносивих структуралних модела у различитим садржинама (уп. Еко 1973: 284).
- 5 То, међутим, не значи да у оквиру овог истраживања заступамо формалистички приступ. Овде, стога, треба указати на разлику између формализма и структурализма, јер је на тој диференцијацији инсистирао и сам Проп (1982а: 246–249) у свом одговору Леви-Стросу: „Под формалистичким проучавањем обично се подразумева проучавање форме независно од садржине[...] Међутим, уколико су те одредбе формализма тачне, књига *Морфологија бајке* никако се не може назвати формалистичком. Није свако проучавање форме самим тим формалистичко проучавање и није сваки научник који проучава уметничку форму дела језичке или ликовне уметности неизоставно и формалистички”. Оно што нам Проп показује овим својим излагањем, јесте то да његов структуралистички метод подразумева да је форма неодвојива од садржине, те колико год ми Пекићевом делу приступали са становишта његових формалних обележја, таква анализа не може нипошто искључити анализу садржине.
- 6 „Како ће постмодерно приповедање обликовати књижевни свет уколико одустане од поетичких средстава која омогућавају да се појави слика света? Решење је пронађено тако што је приповедање ослоњено на познате жанрове који мењају улогу – од бајке и детективске приче до енциклопедије [...]” (Јерков 1992: 75).
- 7 Тај је метод превасходно подразумевао изналажење поновљивих, константних елемената бајке, а то су најпре претходно поменуте **функције ликова** (Проп издава 31 функцију). Оне нису увек све присутне у једној бајци, али је **редослед** у којем се јављају константан. Поред тога „извесна одступања од постулираног редоследа функција В. Ј. Проп не сматра кршењем редоследа већ делимичним увођењем обрнутог редоследа” (Мелетински 1982: 271). Трећи је такав елемент, по Пропу, број **улога** које ликови бајке могу имати (издваја их седам). При таквом проучавању он није, попут својих претходника, полазио од мотива као минималне јединице бајке, већ од функција, што му је, сматра Мелетински, „омогућило прелазак од атомизма ка структурализму” (1982: 271). Такво га је проучавање навело на закључак о постојању једне (апстрактне) бајке, односно, јединствене бајковне композиције, *метаструктуре*, како је назива Клод Леви-Строс (1982: 208), а што му Проп замера. Наиме Проп сматра да је композиција константни, а сиже варијабилни

Њихова примена је могућа и плодотворна тамо где постоји поновљивост у великим размерама[...] Али тамо где уметност постаје област стваралаштва непоновљивог генија, примена егзактних метода даће позитивне резултате само под условом да се проучавање поновљивости удружи са проучавањем јединствености, пред којом за сад стојимо као пред манифестацијом несхватљивог чуда. (Проп 1982а: 264)

Књижевно остварење попут Пекићевог, стога, представља изврстан материјал у којем се поетски оваплотило јединство поновљивости, те поновљивост јединства, којима се преиспитује смисаоност идеје првотне и потоње (с)јединствености, из којих се пробија несхватљиво чудо, те ми чинимо скромни покушај ослушкивања Пекићевог поетског шапутања.

## 2. Бајка – простор познатог као изганство у непознато

Али, зашто у перцепцији Пекићевог дела слутимо присуство бајке? Како бисмо то открили настојаћемо да у даљој анализи представимо појединачне функције и начела жанра, као својеврсног иницијалног контекстуалног предлошка од ког аутор полази. То је за њега морала бити, између осталог, и бајка, јер она претпоставља првобитни сусрет бића са фикционално представљеним идејама о суштини егзистенције. У тежњи да литерарно уобличи идеју о смислу бивања и о традиционалној условљености историје људске мисли, огледа се Пекићева оригиналност, овде настала посредством модификовања свега познатог (оног што из бајке знамо) како би се макар наговестило постојање логички несазнатљивог, недокученог (оног што реупотреба бајковног обрасца као контекстуалног предлошка наговештава, наслућује). Поводом тога, тежићемо да досегнемо до оног неизрецивог а бајколиког, да се приближимо смислу пишчевог поетско-фантазмагоричног израза. Стога ћемо најпре посегнути за изналажењем појединих функција бајки у причама Пекићевог *Новој Јерусалима*, те откривати смисао трансформација, значење и значај њихова присуства/одсуства.

### 2.1. Ремитологизација у дихотомији почетне ситуације

Пропова је примарна теза да у бајкама најпре увиђамо **почетну ситуацију**, која, иако није функција, представља важан морфолошки елемент. Њоме се, уопштено речено, јунак уводи у бајку „навођењем његова имена или помињањем његовог положаја” (Проп 1982: 34). Међутим, карактеристика коју запажамо при сагледавању почетне ситуације у Пекићевом делу јесте та да је она успостављена као двоструки чин. У тој двострукости можемо издвојити, условно речено, **симболичко** и **натуралистичко** позиционирање јунака.

Симболички чин увођења понављан је у свакој причи на идентичан начин – посредством првих реченица којима се сведочи о одређеном елементу, носиоцу јунакове природе и судбине. Тако је у причи *Megalosmaestrasu његово дело* јунак, Думетриус Кир Ангелос, детерминисан као биће ватре, јунак приче *Ошисак срца на зиду*, Џон Блексмит, је биће земље, Попијеров елемент у причи *Човек који је јео смрћ* је вода, ваздух је природа и судбина песника из *Свирача из златорних времена*, а биће метала је јунак *Луча Новој Јерусалима*. Дакле, сваки од пет елемената одређује јунаке и заснива њихову почетну, али и крајњу околност јер су елементи

фактор, док под структуром бајке подразумева јединство композиције и сижеа (1982а: 254). Све појединачне бајке које читамо, и на основу којих Проп индуктивном методом закључивања успоставља своје тезе, представљају низ варијанти насталих на основу јединствене композиционе схеме која не постоји реално.

одређујући и у домену литерарног рођења јунака, његове природе, али и смрти као крајње судбине. Четири елемента (вода, ватра, ваздух и земља) представљали су, у античкој мисли, основну творачку материју космоса од које све постаје. Они, дакле, све стављају у покрет и тако чине живот. Тако Пекић њима покреће, смешта у живот јунаке свог дела, а оно чиме је литерарно рођење јунака симболички означено, мора бити присутно и у његовом згаснућу, јер су и природа и судбина бића које се рађа у причи одређене леталним потенцијалом елемената. Стога, елементи нису само творачки, они су, наиме, творачки да би били рушилачки. Они чине од Пекићевог дела причу-космос, па проблем настаје када се у основне тварне супстанције које чине космос-бајку<sup>8</sup>, умеша и пети елемент, метал. Он није без разлога носилац приче одложене за далеку будућност, јер управо метал представља основу новог космоса, нове приче, дистопијске космологије коју Пекић гради у *Лучама Новог Јерусалима*. Ту пети елемент није, аристотеловски речено, етар, или Његошева луча као иматеријални светлосни одблесак сасвим-трансценденталног огњеног океана. Луча новог космоса-бајке-Јерусалима сасвим је материјална, те и сасвим опонентна трансценденталној светлости откровењске концепције Јерусалима. Пети елемент Пекићевог Новог Јерусалима у потпуности је ослобођен сваке иматеријалности, чиме се, може бити, означава нестанак сваке везе са трансценденталним у дистопичном пост-свету, али и губитак сваке везе са идејом о оностраном јединству. Опонентан поетски однос светлости и метала увертира је у сагледавање опонентности философског поимања утопијског и дистопијског простора спасења.

Иако материјалан, метал одудара од природног, те као натприродан нарушава успостављени, природни космички поредак<sup>9</sup>. Он је чудо у јерусалимском симболичком потенцијалу, које застрашује, ремети, те ремитологизује читаву хришћанску садржину у успостави Другог силаска. У том контрастном паралелизму можемо пратити како се утопијско-бајколика слика спасења као ослобађања трансформише у нову дистопијску представу гулага, заробљеништва. У овом домену видимо како почетак, односно, почетна ситуација, може бити тумачена тек из перспективе краја, јер крај омогућава почетку да заиста почне у свом пуном симболичком сјају. Почетак и крај међусобно су условљени, што увиђамо када финалну представу Јерусалима-гулага поредимо са библиоцентричном представом као универзалном почетном ситуацијом Пекићевог дела када, дакле, поредимо стару и нову представу одложене будућности.

Тако је симболичка разина почетне ситуације присутна и на нивоу читања дела као целине, те је учитавамо у моту самог *Новог Јерусалима*, а који је преузет из текста *Откровења*. О њему Ала Татаренко (2013: 81) говори као о првом

8 За жанр бајке можемо рећи да подражава одржавање космичке хармоније. Све функције које Порп наводи, а које се тичу кршења забране, наношења штете, деловања противника, чаробног средства, борбе, победе и сл. представа су промена у космосу, динамичности у постојању, мешања хаоса и хармоније, која на крају увек надвлада. Бајка у традиционалном смислу неизоставно сведочи о финалној победи светлости, она је фантазмагорична космолошка протологија у којој светлосна луча увек буде припојена огњеном океану. Онда када светлосна луча буде метаморфозирана у метал, настаје неред, те и трансформација бајке-космоса.

9 Поводом овога можемо рећи да се Пекић, трансформацијом бајке, приближава и жанру фантастике, јер метал, поред тога што симболише андроидну форму постојања, представља и својеврсно натприродно чудо: „Бајка се дешава у свету у коме су чаролије природне, а магија правило. Натприродни елемент није у њему страشان па чак ни чудан, јер представља супстанцу тога света [...] У фантастици, пак, напротив, натприродни поредак нарушава чврстину свемира. Чудо у њој постаје претећа, опасна агресија, која подрива стабилност света чији су закони били до тада сматрани за ненарушиве и неприкосновене.” (Лихачов 1978: 71)



чину дела: „Готска хроника почиње у време рађања библијске легенде о Новом Јерусалиму, да би се завршила пародијским, антиутопијским стварањем новог мита, мита о прошлости, на гробљу једне пропале цивилизације”. Ми ћемо овде њену тезу редефинисати у контексту тематике нашег истраживања, те истаћи да је први мото заправо почетна ситуација дела као целине, Нове Бајке као универзалне приче о граничним ситуацијама (револуцијама) најширег дијахронијског опсега једне цивилизације. Град, као главни јунак, у симболичкој почетној ситуацији детерминисан је кроз присуство Бога и светлости – то је град светлости створен од Бога. Структура таквог Јерусалима има своје средиште, трансцендентално упориште у Богу – то је центрирана структура. На самом крају налазимо опонентну ситуацију у представи Јерусалима, јер Пекићево постмодерно приповедање центрира да би центрираност преиспитало, децентрирало. Он дефинише Нови Јерусалим као гулаг оивичен бодљикавом жицом, као продукт континуиране људске, сасвим-овоземаљске борбе за опстанком. Он је у-и-изван центар нове структуралности који игру омогућава и омеђава, на простору себе је изоставља јер „се једноставно одрекао борбе за опстанак” (Пекић 2001: 190). Нова Бајка, дакле, већ у почетној ситуацији у односу на коју се на крају успоставља као опонентна<sup>10</sup>, постепено се открива као нејерусалимска (у традиционалном, библиоцентричном смислу), што ће кулминирати у њеном завршетку који се одлаже за будућност: „У комуни бисмо примили папрат, лишај, маховину. Све што живи. Подигли бисмо Нови Јерусалим” (Пекић 2001: 191). Реч *комуна* упућује на својеврсно заједништво, а управо се њоме изневерава почетна, библиоцентрична ситуација. Негдашња, слотердијковки речено, примордијална комуна Бога и бића, јединственост Творца и твари, сада је сведена само на фантазмагорични, бајковни одјек у плуралитету постапокалиптичне комуне, за будућност преображену у слици заједнице *свега што живи*, што је, дакле, овозживотно. Из таквог савезничког мехура бивања истиснут је Бог, центар јединствености, те се фокус преноси са савеза са трансценденталним на савез са најнижим облицима живота. Тако Пекић, већ на симболичком плану почетне ситуације, успоставља своје поетичко-философске претензије, ремитологишујући и трансформишући бајколику представу спасења у хармонији Јерусалима.

## 2.2. Натуралистичко позиционирање јунака: претприча као увођење у прву функцију

Натуралистичком разином почетне ситуације можемо одредити онај структурни сегмент Пекићевих новела, који Татаренко дефинише као метатекстуални увод у причу, као **претпричу** (в. Татаренко 2013: 80). Можемо рећи да и у домену претприче, где нас аутор обавештава о томе ко је јунак, Пекић врши трансформацију структуре бајке. Најпре, код њега долази до својеврсне синтезе почетне ситуације и прве функције, коју Проп (1982: 34) дефинише на следећи начин: „Један од чланова породице удаљава се из куће (одредба – *удаљавање*, знак е)”. То, међутим, није једина асимилација на коју наилазимо у контексту Пекићевог структурирања почетне ситуације. Ако се упустимо у даље читање Проповог

<sup>10</sup> Такву ситуацију краја који опонира почетку свакако налазимо и у *Морфологији бајке*, јер је темељ постанка бајке као жанра неки почетни недостатак, нека штета, препрека која ремети хармонију, а због које јунак полази у борбу. Крај се огледа у успостављању хармоније, савладавању грешке у систему, те се почетна несрећа која бајку мотивише на крају трансформише у срећан завршетак, а који је доминантна одлика жанра. Пекићева трансформација бајке почива првенствено на деконструисању завршне ситуације и њеном изнова конструисању у новом, постхуманом светлу.

дела, видећемо да је једна од функција која чини основни заплет у бајци, једанаеста функција одласка јунака од куће: „Тај одлазак је нешто различно од привременог удаљавања које је напред обележено знаком *e* [...] он симболизује јунаков пут” (Проп 1982: 46). С обзиром на то да ћемо у даљем анализирању навести начин на који удаљавање из света сигурности истовремено имплицира и пут у нови свет, па онда и препреке на које се у том путу наилази, а и с обзиром на то да главни јунак постмодернистичког дела какво *Нови Јерусалим* јесте, мора бити сама прича, па и њено путовање и позиционирање у свету новог мишљења, овде закључујемо да се одредба удаљавања и одласка на путовање синтетичу у почетној ситуацији. Иако оваква ситуација указује на модификацију редоследа функција, а он је константни, непромењиви елемент бајке<sup>11</sup>, њу можемо одредити и као *асимилацију начина остваривања функција* „пошто се различите функције могу остваривати сасвим истоветно. По свој прилици, ту постоји утицај једних облика на друге.” (Проп 1982: 72) Међутим, у херменеутичара, какав Пекић јесте, то свакако није експлицитно наглашено, те при читању његове Нове Бајке, како смо је у овом истраживању слободно одредили, морамо увек трагати за белинама у тексту и из њих црпети дубље значење Пекићевог дискурса.

Већ при читању претприче прве новеле наратор нам наговештава да је узрок њеног настанка посезање за *најнеобичнијом* и *најсумњивијом* причом међу свим осталим, свакако убедљивијим и трезвенијим, које је слушао од оца Памфилија. За такву причу о Кир Ангелосовом животу једино је званично потврђено, од стране кустоса музеја у Алеји и Атини, „да је уз мајсторову смрт везана тајна” (Пекић 2001: 11) и снажно присуство противречности (смрт је била и мучна и радосна, у столици). Шта нам то говори о првој функционалној одредби, од чега се јунак, који још сопственим животом није уведен у причу већ наговештен посредством приче осмрти, то удаљава<sup>12</sup>? Необична прича која сведочи о необичној смрти необичног јунака – мајстора рукотворина у дрвету – сумњива, непотврђена, незванична историја лика, сведочи о том удаљавању. Приповедачев одабир да своју причу концентрише око таквог малог јунака, историјски нерелевантног<sup>13</sup>, о чијем животу сазнаје само посредством легенде, сведочи о удаљавању од званичне историје. Одступање приче (а прича је увек јунак постмодерног дела) од историје као великог наратива, јесте Пекићева постмодернистичка трансформација прве функције. Тако, Пекић посредно уводи идеју о литерарној релевантности историјски нерелевантних личности, а посредством ње и идеју о књижевности као жаришту истинитоносног. Зато Кир Ангелос као да је личност која је изашла из бајке да саопшти својом судбином причу о не само револуцији као историјском догађају већ и о њеном суштинском значењу и значају у развоју система мишљења читавог човечанства. Јунак је нерелевантан са становишта историјског тренутка, али посебно значајан са становишта сагледавања цивилизацијске (ре)еволуције.

11 Иако истиче истоветност редоследа функција као основни елемент бајке, Проп (1982: 29) назначује и да таква „законитост важи искључиво за фолклор. Она није особеност бајке као врсте. Вештачки створене бајке не подлежу тој законитости.”

12 Треба овде навестити и то да се у првој функцији не приказује удаљавање неког од чланова јунакове породице, већ удаљавање самог јунака. Овакав тип трансформације свој узрок налази у успостави Нове Бајке у постмодерном свету где је јунак усамљен, без породице која би могла бити његова тачка ослонца. Постмодерни јунак у свету дехуманизације (на којој инсистирају и структуралисти попут Клода Леви-Строса и Фукоа) окренут је себи, сам је као последњи човек у свету у којем су укинута све вредности хуманизма (в. Марић 1971: 32).

13 „Велики датуми повести склони су да закриле мале, иако живот људи, па понекад и та повест, од њих, од тих безначајних догађаја зависи.” (Пекић 2001: 13)

Јунак бајки, удаљавањем из куће уступа у фантазмагорични бајковни свет, свет чуда, чаробних средстава, змајева, вештица и вила, а где уступа јунак Пекићеве приче, односно, где уступа Пекићева прича? Сам приповедач ће нам, посредством навода зашто је куга задобила атрибутивну одредбу *црна*, посведочити о удаљавању од званичног, историографског, логичког, које за последицу има упливање у свет поетског:

Црно име потекло је [...] од буквалног превода *vulgate atramors*. Реч *atra* означава нешто *црно*, потом *стйрашно*, *ужасавајуће*. Поетична боја заменила је преостала зао-билазна значења. (Пекић 2001: 12)

Овај се сегмент, стога, може дешифровати у кључу надвладавања поетског над историографским, званичним дискурсом чињеница, излазак из фактографског света и улазак у литерарни свет. Одвајање од сигурности дома у Пекића је реорганизовано кроз слику одвајања од сигурности потврђеног, чињеничног. Свако потоње урањање у свет поетског последује у слици сусрета са непознатим, тајанственим, са вишком за чијом потрагом се успоставља Пекићева философско-поетска мисао. Стога, можемо истаћи и да је функције, које фигурирају у морфологији бајке, употребљавао у аутопоетичком кључу, те њиховом трансформацијом наговештавао нову поетику постмодерне приче у српској књижевности 20. века.

Сличну ситуацију налазимо и у причи *Ошисак срца на зику* која, макар како у њој самој сазнајемо, представља приповедачеву реконструкцију случајно пронађеног рукописа – исповести Џона Блексмита. И сам приповедач у претпричи наглашава суштинске карактеристике извора своје приче – исповести-признања – који нас удаљава од света сазнања званичне, чињеничне истине: „Када причате – а исповест је прича – па тему изместите из природне географске или повесне стварности у привидну, која ће вам, како се надате, заштитити анонимност, омаћи ће вам се [...] необазрива појединост, какво име, незграпан опис, асинхронитет, неубедљиви синоним за избежавану стварност” (Пекић 2001: 46) [подвукла Ј.А.]. То измештање из повесног у привидно, а које ипак левитира над идејом стварносног, саобразно је причи која се конституише око догађаја видљиве (записане), а тематизује невидљиву револуцију „чије је трајање неупоредиво дуже, природа нејаснија, извор неизвеснији” (Пекић 2001: 47). У овом цитату открива се да око епистемологије поетског света влада извесна тајновитост, за разлику од историографске епистемологије, (за)дате као оне која јесте<sup>14</sup>. Тако нам Пекић у овој причи, посредством реупотребе и трансформације прве функције измештања, уводи идеју поетског, бајковног (хронотопски неомеђеног, нерационалног, несвесног) поимања стварности не би ли, преко ње, дезавуисао логичку, програмирану, ритуалну методу извођења историјских закључака, која се раскрива и као „рационалистичко-модернистички континуирана спознаја историје” (Бошковић 2010: 112). То је моменат у којем се свет уметничког покрета ка истини, попут срца, утискује у зид којим су рационалне експликации омеђиле нашу спознају. *Ошисак срца на зику* отисак је хуманитета када се он умеша у утопију разума, отисак који у одложеној будућности постхуманог света неће имати ко да види<sup>15</sup>.

14 Надвладавање поетске наспрам историографске епистемологије може се тумачити и у кључу епистемолошког прелома при чему долази до краха идиличног саодношења речи и ствари (в. Марић 1971:24–25). Уместо сродности сада налазимо разлику коју уноси урањање у поетски свет тајновитости и несвесног.

15 „Из такве дијалектике могуће је сагледати да (де)конструкција прошле, садашње и будуће људске утопије постаје перманентно утопистичка (де)конструкција хуманог и постхуманог искуства и

Функција измештања у свет фикције, у домену конституисања јунака, у пуном свом потенцијалу извршена је у причи „Човек који је јео смрт”. Жан-Луј Попје савршено је фикционализован лик, документарно докинут, неверификован фактографским историјским изворима. Међутим, како је у једном од цитата наведених из претходне приче истакнуто, премештањем приче из повесне у привидну стварност увек опстаје оно нешто у чему се историја раскрива, нешто у чему се историја наставља<sup>16</sup>. Нешто историје јесте нешто писања и указује да њено циркуларно протезање нема ни свога почетка ни краја – историја писања као перпетуум мобиле којим се опонаша процес континуираног настајања и нестајања како би опет настало<sup>17</sup>. То нам говори да Пекић, као прави постмодерниста, није тежио да негира или пак искључи историју отискивањем од ње, колико да нам укаже на потребу преиспитивања фактографског, историјског знања и начина на који га стичемо. Он то чини из домена света писања, чије су мембране свакако пропустљивије, те се методологија његовог раскривања задате логичке матрице историографског низања „чињеница” огледа у искоришћавању структурираног света бајке, у овом случају њене прве функције, где удаљавање, отискивање, омогућава бољи увид у оно од чега се одступило. Тако, у Пекића се раскрива идеја о удаљавању од цивилизацијски усвојеног система мишљења које омогућава еволуцију мисли о мишљењу, нову спознају. Одабир уступања у поетски свет бајке омогућава активацију оног несвесног. Њено смештање у одређени историјски тренутак<sup>18</sup>, у овом случају у контекст Француске револуције и

знања као смисла постојања наше будућности и наше садашњости” (Бошковић 2010: 113).

- 16 Идеја о томе да се историја ипак наставља јесте лајтмотивски прожета у Лефевровом поимању статуса историје у новој филозофији структурализма (в. Анри Лефевр, Размишљања о структурализму и историји, *С ону страну структуриализма*, Београд: KOMUNIST, 1973).
- 17 То нам сугерише и кључна реч Пекићевог *Новог Јерусалима* – **револуција** (ре-еволуција). Свака од њих (енглеска, француска, комунистичка) пројављује дејство смрти која тријумфује, али смрт револуције нипошто не значи крај већ могућност настанка новог живота, нове (р)еволуције. На нивоу читања дела као целине, оно свој литерарни почетак изналази у револуционарној, апокалиптичној побуни четири елемената. Апокалиптично дејство револуције почетак је почетка једне нове еволуције, која ће се, кроз континуирану игру живота и смрти, напослетку, у петој причи и револуцији човечанства, огласити као почетак једног новог света. Ту се протеже идеја да је најсмртоноснији вид објаве живота његово вечито настајање и нестајање, обнављање које настаје из трага претходне смрти.
- 18 Наиме, неодређено време, *билоједном* бајке, у Пекићевом се делу мења јер свака прича већ у слову добија своје хронолошке, а у самом наративу и просторне међе. Свака од прича почиње владавином Хаоса, поремећаја као извора космолошке протологије која се у њој, као уосталом и у бајци, на широком плану приказује. Међутим, иако је време експлицитно ограничено на конкретан историјски тренутак, а простор сведен на конкретно место, сагледавање целине текста овог романа посредно сведочи о универзалности и апсолутности ових одредби. Свака је прича нова еволуција настала на темељима претходне револуције која се завршава смрћу, те и свака нова смрћу и почиње, те стичемо утисак као да читањем Пекићевог дела обитавамо у простору уметничког, готово перверзног, сна о смрти. Зато целину простора овог дела можемо посматрати у кључу Лихачовљевог детерминисања простора бајке атрибуцијом *онирички* (в. Лихачов 1978: 65). Дијакхронијски изузетно удаљене временске одредбе, наиме, сведоче само о поновљивости историје, њеном континуираном кружном циркулисању. То је примарна велика истина коју нам прича, као главни јунак постмодернистичког аутопоетичког дела, саопштава управо реактивацијом бајковне структуре засноване на понављању композиције у варијабилним сижеима, на понављању истих образаца бивања у сличним безизлазним ситуацијама које произилазе из великих, ту означених, историјских тренутака. Тако су појединачне приче *Новог Јерусалима* сижеи у којима се успоставља увек иста, проповски речено, једнообразна, апстрактна и основна композиција бајке, универзална схема као равна приказивања универзалних истина. Оне само у различитим временским опсезима варирају увек исту представу уметности и њене релевантности у приказивању суштине на свецивилизацијском и временски и просторно неомеђеном плану. Стога, већ овде назиремо идеју о уметности која распршава међе постављене бићу и бив-

Владавине терора, генерише ступање у домен политичког несвесног и његово метафорички уобличено раскривање. Тако јунак ове приче, иако нам се открива као самарићански карактер, као спасилац, одлучујући о животу и смрти других, постаје фикционализована сенка Робеспјера. Дакле, функција удаљавања у овој причи има и улогу алегоријског раскривања револуционарног дејства, игре као борбе за опстанак, која се увек објављује као игра смрти (ознаке) и живота (означеног смрћу)<sup>19</sup>, као борбе за нову мисао, за истину која се накнадно конституише. Ту се истина о јунаку не може докучити због његове неодређености – последице непостојања конкретного доказа о њему. Конституисање неодређеног јунака у одређеном историјском тренутку сведочи о томе да се свака истина открива само и једино као претпоставка, чиме Пекић у читаоцу тежи да активира критичку свест, да укаже на карактер чињенице која то није. Истина, као историјски неупитна чињеница, јесте, дакле, савршено фикционализована на исти начин на који је фикционализована личност, која својим књижевним животом треба да раскрије њен карактер. Тако нас наратор-коментатор постепено води ка сазнању о необјективности историје која је фикционализована исто колико и сама књижевна фикција, јер „он добро зна да се истина претпоставки не разликује пуно од такозване историјске истине коју пишу победници – и та истина има веома променљиво, у суштини *неодређено лице*” (Татаренко 2013: 86). У граничном тренутку, какав моменат револуције јесте, једина истина која се може раскрити пребива у танатолошком, рушилачком дејству зла, смрти, болести и насиља. Простор њене објаве јесте књижевност. Она је сва уплетена у чворове пишчева метафорична ткања, те се може раскривати стога и пресликавањем бајковног предлошка на савремено литерарно остварење где истина провирује иза бајковних функција. Оне се у овом случају конструишу како би се у њима истина прикрила, па трансформишу јер Нова Бајка мора бити објава Новог света, манифест истине постхумног живота и мишљења. Тако, почетна ситуација и њена синтеза са првом и једанаестом функцијом имају улогу да нас изведу из простора утврђеног система мишљења и уведу у Пекићев свет Нове Бајке.

### 3. (Микро)космичка функционалност забране и кршења

Друга функција тиче се својеврсне забране, а одмах након ње следи функција кршења исте. Стога најпре посежемо за питањем: ко поставља забране? Ако је почетна ситуација бајке као целине смештена у моту из *Ошкровоња*, извор забране можемо потражити у библиоцентричној космологији, односно у забрани прекорачења људске природе и божјег поиезиса. Јунаци Пекићевог дела заиста отеловљују тежњу да се међа коју успоставља Бог превазиђе, о чему можемо читати већ у првој причи:

Бог је, очевидно, држао да се његовом Раду нема шта приговорити, поготову ишта на њему преправљати[...] Кир Ангелос, изгледа, није имао о њој високо мишљење. Што је за Творца било готово, завршено и савршено, за мајстора беше грађа од које тек

ствујућем, већ овде видимо да је реактивацијом жанра бајке, као приче о процесу савладавања безизлазне ситуације, Пекић поставио уметност као једини могући излаз.

19 У књижевном свету почетна ситуација у којој се јунак уводи у живот, омогућава позиционирање само посредством смрти, било да је она експлицитно описана, какав је био случај у првој причи, било да је симболички назначена рушилачким дејством појединог елемента, или је то пак овосветска смрт приказана посредством непостојања документарних доказа о животу. Такав је случај најексплицитније описан у овој причи, где се јунак литерарно упостојава посредством рефренског понављања одредбе *нема га* (в. Пекић 2001:84).

ваља нешто уистини добро, завршено и савршено саздати. Људска воља противила се божјој, божја опирала људској. (Пекић 2001: 14) [подвукла Ј. А.]

У топосу прекорачења божје воље (закона, забране) јавља се, као нагнан демонским, овде вештичјим силама<sup>20</sup>, и Џон Блексмит. Наиме, он је већ детерминисањем дома рођења као простора на којем је вештица Маргарет отиснула своје срце, предодређен за потоњег вешца, оног који прекорачује људску природу и тиме крши (за)дату матрицу сасвим-људскости, уносећи неред у Творчев поиезис. Подстакнут противником свега што као продукт божје воље бивствује, Блексмит ће такође узлетети на метли и то оној коју је „благословити морао њен рогати Газда” (Пекић 2001: 52). Нечастиви се већ у овој причи, сасвим експлицитно, објављује као помоћник јунака, јер подстиче, рекли бисмо можда и надахњује, Блексмитову вештичју природу. Он већ себе поставља у позицију Творца тиме што у сопственом поиезису активира надахнуће (поступак оживотворења), које је примарно божанско стваралачко начело. Међутим, основни садржај његова поступка удахњавања огледа се у семантичком потенцијалу самога даха, које је зло. Сатана се тако препознаје као онај који ствара прилику, случај, несрећу у којој се човек искушава, те се тиме указује и као помоћник у процесу (от)падања. Као пали, ђаво је нешто ближи бићу, те одмах ступа у дејство, најпре проверавајући потенцијал за зло у њему. Поступак провере може се препознати и у причама *Новог Јерусалима*, ако у њима увидимо постојање демонског посредника. Посредник је, наиме, онај који прикупља обавештења о присуству демонског у бићу, па је његовим увођењем реактивирана четврта функција бајке, коју Проп дефинише на следећи начин: „Противник покушава да се обавести (одредба – *распитивање*, знак v) [...] У појединим случајевима среће се и распитивање преко других лица” (Проп 1982: 36). Посредник приче о Кир Ангелосу оваплоћен је у личности која проверава уметничко делање мајстора, односно, обавештава се о томе докле је мајстор дошао у својој тежњи да створи нешто што превазилази овоземаљске оквири и тиме се из сасвим-људског фаустовски претметне у надљудско бивање. Изјава другог лица: „Нисам дошао да разговарам, мајсторе. Послат сам да видим” (Пекић 2001: 15) [подвукла Ј. А.], јасно сведочи о њему као ономе ко прикупља обавештења за другог, за Сатану. Због тога што је његово преношење информација резервисано за онострано, потоња, пета функција, која подразумева сам чин преношења обавештења о жртви, остаје у делу прикривена. У питању је, наиме, редукација условљена контекстом, те она открива несклад између бајке и тоталитета социјалне средине у којој је бајка настала (уп. Проп 1982: 188).

У причи „Човек који је јео смрт” кршење забране огледа се у Попјеовој самарићански конситуисаној потреби да поједе смрт, односно, да појединце лишава смртне казне, подарује им, попут Бога, живот. Да га на такве поступке наводи сама демонолошка сила сведочи простор сна (који јунак сања након свог првог иступања из васељенског протокола, након прве поједене смрти) у којем се синестетишу елементи хтонског у слици гиљотине, црног костура, преље и времена, те, напослетку, и мелодиозне фруле<sup>21</sup>. Прва поједена смрт настаниће се у

20 Дејство вештиче свакако једемонско, а то је најјасније онда када у обзир узмемо један од примарних мотива који се са вештицама повезује, а који је и лајт-мотив Пекићевог *Новог Јерусалима*. То увиђамо у слици вретена као најгрозније демонске алатке јер се, својим дејством, противи макрокосмичкој стваралачкој хармонији: „На његовом се точку расплетени божји конци наше судбине поново улићу вољом вештице која га окреће” (Пекић 2001: 56).

21 Изразито присутан у свим причама јесте мотив Панове фруле, заводљиве хтонске мелодије. Битно је овде навестити да је Пан оличење смртног божанства, што и јесте разлог Пекићеве

њему попут клице, помутиће воду од које је саздан и емитоваће сопствено татолошко дејство у Попјеовој континуираној жељи за вишим обликом живота, која бива праћена његовим истакањем – активацијом трагичког домена жеље, последицом његовог хибриса. У томе се огледа почетак жртвеног ритуала јер јунак-жртва, заведен хтонским силама, тада први пут почиње да испушта воду из себе, да се раствара у сопственој смрти.

Јунак омеђен смрћу своју борбу поима као пут ка духовном препороду, ка вечном животу, хармонији коју жанр бајке обећава. Међутим, демонска модулација доводи до метаморфозе овог жанра у оно што Дајмрих назива злокобном бајком, која настаје инверзијом архетипских мотива у модерној књижевности. Такав је овде мотив духовног препорода као идеје која заводи јунака на саучесништво у демонском путу ка заузимању позиције центра у васељенској структури, јер он „садржи обећање да су трагедије које погађају човека само привремене, да његова патња није узалудна и да ће он, крив или невин бити испкупљен. Овај мотив [...] јавља се у причама чија је главна тема успешна трансформација из нижег у виши облик живота.” (Дајмрих 1978: 104) Попут Фауста, јунаци ових прича бивају заведени жељом за вишим, а то *више*, посматрано из аспекта Пропових функција, открива се као недостатак (8. функција) за којим јунак тежи, да га у себи усредишти и активира, како би уступио у виши облик живота. Несвесни сопственог саучесништва, они најпре пристају да се супротстави задатој матрици како би трагали за вишим. Тиме се активира и десета функција бајке: „Тражилац пристаје или одлучује да се супротстави (одредба – *почетак суiproит-ставања*, знак W)” (Проп 1982: 46). Овде бисмо пре рекли да јунак пристаје, а не да самостално одлучује, јер би то значило свестан чин који је продукт слободне воље. Сходно структуралистичким начелима искључивања свесног, субјективног и својевољног, те свођења сваког облика потврде живота на несвесно (уп. Марић 1971: 18), јунак је само онај који на том несвесном нивоу пристаје на пакт са ђаволом. Стога је најпре морала постојати сила која га нагони, помоћник у демонолошкој инверзији духовног успења. Дакле, помоћник се појављује пре, а не након одлуке да се на пут потраге крене. То је тако зато што долази и до асимилације фигуре противника и помоћника, треће и дванаесте функције. Помоћник-противник јесте хтонска сила оваплоћена заводљивом музиком из свирале. Противник Божјег канона, онда, поима се као помоћник онога који тај канон тежи да превазиђе. Међутим, тиме што се у Новој Бајци преображава, наступајући у улози помоћника на ужем (записаном) плану, његова широко посматрана противничка улога не може бити искључена.

---

активације овог мита у свим причама, јер је његов јунак увек поета, уметник. Још од Платона нама је позната представа о Богу као Демиијургу, који из материје прапостојећег Хаоса уобличавањем рађа живот. Поета-творац јесте мали демиијург, смртник са божанским својством творења. Тако је Пекић посредством мотива Панове фруле, конституисао јунака у овоземаљском простору и времену, који увек пребива на граници, дохвата и оностраност. Наиме, уметник јесте човек, али не само човек, јер ако је такав он је ништа. Уметник је творац, те се не може одрећи јединог доказа своје божанствености чак и ако је цена тога смрт сама. И заиста, натприродност његова заната буди у њему представу о себи као натчовеку, као оном коме није потребан Бог, који је Бог сам. Ту маргинализовани јунак тежи не да се изједначи са центром већ да заузме његову позицију. Процес смењивања недостатка новим надоместком неизоставно резултира понављањем циклуса, при чему и надоместак напослетку бива смењен, те усмрћен. Експлицитни увид у демонски карактер надахњујуће мелодије налазимо у причи *Свирач из Златних времена*, где се објављује као она која застрашује јунака, која је нечиста, забрањена, која јунака, овоземаљски омеђеног, а ипак граничног, нагони на прекорачење.

Самим тим, противник/помоћник наступа и као даривалац чаробног средства. У Новом Јерусалиму чаробни предмет није ван јунака, већ је смештен унутар њега самог, попут волшебне инверзије романтичарског стваралачког Сопства. Ситуација у којој се чаробни предмети метаморфозирају у волшебне особине није страна ни Пропу, те ће он, поводом детерминације ове функције, истаћи то да се ови објекти објављују у бајци и као особине (в. Проп 1982: 51). Активација чаробног средства помоћи ће јунацима да се изместе у простор вишка за којим трагају, а то је, несумњиво, сфера у којој пребива уметност, свет поетског насупротив повесног. Такво измештање реактивира петнаесту функцију бајке која подразумева да се јунак „доводи на место где се налази предмет за којим трага. Објекат тражења обично се налази у другом царству. То царство може се налазити или веома далеко по хоризонтали, или веома високо односно дубоко по вертикали” (Проп 1982: 57). Сходно томе да код Пекића тражени предмет претпоставља оно натпредметно, несазнатљиво у домену овоземаљске димензије бивања, преметање мора подразумевати вертикалну пројекцију у свет ирационалног и фантастичног, у свет бајке, која тријумфује објавом вишег облика живота (живот у хармонији и благостању). Међутим, *више* бајке и *више* постмодерног приповедања подразумевају дијаметрално супротне карактеристике. Пекић, реупотребом бајковне структуре, наново реактивира идиличну представу не би ли је преиспитао, деконструисао, те наново конструисао облик вишег живота сходно својој и филозофији времена у којем ствара. У таквом поступку можемо препознати и принципе структуралистичке активности. Као што структурални човек узима стварно, рашчлањује га па га изнова саставља, стварајући тако симулацију стварности (уп. Лефевр 1973: 169), можемо рећи да и Пекић узима структуру бајке, рашчлањује је, трансформише елементе у кључу сопствене поетике, распоређује их, те ствара Нову Бајку као симулацију бајковног жанра. Али, супротно структуралистичкој активности, његова нема за циљ да тиме свој предложак учини разумљивим, већ је сама инверзија, демонолошка модулација архетипских бајковних елемената, циљ по себи. Она омогућава Пекићевом читаоцу да се, посредством њему познатог, културолошки усађеног у домен колективно несвесног, језика бајке и њене композиције, упозна са структуром и претензијама новог света. Иако то измештање у над-простор (друго царство, како га назива Проп) води јунаке ка изгарању у демонолошкој сили, а не ка очекиваној хармонији равнотеже, оно је наменски тако конституисано да би саме читаоце довело до сазнања о могућој, из аспекта метафизичке мисли, дистопијској представи Спасења. Уметност у Пекића симулира свет бајке како би га отворила за нови могући завршетак.

#### 4. Нефункционалност функција као почетак функционисања Нове Бајке

Преостале Пропове функције, а које су све у знаку повратка у дом (сигурност, срећу, равнотежу), тумачићемо из аспекта смисла њихове редукције, укидања, што и јесте један од видова трансформације. Јунак *Новог Јерусалима*, наиме, не бори се са непријатељем, не уклања почетни недостатак, не враћа се у сигурност дома (почетне ситуације у којој је пребивао у свету забележеног и званичног), непријатељ не бива кажњен. Све те функције у *Новом Јерусалиму* ипак постоје, али у својеврсном неприсуству, у неизрецивости, непоступању<sup>22</sup>, као

22 Ако, као што смо већ навели, под функцијом подразумевамо поступак лика с обзиром на његов значај за ток саме радње, онда изостанак потоњих функција у *Новом Јерусалиму* можемо тумачи-



траг могућности коју јунак први пут не одабира, јер он више није биће метафизике, јер изгара у жељи да спозна оно изван. Неојезикотвореност тих функција умногоме сведочи о смислу дела, јер су оне, као логоцентрични образац, увек присутне, али сада неискоришћене, јер последњи човек, онтолошки детерминисан као откинут од Бога, свакако свој излаз не налази у Другом силаску. Стога, не можемо само рећи да се реактивација бајковне структуре у Пекићевом делу зауставља на петнаестој функцији, већ, сходно трагању за неизрецивим, тежимо да откријемо смисао преосталих функција, које су у свету Нове Бајке нефункционалне. Јунак који је откинут од историјског тока, јунак који спасење не тражи у традиционалном обрасцу већ тежи новом (Јерусалиму), сада трага и за новим јединством у којем би могао потврдити сопствено бивање. Међутим, питање је да ли литерарни свет, чије уобличење има извор у хаотици револуције, може да одржи идеју потоњем јединству?

На овакав вид истраживања навеле су нас, између осталог, две од бројних хипотеза, које је Проп извео поводом проучавања јединственог извора бајке: „Најзад, јединствени извор може бити и свакодневни живот. Од свакодневног живота до бајки постоје извесни прелазни степени, па се живот у бајкама одражава посредно” и „веома је могућно да постоји законита веза међу ранијим формама културе и религијом с једне стране, и међу религијом и бајком – с друге. Али умиру обичаји, умире религија, а њена садржина се претвара у бајку.” (Проп 1982: 116)

Сходно томе да у Пекићевом *Новом Јерусалиму* налазимо преплитање свакодневног живота (приказаног посредством прича о животним ситуацијама појединаца које су се сматрале нерелевантним у судбоносним догађајима читавог човечанства) са митским обрасцима, религијским пасајима, можемо закључити да је при стварању Нове Бајке овај писац пошао од укрштања изворних предложака. Нејединство извора, као полазне тачке која омогућује игровност елемената, изродиће многострукост у ситуацији игре онда када она буде тежила да успостави ново јединство – Нови Јерусалим. Међутим, ако пођемо од самог наслова, увидећемо да се већ ту извесна јединственост успоставља, али на симболичком плану онога што Јерусалим означава. Она ту функционише као мотивација за потоње, за будућност одложено уопштавање, за успостаљање потоње хармоније, која, како ћемо и видети на крају, то неће бити. Наиме, Пекић јединство успоставља на плану наслова и почетне ситуације бајке као целине, те га варира, посредством реактивације и трансформације (асимилацијом, редукцијом, инверзијом) једног дела Пропових функција бајке, у појединачним сижеима, да би напослетку, искључивањем свих функција које су везане за јунаков повратак у дом (и свих иницијативних функција које тај повратак употпуњују), оваплотио рушилачки новум. Можемо, стога, рећи да нам, служећи се слободом коју као уметник поседује, Пекић у последњој причи врши вештачко стварање бајке, чија је последица Нова Бајка о Новом Јерусалиму. Притом је идеја Јерусалима на почетку постављена као јединствена схема, као корен свих даљих варијација и модификација (в. Проп 1982: 122) које се обликују у представи Новог Јерусалима. Из јединствене целине коју реактивира, из првог стварања (града, бајке), библиоцентричног васељенског пројекта спасења, Пекић врши друго стварање у *Лучама Новог Јерусалима*. Он, опет, наступа из аспекта структуралистичке активности – узима из целине „стварности” (Библије, јединствене бајке о Другом силаску), фрагмен-

---

ти као непоступање јунака, које такође има значај за радњу и смисао дела.

тира је на елементе које ће изнова распоређивати, те тако чини друго стварање. Циљ његов, међутим, није да тиме поствари, учини разумљивим оно прво, које функционише као матрица за даље обликовање, већ да конструише ново. У том домену Пекић је стваралачки настањен на граници, одакле упризорује нови (постструктуралистички, постмодерни, постхумани, па и изван-метафизички) свет који је логички неспознатљив. Упризорењем Новог Јерусалима он деконструише западну, логоцентристичку метафизичку мисао, отвара могућност за ново, покушава да сасвим-уметнички (а не рационално, не језички, јер је језик новума непознат, непостојећи у нашем уму) досегне несазнатљиво, отвори наша чула за нове могућности у одложеној будућности<sup>23</sup>.

Наиме, структуралност структуре промишља се на тај начин да је центар, који заснива смисаону целину (Нова Бајка као ново, одложено, али неуспостављајуће јединство), сада у и изван структуре и поставља правила игри замене знака и означеног, јунака-функције и ситуација у којима се та функција остварује, а да истовремено не омогућава игру на симболичкој равни себе сама. У *Лучама Новој Јерусалима* центар није ту-присутан. Идеја присутности престаје да дејствује као трансцендентално означено када Дерида деконструише западни логоцентризам. Међутим, Пекић својим делом поставља питање: шта после? Пошто је сваки нестанак, свака револуција тематизована у претходним причама, клица за нову еволуцију, његова се мисао конституише око оног *после*, дакле, око питања шта је последица децентрираности, укидања потоње хармоничности коју хришћанство и бајка (као дубоко укорееено колективно несвесно у традицији људске мисли) обећавају човеку. Функције повезане са повратком јунака у дом сигурности и хармоније укинута су јер након изгарања у хаотичности (последиче тежње за распршавањем људских оквира, превазилажењем законитости божјег поиезиса, отискивањем од апсолутности) човек нема више где да се врати, нема центра у којем би изнашао нову тачку ослонаца. Пошто су и деконструкционалисти потврдили идеју да центра мора бити, јер без њега нема структуре, нема игре коју он омогућава, Пекић последњом причом конституише идеју о потоњој, за будућност одложеној (р)еволуцији, која, као таква, своје упориште налази у поетски змишљеном центру. Тиме се још једном потврђује идеја о значају фикције јер нам, нарочито реактацијом бајковних, изразито ирационалних и фантазмагоричних, начела, она допушта да замислимо, да се готово пророчки протегнемо у будућност. Одлагањем другог стварања за неспознатљиву 2999. годину, протезањем игре у бесконачност, аутор нам само наговештава како, следствено историјски опсежно представљеном регресивном развоју, може изгледати простор *после* и *изван*, односно, како другачије може функционисати идеја о постапокалиптичном бивању. Он, тако, измештањем у фантазматски простор описан научним стилем исказивања, по други пут ствара јединствену бајку о тријумфу хармоније која то није – Нову Бајку о Новом Јерусалиму.

Јединствена Бајка има свог јединственог јунака-функцију, који се провлачи кроз све новеле као својеврсни дијаболички пратилац појединачних јунака, чији је живот условљен (и чија је функција условљена) историјско-друштвеним контекстом. Тај је јунак, свакако, Пан, односно, мелодија његове свирале, којој

23 У оваквим стваралачким филозофско-литерарним поступцима Пекић се показује као релативно слободан приповедач. Међутим, и та слобода другог стварања никада није апсолутна слобода, она увек зависи од дароване слободе од стране већ успостављене целине (јединствене бајке као центра структуре, Бајке, Бога) јер „све што у бајку доспе са стране поковава се њеним нормама и законима“ (Проп 1982: 123).

смо пажњу посветили у претходном сегментима нашег истраживања. Пошто увиђамо да се историја понавља, а тај увиђај нам омогућава сагледавање дела као целине<sup>24</sup>, ова лајтмотивска фигура је (и на нивоу аутономно посматраних прича и на нивоу јединствене приче-судбине) надвременска, наднационална, фигура која раскрива цикличност времена и историје проносећи својом појавом идеју смрти. Дакле, тек откривањем начина на који постоји целина у Пекићевом делу, ми можемо говорити о смислу и садржини појединачних прича, које целину таквом чине. Темелј таквог сагледавања јесте сам структурални метод, као и идеје и теорије изникле из њега, које смо покушали и које настојимо да реинтерпретирамо у нашој анализи. Међу њима Нада Милошевић у *Прилози проучавању структуре српскохрватске народне приповешке*, издваја теорију облика: „Теорија облика (GestaltTheorie), рођена из структуралног метода, заснива се на тврђењу да понашање извесних целина није одређено понашањем појединих елемената у њиховом оквиру, већ да појединачне процесе саме по себи одређује унутарња природа целине којој припадају” (Милошевић 1966: 171). Зато је ово дело јединствена, једна једина бајка са једним јунаком као носиоцем једне јединствене функције – разоткривање леталне омеђености сваког револуционарног покрета на опсежној историјској дужи. То је бајка, која у духу свеукупности микрокосмошког збивања, открива фантазмагоричност у идеји о новом рајском животу, а себе открива као причу о континуираном протезању смрти.

Иницијалне функције бајке, како су приказане у Проповој *Морфологији*, иако неретко трансформисане, задржавају се у погледу читавања недостатка, али финале не тријумфује у слици свадбе, пуноће, среће изобиља<sup>25</sup>, већ у читавању процеса минијатуризације до домена тачке из које извире смрт без клице за потоње ново рађање, за могућност другог стварања раја у типичном, традиционалном смислу, земаљског едема како је оно приказано у *Ошкровењу*. Летална семантика, страхота, ужас привиђења и узнемирујуће тајанство, фантастични су елементи Пекићеве Нове Бајке, јер условљеност тренутком у којем се приче које је чине одигравају, сведочи о законима који управљају њеним светом и о новом поимању чуда (рушилачки, претећи елементи који подривају стабилност света) у њој (Каоја 1978: 71). Они понајвише указују на трансформацију бајке у модерној књижевности, јер се сада она измешта из сасвим-фиктивног хронотопа у простор реалног, у стварни свет који је увек условљен историјским, друштвеним

24 Шта је целина и како су формалисти и структуралисти неговали дијаметрално супротан приступ у сагледавању односа између целине и делова, можемо читати у Проповом одговору на Леви-Стросову оптужбу да је његов приступ проучавању бајки изразито формалистички. Једна од теза коју Проп у том случају износи може се показати неопходном у приказивању односа делова (аутономних бајки) и целине (Бајке) у Пекићевом *Новом Јерусалиму*: „За формалисте целина је механички конгломерат различитих делова. У складу са тим, у датом случају жанр бајке замишља се као укупност међусобно неповезаних појединачних сижеа. Структуралисти, међутим, разматрају и проучавају делове као елементе целине и у релацији са њом. Структуралист види целину, види систем тамо где формалист није у стању да види” (Проп 1982а: 248). У оваквом одређењу структуралистичког приступа односу делова са целином, ми налазимо теоријско-аналитичку потпору да разматрамо појединачне приче *Новог Јерусалима* као атоме који чине један организам, јединствену целину, те омогућују њено функционисање исто онолико колико целина омогућује њима функционисање и даје им смисао. И сам ће Проп (в. 1982а: 177) свој метод у самој *Морфологији бајке* довести у везу са егзактним методама које природне науке користе у проучавању органских формација.

25 Типични свршци бајке у складу су са њеним фиктивним карактером. Међутим, у њима се читава и нешто више – онтолошко одређење бића које тежи за хармонијом првог стварања – јер знамо то да чудесна оваплоћења финала у тријумфу радости „не говоре о њеној животној реалности, него о пројекцији дубоко усађене човјекове тежње за срећом и хармонијом” (Бошковић-Стули 1978: 91).

и политичким контекстом. Иако настојимо да све приче из овог дела синтетички анализирамо са циљем да увидимо начин на који Пекић врши трансформацију бајковних предлогака у успостављању Нове Бајке, не можемо при томе из нашег увида искључити условљеност сваке од појединачних прича контекстом. Тај контекст функционише као екстерни стимулус, који покреће успостављање општих начела бајколиких предлогака. С тим у вези, он је својеврсни извор постанка Пекићеве приче бајком јер:

Бајку треба размотрити у вези са њеним контекстом, са оном ситуацијом у којој је настала и у којој егзистира. Овде ће за нас од највеће важности бити стварност и религија у широком смислу речи. Узроци трансформација често леже изван бајке [...] Бајка се, наравно, рађа из живота. [...] Читав низ трансформација објашњава се продирањем стварности у бајку. (Проп 19826: 179–183)

Карактеристика бајке као такве увек сведочи о временској и просторној удаљености, те и социјалној дистанци – „укратко, директно у карактер бајки спада одређена полустварност, отргнутост од актуелне и блиске стварности, ослобођеност односа према реалном и озбиљно схватаном свету” (Чапек 1978: 77). Бајка револуције не може имати срећан крај, јер јој продирање у несрећну стварност, која управља светом Нове Бајке, то онемогућава. Међутим, таква међа према успостаљању тријумфалног финала има још један разлог, који особито изналазимо у Пекићевом делу. Ако га посматрамо као целину, онда увиђамо дејство шире контекстуализације, која се огледа у успостављању Другог стварања. Оно као своју примарну клицу има неред, хаос отеловљен у сликама револуције представљеним у појединачним причама. Дакле, само Друго стварање, стварање Новог Јерусалима, као услов свога постанка, као свој примарни контекст има историјско-политичку ситуацију хаоса, која, као таква, онемогућује успоставу потоње хармоније. Она се одлаже за далеку будућност, а и када се оствари, видећемо да хармонија произишла из хаоса никада не може бити сасвим хармонична. Она узнемирава, не умирује. Можда је тиме Пекић тежио да прикаже и микрокосмичку судбину света и човека овде-и-сада, јер свако стварање из хаоса никада не може да породи апсолутну хармонију, у потпуности ослобођену стреса првог распршавања мехура садејства Бога и бића. Тако, Нову Бајку можемо читати и као објашњење бајке о условљености генезе и апокалипсе. Прича о другом поетско-демијуршком, постапокалиптичном стварању, услов је наше спознаје света у којем бивствујемо, као и нашег сазнања о постанку рајског стања из којег смо произишли и које се не може наново успоставити. Наиме, човек није успео да исправи ситуацију Адамовог одступања од Бога. Други Адам одговоран је за рат, револуције, са циркулисање смрти, те се постапокалиптично бивање његово не може читавати у успостављању едемског стања на земљи, бар не онаквог какво промовише христоцентрична идеја о спасењу. Уместо тога налазимо стање гулага, најтеже последице ратног збивања. Дакле, с обзиром на то да у многим сегментима Пекићевих прича налазимо мотиве и елементе структуралног модела бајке, његово дело *Нови Јерусалим* претпоставља инверзију са предумишљајем. Такву инверзију архетипа Хорс Дајмрих (1978: 96) назива *демонском модулацијом* чији је производ *злокобна бајка* „која доводи у питање сам архетип, док радосно клицање животу претвара у суморну процену људске судбине” и „често представља основу за дубоко песимистичко приказивање заточеног човека”. Она се у Пекића врши како би осећању о за-будућност-одложеној-хармонији супротставила осећање ничега другог до предстојећег низања катастрофичности. Земаљско бивање настало из катастрофизма првог греха и изгона може резулти-

рати не само катастрофизмом оваплоћеном у апокалипси већ и изневеравањем очекиваног постапокалиптичног (рајског) стања.

## 5. Закључак – игра између бајке и мита

„Проучавање атрибута омогућује научно тумачење бајке. Са историјског становишта то значи да је бајка у својој морфолошкој основи *мит*.” (Проп 1982: 97) Овај Пропов цитат, на почетку последњег сегмента нашег истраживања, уводимо с обзиром на то да се о Пекићу у критичкој литератури неретко говори као о митоману. И заиста, његове *Луче Новог Јерусалима* представљају модификацију изворног библијског мита у светлу новог, постхуманог света. Међутим, иако смо се определили да у његовом делу изналазимо реактивацију и трансформацију бајковне структуре, ми никако не претендујемо на негирање митске матрице. Она је, свакако, извор Пекићеве поетике, те постављање мита као основе первертовања у духу новог времена јесте пишчев свесни поступак. Међутим, ако то знамо, а ипак се одлучујемо да дело тумачимо у контексту његовог саодношења са бајком, чија је последица одређење *Новог Јерусалима* као Нове Бајке, онда нам не преостаје ништа друго него да изложене хипотезе оправдамо, најпре, с обзиром на постојање каузалног односа између бајке и мита.

Наиме, поводом поступка дефинисања бајке, Проп ће посегнути за одгонетањем проблематике која се тиче назива, те истаћи да их треба, са историјског становишта, одредити називом *митске иприповешке*. Оправдање своје тезе он ће изнаћи у чињеници да понављање једнообразне структуре јесте извесна карактеристика старих митова, те се они могу поставити као извор, порекло бајке (в. Проп 1982: 108–109). Са таквим Проповим ставом слаже се и Клод Леви-Строс, те га још и употпуњује идејом да може бити да је само извориште са којег црпе и мит и бајка, заправо, митска тема. Она је, наиме, како у митовима у правом смислу те речи, тако и у бајкама, подложна трансформисању (Проп 1982: 219). Стога, ми Пекићево дело и можемо тумачити не само ако активацију и трансформацију митске теме, већ и као ту активацију и трансформацију схематизовану у јединственој бајковној структури. Дакле, сагледавамо га као бајковну форму митског сижеа, при чему и редуковање форме, промене у структури, бивају значајне са становишта смисла и значења дела. Али, опет се намеће питање: зашто бајка?

Клод Леви-Строс рећи ће да бајка нуди више могућности за игру (уп. 1982: 219), а поводом *Новог Јерусалима* већ смо претходно назначили да свака трансформација почива на игривости коју отвара нова, неметафизичка, односно, замишљена изван-метафизичка структура, са новом идејом града спасења (и самом идејом спасења) као замишљеног центра. Уношење и мешање елемента стварности, религије, фантастике, мита у структуру бајке производи игривост у којој мит о Јерусалиму прераста у бајку о Новом Јерусалиму. То је тако зато што мит обећава оно спасење у чију се остваривост верује, односно, оно чији потенцијал остваривости представља садржај колективног правоверја. С друге стране, фантазмагоричност, као примарно одређење бајке, буди у нама свест о неостваривости<sup>26</sup> Новог Јерусалима. То је тако зато што бајка сведочи о изван-метафизичком које је логички непознатљиво, за нашу свест непојмљиво, те, као такво, и неоствариво. У времену постапокалипсе, када смо дефинитивно

26 „Једно од карактеристичних обележја бајке састоји се у томе да се она темељи на уметничком измишљању и представља фикцију стварности [...] Мит је, међутим, сакралне природе. У реалност мита не само што се не сумња, он, штавише, изражава најсветију веру народа.” (Проп 1982а: 260)

одвојени од сваког трансценденталног упоришта, када сваки доживљај сакралног бледи и нестаје, не постоји више никакво колективно веровање које није апсолутно деконструисано, а када сва веровања нестану, прича о њима бива чиста фантазмагорија, чиста бајка, јер „када прича изгуби свој сакрални карактер, мит и легенда се трансформишу у бајку” (Проп 1982а: 261).

Ако пак посегнемо за тумачењем по Леви-Стросу (в. 1982: 221), да су бајке митови у минијатури и да међу њима влада однос комплементарности, онда Пекићево дело можемо посматрати као бајку у минијатури, као другостепену минијатуризацију мита. Таква континуирана минијатуризаација од великог наратива, какав мит јесте, до постмодерне прозе, која тежи откидању од великих метаприча, довешће до редукције оних догађаја који су се у колективној свести поимали као најзначајнији. У *Новом Јерусалиму*, тако, долази до свођења великих, сложених историјских збивања – револуција – на величину тачке, а фокус се преноси на маргинализованог појединца, опседнутог демонолошким искуством стваралачког процеса. Потом се, у последњој причи, историјска условљеност ситуационим стањем духа и тренутка губи, јер је последња револуција човечанства смештена у не-време, у одложуену будућност, чији политичко-социјални контекст можемо само замишљати, само га ирационално обликовати, као у бајци. Далека будућност, као бајковита могућност Новог Јерусалима, исто је толико удаљена од нас колико и библијски мит о Јерусалиму (уп. Леви-Строс 1982: 225), што и јесте један од услова тумачења читавог Пекићевог дела као бајке, која се дијахронијски протеже од најдубље прошлости до најдаље будућности, толико да категорије времена и простора добијају карактер бајколике универзалности. Минијатуризаација од мита до Пекићеве постмодерне бајке значи апсолутно губљење сакралности, а његова трансформација бајке има дубље корене у трансформацији мита, апсолутној детрансцендентализацији својственој за свет који је изгубио сваки трансцендентални ослонац али и могућност заснивања новог, свет 2999. године.

Зашто Нова Бајка као више од бајке? „Универзалношћу својих тема и идеја, у којима се крију заједничке жељ и судбина човечанства, бајка је одувек привлачила писце који су тежили да основне проблеме људске егзистенције искажу на начин који ће, самом структуром књижевног израза, сугерисати читаоцу да је реч о крајњим истинама и ванвременским порукама” (Дрндарски 1978: 13). Стога ћемо закључити да је игра у коју нас Пекић, као читаоце, уводи, заправо игра заснивања Нове Бајке, Новог Јерусалима, нове Истине, нове децентриране структуре која настаје успоставом новог, замишљеног центра. Она нас отвара за фантазмагорију стварносног и постваривање фантазмагоричног, за једну дијалектичку књижевну игру у којој је „стварност уклопљена у један имагинарни контекст, а имагинарно уклопљено у један стварни контекст” (Дубровски 1971: 71). Зато је Нови Јерусалим више од бајке, од мита, од хронике, више од стварности, корак ближе вишку који, као одсјај метала (а не трансценденталне светлости), просијава из пукотине, из логички несазнатљивог, само замишљеног света.

## Извор

Пекић 2001: Б. Пекић, *Нови Јерусалим*, Нови Сад: Solaris.

## Литература

- Бошковић 2010: Д. Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник.
- Бошковић-Стули 1978: М. Bošković-Stuli, *Priče iz davnine i usmena književnost*, u: М. Drndarski (prir.), *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Београд: Nolit.
- Дајмрих 1978: Н. Dajmrih, *Zlokobna bajka: inverzija arhetipskih motiva u modernoj evropskoj književnosti*, *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Београд: Nolit.
- Дрндарски 1978: М. Drndarski, *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Београд: Nolit.
- Дубровски 1971: С. Дубровски, *Зашио нова криштика*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Еко 1973: У. Еко, *Kultura, informacija, komunikacija*, Београд: Nolit.
- Јерков 1992: А. Јерков, *Антиложија српске прозе уосим модерној доба*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Каоја 1978: Р. Каоја, *Od bajke do naučne fantastike*, u: М. Drndarski (prir.), *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Београд: Nolit.
- Леви-Строс 1982: К. Levi-Stros, *Struktura i forma, Morfologija bajke*, Београд: Prosveta.
- Лихачов 1978: Д. С. Lihačov, *Zatvoreno vreme skaske, Narodna bajka u modernoj književnosti*, Београд: Nolit.
- Марић 1971: С. Maric, *Egzistencijalne osnove strukturalizma*, Београд: Nolit.
- Мелетински 1982: Е. М. Meletinski, *Strukturalno-tipološko proučavanje bajke, Morfologija bajke*, Београд: Prosveta.
- Милошевић 1966: Н. Милошевић, *Прилог проучавању структуре српскохрватске народне приповетке, Анали филолошког факултета*, Београд: Филолошки факултет у Београду.
- Проп 1982: V. Prop, *Morfologija bajke*, Београд: Prosveta.
- Проп 1982а: V. Prop, *Strukturalno i istorijsko proučavanje bajke, Morfologija bajke*, Београд: Prosveta.
- Проп 1982б: V. Prop, *Transformacije u bajkama, Morfologija bajke*, Београд: Prosveta.
- Татаренко 2013: А. Татаренко, *Поетика форме у прози српског уосим модернизма*, Београд: Службени гласник.
- Чапек 1978: К. Čapek, *O teoriji bajke, Narodna bajka u modernoj književnosti*, Београд: Nolit.

## TRANSFORMATION OF A FAIRY TALE IN PEKIĆ'S NEW JERUSALEM

### Summary

The starting point of this research is a structural analysis of Pekić's gothic chronicle *New Jerusalem* from the aspect of the morphological model of studying fairy tales, set by Vladimir Prop. The research process is reflected in finding the individual functions of fairy tales, the meaning and significance of their presence/absence in the work, and the procedure and intentions of their transformation. In accordance with Prop's definition of structure, which presupposes the union of composition as a constant and plot as a variable substitute of a fairy tale, this analysis strives to show repeatable elements of that structure in terms of individual plots. In this context, we point out several levels of modification of the bibliocentric idea of salvation and subsequent harmonious unity, which now reveals itself as a plurality in the founding of the *New Jerusalem* as the New Fairy Tale. The concluding segment presents the reasons for the possibility of reading the *New Jerusalem* as a work whose original template could have been a fairy tale, with the aim of distinguishing between fairy tales and myths and the knowledge they establish in the domain of the collective unconscious.

*Keywords:* fairy tale, function, myth, New Fairy Tale, Jerusalem, art, miracle

Jovana S. Anđelković





Дина М. Липјанкић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Филолошко-уметнички факултет

## ФИЛМСКИ И НАРАТИВНИ АСПЕКТИ У АНДРИЋЕВОМ РОМАНУ *НА ДРИНИ ЋУПРИЈА*

У овом раду проучавамо наративни свет Андрићевог романа *На Дрини ћуприја* кроз призму филмских планова. Наиме, просторне и архитектонске одреднице, али и људско лице, тумачимо у сагласју романеског наратива и филмских планова, односно кроз спој наративних описа и њихових представљања на филмском платну. Та представљања на филмском платну могућа су у форми општег плана, средњег плана и крупног плана. У тумачењу настојимо да укажемо на то да ли је одређени објекат посматрања потребно осликати, снимити с покретом, без покрета, или фокусирајући се на емоцију. Након што наративни текст сагледамо кроз филмске планове, постају јаснији наративни слојеви романа и нова значења која се тако откривају.

*Кључне речи:* простор, време, пејзаж, мост, филмски планови (општи, средњи, крупни), приповедање, тачка гледишта, хоризонтална и вертикална оса, митски центар, митски модел

За тумачење простора и смена просторних одредница у овом раду послужиле нам теорија филма и филмских техника, попут кадрирања, сцена, ракурса, планова и резова који своје одјеке и терминологију имају како на филму самом тако и у књижевном стваралаштву<sup>2</sup>. При томе, предмет тумачења нису филмска представљања Андрићеве прозе, нити упоредна анализа Андрићеве прозе и екранизације датих текстова, већ могућност сагледавања реченица и пасуса у филмском духу, тј. у духу смена кадрова, сцена, у духу различитих углова гледања и снимања тих сцена, у духу резова (тј. где се у тексту с једног дешавања, опис са или лика прелази на нешто друго, у каквим су плановима осликани пејзаж, мост и лик, тј. да ли у тоталу, у средњем плану или у крупном плану).

Да ишчитавање књижевних дела кроз призму филмске монтажне технике није тек бесмислен посао навели су нас Бојан Јовић и Никола Лоренцин. Бојан Јовић у тексту о Виктору Шкловском проговарао је о преплитању књижевности и филма (в. Јовић 2014), док је о колоплету двеју уметности у Андрићевом стваралаштву Никола Лоренцин пружио још више упута када је у свом тексту објављеном у дневним новинама *Политика* нагласио да ће Андрића кинематограф – „тај изум довести на путе који од књижевности воде ка филму” и да ће то усмерити Андрићев „однос према књижевном раду и разумевању књижевног израза.” (Лоренцин 2014: 6).

У нашем раду, стога, биће речи о „*кинематичности* приповедања” (Лоренцин 2014: 7), при чему ћемо ослушкивати и „повремена наслуђивања *имагинарног* или *латентног* филма који зрачи из књижевне речи као остварен додир

<sup>1</sup> lidina\_la@hotmail.com

<sup>2</sup> У раду „Елементи филмске технике у Андрићевој прози” Татјана Росић повезује елементе прозе и филма, говорећи о наративним резovima, о кадрирању, о монтажи која повезује више сцена (Росић 2004).

књижевног и другостраног (кинематографског)” (Лоренцин 2014: 7). Биће освр-та на оно што је „бићно у драмском чину”, на „повођења за кинематографским приказивањем”, на „природу кинематографа и на биће филма” (Лоренцин 2014: 7), на „карактеристике духа филма” (Лоренцин 2014: 7).

У том смислу сучелићемо природу књижевности и природу филма – књижевности која има функцију приповедања и филма који има функцију показивања. Дијалогске сцене, као и коментар наратора, позајмљени из драме, биће као још једно везивно ткиво, које повезује две уметности. Тако, с једне стране реч, а са друге „око постаје веома истакнута чулна окосница, мембрана којом примају надражаје ’споља’ и откривају чулне, визуелне али и акустичке опажаје: живот ствари и ковитлац догађања, људи и њихових сукоба” (Лоренцин 2014: 7).

Андрићев роман *На Дрини ћуприја* отпочиње описом тока реке Дрине, вишеградског пејзажа и каменог моста. Тај опис дат је у приповедном времену, а судећи према прва два пасуса, изгледа као да опис припада било ком времену у ком читалац приступа тексту, дакле, својеврсном садашњем времену. Могло би се, чак, рећи да припада и времену писања самог романа, тј. времену које Андрић и наводи на крајњим страницама књиге – „Београд, јули 1942 – децембар 1943.” (Џаџић 1995: 208)<sup>3</sup>. Ипак, судећи према остатку првог поглавља, а и према Џаџићевим наводима, време описа односи се на период од 1878. године до првих деценија XX века: „Реч је о крају XIX и првим деценијама XX века...” (Џаџић 1995: 186)

Већим делом свога тока река Дрина протиче кроз тесне гудуре између стрмих планина или кроз дубоке кањоне окомито одсечених обала. Само на неколико места речног тока њене се обале проширују у отворене долине и стварају, било на једној било на обе стране реке, жупне, делимично равне, делимично таласасте пределе, подесне за обрађивање и насеља. Такво једно проширење настаје и овде, код Вишеграда, на месту где Дрина избија у наглом завоју из дубоког и уског теснаца који стварају Буткове стијене и Узавничке планине. Заокрет који ту прави Дрина необично је оштар, а планине са обе стране тако су стрме и толико ублизу да изгледају као затворен масив из којег река извире право, као из мрког зида. [...]

На том месту где Дрина избија целом тежином своје водене масе, зелене и запењене, из привидно затвореног склопа црних и стрмих планина, стоји велики, складно срезани мост од камена, са једанаест лукова широког распона. (Андрић 2017: 323)

Овај цитат показује да приповедач уводи читаоца у свет романа, показујући му најпре веће и опште географске одреднице (цели ток реке Дрине, тесне гудуре, планине, кањоне, обале, долине), потом мање и одређеније (једно проширење, нагли завој, теснац), а тек онда још мање, али сада не дела природе већ дело људских руку – мост. Прелази од једних до других, било географских било архитектонских одредница, налазе се између реченица. Такве резове можемо назвати наративним резovima. Дакле, у наративном смислу, цитирани текст показује да наративни резovi служе као прелази од општијих, преко одређенијих, до сасвим одређених географских и архитектонских облика. Остајући у домену наратологије, овакав би се пасус могао сматрати информативним приказом пејзажа као објекта фокализације. А сам фокализатор био би означен као ЕФ-у.

Ако наведени романескни део сагледамо кроз филмску призму, можемо претпоставити да се уместо наративних резова користе филмски резovi, а да се за начин приказивања и разликовања општих, одређенијих и сасвим одређених предела и објеката не користе лексичка средства већ камера и њено померање.

3 „У првим издањима роман *На Дрини ћуприја* завршава се белешком: *Београд, јули 1942 – децембар 1943.*” (Џаџић 1995: 208).

Покрети камере односе се на зумирање, приближавање и одмицање фокуса камере од сниманог објекта, али и на покрете камере лево-десно. Сви ти појединачни покрети камере јесу филмски планови, а оно што се налази на прелазу између једног плана и другог јесу филмски резови.

Ако погледамо цитирани романескни текст, приметимо да је нарација спора, разуђена. На филмском платну, еквивалент спорој романескној нарацији били би спора филмска нарација и спори покрети камере, спора смена сцена. Функција је споре нарације да гледаоцу омогући да „брзо потврди схеме”<sup>4</sup>, одлучи о исправности постављених хипотеза и „процени прикладност почетних очекивања”<sup>5</sup> (Бордвел 2013: 93). Овакви спори покрети камере, употребљени у сврху описа пејзажа, корисни су и да истакну одређеност и поузданост.

Ако се сада вратимо на романескни текст како бисмо описани простор тумачили у духу филмских планова могли бисмо рећи да је предео сниман општим планом (тоталом), средњим планом, али и крупним планом. Општи је план најадекватнији када се жели приказати предео, односно објекат у целини, и када нагласак није на покрету. Управо се такав план и користи за уводе, односно за ситуације „у којима се нешто уводи, започиње” (Беран 1971?: 170), те је, самим тим, погодан и за почетак романа.

Наведени нам одломак пружа могућност да текст ишчитавамо/сагледавамо и кроз оквир средњег филмског плана којим се приказује већи део предела, простора, али се увелико осликава и кретање (Беран 1971?: 223), у овом случају протицање реке. Такав филмски приказ пружио би нам живљи, динамичнији поглед на хучне таласе, на извирање реке „као из мрког зида” (Андрић 2017: 323) и осетили бисмо тежину речне масе и њену запенушаност.

Такође би се могао користити и полутотал, као „најшира гранична вриједност средњег плана”, који, дакле, по „мјери захватања објекта представља прелаз” (Беран 1971: 188) са средњег плана на општи.

Из наведеног одломка такође видимо и два покрета: покрет камере<sup>6</sup>, која панорамски прелази Вишеградом и покрет сниманог објекта, у овом случају – протицање Дрине. Покрети камере која може да се креће лево-десно од једне локације ка другој, или напред-назад, тј. да зумира на крупнији и враћа се на општији план, показују нам да се управо кроз њих и дешава смена планова. Дакле ти покрети камере јесу метод којим се дати наративни текст ишчитава једног тренутка у општем плану, следећег тренутка у средњем, да би потом уследио рез на крупни план. Оваква смена слика и планова се у филмској терминологији назива монтажом.

Као закључак претходних пасуса и горенаведеног цитата, закључујемо да наративни део текста сагледан кроз филмску перспективу помаже читаоцу да у тексту осети синергију слике, звука и осећања. Наиме, користећи се филмским

4 Те схеме углавном се односе на гледачево/читаочево предзнање о жанровским конвенцијама, типовима медија, наративном контексту, итд.

5 „Филм нуди назнаке и гледалац ради на основу њих тако што примењује 'гроздове' знања који се називају схеме. Вођен схемама, гледалац формира претпоставке, обавља извођења и обликује хипотезе о догађајима приче и затим те претпоставке, извођења и хипотезе проверава на грађи која му је приказана.” А та је „грађа склопљена у суже који гледаоцу даје назнаке да конструише фабулу у складу с логичким, временским и просторним схемама.” (Бордвел 2013: 120). И још „Џулијан Хохберг истакао је визуелну претрагу као врхунски пример за то да перцепција подразумева знање, антиципацију и одлуке.” (Бордвел 2013: 123)

6 За померање камере Ингмар Бергман (2003: 110) казује да треба да буде једноставно, „савршено синхронизовано са радњом”.

плановима, читалац полази од панорамске слике-видеа, преко хучања, запенушаности и таласања воде, до шока и емоција када се пред њим изненада и кулминативно појави крупни план грађевине чији смисао и значај тек треба открити. Филмски планови, дакле, омогућавају да јасније и сликовитије уочимо наративне планове и наративне смене/резове.

Након горе наведеног цитата из романа следи следећи пасус:

Од тог моста, као од основице, шири се лепезасто цела валовита долина, са вишеградском касабом и њеном околином, са засеоцима полеглим у перивоје брежуљака, прекривена њивама, испашама и шљивицима, изукрштана међама и плотовима и пошкропљена шумарцима и ретким скуповима црногорице. Тако, посматрано са дна видика, изгледа као да из широких лукова белог моста тече и разлива се не само зелена Дрина него и цео тај жупни и питоми простор, са свим што је на њему и јужним небом над њим. (Андрић 2017: 323)

Ако смо у ранијем одломку из романа учавали прелаз од панораме ка јасном сагледавању само једног објекта, овде такође примећујемо смену планова, али су они дати у обрнутом редоследу. Наиме, овај наративни део показује да после крупног плана моста следи средњи план њива, међа, шумарака и зелене Дрине, а напослетку и општи план „жупног и питомог простора [...] и јужног неба над њим” (Андрић 2017: 323). У овом пасусу мења се и угао снимања, те у наредним редовима изгледа као да се приказан простор посматра из доњег угла (ракурса)<sup>7</sup> (најпре са моста, а потом и испод њега), и да се поглед камере и гледалаца уздиже у ширину и висину. Наратолошки, овај је пасус не само информативан већ поседује и ноту интерпретативности и мишљења самог екстерног фокализатора ЕФ-у (нпр. *лејезастіо* ширење долине). Екстерни фокализатор, у овом пасусу, посеже чак и за персонификацијом (*іполегли* засеоци, *іпошкройльє-носіт* шумарцима, *іпшітоми* простор).

Користећи се филмским техникама за сагледавање и тумачење романа *На Дрини ћуприја* долазимо до јаснијег увида у Андрићеве романескне, наративне поступке. Наиме, филмске технике помажу нам да уочимо начин на који Андрићев приповедач описује простор. Тако, полазећи од већих и удаљенијих просторних јединица, приповедач долази до мањих и ближих, до центра, тј. моста, а онда се од центра упућује не само ка хоризонтално удаљеним локацијама, већ успоставља везу са три димензије: са простором у хоризонтали (напред и око-ло, тј. лепезасто ширење), са простором који стреми у висину (јужно небо) и са простором којем одговара димензија дубине (зелена Дрина). Сливовит, филмски приказ романа показује да се Андрићев приповедач у описивању простора креће сврсисходно, а не без реда и циља. Наративно се крећући од околине ка центру и од центра ка истовремено околини, висини и дубини, Андрић већ у првим пасусима, дакле још на првој страници романа, даје мосту ону црту митског центра, црту космичког модела, црту осе света која повезује земљу, небо и подземље.<sup>8</sup> Филмски резове помажу нам да јасније уочимо наративне резове, а, преко њих, и већ поменуте наративно-просторне планове. Такође, место камере и угао снимања јасније нам указују на позицију/поглед објективног приповедача, који једног

7 Наиме, изгледа као да је камера најпре постављена на мост, одакле се пејзаж лепезасто шири, а да се након тога камера поставља испод моста, испод његових лукова, одакле се разлива читав простор.

8 Дакле, још на првим страницама учавља се оно што ће Џаџић у својој студији препознати када буде тумачио капију и крвну жртву. Џаџић (1995: 136–137) у средњем стубу и капији препознаје „вертикални космички модел”, да би потом капију али и мост видео као „слику једног својеврсног митског Центра”.

трена посматра панорамски, другог трена посматра са моста, а трећег момента посматра испод свода једног од лукова моста, предочавајући нам тиме не само приповедачеву надређеност у просторном смислу, већ и његову наднесеност над историјском, тј. временском, па и митском линијом, истичући тиме приповедачеву хронотопичност.

Неколико пасуса након претходно цитираног одломка из романа, приповедач ће пожелети да у тоталу прикаже још један мост – мост на Рзаву, али и да истакне да се ђупријом назива једино мост на Дрини. Цео овај пасус о Рзаву, где се поново наглашава да је мост на Дрини једини значајан мост, биће наративно дат унутар заграде. Тај податак може да сведочи у прилог томе да је помињање неког другог моста само дигресија, коментар приповедача, коментар који може бити и изостављен. Такав коментар не само да прекида опис, већ и продужава експозицију. Прављење реза у сцени описа и приказивања моста на Дрини и прелаз на кадар у коме се даје опис и приказ моста на Рзаву, а онда поновно враћање на мост на Дрини јесте поступак која се назива *уметљање*.

Како у наративном тако и у филмском светлу, приказ Рзава и његовог моста својеврсни је предах од снимања моста на Дрини, али ће лексичко враћање на мост на Дрини условити и померање фокуса са општег плана, на нешто ужи план – на опис самог моста и делова на њему. Ту бисмо пратили резове у кадровима са општег на средњи, па и на полутотал (најшири средњи), а затим и на полугроплан (најужи средњи), као и на сам крупни план (план детаља). У полугроплану и у крупном плану, акцентовање простора, позадине, панораме се губи и *око* камере, а са њом и гледалац, бивају упућени на делове објеката и на детаље, и ако у том плану има било каквих покрета, реч је о „великој изражајности покрета” (Беран 1971: 127).

Наредна табела приказује те прелазе/резове, али приказује и екстерног фокализатора (ЕФ-у) који објекат своје фокализације осветљава углавном информативно, описно и објективно:

„(...Али иако постоје и још једна река и још један мост, речи 'на ђуприји' не означавају никад рзавску ђуприју, просту дрвену грађевину без лепоте, без историје, без другог смисла осим што служи мештанима и њихвој стоци за прелаз, него увек и једино камени мост на Дрини.)” (Андрић 2017: 324)	Општи план
„Мост је око две стотине и педесет корака дугачак а широк око десет корака, осим на средини, где је проширен са две потпуно једнаке терасе, са сваке стране коловоза моста по једна, и достиже двоструку ширину. То је онај део моста који се зове <i>кајија</i> .”	Средњи план
Ту су, наиме, на средњем стубу који се при врху проширује, озидани са обе стране испусти, тако да на том месту почивају, лево и десно од коловоза, по једна тераса, смело и складно истурена из праве линије моста у простор над шумном, зеленом водом у дубини. Оне су око пет корака дуге и исто толико широке, ограђене каменом оградом, као и цео мост по дужини, али иначе отворене и ненакривене. Десна тераса, идући из вароши, зове се софа. Она је уздигнута за два басамака, опточена седиштима којима ограда служи као наслон, а и басамаци и седишта и ограда, све од истог светлог камена, као саливено. Лева тераса, преко пута од софе, иста је, само празна, без седишта. <b>На средини њене ограде зид се издиже изнад висине човека; у њему је, при врху,</b>	Полугроплан

уздана плоча од белог мермера и на њој урезан богат турски натпис – тарих – са хронограмом који у тринаест стихова казује име онога који је подигао мост и годину кад је подигнут.	Крупни план Крупни план
При дну зида тече чесма;	Средњи план
танак млаз воде из уста каменог змаја.” (Андрић 2017: 324)	Крупни план

Табела 1.<sup>9</sup>

Из дате табеле уочавамо да чак и дигресију – причу о другом мосту – Андрић приказује у општем плану. Комбинација наративног и филмског, дакле, дигресивних елемената у загради и општег приказа без детаљисања, показује да је приповедање о рзавском мосту тренутно и споредно, без великог значаја за нарацију, и да једино има функцију да експлицитно искаже да је битан једино мост на Дрини.

Након што је и у дигресији и у загради приповедач утврдио да је мост на Дрини једини битан, читаоци и гледаоци иступају из дигресије, из заграде, али и из општег плана и ступају у средњи план значајног моста о којем и јесте реч. Ту приповедач опет креће од општијих и већих целина на мосту ка мањим деловима моста и детаљима, те ће се смењивати не само наративни планови већ и филмски. Отуда ће након средњег плана уследити полугроплан а потом и крупни план детаља – плоче и тариха. После два крупна плана приповедач ће направити наративни и филмски рез на средњи план, само зато да би прешао не толико на наредни мотив колико на наредну смисаону целину, дакле не толико на сам мотив млаза воде, већ целине коју тај млаз воде гради са мотивом друге воде – воде под мостом.

Крупни план млаза воде има функцију наглашавања разлике, односно поређења воде на мосту и воде под мостом, и то би представљао задатак гледаоцима да асоцијативно повежу и упореде два тока и две воде, тј. њихове сличности и разлике. Захтевало би се, дакле, од гледалаца да уоче сличност, па и паралелизам воде Дрине која истиче из белих каменних лукова моста и танког млаза воде који истиче из уста каменог змаја. И функција филмских техника у овом примеру била би та да јасније укаже на асоцијативност два тока воде, дакле да нас јасније усмери ка тумачењу и сагледавању наративног дела. Јер тек ће кроз крупни план, који и има функцију да „открива несавршеност нашег посматрања и немоћ наших чула према стварима” (Балаж 2003: 110), читалац спознати колико гледањем из даљине, а и читањем наративног дела, он не може увек да уочи извесне подударности. Дакле, крупни филмски план премостиће наративни део (неколике реченице) који мотив Дрине дели од мотива млаза на мосту, те омогућити јасну уочљивост повезаности два тока воде, односно јасну уочљивост метафоричког паралелизма два тока воде.

Из табеле, а и из филмског приказа наративног романеског текста, уочавамо и да полугроплан и три крупна плана такође образују једну смисаону целину. Реч је, наиме, о раније поменутом космичком устројству. Како смо раније имали пример моста као центра од кога се поглед шири у хоризонталу, али и у вертикалу, правцем земља-небо, тако и овде имамо приказ космичког модела, осе света,

9 И овде су описи, а нарочито покрети камере спори, а спорост камере је, сетимо се претходног примера, потребна да би се постигла уверљивост, одређеност и поузданост (описа, података, предмета, објеката и субјеката).

најпре у приказу капије, па средишњег стуба<sup>10</sup>, па напослетку и зида на левој тераси. Тај зид, којем је наглашена вертикалност, налази се на истуреној левој тераси, којој је наглашена хоризонталност. Изнад и испод како терасе тако и зида само су споменуте две битне ствари: ненакривеност – што значи отвореност и несметани пролаз ка небу, и зелена шумна река, која протиче испод. Ипак, космичност самог зида огледа се и у још нечему. На његовом врху налази се натпис – тарих, са речима-знаковима, који у сагласју са небеском равни откривају пут ка Божијим речима. При његовом дну налази се чесма са млазом воде, који треба да асоцира на Дрину – воду која протиче испод. И средишња раван самог зида која би се налазила негде између натписа и чесме, само је узгредно споменута помињањем човека и његове висине.

Наглашеним реченицама из табеле 1. желели смо да покажемо како се промена плана не дешава само након завршене реченице и тачке већ и унутар реченице, и то након зареза („уздана плоча од белог мермера“), након тачке зареза („танак млаз воде“), али и после везника („на њој урезан богат турски натпис“). У прва два случаја долази до замене општијег плана крупнијим, док у трећем случају долази до смене једног крупног плана другим крупним планом. У оваквој смени крупних кадрова исписан је „ефект животне снаге“ (Томић et al. 2003: 107)<sup>11</sup>. Та животна снага представљена је и трајношћу, снагом и издржљивошћу мермера, али и симболиком слова, речи. Речи натписа запис су о једном историјском времену, о једном животу и делу. Као речи изгравиране у мермеру, оне су доказ трајности једне прошлости, доказ да једна прошлост кроз речи живи.

Надовезујући се на смену једног крупног плана другим, рећи ћемо да таква смена може представљати не само животну снагу, већ и емоцију. Наиме, пример за појачани „емоционални ефект“ (Ејзенштејн 2003: 105) била би смена крупног плана Алихоциних сузама замагљених очију симболом крста који у крупном плану заузима цео Алихоцин видик. „Кроз сузе хоца је, као у необичном сну, гледао на војничковој левој мишици белу, широку траку и на њој велик и правилан крст од црвеног платна. Само у грозници могу да се виде таква гадна и страшна сновиђења. Тај крст му је пливао и поигравао у сузама и, као огромно привиђење, заклањао цео видик.“ (Андрић 2017: 405) Јер, иако је црвени крст симбол прве помоћи и лекаства, Алихоца, у ситуацији у којој аустријска војска пристиже у Вишеград, кроз сузе може да види само своју подређеност другој вери и власти.

Овај навод из романа интересантан је и због тога што у неколико реченица осликава нараторолошку теорију Мике Бал приказујући фокализаторе, фокализоване објекте и нивое фокализације (Бал 2000: 118–139). Према нараторној теорији Мике Бал, све три реченице фокализује екстерни фокализатор ЕФ на једном нивоу, док на другим нивоима има и промена. То бисмо могли да представимо и овако:

1. ЕФ/-у ЛФ(х)-у<sup>12</sup>/
2. ЕФ-ну<sup>13</sup>
3. ЕФ/у ЕФ-у + ЛФ(х)-у/

10 Слично ће писати и Џацић (1995: 158), али ће се он осврнути на десну терасу и софу: „Тек с Капијом симбол Средњег стуба добија неопходну допуну, 'излаз' навише; сада најзад имамо целовит супститут осе која обједињује три регије“.

11 Наиме, сменом једног крупног плана другим постиже се ефекат животне снаге, односно „ефект животне снаге произведен је из низа крупних планова.“ (Томић et al. 2003: 107)

12 Ознака је -у због тога што глагол *гледаши* уводи *уочљив објекташ*.

13 Ознака је -ну због тога што глагол *видетиш* подразумева *неуочљив објекташ*.

Наиме, у првој реченици фокализатор је лик, хоџа, док су фокализирани објекти: војникова лева мишица, бела и широка трака, као и велик и правилан крст од црвеног платна. Друга реченица уводи промену у нивоу фокализације, те са глаголом *видети* фокализацију преузима екстерни фокализатор ЕФ. Трећа реченица показује лика (хоџу) као фокализатора, али би могла бити и пример дупле и/или двосмислене фокализације.

Уколико бисмо пак ове реченице из романа превели на филмски језик, тачније на језик камере и њеног ока, онда би прва реченица била еквивалент камери чије око/поглед снима тако да обухвата и хоџу, његове сузе и оно што хоџа гледа, тј. траку и крст. То би подразумевало коришћење план-контраплан фигуре. Према тој фигури потребно је кроз два кадра приказати да се хоџа и крст налазе један наспрам другог. Наиме, оба објекта, у овом случају хоџа и крст, приказани су „из мање или више неправог угла” (Бордвел 2013: 131) у два кадра. Један кадар приказује хоџу који гледа негде изван кадра, а други показује крст, те одмах закључујемо да је крст оно што хоџа гледа и што га узнемирава. Могуће је и да камера стоји на месту хоџе, чиме се наглашава његова перспектива али и емотиван однос. Овде примећујемо раскорак између филмске и романескне представе, с обзиром на то да филмска нарација претпоставља постојање и неког другог погледа, неке друге тачке (екстерне или не), док романескна верзија претпоставља само поглед лика.

Ако осмотримо трећу реченицу из наведеног одломка, она пак мора бити приказана тако да камера стоји на месту хоџе да бисмо, кроз сузама замагљену перспективу, и ми, као гледаоци, видели и доживели ту беспомоћност и бол и тај крст који, и величином и негативном конотацијом, заклања и хоџин поглед и хоџину сутрашњицу, наглашавајући тиме још више хоџин подређен положај и очај. За такав доживљај потребно је да камера стоји под углом од 180° у односу на посматрани објекат, тј. у односу на крст. Филмским речником, то се назива оптичком тачком гледања. А функција позиционирања камере из хоџиног угла, односно из његове оптичке тачке гледања јесте да покаже дубину субјективно-сти. Дакле, фронтална и директна перспектива била би најбоље, ако не и једино адекватно решење за приказивање датог психичког стања и за преношење тог стања и емоције на гледаоце.

Такви крупни планови који у фокусу имају људско лице служе да прикажу „психичко стање ликов” (Митри 2003: 102), „једну унутрашњу тескобу јунака, [...], психолошку напетост услед граничних животних ситуација” (Ковачевић 2003: 154). Они још служе и за приказивање мимике, расположења, за приказивање људских реакција, за приказивање „психолошке драматике” (Томић et al. 2003: 107). Судећи према овим примерима, постаје јасније да крупни план лица и ствари предметима додаје „неки израз који је пројекција наших незабележених осећања” (Балаж 2003: 110), те да зато на примерима крста и Алихоџиног лица ишчитавамо Алихоџину пројекцију страха, неизвесности и страдања.

Крупни планови крста и Алихоџиног уха не стоје тек као засебни ентитети већ су повезани са претходним и наредним кадровима и сценама, дакле, са целином, и служе „да потврде и јаче истакну раније” информације, раније догађаје, али и „да симболично најаве будуће догађаје” (Цакић 2003: 113). На тај ће начин ухо и крст да потврде претходне информације о греди и крвној жртви<sup>14</sup>, али и да

14 Спајање Алихоџиног уха и гредe „показује како су он [Алихоџа] и Мост једно. Тако хрстова гредa на Капији долази и непосредно до своје жртвене крви; пошкропљена макар симболичном количином, она докраја потврђује своју древну намену.” (Цакић 1995: 142)



најаве нову власт и страдање. Тиме нам филмске технике омогућавају да јасније сагледамо наративне упуте и скривене Андрићеве путоказе.

Крупни планови нису једина филмска техника којом се најављују будући догађаји. Наиме, и изразит, јако наглашен прелаз са једног плана на други, рецимо са крупног плана на општи, без прелазног средњег плана, пружа ефекат шока, „визуелног шока” и „појачава драмску напетост” (Бабац 2003: 106). Тако да уколико бисмо замислили да после приказа чесме и тог млаза воде (субјективно брзе воде, тј. динамичког елемента) следи оштри и нагли прелаз на панораму брда или Вишеграда (статични елемент), то би код гледалаца требало да повеже млаз воде са брдом, те да рецимо назначи да ће вода утицати на брдо и довести до неких последица, до поплаве. Или другачије речено, динамички елемент у форми воде ће опустошити и преплавити статични предео. С обзиром на то да се велика поплава, поводањ у наставку романа и спомиње, могао би се употребити овакав нагли филмски прелаз.

Крупни план млаза воде указује нам и на проблематику кретања у крупним филмским плановима. Наиме, у крупном плану „[к]ретање је веома ограничено, али је зато динамички веома интензивно” (Бабац 2003: 106). То значи да када се објекат у крупном плану креће, као што је случај са чесмом и млазом воде, онда тај проток воде на крупном плану делује субјективно брже<sup>15</sup> (Бабац 2003: 106). Када је у питању проток воде у општем плану, као што је то случај са протоком Дрине, кретање изгледа спорије.

Као што смо и у ранијем примеру уочили, када у описивању приповедач дође до крупног плана детаља, он се постепено враћа на општије планове. Тако ће и у овом случају после крупног плана чесме уследити повратак на средњи или полугроплан терасе и других мотива на мосту: „На тој тераси смештен је кафеџија са својим џезама и филџанима, увек распаљеном мангалом, и дечаком који преноси кафе преко пута, гостима на софи. То је капија.” (Андрић 2017: 325) Тек после ове реченице врши се наративни и филмски прелаз на општи план: „На мосту и његовој капији, *око њега*<sup>16</sup> или у вези са њим, *тече и развија се*<sup>17</sup>, као што ћемо видети, живот човека из касабе.” (Андрић 2017: 325) Овде опет уочавамо да Андрић наративне и филмске резове/прелазе са плана на план (истих и различитих величина) не прави увек и једино након тачке, већ и негде унутар реченица. Андрићеве резове следе после интерпункција: после тачке, после зареза,<sup>18</sup> после тачке и зареза, али и после везника чиме нам показује да додатно ублажава прелазе. Дакле, Андрић резове постиже не само поступним прелажењем из мањег плана у већи, већ и служећи се делом реченице/наратива као додатним лексичким прелазом са мањег плана на већи, или пак обрнуто, са већег плана на мањи.

Прелазни са различитих планова, али и прелази са крупног на крупни план (смена једног детаља другим), показују нам да су Андрићеве наративни и филмски резове благи и постепени. Андрићев начин описивања простора и лица подразумева кретање од опшег плана, преко средњег плана (полугроплана, полутотала), крупног плана, а онда обрнутим смером од плана детаља, постепено, ка општем плану. При том кретању, може се остварити низ од неколико кадрова

15 „Једна иста брзина кретања објекта снимања или камере у крупном плану делује брже у односу на општи план.” (Бабац 2003: 106).

16 Нагласила ауторка рада.

17 Нагласила ауторка рада.

18 „У њему је при врху, *уздана плоча од белог мермера*” (Андрић 2017: 324); „*око њега или у вези са њим, тече и развија се*” (Андрић 2017: 325)

у крупном плану, што значи да је неколико крупних планова у низу посвећено различитим детаљима, било да су делови предмета или делови лица.

Андрићеви описи простора (предела и моста) и лица лексички су и емоционално свеобухватни и исцрпни. За описе предела Андрић ће користити углавном разрађеније пасусе, али ће малобројним речима, мада у широком и општем захвату, успевати да предео свеобухватно опише. При томе, читалац ће имати утисак да је предео описан до детаља. За такав читаочев доживљај заслужно је и приповедно време којим се дочарава утисак савремености, утисак садашњег или не тако давног тренутка. При томе се и претпоставка да опис предела датира из првих деценија XX века доживљава као садашњи, чиме се у наративном смислу спајају време прошло и време садашње. Кроз време садашње отварају се врата ка времену будућем, а тиме и ка свевремености. За описе делова моста, Андрић ће минуциозном лексиком представити реалистичке кадрове самог моста. Ипак, ту ће реалистичку лексику, али и наративно уобличавање реченице и пасуса проктати ехом митског. Тако ће не само панорама већ и мост и делови моста добити нити свевремености. За описе делова лица Андрић ће лексички једноставно, али значењски сложено, рецимо „сузама замагљен видик”, успети да кроз емоционални захват споји лице (дакле, човека), предео, простор, мост и судбину моста, али и садашњост (сузе, крст и нова власт), прошлост (коју не може да види, али које се сећа) и будућност (коју не може да види, али коју предвиђа).

Овакву хронотопску изражајност, тј. спој времена и простора, Андрић постиже на наративном нивоу, али се та хронотопичност најбоље уочава кроз филмске планове. Спознајемо, дакле, да ће свим филмским плановима, али најбоље крупним плановима (и то, делова моста, а још боље, делова лица), Андрић достићи хронотопску изражајност. До ових увида дошли смо не само тумачећи наративни део романа већ најпре, тумачећи спој наративне и филмске остварености Андрићевог романа. Филмски планови нам, стога, отварају неколике перспективе ка наративним слојевима романа и његовим значењима. Та нам се значења показују као широка и разнолика лепеза конотативних и денотативних нивоа, до којих долазимо тек кроз визуелне филмске ефекте, односно кроз филмске планове.

## Литература

- Андрић 2017: И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Београд: Лагуна.
- Бабац 2003: М. Бабац, Покушај одређења. Дефиниција. Класификација, у: Г. Томић (уред.), *Сћање ствари, Часопис за различите видове уметничког изражавања*, бр. 6, Нови Сад: Тиски цвет, 106–107.
- Бал 2000: М. Бал, *Наратологија – теорија приче и приповедања*, Београд: Народна књига Алфа.
- Балаж 2003: Б. Балаж, [О крупном плану], у: Г. Томић (уред.), *Сћање ствари, Часопис за различите видове уметничког изражавања*, бр. 6, Нови Сад: Тиски цвет, 110–111.
- Беран 1971: Ј. Беран, *Рјечник филмске уметности*, С. И.: Завод за издавање уџбеника; Сарајево: Ослобођење.
- Бергман 2003: И. Бергман, Значај. Вредност, у: Г. Томић (уред.), *Сћање ствари, Часопис за различите видове уметничког изражавања*, бр. 6, Нови Сад: Тиски цвет, 110.
- Бордвел 2013: Д. Бордвел, *Нарација у израном филму*, Београд: Филмски центар Србије.

- Ејзенштејн 2003: С. М. Ејзенштејн, Руски и амерички крупни план, у: Г. Томић (уред.), *Сћање ствари, Часопис за различите видове уметничког изражавања*, бр. 6, Нови Сад: Тиски цвет, 104–105.
- Јовић 2014: Б. Јовић, Виктор Шкловски: Књижевност и филм, рани радови, у: Д. Бошковић (уред.), *Ускрснуће књижевности – 100 година руског формализма*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 73–82.
- Ковачевић 2003: М. Ковачевић, Повратак патетичној филмској причи, (Томас Винтерберг: Кад има љубави (САД, ВБ, Данска, Шведска, Јапан 2002)), у: Г. Томић (уред.), *Сћање ствари, Часопис за различите видове уметничког изражавања*, бр. 6, Нови Сад: Тиски цвет, 153–155.
- Лоренцин 2014: Н. Лоренцин, Џојс и Андрић – проза кроз латентни филм, *Полишика*, Београд: Владислав Рибникар, 6–7.
- Митри 2003: Ж. Митри, Крупни планови. Рађање. Почети, у: Г. Томић (уред.), *Сћање ствари, Часопис за различите видове уметничког изражавања*, бр. 6, Нови Сад: Тиски цвет, 101–102.
- Росић 2004: Т. Росић, Елементи филмске технике у Андрићевој прози, у: М. Шутић (уред.), *Андрић у систему уметности*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Бања Лука: Књижевна задруга, 311–321.
- Томић 2003: Г. Томић et. al, *Сћање ствари, Часопис за различите видове уметничког изражавања*, бр. 6, Нови Сад: Тиски цвет.
- Цакић 2003: М. Цакић, Типологија крупног плана на основу његових семантичких импликација, у: Г. Томић (уред.), *Сћање ствари, Часопис за различите видове уметничког изражавања*, бр. 6, Нови Сад: Тиски цвет, 112–117.
- Цакић 1995: П. Цакић, *Митско у Андрићевом делу – Хрстићева жреда у каменој кацији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

## FILM AND NARRATIVE ASPECTS IN IVO ANDRIĆ'S NOVEL *THE BRIDGE ON THE DRINA*

### Summary

The paper deals with the themes of landscape, the bridge on the Drina, and human face seen through film shots, namely wide, medium and close-up shots. The research has shown that the narrator starts with the wide shots, moves to the medium, and ends with the close-up shots of either landscape or the bridge. From those close-up shots, he goes back to the wide shots. The close-up shots of the human emotion of fear pictured through Alihodža's face achieve their chronotopic function since they combine the themes of space, landscape, the bridge, and time (past, present and future). Film shots together with the novel's narrative help the readers discover multiple layers of the novel's meanings.

**Keywords:** space, time, landscape, bridge, film shots (wide, medium, close-up), narration, point of view, horizontal and vertical axis, mythic center, mythic model

Dina M. Lipjankić



Јасмина Б. Тешовић<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет*

## МОТИВ НЕСТАНКА У ПРИПОВЕТКИ „ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА” ИВА АНДРИЋА

У раду је реч о мотиву нестанка и начину на који се настајање објављује у овој приповетци. Прво се разматрају најважнији закључци до којих је књижевна критика дошла у тумачењу „Јелене, жене која нема”, а онда се говори о повезаности мотива нестанка са мотивом тишине. Претпоставка од које се у раду полази јесте да је приповедач Јелену изгубио. Она се у тексту појављује као жена-авет, односно симболичко отелотворење настале особе. Прича о Јелени јесте прича о љубави и смрти, са завршетком који је протумачен у складу са постмодернистичком поетиком.

*Кључне речи:* настајање, тишина, авет, смрт, Иво Андрић

### 1. Књижевна критика о „Јелени, жени које нема”

Приповетка „Јелена, жена које нема” у целини је објављена 1962. године, као део збирке *Жена на камену*. Фрагмент приче о Јелени, у коначној верзији њен први део *Од самог почетка*, објављен је још 1934. као *Галусов запис*. О Јелени је један од првих писао Драшко Ређеп. Његов утисак био је да се ова приповетка котира у сам врх Андрићевог стваралаштва, што је податак који ће касније прихватити и други књижевни критичари (према Башић 2011: 17). Ређеп је писао о Јелени као флуидној утвари. Он повлачи две паралеле, једну између лика Јелене и лика младе Португалке из *Бајрона у Синџири* – обе јунакиње припадају вегетативном и минералном свету, тј. улазе у живу и неживу природу; друга је паралела између приповедача из „Јелене” и Алије Ђерзелеза, чија је судбина слична (према Башић 2011: 17). Овом паралелом Ређеп је отворио пут каснијим упоредним тумачењима приповедака „Пут Алије Ђерзелеза” и „Јелена, жена које нема” као тачака отварања и затварања огромног Андрићевог опуса (Ређеп према Башић 2011: 18).

Милош Бандић (1963: 174) истакао је да је прича о Јелени врста хибридне прозе тј. комбинација приповетке, исповести, есеја, путописа и поезије. Само таквом формом могуће је писати о вечној људској тежњи за недостижним. Бандић (1963: 289) пише о томе да Андрић у овој причи сједињује различите периоде и елементе свог књижевног мишљења, да би се опет вратио на своје првобитне преокупације у *Ex Pontu*. Јелена је имагинарно биће блаженства и лепоте, сврха, симбол савршенства, нада, светлост. Али, Андрићев је однос према свету амбивалентан; тако је и овде присутно осећање неког неизрецивог губитка и непрекидног стремљења да се он надокнади. Решење је у љубави према вољеној жени (Бандић 1963: 290). Али како ње нема и љубав је према њој натчулна, неогоистична, тзв. *amor intellectualis*.

Радован Вучковић (2014: 129) уочава велики заокрет Андрићевог приповедача у збирци *Жена на камену*, што је процес видљив још од приповедака након

1 tesovicbjasminka@gmail.com

1954. године. Фантастика постаје главно обележје тих прича, којима припада и „Јелена”. Према Вучковићу (2014: 188), Андрићева Јелена припада типу идеалне жене која лебди пред очима лирског субјекта на начин непостојећег света лепоте и савршенства, света за којим се може трагати, али га је немогуће досегнути. Напомињући да је Јеленин лик настајао у време кад су у књижевности обнављани давни култови и приче о великим и неоствареним љубавима великих писаца, Радован Вучковић (2014: 187) сматра да је Андрићу највећа инспирација могао да буде Данте и његова књига *Нови животи*: „Он [Иво Андрић] није био једини који се инспирисао Петрарком и Дантеом док је стварао неке своје женске ликове, а особито Јелену жену које нема.”

За Предрага Палавестру (1983: 130) „Јелена, жена које нема” јесте психо-лошка прича о духовима, тзв. *ghost story*. С тим у вези, Јелена је у Андрићевом свету била присутна одувек, и то увек као непроменљива константа његовог духовног бића:

Као и већина Андрићевих ликова, који су махом преузети из живота класичним реалистичким поступком, Јелена је у неком од праоблика свакако постојала као младалачка љубав. Када се занос утасио, за њега је могло остати само име, касније дато жени за коју је везана једна од најдубљих приватних песничких мистерија. (Палавестра 1983: 130)

Слично Радовану Вучковићу, Предраг Палавестра Јеленин лик доводи у везу са старим петраркистичким архетипом, ком су се радо враћали романтичарски и предромантичарски песници, а под чијем је дејством проширен лирски слој у Андрићевом делу.

Новије радове о Јелени написали су Часлав Николић и Анте Башић. Анте Башић (2011: 145) применио је јунговску аналитичку психологију у тумачењу Андрићеве приче – Јелена је за њега приповедачева анима, кључни мовенс његове подсвести. Пишући о Јелени, Иво Андрић, заправо, писао је о себи. Тако је и ова приповетка процес сједињења пишчеве персоне и аниме, усмерена према циљу постицања савршене унутрашње равнотеже.

Писање о Јелени, фигури невидљиве жене, није само тренутак откривања једне необичне жене у андрићевској линији тематизовања женскости већ „стање нарочите стваралачке идентификације пред светом и постојањем” (Николић 2012: 251). Када оно чега нема постане предметом језика, иако га језик неће никад досегнути у мери његове невидљивости, тада писац у простору литературе доставља аргумент свету који је заборавио на невидљивост као такву. Часлав Николић запажа да се прича о Јелени може читати на начин параболчне метаприповести. На тај начин, прича открива приповедивост невидљивог, чиме се вредновање Андрићеве наративе проширује за изванредни потенцијал литературе да наслутити и осетити невидљиво, несагледиво и неизговорљиво (Николић 2012: 252).

## 2. Повезаност мотива тишине са мотивом нестајања

Основна претпоставка од које се у раду пошло јесте да је приповедач Јелену изгубио. У тексту приче, истина, не спомиње се реч смрт, нити да је Јелена умрла, али се, ако обратимо пажњу на места која наратива прећуткује, даје значајан број наговештаја да се губитак ипак догодио. Приповетка почиње на следећи начин: „У тишини и непомичном ваздуху летњег дана јави се однекуд неочекиван и невидљив покрет, као залутао и усамљен талас.” (Андрић 1964: 222) Прича о Јелени, дакле, почиње спомињањем мотива тишине. На то треба обратити пажњу. Ти-

шина је мотив који у модерној српској књижевности има амбивалентно значење: може значити тиховање, унутрашњи мир и уравнотеженост духа, али много чешће, тишина има негативан призив и значи смрт душе или је на неки начин повезана са смрћу. Док приповедач седи у својој соби, не дижући очи са посла, како сам каже, пажњу му привлачи необичан звук „Так-так-так!”, који долази од лупкања прозора о зид. А затим нам саопштава: „Без речи и без гласа, само једним покретом главе дадох знак да је шала успела, да може ући, да је чекам са радошћу.” (Андрић 1964: 222)

Овакве приповедачеве речи звуче тајанствено и необично. Најпре, видимо да се тишина наставила, да тишина није дата само као одсуство звука које се прекинуло лупкањем прозора, већ да је и даље ту – атмосфера у соби је „без речи и без гласа”. На тај начин, чини нам се да то лупкање прозора, за које нам приповедач каже да најављује Јелену, долази заиста „однекуд” и да то место у онтолошком смислу није само непознато већ као да најављује упливе оностраних. Приповедач каже да чека Јелену и увођењем мотива чекања, речи „Так-так-так!” добијају смисао сата и откуцавања времена. (Мотив чекања у литератури нераздвојан је од мотива наде, јунаци некога чекају у нади да је промена њиховог положаја могућа. Бекет нам је показао да модерни јунаци више немају Бога којег траже и очекују; они само чекају зато што је чекање за њих једини могући начин постојања.) Приповедач, дакле, чека Јелену и чека је „са радошћу”. Јелена је неко ко је добродошао и неко ко је жељен. На овај се начин негативно предназначење мотива тишине донекле ублажило мотивом радости.

Прича се наставља и приповедач каже да Јелена никада не уђе у његову радну собу, нити њу угледају његове очи „које је никад нису виделе” (Андрић 1964: 222). Тиме нас доводи у недоумицу и наводи не само на то да се питамо *ко* или *шта* је Јелена већ и *ко* је и *какав* је он. Може ли се веровати приповедачу који каже да Јелену његове очи нису никада виделе, ако свега две реченице пре тога казује следеће: „Понекад видим само како поред мога прозора мине њена сенка, витка, нечујна, и опет не окрећем главе нити дижем погледа, толико сам сигуран да је то она и да ће сада ући” (Андрић 1964: 222). Дакле, чини нам се оправдано упитати како то да приповедач види оно што се не види, како му то успева ако се не окреће нити гледа у правцу одакле би се Јелена могла појавити? Један од могућих одговора јесте да Андрићева приповетка садржи извесне фантастичне елементе и да се заиста може читати на начин *ghost story*-ја, како је већ примећено у критици. Други одговор, који нам се такође чини могућним, јесте да приповедач живи од успомена и сећања, које су толико стварне и упечатљиве да постају његова највећа стварност.

У књизи *Being made strange* Вивијен Бредфорд (2004: 173), у поглављу „The Rest Is Silence”, ауторка нас подсећа на Дерида и његово разликовање духа и авети. Дерида тврди да је авет тело-у-настајању, телесна форма духа, без које духу није могућно да се објави. Исто тако, он пише да је авет као некаква „ствар” тешка за именовање; авет није ни душа ни тело, а истовремено је и душа и тело. За нас је важно да, према Дерида, авет представља симболичко отеловљење одсуства (Бредфорд 2004: 173). Другим речима, авет значи видљивост невидљивог, могућност да се нестајање уприсутни, *the visibility of the invisible*. Међутим, чак ни тада, Фуко нас упозорава, узалудно је рећи оно што видимо, јер то што видимо никада се не налази (обитава) у ономе што кажемо. Дискурс, његови услови и правила, јесу ти који омогућавају чин гледања, посматрања; тако да гледање никада није непосредовано (Бредфорд 2004: 175). У вези са причом о Јелени, то

што приповедач види „оно што се не види” и „чује оно што се не чује”, могло би да значи да се између чина гледања и чина говорења увек отвара простор тишине; простор који раздваја оно што неко може да види и може да саопшти, место где се објављује нестајање<sup>2</sup>.

### 3. Јеленин нестак

Ако, дакле, пристанемо на Деридину идеју да фигура авети у књижевности представља могућност да се нестајање уприсутни, треба се запитати над Јелениним појављивањима у тексту и видети шта она значе. Приповедач нам у првом делу *Од самог почетка* саопштава да је, памтећи и посматрајући Јелену, уочио извесан ред у њеним јављањима: „Да, она се јавља искључиво у времену од краја априла па до почетка новембра. Преко зиме врло ретко, а и тада опет у вези са сунцем и светлошћу.” (Андрић 1964: 223) Уколико поставимо питање због чега се Јелена јавља *искључиво* тада, одговор ћемо пронаћи у другом делу приповетке, који је насловљен *На путовању*. Након што је неко подстакао приповедача да размишља на тему путовања, он говори да путује зато што за то има добар разлог – Јелену, која је тада понајчешће са њим (Андрић 1964: 231). Омиљено приповедачево годишње доба и време када он највише и најрадије путује јесте, наравно, лето: „Чим почне да зри лето, нека снага, за коју не знам да ли долази из мене или из светова око мене, дигне ме као влага клицу пут светлости, и ја путујем, возим се, пловим, летим” (Андрић 1964: 231). Јелена се, дакле, појављује и привиђа приповедачу онда када он највише путује, током летњих месеци. Занимљиво је, међутим, приметити шта се са Јеленом догађа у јесен и зиму.

Наратор описује у једној сцени хладне, кишовите, ветровите, мрачне, готово апокалиптичне јесење дане у алпској варошици. Док се враћа кући, након што је себи резервисао место у возу, среће туристе који пролазе и у великој журби напуштају град. „Туристи су у паничном бекству напуштали планине. Здрава боја коју су стекли на висини и на сунцу стоји им као маска кроз коју гледају немирне очи и испод којих се наслућује усташено бледило” (Андрић 1964: 224). Овакво запажање о изгледу туриста не би нам привукло нарочиту пажњу да након тога не следи једно необично Јеленино појављивање. Наиме, ушавши у полумрачно предсобље куће, приповедачу ће се учинити да над његовим пртљагом спременим за пут лежи Јелена:

Међу коферима, са главом на највећем од њих, са лицем окренутим земљи, лежала је Јелена. У полутами нисам могао да разаберам појединости, али цео став, у то није могло бити сумње, одавао је жену коју су велика жалост и неодољив плач оборили на земљу и која риди над стварима спременим за пут. (Андрић 1964: 225)

Очекивали бисмо да приповедач одреагује радосно, видећи или слутећи Јелену, као што је већ био случај. Али то се не дешава; он је уместо тога „претрнуо” и у истом тренутку несвесно посегнуо за прекидачем поред врата. Описујући

2 Оправдано је упитати се, као што је у критици већ учињено (нпр. Даут), да ли Јелена уопште постоји ван језика? Да ли било шта вредно и лепо може постојати мимо језика? Може ли било шта што вреди да постоји у језику? У раду „Важност Јелене у делу Иве Андрића” аутори Кит Даут и Геновјев Трип истакли су да је проблем језика у томе да кад унутрашњи говор постане дискурс или инструментализован говор, он се трансформише и нестаје. Напор уметности је у томе да унутрашњи говор учини приступачним, али без његовог упрошћавања и нарушавања. У томе се огледа драма приче о Јелени (Даут, Трип 2015: 101). Иво Андрић мајсторски одржава равнотежу између ова два света: унутрашњег говора (Јелена) и директног говора (приповедач).



језу која га је освојила и касније немирну ноћ, схватамо да „панично бекство”, „немирне очи” и „устрашено бледило” туриста метонимијски може да се пренесе и на приповедача. Уосталом, зар нам он, који стално негде долази и одлази, путује<sup>3</sup>, нема нимало сличности са туристима?

Питање које нам се само намеће јесте зашто се наратор плаши и од чега бежи. На једном месту он ће рећи следеће: „Оно од чега бих хтео да побегнем иде са мном, пре мене стиже у место које је циљ мог пута и дочекује ме на станици, води у хотел и прати по граду. А оно што бих, са потајном и непризнаваном надом у себи, желео да видим — не јавља се више ни у сну. Јелене нема.” (Андрић 1964: 240) Приповедачев страх у ствари наступа у часу када Јелена, невидљива жена, почиње да се утква у његову сенку. Она тада „нестаје и умире као што нестају авети и присени, без знака и опроштаја.” (Андрић 1964: 224). Сусрети са њом потом су мучне игре без краја. Али када се Јелена налази „негде иза моје [приповедачеве] сенке” (Андрић 1964: 223), тада и само тада приповедач може рећи за себе да је „човек који зна добро све око себе и живи мирно у срећи која је изнад изненађења” (Андрић 1964: 222). Виђења Јелене у тим тренуцима он другачије доживљава. О чему се заправо ради?

Мотив сенке приповедач ће поменути у трећем, последњем делу приповетке, *До дана данашњега*. Говорећи о последњем виђењу са Јеленом, наратор описује лепоту путовања и своју помисао да се прашта са свиме што представља лепоту и богатство света. „Та ме је мисао стално пратила, као мукла музика испод свих гласова живота око мене, као невидљива али увек присутна *сенка* у пуној светлости сунчаног поднева. Збогом, светлости!” (Андрић 1964: 240) На овај начин, мотив сенке можемо довести у везу са мотивом смрти. Страх који приповедач осећа заправо је страх од смрти и нестајања. Истовремено, то је исти страх који се код њега појављује када постоје макар и мале назнаке да би му се Јелена могла приближити. У књижевној критици (нпр. Даут) постоје тумачења околности у којима се види да приповедач устукне сваки пут када постоји назнака да би му се Јелена могла наћи у близини већој него што је она коју он допушта. Андрићеви су ликови јако усамљени и из њих избија тишина (Даут, Трип 2015: 98). Основна особина приповедача из ове приповетке јесте његова усамљеност. „Када два бића постану једно, роди се блискост. Ипак, приповедачу је то стање страно.” (Даут, Трип 2015: 98) Могућно је понудити и објашњење према ком приповедач зазира од Јелене зато што зна да би се његове идеје о њој распршиле када би се уистину срели. Једну од таквих сцена имамо у другом делу приповетке када наратор објашњава како се Јелена створила поред њега: „Кад бих само неосетно помакнуо оборен поглед улево, уверен сам да бих угледао Јеленину руку и крај њеног сивога капута. Али ја то нећу никад учинити.” (Андрић 1964: 229–230)

У критици је такође већ примећено (Анте Башић је писао о томе) да многи описи Јелениних јављања у овој Андрићевој приповетки иду до таквих танчина да је немогуће не претпоставити да је посреди само реч о огромном и неспорном пишевом таленту. С тим у вези, треба навести пример из другог дела триптиха, *На путовању*. Приповедач је кренуо на пут возом и тек што се сместио у купеу, он затим помиње седиште поред прозора и даје нам његов опис: „бледозелена чоја, са белим чипкама на узглављу!” (Андрић 1964: 231) У критици постоји тумачење у вези са контрастом беле и зелене боје, али мишљења смо да је овај детаљ могућно посматрати као успомену на неко путовање са Јеленом, женом која

3 О томе како и да ли уопште путује Андрићев приповедач и главни јунак, о тзв. путовању које не постоји, писао је занимљиво Љубомир Кораћевић у раду „Путовање које не постоји”.

је постојала у његовом животу, али коју је, како тврдимо у раду, изгубио. Да ли је тешко замислити приповедача који са драгом особом путује и памти као детаљ са путовања такав или сличан том изглед седишта? Могућно да то звучи и банално, али ако су повели разговор о томе, онда постоји могућност да је запамћено. О исправности те хипотезе можда сведочи знак узвика којим се у Андрићевом тексту наводи ова синтагма.

Приповедач, говорећи о Јелени, каже да ју је преболео „као болест која се болује само једном у животу” (Андрић 1964: 223). Шта је то што човек може да преболи само једном? Која је то болест што се не понавља већ се деси само једном? Мислимо да се и овим речима упућује на губитак. Приповедач ће у другом и трећем делу приповетке поново проговорити о томе:

Жив сам, али у свету поремећених односа и димензија, без мере и видела. И Јелена је присутна, али само утолико што знам да негде пружа руку којом хоће нешто да ми дода. И ја живо желим да подигнем десницу и примим ситан, невидљив предмет који ми нуди. Тако остајем дуго у том болном положају једног започетог и једног нерођеног покрета, а не знамо где ни на чему смо, ко смо ни како се стварно зовемо. (Андрић 1964: 242)

Овај болан и нерођен покрет, покрет којем се тежи, али који се никада не догађа, подсећа нас на веома сличну пишчеву визију из есеја *Мостови*. Као што мостови оличавају човекову болну неиспуњеност „на овом свету”, због чега је сва наша нада „са оне стране”, тако и приповедач своје размишљање о Јелени именује још и као положај у коме се не може дуго издржати: он каже да из тог положаја воде два пута, један у потпуну несвест а други у буђење, у свет без Јелене.

Завршетак приповетке, у којем се Јелена ипак и даље очекује („Само да не престанем да је ишчекујем!”), можемо двојако разумети. С једне стране, дакле, Јелена је у Андрићевој приповетки присутна као жена-авет, која сведочи о постојању некаквог *post mortem* света, премда о том свету не казује ништа. Фигура авети у књижевности, каква је Андрићева Јелена, разликује се у том смислу од, рецимо, духа Хамлетовог оца. Јелена ништа не говори и начин њеног постојања у другом свету обавијен је велом мистерије. С тим у вези, може се можда тврдити да је тишина језик оностраности. Тај свет литература не може обухватити, али може освестити његово постојање. Са друге стране, Јелена је фигура жене коју можемо доживети и на начин бодријаровског симулакрума: кроз писање о њој, разоткрива се да ње нема и да је никада није ни било. Писац обе ове могућности оставља отворене и тиме своје писање приближава постмодернистичкој поетици.

## Литература

- Андрић 1964: И. Андрић, *Јелена, жена које нема*, Загреб: Младост.
- Бандић 1963: М. Bandić, *Ivo Andrić – zagonetka vedrine*, Novi Sad: Matica srpska.
- Башић 2011: А. Bašić, *Andrićevo svjetlo iznad puta: poetika Ive Andrića iz aspekta Jungove analitičke psihologije, s posebnim osvrtom na pripovijetku 'Jelena, žena koje nema' i ostale pojavne manifestacije Jelenine*, Beograd: Službeni glasnik.
- Бредфорд 2004: V. Bradford, *Being Made Strange*, Albany: State University of New York Pres.
- Вучковић 2014: Р. Вучковић, *Ликови жена у Андрићевом делу*, Београд: Свет књиге.
- Кољевић 1983: S. Koljević, *Pripovetke Ive Andrića*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Николић 2012: Ч. Николић, Несагледиво као могућност приповедања у приповеци Јелена, жена које нема ('Од самог почетка') Иве Андрића, у: Б. Тошовић (уред.), *Ivo Andrić – književnik i diplomata u sjeni dvaju svjetskih ratova (1925–1941)*, 251–260.

## THE MOTIF OF DISAPPEARANCE IN THE STORY OF “JELENA, THE WOMAN WHO IS NOT” BY IVO ANDRIĆ

### Summary

The paper deals with the motif of disappearance and the way in which disappearance is shown in this short story. First, the most important conclusions reached by literary criticism in the interpretation of Jelena, the woman who is not, are discussed, and then the connection between the motif of disappearance and the motif of silence is discussed. The assumption from which the paper starts is that the narrator lost Jelena. She appears in the text as a woman-ghost, that is, a symbolic embodiment of a missing person. The story of Jelena is a story of love and death, with an ending that is interpreted in accordance with postmodernist poetics.

*Keywords:* disappearance, silence, ghost, death, Ivo Andrić

Jasmina B. Tešović



Милица Д. Петровић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Београду  
 Филолошки факултет

## ОДНОС ПРОСТОРА И ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ *ПЕТРИЈИН ВЕНАЦ* ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Рад се бави анализом романа *Петријин венац* Драгослава Михаиловића, са посебним освртом на положај жене – јунакиње-приповедачице – у приповедном свету, али и питањима женског идентитета, табуа у патријархалном друштвеном поретку и културним стереотипом, као и дезинтеграцијом истог. Однос удела колоквијално маркиране лексике и књижевне стилизације указују на значај експресивне (емотивне) и конативне функције језика, а у вези са овим је и однос простора и идентитета, тачније утицај поетике простора на формирање истог. Рад за циљ има представљање револуционарног значаја приказа „стварносног” женског лика, али и реактуализацију проблематике женског питања у савременом друштву.

*Кључне речи:* Драгослав Михаиловић, фикцијска проза, роман, женски идентитет, патријархална култура, стереотипи

### 1. Иновативни приповедни механизам у служби изградње књижевног лика

Роман *Петријин венац* из штампе излази у редовном колу Српске књижевне задруге октобра 1975. године и одмах изазива велику пажњу читалачке јавности како због необичне тематике, исповести неписмене сељанке Петрије Ђорђевић, тако и због несвакидашњег начина њеног „доношења”: косовско-ресавског дијалекта којим је Петријина исповест исприповедана у првом лицу, у форми сказа.

*Петријин венац* сматра се једним од најзначајнијих романа такозване стварносне прозе или прозе новог стила. Писац стилизује јунакињин усмени говор, тако да читалац бива трансформисан у слушаоца, који се, додуше, не оглашава директно, али о чијем присуству постоје докази у виду Петријиног обраћања у другом лицу: „Оћеш да ти сипем једну? Ајде море. Ајд зајно да попијемо... Је л оћеш тако? Ајде. О боже.” (Михаиловић 1994: 10).

На овај начин читалац/слушалац не само да улази у причу него на одређени начин постаје јунакињин саучесник, неко коме се она поверава и са ким дели своје најинтимније успомене: „Личи тако на сузе, кај да плачем. А не плачем. Ма није, кад ти кажем. Па ево, види, сам на лево. На десно нема ништа. Је л видиш? Је л тако?” (Михаиловић 1994: 10)

Управо ова непосредност у обраћању требало би да сведочи о истинитости исказа, односно чини Петрију приповедачицом којој се верује. Петрија је прототип жене из народа; премда необразована, ипак промућурна и достојанствена у својим ставовима:

Па нисам ни ја, бога ти, нека животиња. Ако нисам школе учила, ко он што учио, не можеш ти, бре, по мене да газиш ко по неку, да простиш, балегу. Нису те у твоје школе валда учили како ћеш људи да вређаш. И ја валда у моју душу нешто осећам, не само ти. (Михаиловић 1994: 209)

<sup>1</sup> petrovicmilica637@gmail.com

Радња романа одвија се од тридесетих до педесетих година двадесетог века, те обухвата историјске одјеке предратне, ратне и послератне Југославије, који се наслућују у позадини Петријине исповести о сопственој судбини.

Појам *простора* у раду подразумева пре свега поднебље, регију, односно подручје деловања одређеног културног обрасца који узрокује социјалну позицију и перспективу књижевне јунакиње Петрије. Сењски Рудник налази се у близини Деспотовца и родне Ђуприје Драгослава Михаиловића, а највећи је рудник мрког угља и најстарије рударско насеље у Србији, као и поприште одигравања радње овога романа. За сам проналазак угља половином 19. века везују се приче о „нездравом камењу“, чија се сврха и корисност убрзо открила, а током рада првог окна рудника дешавале су се бројне и тешке незгоде, попут пожара и урушавања зидова, због чега су се рудари јако плашили и приликом уласка у рудник крстили и читали молитву („Сењски рудник“, <[https://www.kultura.gov.rs/cyt/senjski\\_rudnik](https://www.kultura.gov.rs/cyt/senjski_rudnik)>, 15. 8. 2022). Управо овакво окружење (бого)бојажљиве заједнице која своје обичаје, правила и норме понашања формира на мешавини митске свести, религије и сујеверја специфично се опходи према женама и конструкцији женског идентитета, а начин на који Михаиловић описује вишеструке равни реалности неодољиво подсећа на магијски реализам.

## 2. Стереотипи у конструкцији женског идентитета у (пост)патријархалном друштву

*Петријин венац* као венац приповедака или роман у причама прва је ауторова алузија на народну књижевност и усмену традицију. Варирање и понављање мотива и ликова у појединачним деловима, односно поглављима романа још је једна одлика народне традиције, као и ретроспективни начин приповедања, те сама приповедачица, која је, као и усмени народни казивач, непоуздана, али којој се, захваљујући исповедном тону казивања, ипак верује. Петријин лик тумачићемо у културном контексту традиционалне патријархалне културе, али и одступања од исте.

Мизогинија (гр. *μισογυνία* / *misogynia*, дословно: женомржња, од *μῖσος* (*misos* / мржња) и *γυνή* (*gynē* / жена) најчешће се дефинише као нетрпељивост, непријатељство или мржња према женама, уколико се водимо етимологијом саме речи. Међутим, често се у овај појам, уз негативне, инкорпорирају и позитивни стереотипи о женама, као што су величање материнства, жена-мајки и сл. Ови позитивни митови у функцији су одржавања патријархалног устројства, а амбиваленција у тумачењу термина сведочи о утканости у колективну свест како патријархалног тако и пост-патријархалног друштва.

Са јачањем институционалне једнакости, мизогинија постаје присутнија у ванинституционалној сфери, у свакодневној култури или приватним односима. На мноштво стереотипа које она саображава ослања се патријархална култура као таква. Такође, мизогинија је афективна и односи се на емотивни набој, пре но на рационално оправдање. О амбиваленцији сведочи и двострукост митова везаних за жене: 1. жене прљају, загађују, 2. жене су опасне (заводе), 3. жене су морално и цивилизацијски инфериорне (склоне неморалу, нарцистичне, површне, интелектуално инфериорне; али и: 1. жене су лепе, неодољиве, 2. жене пружају уточиште, дом, негују, 3. жене су мајке, емотивне, нежне, пожртвоване (Благојевић 2005: 23).

Жене као предмет љубави и мржње истовремено неретко постају облик параноидне фиксације, премда феминистичка психоанализа сматра да мизогинија има основа у дечијој примитивној љубави према мајци, те трауму везану за најранији животни период када смо (најчешће) препуштени њиховој бризи. У овој спреси, поштовање и глорификација мушкараца ништа је друго до прикривање анимозитета који се гаји према женама. Женски конзервативизам у овом случају настаје из идеје о конкуренцији.

Институционализација такође представља мач са две оштрице у корист еманципације жена; наизглед формиране како би пружале помоћ и заштиту, институције (домови за неудате/несрећно удате жене, азили за бивше проститутке) у стварности би имале улогу надзиравања и контроле појединца, тј. у овом случају жене, која се најчешће сматра „изгубљеном” када се једном измести из своје традиционалне улоге. Наравно, присутна је и стигма над мушкарцима који бивају одбачени на друштвену маргину услед поремећаја у понашању или одступања од уобичајеног културног обрасца (ментални поремећаји, болести зависности, одлазак на робију и сл.), али се чини да је женска реинтеграција у (патријархално) друштво у овим случајевима унеколико тежа, а дискриминација интензивнија.

Конструкција женског родног идентитета на пољу душевног почиње управо открићем хистерије као карактеристично женске болести. Антички грчки лекари Хипократ и Гален први су описали хистерију као неурозу која се најчешће јавља код сексуално незадовољене особе женског пола, те да су симптоми овог поремећаја директне манифестације оних делова тела и органа у којима се зауставила лутајућа материца („*hystera*”). Медицинско оправдање за овакво тумачење уоприште је налазило и у броју нервних завршетка, којих је у женском телу много више него у мушком. Тек много касније утврђено је да и мушкарци могу оболети од ове неурозе, те је принцип „лутајуће материце” одбачен, али су се симптоматизација обољења, као и сам назив, задржали. Изучавање хистерије довело је Фројда до психоанализе, која ће се надаље користити у тумачењу овог феномена. Тако се доцније хистерија објашњава као последица конфликта између *суиперега* и неке жеље (проблема, ситуације) непријатне *суиперегу*, тако да је ова инстанца личности несвесно потискује. На тај начин, емоционални сукоб претвара се у телесне или психичке симптоме. Међутим, постоји и тумачење хистерије које је одређује као специјалан вид реакције на тешкоће, која се јавља код особа предиспонираних наследним факторима а делимично својом личношћу и приликама у својој средини. Овде значајно место заузимају образовање, домаће васпитање, те општи културни стандард средине у којој се особа развија.

### 3. Женски идентитет и патријархална култура кроз историју

Кроз историју, појам патријархалног друштва почива на „закону (пра)оца”, те на строгој хијерархији и поштовању традиције. Друштвене заједнице организоване су по принципу сродства – племе, братство и род. Племо везује крсна слава и борба против заједничког непријатеља, братство чине сродници од заједничког претка, а род више породица са заједничким презименом. Главни видови привређивања у оваквом поретку били су земљорадња и сточарство. У оваквом систему, чија је средишња идеологија култ предака и поштовање вође племена и оца породице, жена је подређена мушкарцу, а мушкарац старијим мушкарцима. У српској традицији старији нужно значи искуснији, мудрији и способнији од млађег, те се поштовање старијих узима као аксиом. О положају жене кроз исто-

рију сведоче понајвише дела народне књижевности, те записи етнолога. Етнологски записи из Црне Горе и Херцеговине, као и они из Србије, указују на многе сличности у положају жена и њиховој улози у друштву.

Код свију Срба жене су јако потчињене мужевима, а у Црној Гори држе их готово као робине. Осим својих женских послова, као да преду, тку, кувају музу и тд. оне раде и највећи пољских и других послова, које иначе људи раде. Често се може видјети како се жене с тешкијем теретом вуку преко стијена и планина, а муж иде празан с пушком о рамену и чибукком у руци. И при свем томе жена је срећна, ако добије мужа, који је поред тога не туче без икаква повода, само што му се тако прохтије. Млад човијек и жена не смију ништа једно с другијем говорити пред другијем људима, јер би то било непристојно. Исто тако жена не смије свог мужа назвати именом, већ каже само 'он'. Кад Србин пред каким угледним човјеком мора поменути своју жену, то најчешће рече „с опроштењем моја жена“). (Караџић 1987: 343)

Етнолог Милан Ђ. Милићевић (1984: 134–135) о односу мушкарца према жени записивао је следеће:

Женскиње треба да устану раније од мушкиња; оно мушкињу полева да се умије [...] сељанка ручконоша носећи радинима ручак, обично има на рамену обрамицу с торбом хлеба и с лонцем готовца, на леђима, често колевку (ако ће и она имати шта да ради), за појасом јој преслица те идући граби и што да опреде! Ох, нема такве живо-мученице као што је жена сељанка!

О женама у Херцеговини Валтазар Богишић (2004: 268) наводи:

Жена је своме мужу покорна, тако да на само један поглед кривим оком стрепи, ћути кад муж на њу виче, па макар она и имала право, не смије се бранити кад је бије ни побјећи, пази да му је све спавно исправно у кући, повинује се његовим заповједима и осим што ћецу рађа, доји и подиже, све друге женске радње извршује и тежачке се радње не штеди...

Рођење мушког детета у патријархалној култури прате весеље, радост и понос, док рођење женског – жалост и стид, али и узвик „Женско да се не роди!“. У Црној Гори, када се броји колико племе има људи, каже се „триста пушака“, што значи да се женска деца и не броје. О поштовању мушке деце и негативној дискриминацији женске деце Милићевић (1984: 17–18) оставља следећи запис: „Мушка страна свакад је претежнија од женске. Кад се роди мушко дете, девета кућа пева, а кад се роди женско дете, девета кућа плаче, веле старе бабе. Женско у Шумадији не прелази пута мушком.“

У причи Вука Врчевића „Зет и тазбина“ наводи се: „Син је кутњи темељ, крсна свијећа; вјечна домаћа читуља, бранич цркве и народа... а ђевојка? Она није друго до туђа вечера за суђену кућу.“ (Врчевић 1883: 118).

Жена је одређена својим односом према мушким члановима заједнице којој припада: до удаје подређена је оцу и примарној породици, а након удаје постаје у служби мужа и његове фамилије. Многа народна схватања прелазе у обичајно право, а затим и у законске прописе. Девојачка „част“, тј. невиност чувана је за брак, а њен губитак пре брака оштро осуђиван, а неретко и сурово физички кажњаван. Бележе се случајеви шишања косе и каменовања девојака које су на овај начин осрамотиле углед породице, а казна за неверну жену била је и одсецање носа.

Знаш ли, зете? Не знали те људи!  
Ал' ако је једну ноћ ноћила,  
Једну ноћу ш' њиме под чадором,



Не може ти више мила бити,  
Бог ј' убио, па је то проклето [...] (Панић-Суреп 1963: 27)

Положај жене умногоме личи на готово робовласнички образац источња-чких деспотија, по којима жена може бити кажњена смртном казном не само у случају прељубе него и ако изазива раздор у кући, ако излази, занемарује мужа итд. (Јовановић 1981: 355). Муж је може једноставно „отпустити”, тј. отерати попут конкубине, те узети нову жену, уколико пређашња није испуњавала неку од улога које су јој додељене, а културна конвенција благонаклоно је гледала на овакву ситуацију, док је жена која напусти мужа сматрана „упропашћеном”, те се врло тешко или никако наново удавала. Отац је такође сматран такоређи власником и своје деце, односно он је тај који одлучује о њиховој женидби и удаји, као о послу који склапа у породичном интересу. Овакав образац, карактеристичан не само за Србе већ за све словенске народе, вероватно је преузет из старе индоевропске културе.

#### 4. Стереотипи о женама у усменој књижевности

Патријархално поимање родних улога претпоставља женски принцип који се води осећањима и интуицијом и мушки принцип као принцип акције. У складу са тиме настаје и мноштво стереотипа, односно клишеираних представа о традиционалној улози жене у друштву, те њеним особинама.

Патријархална култура представља жене као тихе, нежне и суптилне, те све што одудара од овог обрасца бива сматрано непожељним (није им дозвољено да повисе тон, вичу, псују, буду гласне, да скрећу пажњу на себе). Оне се такође доживљавају пасивним, толерантним, саосећајним и подложним, те зависним од вођства мушкарца. У народној књижевности женама се чешће приписују негативни атрибути. Жена је неверна, несталне ћуди – мотив неверне љубе један је од честих мотива наше усмене књижевности (народне епске песме „Бановић Страхиња”, „Женидба краља Вукашина”), брбљива („Опасала се језиком ко куја репом” (каже се за лајаво женско) (Караџић 1969: 162), пакосна/зла („Ђе ђаво не може што свршити ондје бабу (жену) пошаље” (Караџић 1969: 162), осветољубива („Горе је злу жену дирнути но злу гују” (Караџић 1969: 163), глупа („У жене је дуга коса, а кратка памет” (Караџић 1969: 164). Међутим, изразито позитиван однос постоји према жени као мајци и доброј домаћици.

#### 5. Петријин лик у контексту патријархалне културе

Већ сама чињеница да говоримо о јунакињи, а не јунаку – говори много. Драгослав Михаиловић одлучује да исприповеда Петријину повест, и то још из првог лица и тиме отвара сасвим нову димензију психолошког портретисања, али и стаје у крај стереотипном (не)приказивању женских ликова. Било је, наравно, и пре Петрије значајних јунакиња у српској књижевности, попут Коштане или Софке Боре Станковића, али ниједна није донета са тако непосредним приступом и таквим витализмом, као да и није књижевни лик, но жена од крви и меса.

Носећи мотиви Петријине приче, односно животне исповести, јесу мотиви смрти, болести и усамљености:

У тренутку када своју исповест казује, Петрија Ђорђевић има 52 године. Она је уса-мљена, неписмена жена, која, окружена својим сиротињским полусеоским домаћин-

ством и мачкама, тешећи се помало ракијом, дотрајава у једном заосталом, привредно пропалом крају Србије. (Јанковић 1985: 25)

Па ипак, и поред овога она задржава у току причања ведар дух и тон, те су чести упливи комичног отклона при сусрету са овим мотивима. Будући жена из народа, Петрија постаје прототипом утицаја патријархалне културе, али се и на неколико начина издваја као аутентична. Служећи се примерима из самога текста романа, у овом раду покушаћемо објаснити утицај социокултурних фактора на јунакињину карактеризацију, али и одступања од утврђеног културног модела, те се под револуционарним подразумева иновативност у приказу женског лика. Поменути стереотипизација жена у патријархалној култури претпоставља жену као превасходно биолошко биће, односно мајку. Жене које из неког разлога нису оствариле ову улогу бивају маргинализоване, те посматране као мање вредне или „уклете“, кажњене за грехе својих предака или своје грехе.

О самом детињству Петријином или о њеним родитељима не знамо много. Патријархални миље подразумева да жена почиње да живи тек када се уда; њен пређашњи живот није ни од каквог значаја, а веза са породицом, иако није потпуно прекинута, ипак бива стављена у страну. Управо зато ова прича и почиње *in medias res*, али заправо од почетка Петријиног живота не као девојке но жене, и то жене пред порођај, јер тек тада она стиче право да се интегрише у друштво као члан који доприноси.

Обављање свих кућних и пољских послова од стране трудне жене подразумевало се до самог порођаја. Трудноћа и порођај спадају у још један од табуа патријархалне културе, женско тело и процеси везани за њега (зачеће, трудноћа, менструација) потпадају у домен непознатог, мистичног и доводе се у везу са хтонским, о чему ће нешто касније бити речи. Током ментруације жена се сматра нечистом, док је за време трудноће на ивици прелазног обреда. Настанак живота, те прелазак живота у смрт гранична су стања и стога посебно маркирана. Ипак, скоро се увек то дешава прећутно, препуштајући се у руке „више силе“. Петрија копа кукуруз у тренутку када осећа претпорођајне болове, али их не говори мужу јер то није допуштено по правилима патријархалног обрасца: „Рђаво смо живели ти данови и баш нећу да му кажем. А и онако, брате. Како ћеш с мужа те ствари да говориш?“ (Михаиловић 1994: 12).

Јунакиња у овој ситуацији очекује свекрвину помоћ, али опет трудећи се да не укаже директно на проблематику свога стања, порођај назива „оно“. Тек након што више не може да издржи болове, она ће рећи: „Мајко, мен нешто много претиснуло преко стомака, биће да је оно. Него, да идем ћу ја кући. А ти, ако оћеш дођи.“ (Михаиловић 1994: 14).

За место порођаја Петрија бира амбар, поштујући културни модел којем припада: „А онда ти у село било тако, не мож ти да се порађаш ди оћеш. Не смеш ти то у кућу да урадиш. Има да се сакријеш. Ко кучка кад се куци. Ко мачка од мачора, тамо има да се кријеш.“ (Михаиловић 1994: 15).

Будући неискусна седамнаестогодишњакиња, без икакве помоћи, Петрија кроз порођај пролази сама и рађа дечака, али јој дете ипак умире због правила којима се повинује. Пресецање пупчане врпце дужност је најстарије жене у домаћинству, у овом случају, свекрве:

Пцујем ја бабу, ал, да видиш, можда ми она опет требала. Опет та мора да ти дође. Дете прва треба да ти привати, а ако баш није ту да га привати, ко што ова није тела, мора да биде прва која ће га види и дарови му да. Срп мора да донесе и с њега од тебе да га одвоји, пупак да му пресеке. Ред је таки. (Михаиловић 1994: 16)

Услед поштовања ових правила, Петријин син умире, што се тумачи као „божја воља” или „виша сила” од стране свекрве Веле Бугарке: „Сам цаља Бугарка на мене. Кај зоља. Што год да урадиш, њојзи не ваља. Ди год се кренеш, њојзи си на пут. Не ваљаш како год окренеш, крива си што си жива.” (Михаиловић 1994:13)

Анимозитет између снахе и свекрве дубоко укореењен у патријархалну културу могуће је тумачити и психоаналитички, као надметање за наклоност, али и као културни феномен проистекао из ригидног хијерархијског устројства патријархалног система, те поштовања старијих. Снаха заправо у будућности треба да заузме свекрвину место домаћице, старатељке о дому, те се према њој, као и према сваком новајлији, мора нарочито сурово или уздржано поступати. У дужности патријархалне снахе понајвише спада трпљење, односно безусловно прихватање воље свих укућана, а понајвише мужа и његових родитеља, све док временом и искуством не стекне право заузимања вишег положаја.

Петрија се у своја два брака два пута сусрела са злбом свекрве, тј. са мизогиним третманом. Док јој прва није помогла на порођају, друга је покушала да је убије тако што је тровала живом: „Од свекрву ти нема гори белај. Ја сам и имала две, ја то најбоље знам. [...] Је л видиш ти то, бога ти? Је л видиш колики је то зликовац жена била? Па нек ми неки каже да свекрва мож да ти мисли добро, човече.” (Михаиловић 1994: 39, 61)

Међутим, и поред свега што је преживела, јунакиња у тренутку када јој је свекрва на самрти опрашта све што јој је ова учинила, показујући сопствену добродушност и племенитост, а то је управо оно што јунакињу издваја, ту лежи Петријина величина: она не наставља циклус насиља, нема жељу да се свети, већ свему стаје украј опрштајем, те наставља живот свесна патње коју је проживела, али без огорчења.

Јунакиња трпи насиље од првог мужа, Добривоја, али о томе говори са разумевањем и, чак, симпатијом: „И тако он мене бије, а ја га волим. Он мене јури, а ја пођем неколико корака, па му се врнем на праг. Кај куче.” (Михаиловић 1994: 13) Патријархална култура претпоставља право мужа да бије жену, те се овакав насилнички образац не сматра зачудним. Насиље ће трпети и у тренуцима када се њен други муж, Миса, напије, али ни њему то неће узети за зло, знајући да је огорчен због губитка посла, те да само тако може избацити своју фрустрацију. О односу према жени говори и пас Станислав, који је, по Петријином уверењу, умео да разликује жене од мушкараца: жене није нимало „зарезивао” и није им дозвољавао да уђу у двориште, док је мушкараце обожавао и слепо слушао.

Након губитка детета, те неостварења своје примарне улоге, јунакиња очекује да ће одмах бити отерана, међутим, побољшава јој се однос са мужем, тако да кроз годину дана добијају и друго дете, кћерку Милану. Девојчица умире са пет година и тада се и њен први брак завршава:

Е, тад више мој Добривоје није мого с моном. И један дан ми само рече да спре-  
мим ствари што сам донела и да зовнем моји да ме воде из његову кућу. Он, каже,  
оће да узне жену с коју ће да има децу. С мене је, вели, мора бит, нешто неваљало,  
чим је овако. Негде сам се, може бит, још дететом пореметила или сам, онако,  
сама од себе фалична. А њему треба здрава жена, која ће му рађа и сачува децу.  
(Михаиловић 1994: 21)

Доцније Петрија више неће рађати, али ће се сећати своје деце и замишљати како би изгледао њен живот да су она ту. Своју мајчинску љубав и бригу усмериће на рођаке који су у њеном дому одрастали и школовали се, којима је несебично давала, а никада није тражила ништа заузврат, осим лек за своју усамљеност.

## 6. Фолклорно-митска слика и магијска улога жене

Кроз историју, жене су се често доводиле у везу са тајанством и хтонским принципом. Ово потиче како из архетипа митско-магијског регистра тако и из јудео-хришћанске религије. У библијској традицији укорењено је повезивање жене са змијом, односно грехом, те приписивање атрибута повезаних са нечистим силама:

А змија рече жени: Нећете ви умрети, него зна Бог да ће вам се уонај дан кад окусите с њега отворити очи, па ћете постати као богови и знати шта је добро шта ли зло. И жена видећи да је род на дрвету добар за јело и да га је милина гледати и да је дрво врло драго ради знања, узабра род с њега и окуси, па даде и мужу свом, те и он окуси. (Пост. 3: 2)

Отуда се жене често повезују са магијским обредима, бајањем, вештичарењем и сл. Жена је опозит мушкарцу, те је у словенској митологији повезана са левом страном, лунарним принципом, подземљем. Због своје „нечистоће”, која се везује за женско тело (ментруација, трудноћа), жена није учествовала у верским ритуалним обредима, док су „чистим” сматране само девице или старице.

У западним друштвима у којима доминирају патријархални културни обрасци намеће се да је зла магија (као нижа магија) женски домен. У полном симболизму таквих култура мушко се поистовећује са позитивним принципом: логос, дух, рационалност, светлост, живот, док се женско асоцира са негативним: хаос, материја, емоција, тама, смрт. (Радловић 2005: 343–344)

Савремени стереотип умногоме се ослања на митску представу, а неразвијени део рударског Окна и његова околина доносе још исконскију везаност људи за митско, али и за паганске обреде:

Сви мисле, вештице живу на неке планине ел преко мора, на горске бачије ел на појате, негде много далеко... [...] Ма јок, бога ти. Ти њу, човече, гледаш сваки дан и знаш која је, ал не знаш шта је. Вештице живу онде ди и други људи, у село, у варош, ел у неки рудник. Вештице могу да живе и у наше Окно. Је л мож засигурно да кажеш да не живе? (Михаиловић 1994: 67)

Манипулација симболима, односно магијом, постаје образац превазилажења нереда преузет од цркве. Народна теологија обухвата магијске радње које могу имати како позитивне, тако и негативне ефекте, односно магијом (врачањем) могуће је донети добро, али и нанети зло. Народни лекари, видари, или тици, „бели магови” прихваћени су од стране заједнице, док су вештице које наносе зло сматране уклетим бићима.

Петрија се од свекрвиног тровања лечи код Влајне Ане, која је позната по својим магијским вештинама читања судбине и лечења зрима и према поменутом обрасцу представља видарицу, белог мага. Магијски обред приказан кроз Петријине очи чини све још веродостојнијим:

Покупи она њена зрна. Онда извуче један плекан тањир, метну га на ватру. Баци у њега једну овако дугачку шипчицу, дал олово да л калај, не би умела да ти кажем. Сачека да се растопи. Онда донесе један бео лавор пун с ладну бунарску воду. Метну то насред собе, међу мене и њу. Подиже с неку крпу онај тањир од ватру, подржа га мало над то. Онда трипут овако изговори, лепо сам чула: 'Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем која си. Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем шта си и кака си. Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем како ти се пише на овај и на онај свет.' Пљусну оно олово у воду. Зацврча то там, диже се пара на нас. Она чучи над лавор и кроз ону маглу

гледа у њега. А изгледа, бога ти, тако кај да се запалила, па гори. Кај да на небо оће да полети. Богами. (Михаиловић 1994: 52)

Полексију из Горњег Окна јунакиња означава као вештицу, а свог госта, слушаоца, пита зна ли где је њена кућа. У корист ове тврдње Петрија ће описати неколико немилих догађаја који су се десили Полексијином кривицом, попут Милијаниног побачаја, који у заузима посебно место у роману. Полексија је негативно маркирана пре свега као особа. Вешта са рукама и вична разним пословима, она своју вештину почиње користити не само у добре сврхе (помагање при порођају) већ и у лоше (абортус), што Петрија сматра грехом. Спomiње се и њена борба са старцима које је истерала из дворишта, како би га присвојила за себе, те се суд према Полексијиним поступцима доноси пре свега на моралној основи.

Наша народна традиција често атрибуте „мушкости”, тачније, одступање од женског принципа, приписује натприродном, те је у физичком изгледу вештице могуће уочити неку необичност, попут изражене маљавости, бркова или издуженог носа. Михаиловићеве вештице пак своју унутрашњу природу крију, те насупрот народном концепту није могуће утврдити само на основу биолошких атрибута њихово натприродно својство.

Интересантна је и чињеница да ће „зле” жене у роману, свака на свој начин, бити кажњене за своје поступке, те да правда ипак бива задовољена, иако сама Петрија није желела да се свети никоме за нанету бол (њену прву свекрву, Велу Бугарку, нова ће снаха тући, док ће Полексија имати проблема са кћерком Љиљаном, а затим и завршити у затвору).

### 7. Закључак: Да ли је Петрија револуционаран књижевни лик?

На основу анализе самог текста Михаиловићевог романа изнетих у раду долазимо до закључка да је приказани положај жене умогome утемељен на традиционалној култури, те патрилинеарном обрасцу који је карактеристичан за поднебље из којег јунакиња долази. Свођење женског бића само на биолошку функцију рађања и потпуно поништавање жена које нису у могућности да се остваре у овој улози једна је од доминантних одлика таквог система. Међутим, ту наша јунакиња одступа од стереотипног: аутор Петрији даје глас, показује нам њена осећања, њену памет и разборитост упркос необразовању. Показује нам њену храброст и оданост, упркос подређености положаја који заузима. Показује нам, такође, њену великодушност и способност да опрости и пређе преко неправде која јој је нанета (опрашта свекрвама које су је малтретирале, чак опрашта и покушај убиства). Петрија не замера мужу Добривоју који је тера јер не могу да имају породицу, чак говори да га воли, као ни другом мужу, рудару Миси који је каткада туче. Иако њена покорност одговара стереотипу о жени као смерној, она ће ипак признати да тако поступа, не због правила која мора да поштује, него јер тако жели. У одлучујућим тренуцима, када је Миса повређен, спремно ће одговорити доктору Јешићу и неће дозволити да се са њом поступа „како било”. Петријина женска солидарност и одважност, као и спремност да помогне долази до изражаја приликом компликација са Милијаниним побачајем.

Након првог неуспелог брака, јунакиња наставља живот и сама се стара о себи, а затим се и удаје по други пут, водећи рачуна о свом угледу и репутацији „распуштенице”. И поред недаћа које је сналазе и тешког живота, Петрија налази нову снагу и оптимизам да настави живот. Њена љубав према првом мужу, као и физичка жеља коју осећа, такође је суптилно поменута у роману, чиме се потцртава питање женске телесности и свеобухватност осећања јунакиње.

Долазимо до закључка да, премда необразована, тачније, чак, неписмена Петрија – јесте револуционарна књижевна јунакиња. Наизглед типична полусељанка из рударског Окна, она је много више од тога. Својом слојевитошћу, која подразумева припадност патријархалном обрасцу, али и одступање од њега, она напросто – плени.

## Литература

- Анонимно 1963: Народна епска песма *Бановић Спихиња, Јуначке народне песме*, М. Панић-Суреп (прир.), Београд: Рад.
- Библија 1998: *Стари и Нови завети са објашњењима и илустрацијама*, Л. Бакотић (прир.), Нови Сад: *Добра вест*.
- Благојевић 2005: М. Благојевић, Мизогинија: Контекстуална и/или универзална?, у: М. Благојевић (прир.), *Майирање мизогиније у Србији: дискурси и праксе*, 2. том, Београд: АЖИН, 20–38.
- Богишић 2004: В. Богишић, *Правни обичаји у Црној Гори, Херцеговини и Албанији*, Подгорица: ЦИД.
- Врчевић 1883: В. Врчевић, *Три главне народне свечаности*, Панчево: Књижара браће Јовановића.
- Јанковић 1985: В. Јанковић, *Петријин венац Драгослава Михаиловића*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Јовановић 1981: М. Јовановић, Нека разматрања о друштвеном положају жене од античког до буржоаског друштва, *Зборник радова Правног факултета у Нишу*, бр. 21, Ниш: Правни факултет, 355–376.
- Караџић 1987: В. С. Караџић, *Етнографски списи; О Црној Гори*, Београд: Просвета.
- Караџић 1969: В. С. Караџић, *Српске народне пословице*, Београд: Просвета.
- Милићевић 1984: М. Ђ. Милићевић, *Животи Срба сељака*, Београд: Просвета.
- Михаиловић 1994: Д. Михаиловић, *Петријин венац*, Београд: БИГЗ.
- Радуловић 2005: Л. Радуловић, Родно конструисана „судбина” вештице, у: М. Благојевић (прир.), *Майирање мизогиније у Србији: дискурси и праксе*, 2. том, Београд: АЖИН, 340–358.
- „Сењски рудник”, <[https://www.kultura.gov.rs/cyr/senjski\\_rudnik](https://www.kultura.gov.rs/cyr/senjski_rudnik)>, Званични сајт Министарства културе и информисања Србије, 15. 8. 2022.

## THE RELATIONSHIP BETWEEN REGION AND IDENTITY IN DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ'S NOVEL *PETRIJA'S WREATH*

### Summary

The paper examines Dragoslav Mihailović's novel *Petrija's Wreath*, with special reference to the position of women – heroine-narrators – in the narrative world, as well as the issues of female identity, taboos in a patriarchal social order and cultural stereotypes. The relationship between the share of colloquially marked vocabulary and literary stylization indicates the importance of expressive (emotional) and conative functions of language. What is related to this is the relationship between space and identity, or, more precisely, the influence of space poetics on its formation. The aim of the paper is to present the revolutionary significance of the portrayal of the “real” female character, but also to re-actualize the issue of women's issues in modern society.

**Keywords:** Dragoslav Mihailović, fiction, novel, female identity, patriarchal culture, stereotypes

Milica D. Petrović

Марија М. Шљукић<sup>1</sup>  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

## УРБАНИ ПРОСТОР БЕРЛИНА У ЕМБАХАДАМА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И ОМАМИ СЛОБОДАНА ВЛАДУШИЋА

Наратив о Берлину изграђује се и самерава кроз оптикум компаративног приступа у мемоарима *Ембахаде* Милоша Црњанског, у којима се испољава аутобиографско сећање надограђено документарном грађом, и роману *Омама* Слободана Владушића, који се остварује кроз концепцију индивидуалног и колективног памћења и реконструкцију историјске епохе. Урбанитет се огледа кроз укрштање, преплитање и сажимање друштвеног, социјалног, политичког, историјског и културног кода града оличених и уочених аналитичком методом. Циљ истраживања представља разматрање, показивање и доказивање степена и обима, као и сличности и разлика у приказивању урбаног простора Берлина. Кроз сагледавање и перципирање концепције времена и простора у коме су укоренили људи и њихове судбине долази се до пуног изражаја и целокупности, као и нивоа уочавања свих оних сржних упоришних тачака битних за изграђивање и допуњавање лика града Берлина у проматраним делима.

Кључне речи: Милош Црњански, *Ембахада*, Слободан Владушић, *Омама*, Берлин, град, време и простор

Урбани простор Берлина конципиран је, грађен и изграђен у складу и сагласју са духом и преовлађујућом атмосфером преломне и интересантне историјске епохе, која свој пуни потенцијал и интензитет задобија тек кроз панораму дипломатске и политичке позорнице, оличене у галерији битних, али понекад и не тако важних личности, које својом целокупношћу постојања заокружују и уцеловљују поетску слику града.

Берлински наратив проматран кроз компаративни домен сагледаних дела остварује се на амбивалентан начин. У *Ембахадама* је преовлађујући принцип сагледавања из домена дипломатских односа и релација уграђених у политички идентитет града, уз повремена укрштања са друштвеним, социјалним и културним миљеом, самерен кроз визуру посматрача, али тек понегде и понекад споредног учесника самих дешавања. Лик урбаног простора Берлина у *Омами* представљен је превасходно кроз призму двојице активних учесника догађаја, странаца, који на другачији начин, донекле, запажају све оне карактеристике и одлике урбанитета на индивидуалном нивоу, поредећи искуство градског подручја Берлина са оним елементима уграђеним у срж и бит Београда.

Феноменолошко разматрање нашег односа према архитектонским објектима говори нам да ми архитектуру обично доживљавамо као комуникацију, премда увиђамо њену функционалност. [...] Каже се да је основно значење неке грађевине оно што човек мора да чини да би у њој обитавао – архитектонски објекат денотира 'форму обитавања'. (Еко 2009: 480, 483)

С друге стране, на колективном плану, појављује се и формира групни лик становника самог Берлина, кроз именовање Берлинера и Берлинерки.

1 marijasljukic0402@gmail.com

Урбанитет у *Оами* уцеловљен је кроз наизменично, али и истовремено постојање и опстојавање различитих и разноликих домена града (друштвеног, социјалног, политичког, историјског и културног), који се преклапају и надопуњују као својеврсни палимпсести урбаног градског подручја.

Студије о урбаним језгрима различитих градова показале су да средишња тачка у центру града (сваки град поседује средиште), који називамо 'тврдим језгром', не представља кулминациону тачку било какве специфичне активности, већ неку врсту празног 'срца' слике коју заједница има о центру. И овде имамо помало празно место које је неопходно за организацију остатка града. (Барт 2009: 426)

Временски принцип на коме се заснива проматрани лик Берлина у *Оами* нешто је ужи и обухвата само први период Црњансковог боравка у посланству уз повремене реминисценције у односу на други, док је у *Ембахадама* напореда представљена прва и друга дипломатска мисија писца унутар простора Југословенског посланства у Берлину.

Интересантно је приметити да Владушић у појединим сегментима романа употребљава и користи занимљиве метафоре времена, попут пешчаног сата, чиме се постиже интензивирање и динамизација временско-просторне димензије града, али и испољава потреба Милоша Веруловића да одређене догађаје сагледа из другачије перспективе, мењајући им донекле смисао и значај.

Просторни принцип којим је представљен урбани простор у *Ембахадама* већином обухвата оне просторне одреднице које су у уској корелацији и релацији са Југословенским посланством, као и дипломатским и политичким кодом града, док је у *Оами* просторност стратификацијски наглашенија, али и хоризонтално продубљенија, обједињујући и периферијска и ободна подручја која гравитирају градском језгру.

Улица? То је место (топија) сусрета, без којег нема других могућих сретанја на одређеним местима (по кафанама, позориштима, разним дворанама). Та повлашћена места оживљавају улицу и служе се њеном живошћу, или пак не постоје. На улици, том спонтаном позоришту, ја постајем приказ и гледалац, понекад и глумац. Ту се одвија кретање, мешање, без чега нема урбаног живота, већ само раздвајање, условљена и крута сегрегација. (Лефевр 1974: 28)

Урбанитет Берлина испољава се и оспољава кроз очитовање јавне сфере живота града, који своју пуноћу добија тек кроз проматрање улица, булевара и тргова, као и укрштај и мешање познатог и непознатог света разноврсног социјалног миљеа.

У структури израженог наративног ткива уочава се и разликовни аспект перципираних дела у домену самих приказаних и показаних личности, јер су у *Ембахадама* то махом дипломате или уски круг људи окупљених око дипломатске мисије посланства, дотле се у *Оами* проширује дијапазон уочених личности, обухватајући различите нивое и степене социјалне и друштвене хијерархије, укључујући у поље сагледаног простора скоро све слојеве колективног лика Берлина.

Градски амбијент, дух и атмосфера, као и уопште све оне битне архитектонски маркиране кључне тачке Берлина у *Оами*, представљене су и показане кроз фигуру бодлеровски проматраног шетача, односно у видокругу Црњанског и Милоша Веруловића, који својим постојањем и опстојавањем у јавном градском простору покрећу својеврсно виртуално, али и реално путовање у покушају остваривања задатка проналаска несталог сународника, радника Милана Топаловића. „Град је писмо; човек који се креће по граду, тј. корисник града (а



то је оно што је свако од нас: корисник града), јесте нека врста читаоца који, у складу са својим потребама и кретањима, прикупља фрагменте исказа да би их актуализовао у тајности” (Барт 2009: 427).

Милош Црњански изграђује и уграђује у мемоарско дело *Ембахаде* аутобиографски идентитет путем личних сећања и доживљаја, надograђен документарном потком (депешама и званичним актима посланства).

Слободан Владушић обликује и ствара наративни свет *Омаме* користећи и употребљавајући двоструку перспективу, односно индивидуална сећања и размишљања Црњанског о занимљивом, проживљеном и преживљеном периоду у Берлину пред Други светски рат у оквиру дипломатске службе, док истовремено дух града оживљавају и реконфигуришу именовани, али и они ликови само оличени колективним идентитетом Берлинара и Берлинерки, чиме се на потпунији и свеобухватнији начин конструише и реконструише како историјска потка самог романа тако и атмосфера, расположења, снови, емотивна стања и осећања становника.

Наратив о граду Берлину понајпре је дефинисан и редефинисан кроз конституисање и конфигурацију хронотопа дипломатског представништва Југословенског посланства унутар кога је заснована неколицина микрохронотопа, издвајајући се попут салона са стилским намештајем и радне собе посланика. Зграда Југословенског посланства у својој је суштини битна као она упоришна тачка у којој се сустичу историјски, политички, али донекле и културни домен проматраног простора, док у *Ембахадама* задобија и истакнуту и оделиту временску димензију, јер показује и доказује како се Берлин мењао у зависности од политичког кода, али и не мање значајно, од историјских епоха:

У свакој престоници, у оно доба, дипломате су имале свој квартал, где су биле амбасаде и посланства, – обично раскошне палате, са парком и свечаним улазима. [...] У Берлину, била су, у оно време, два таква кварта, један код Бранденбуршке капије, а други код Бендлеровог моста, близу *Тиергаршена*. Наше посланство било је код тог моста. Улица, у којој се налазило посланство наше земље, носила је, у Балугџића доба, стариснки и сентиментални назив: Регентенстрасе. [...] Хитлер је, [...] решио да Берлин презида. Решио је био да се повуче, до Капије победе, до Бранденбуршке капије, једна права, широка, авенија, а да под удар пијука дође и квартал у ком је била и та наша кућа. Она је порушена. [...] Наместо старе, сазида нова зграда, [...] Сад у сећању, кадкад, привиђа ми се и та ембахада, – не као проклета, – него као стара, скромна, берлинска, кућа, међу толиким кућама у Берлину, којих више нема. (Црњански 1984: 17, 24–25)

Промена урбаног лика града свој потпуни пресек задобија тек кроз проматрање смењивања историјских епоха и политичких промена, остварујући и задобијајући свој пуни обим кроз измену урбаних маркера града, који, иако најтрајнија обележја одређеног простора подлежу, понајпре под призму променљивих временских момената у трајању и континуитету градског језгра.

По себи се разуме, на пример, да урбанистички планер може пројектовати улицу ослањајући се на лексикон који обухвата и дефинише тип ’улице’; он чак може, уз нешто дијалектике између редундације и информације, да је учини другачијом у односу на досадашње улице, а још увек делује унутар традиционалног урбанистичког система. (Еко 2009: 498)

Културни и друштвени код, као и пословно-приватни егзистенцијални простор испољава се кроз одвијање дипломатских послова у *Ембахадама* Милоша Црњанског, запажајући се и истичући кроз топос кафана и ресторана, као значајних и истакнутих места у којима долази до дотицаја припадника разноликог

друштвеног статуса, али и интерполирања појединих личности значајних за културну историју:

Хајдемо, каже, да ручамо, у мали италијански ресторан, преко пута хотела 'Едена', у 'Аиду' [...]. Тај мали, талијански ресторан, у близини Зоолошке баште у Берлину, имао је само талијанску кујну [...]. У ресторан 'Аиду', долазио је у то време, често и талијански писац Пирандело, који је – иако јако стар – имао, праву лепотицу за своју прву глумицу [...]. На спрату, скоро у плафону – као у Паризу – била је смештена музика, која је, за време ручка, свирала напoлитанске песме. Била су то свега два свирача, у мандолину, али се чинило као да анђели свирају. Балуг, који је имао обичај да даје велику напојницу, постао је, тако, италифил, у Берлину. Никад га се не сећам срећнијег, него кад би ме прекинуо у канцеларији, у послу, и довикнуо: 'Диж'те се. Време је да идемо на ручак. У 'Аиду'. (Црњански 1984: 61–62)

Битне повезаности простора за уочавање и показивање урбаних односа, као и просторне релације града оличене су у сржи и бити културног идентитета, исказане попут Музејског острва и зграде Опере. Културни идентитет града у Оами изграђен је кроз уочавање и посматрање Музеја савремене уметности на Музејском острву, чиме се подцртава вишезначност сагледаног простора за формирање аутентичности одређеног града. „Музеј нам пружа начин да се изборимо са прошлошћу, да се на врло значајан начин упознамо са другим периодима и начином живота људи, а да у исто време не морамо обликовати своје сопствено деловање у складу са моделима који припадају прошлости” (Мамфорд 2010: 506).

Уметнички свет Берлина у Оами оживљава и добија на експресивности поетске слике урбанитета у призми уметничких атељеа, особито наглашен кроз простор Маријиног сликарског света у коме долази протоком времена до динамизације друштвених и социјалних односа међу ликовима, али и интензивирања и наглашавања активирања радње романа унутар статичног простора подложног понекад и неким променама:

Пили смо чај од јабука и седели на столицама од прућа, једно наспрам другог. Између нас се налазио столић за који ми је Марија казала да је начињен од дрвета трешње [...]. Испод нас, на поду атељеа, видео сам два шаторска крила, шарена од мрља, црвених, зелених, жутих. Каже ми да слика доле, на поду, а прозоре држи отворене, стално [...]. У ћошковима атељеа налазиле су се празне тегле. Из њих су стидљиво вириле замашћене четкице. Околу су тубе са бојама, тек отворене или готово исцеђене. [...] Сва четири зида су, међутим, била омалана чистом, белом бојом. На њих су биле положене завршене слике неједнаких формата. Било их је доста. Поред једног прозора, као да не припада истом атељеу, видео сам дрвени сталак са три ноге и тек започето платно. Марија ми је казала да ће *то* да буде портрет. Ако *то* буде завршено. (Владушић 2021: 185)

Владушић урбанитет Берлина представља кроз призму оригиналног саме-равања простора уз садејство животних елемената, понајпре исконског, ваздуха, којим се одређује и омеђује егзистенцијални простор Берлина, како на индивидуалном нивоу (посматрање ноћног пејзажа неба над Берлином Виде и Милоша Црњанског), тако и на колективном плану:

Прво смо пролазили кроз загушени део града, између Алекса и Бранденбуршке капије, где смо упали у буку сирена, колону трамваја и аутомобила који су милели, кочили и заустављали се, поново кретали, док су између њих пешаци, у диму и смогу, без страха, прелазили пут. Међутим, кад смо се докопали Тиргартенске улице, остављајући северно од нас Тиргартен и алеју са зеленкастим бистама немачких историјских личности, Луси је коначно додала гас. Рекла је, *Збогом луйке* и већ смо

јурили, напред напред... Схватио сам да су те лутке бисте генерала Молткеа и канцелара Бизмарка [...]. Од јачине ветра, при тој брзини, сузе су почеле да ми се лепе уз образе. [...] У ваздуху се осетио онај необичан мирис по коме Берлинери познају свој град. *Берлинер Луфти*, тако су га звали. Говорили су да је *све* у том ваздуху, берлинском ваздуху. (Владушић 2021: 51–52, 218)

Друштвени и културни ниво града у јавној сфери испољавања понајпре и најчешће могу се запазити кроз репрезентативан изглед споменика и биста, којима се исказује и показује одређени степен развијености друштвених односа у суштини, али и колективне вредности и квалитети урбаног живота, исказујући се у призми групног идентитета града Берлина.

*За споменик.* То је једино место колективног живота (социјалног) које можемо схватити и замислити. Ако контролише, оно то чини да би окупило. Лепота и монументалност иду заједно. [...] Споменици проицирају на тле извесну концепцију света, док је град проицирао на земљиште и још проицира социјални живот (целокупност). (Лефевр 1974: 31)

Периферијски лик града Берлина испољава се на двоструки начин у наративу Слободана Владушића, а у оба случаја обједињавајући означитељ представља породица Де Грот. Породична вила у којој живе Лусини и Максови родитељи смештена је у мирном и идиличном периферијском делу Берлина и обухвата све оне предности, које такав крај града може да омогући припадницима виших друштвених слојева.

Чист ваздух и вода, мир и тишина којих нема у граду, отворена поља за јахање, [...] и обичне шетње – све су то предности које је аристократија увек и свуда знала да цени и које су можда и помогле очувању телесне кондиције и самопоуздања. [...] План улица ових нових предела вила неко време је остао правиан и једва се разликовао од плана градског центра. (Мамфорд 2006: 518–519)

Сам изглед виле представља доминантни принцип на основу кога се изграђује и задобија пуноћа постојања индивидуалног идентитета припадника породице Де Грот, који се оспољавају кроз социјалну пројекцију, истовремено донекле указујући и показујући се и кроз колективни лик типа угледне и богате породице Берлинаца:

Јурили смо тако ободом Груневалда, који је од лишћа на дрвећу сада постао жуто-црвен. Увучене у шуму, налазиле су се ту простране виле у којима се мрестио богат свет: берзански чаробњаци, индустријалци и велетрговци, глумци и глумице, адвокати, лекари, власници клиника. Око вила, видео сам уредно подшишане травњаке, тениске терене [...] и вештачка језера, [...] и док се при таквој брзини аутомобила још увек могао препознати простор, лица мушкараца, жена и деце на травњацима, [...] нису се више могла разазнати: сви су се претворили у мрље које су промицале поред нас као избрисани знакови. [...] А берлинске виле, оне су врло сличне: ограда од црног кованог гвожђа, травњак поткресан уредно, путељак и посути бели каменчићи као лажни бисери, који се мрешкају под ципелама. Иста идила, ту, на зеленим ободима Груневалда, код свих. [...] Пред вилу Де Гротових, могли смо да видимо те мокре зелене пузавице, густе и разливане по фасади (Владушић 2021: 52, 68)

Лекарска ординација Макса Де Грота као пресек просторне пројекције по-словно-приватне сфере оспољавања његове личности истовремено се исказује и кроз ободни простор града, у коме живе сиромашнији становници Берлина, махом фабрички радници и ситне занатлије, што се једновремено испољава и кроз међусобни дотицај такве средине са личностима житеља, али и кроз њихов делатни принцип утицаја на атмосферу места становања:

Де Грот нам показује на врата која из ординације воде тамо, у његове *приватне просторије*. [...] И када сам ушао у ту просторију, ја сам већ тада помислио да оно што видим у њој нису само ствари, које припадају једном човеку, већ реченице из његове животне приче. Осетио сам то. Осетио сам да то што видимо јесте прича. А знао сам да причу треба не само саслушати, треба је разумети... разумети. [...] Соба је била у нeredу. Изгледало је као да се власник сели и да је све што вреди већ послао у нови стан. Овде су само остаци старог живота, за који тамо више неће бити места. Али оно што је остало било је отмено и није личило на старудију: најпре, столић од црвенкастог махагонија на коме се налазила слика девојчице, лепе, али мусаве; онда три кожне, удобне фотеље, паркет од храстовине, по коме су биле разбацане књиге; ... Онда радни сто са мланобелом светиљком и писаћа машина. (Владушић 2021: 46–48)

Градски амбијент ужег језгра као места обитавања истиче се кроз четврти у којима доминирају апартмани као специфични микрохронотопи унутар зграда Берлина, где се истиче апартман Луси Де Грот са особеном терасом пуном зеленила, које представља средиште приватног и друштвеног окупљања и живота људи различитог социјалног статуса:

Били смо пред вратима њеног стана. Мислио сам да ћемо бити сами али није било тако. Ту су је већ чекали неки људи [...]. Луси ме онда води даље, горе. Тамо је њена башта. [...] Онда ме упућује у своје зелено царство; ту су папрати и филодендрони, водене палме, агаве и сансевије, бршљани и шимшири, фикуси, вреже око шипки металне конструкције која наткриљује то обиље, белим платном: да им животодавно сунце не би спржило листове. (Владушић 2021: 53–54)

Контрапункт атмосферских прилика и ноћног пејзажа града једновременно показује и доказује каузални међуоднос урбаног простора и становника, али и кроз психолошке профиле људи релације обликовања идентитета града кроз формирање представе градског рељефа и топономастике у свести појединца, а самим тим и колектива:

Нека велика магла почела спуштати на град, као покора. Међутим, она им није сметала да журе, и да се у тој журби не осврћу једни на друге, као да је свако од њих у граду сасвим сам. Почео сам да око себе осећам нешто што никада раније нисам: неки необјашњиви страх гомиле, усамљене и препуштене, коначно самој себи, без икога да о њој брине и да се за њу бори. И тај страх је постао још јачи када је магла добила жућкасту боју од уличних лампи које су се упалиле. (Владушић 2021: 343)

Наративно ткање изграђено је у сагласју синестезије чула, односно на интересантан начин истакнуто је колико и у ком обиму звуци, мириси, боје и светлост обликују и дефинишу свакодневни живот становника Берлина, утичући како на сам начин живота тако и на психолошком плану омеђујући њихову подсвест, али и рефлектујући се на емотивна стања и расположења, снове, жеље и маштања:

Неколико празних дана. Луси Де Грот, Макс, њен брат, пилот и лекар, и тај наш нестали човек, сународник, сећали су ме на лица људи у вагонима берлинске железнице, који се мимоилазе, испод земље. Та лица се сретну, за тренутак, онда ишчезну. Заувек. [...] улазимо у трамвај, носећи трагове воде у облику шара на ђоновима. Око нас, људи стоје укочени, од хладноће, брига или животи. Задрхте само када се трамвај покрене или заочи, нагло. Њихов поглед, међутим, остаје туп, увек, па чак и онда када се чује звонце, после кога, напољу, људи са шина беже као мишеви. Тај поглед води негде у даљину; то није ни будућност, није ни прошлост, то је неко нејасно време у коме више не постоји ништа, па ни они сами. (Владушић 2021: 62, 334–335)

Црњански пре доласка у Берлин, у дипломатску мисију оставља интересантан текст у часопису *Нова Европа*, којим показује и исказује истовремено и своју

представу, али и визију града на прекретници између битних историјских перспектива, јер проматра и уочава колико и у ком обиму историјски и политички код града остављају трага на његовој урбаној просторности:

Идући Берлину, баш због те послератне централности, он постаје, привремено бар, занимљивији од остале Немачке.

Та метропола, што се много изменила, што не жуди за прошлошћу, већ за будућношћу, што подучава, заповеда, ломи, вара, трује и храни, сама по себи вреди да се упозна уздуж и попреко, јер је скроз модерна, са новим профилом, без оног бившег, под шлемом. (Владушић 2021: 353)

Црњански преживљавајући и проживљавајући дане током дипломатског службовања у Берлину, полако, али недвосмислено постаје свестан искуства живота у граду, начина његовог функционисања, као и релација међу људима, па поредећи и проучавајући та два искуства, оног у урбаном простору Београда са берлинским, закључује да између њих постоји непремостива разлика и да Берлин оличава светску метрополу, док Београд у сржи и бити садржи јединствени дух и атмосферу. „Онда је Црњански још неко време гледао у небо, које се плавило над нама, па ми је казао: 'Не бих волео да Београд једном постане Берлин. Не бих то никако волео.'” (Владушић 2021: 284)

Сагледавајући наративно искуство града Берлина унутар двеју посве другачијих жанровски заснованих књижевних врста, мемоарске прозе и романа, у суштини се показује и приказује да је уплив урбаног простора, његових становника, уопште духа и атмосфере Берлина, утицао и рефлектовао се на чињеницу да је искуство градског језгра и периферије у већој мери готово идентично са тек понеком разликом, али чиме се ипак истиче аутентичност и оригиналност идентитетског кода града у приказаним делима.

## Литература

- Барт 2009: R. Bart, *Semiotika i urbanizam*, u: Miloš R. Perović, *Antologija teorija arhitekture XX veka*, Beograd: Građevinska knjiga.
- Башлар 2005: G. Bašlar, *Poetika prostora*, Čačak: Gradac.
- Владушић 2021: S. Vladusić, *Omama*, Beograd: Laguna.
- Еко 2009: U. Eco, *Funkcija i znak: semiotika arhitekture*, u: Miloš R. Perović, *Antologija teorija arhitekture XX veka*, Beograd: Građevinska knjiga.
- Лефевр 1974: A. Lefevr, *Urbana revolucija*, Beograd: Nolit.
- Мамфорд 2006: L. Mamford, *Grad u istoriji*, Novi Beograd: Book&Marso.
- Мамфорд 2010: L. Mamford, *Kultura gradova*, Novi Sad: Mediterran publishing.
- Црњански 1984: M. Crnjanski, *Embahade I–III*, Beograd: Nolit.

## URBAN SPACE OF BERLIN IN *EMBAHADE* BY MILOŠ CRNJANSKI AND *OMAMA* BY SLOBODAN VLADUSIĆ

### Summary

The narrative about Berlin is built and summed up through the optics of a comparative approach in the memoirs of Miloš Crnjanski's *Embahada*, in which the autobiographical memory is upgraded with documentary material and Slobodan Vladusić's *Omama*, which is realized through the concept of individual and collective memory and reconstruction of the historical epoch. Urbanity is reflected through the cross-

ing, intertwining and summarizing of the social, political, historical and cultural code of the city embodied and observed by the analytical method. The aim of the research is to consider, show and prove the degree and scope, as well as similarities and differences in the presentation of the urban space of Berlin. Through the consideration and the perception of the concept of time and space in which people and their destinies are rooted, we come to full expression and totality, as well as the level of perception of all those core points of importance for building and complementing the image of Berlin in the observed works.

*Keywords:* Milos Crnjanski, *Embahade*, Slobodan Vladusic, *Omama*, Berlin, city, time and space

*Marija M. Šljukić*

Милана Д. Гајовић<sup>1</sup>

Универзитет у Београду

Институт за филозофију и друштвену теорију

## ОТАЦ КАО ИРАЦИОНАЛНИ АУТОРИТЕТ У РОМАНУ СЈЕЋАЊЕ ШУМЕ ДАМИРА КАРАКАША

У роману *Сјећање шуме* Дамира Каракаша једну од кључних тематских окосница чини дјечја траума јунака који живи у конзервативној и ригидној патријархалној средини, оличеној у фигури оца који своју моћ потврђује кроз насилне обрасце понашања. Отац представља *ирационални ауторитет* (Е. Фром) који свом сину не дозвољава да га критички преиспитује; своју моћ изграђује на насиљу и слијепом вјеровању. Он не оставља простор дјетету да га подвргне рационалној контроли, чиме га подвлашћује и чини зависним. Изразито сензибилни дјечак незрелим системом психолошких одбрана реагује на трауматско искуство како би опстао у породичној и друштвеној средини у којој нема могућност да открива и развија своје когнитивне, емоционалне и духовне потенцијале. Угрожавајућа родитељска фигура у оквиру базе сигурности изазива страх насилним понашањем и укида могућност комуникације с равноправним Другим. Дјечаков бијег у имажинацију омогућава му да се привремено заштити, али његова изразита сензибилност и на телесном и на осјећајном нивоу не дозвољавају му да опстане у насилном окружењу.

*Кључне ријечи:* Дамир Каракаш, *Сјећање шуме*, ирационални ауторитет, фигура оца, дјечја траума, теорије трауме

### 1. Наративизација трауме

У психолошкој литератури траума се описује као један од најкомплекснијих психичких механизма; она је узрокована догађајем или низом догађаја који својом страховитом снагом нарушавају дотадашњи начин поимања свијета појединца и буде у њему осјећај угрожености и беспомоћности. Трауматско искуство угрожава човјеков егзистенцијални темељ, као и његову вјеру да може контролисати спољашње околности. У дјетињству ова врста застрашујућег искуства има посебну важност стога што се највећи дио психичких активности дјетета одиграва на подсвјесном нивоу (Пек 1991: 65), што отежава њихову вербализацију која је неопходна ради интеграције трауме. Траума у дјетињству „формира и деформише личност” (Херман 2010: 166), дезинтегрише сјећање и касније онемогућава појединца у изградњи властитог идентитета.

Теорије трауме (*Trauma Theory*) представљају новији правац у теорији књижевности и њихову важну одредницу представља књига Кети Карут, *Непризнато искуство: траума, наратив и историја* (1996). Представници првог таласа овог књижевнотеоријског правца трауму су дефинисали као неизрецив догађај чија је битна одредница дисоцијативност (одвајање свијести од самог догађаја), наслањајући се на Фројда и Лакана. Други талас у оквиру теорије трауме обилежила је мултидисциплинарност. Представници другог таласа овај су појам изучавали из угла психологије, неуробиологије, лингвистике, социологије и у контексту флуидног проналажења значења и смисла, имајући притом на уму истинитост искуства појединачног људског бића.

1 milanagajovic@gmail.com

Друштвени су механизми уопште у патријархалном друштву, уз религијску потпору, засновани на апсолутној моћи коју над дјететом често имају родитељи и старатељи. Та је моћ првенствено заснована на дјететовој биолошкој условљености у односу с одраслима; она се јасно огледа у неопходности остварења здраве примарне (афективне) везаности с најближим другим ради човјековог каснијег позитивног односа према свијету. Од квалитета дјететовог односа с првим и најважнијим моделима у животу умногоме зависи његов цјелокупни психички и емоционални развој. И од његове слободе да изграђује властити оријентир у животу, не би ли постало аутентично биће које има властити идентитет.

Вербализација трауматског искуства изузетно је отежана у дјетињству стога што „[к]од одраслих, велики део 'мисаоног процеса' се одвија у подсвести. Код деце и младих у развоју скоро целокупна ментална активност се одвија у подсвести. Они осећају, закључују и поступају са веома мало свести о себи” (Пек 1991: 65). Такође „трауматске успомене личе на успомене мале деце по томе што у њима преовлађују представе и телесне сензације, а недостаје вербални наратив” (Херман 2010: 75). Дијете нема менталне капацитете да уобличи наратив о ужасу које је проживјело<sup>2</sup>.

Наративизација дјечјег трауматског искуства предуслов је могућности за емпатијско (са)учествовање. Жртви су у непосредном окружењу потребни људи који јој вјерују и који с њом саосјећају како би могла изградити повјерење и како би проговорила. Естетско уобличење дјечје трауме у књижевним дјелима пружа могућност да се на плану универзалних вриједности људских искустава кроз умјетност дође до истине најбеспомоћнијих жртава које живе у породичним тамицама уоквиреним завјером ћутања и на приватном и на друштвеном нивоу. У умјетности постоји тежња да се подари смисао патњи и да се отвори пут невидљивим жртвама да проговоре о страхотама које су проживјеле. Отуд је Данило Киш (2010: 75) цитирао мисао француског писца Ж. Рикардуа који је казао да би без књижевности смрт дјетета негдје на свијету била подједнако бесмислена попут смрти животиње у кланици. Књижевност тежи да осмислотвори живот.

## 2. Ирационални ауторитет и дјечја траума

У мноштву култура дијете се посматрало као биће које нема вриједност по себи и које тек у процесу социјализације постаје пуноважни члан друштва:<sup>3</sup>

Према овом првом моделу дете је беспомоћно, злим силама угрожено и великим делом 'нечисто' биће коме социјална заједница мора помоћи да одрасте и постане социјално и ритуално чисто биће. Према другом моделу дете је мало, нејако, неразумно, непоуздано биће, кога васпитавањем треба уздићи до разумног и зрелог припадника социјалне заједнице. (Требјешанин 1991: 10)

Патријархално друштвено уређење чврсто наслања се на религијске норме које проповиједају неупитно поштовање ауторитета родитеља, чије се одлуке не смију преиспитивати. У њему се породица посматра у митологизованом контек-

2 Многа трауматизована дјеца „нису имала с киме да обраде своје трауме, па су трауме остале негде у њима необрађене, неуклопљене и учиниле да и каснија искуства не успевају да обраде, односно интегришу. Ова деца (касније људи) живе фрагменте уместо живота” (Стефановић Станојевић et al.: 2018: 8).

3 У том су контексту у паганским временима важну улогу имали обреди прелаза и иницијације, као више или мање сурови испити зрелости појединца. О томе више у: Генеп 2005: А. V. Genep, *Obredi prelaza*, prev. J. Loma, Beograd: SKZ.



сту као основна ћелија друштва и њено постојање се само по себи представља као гаранција очувања равнотеже заједнице<sup>4</sup>. На тај начин се и на ширем и на ужем (у оквиру приватног простора) плану дјечи одузима моћ да проговоре о насиљу које над њима спроводе родитељи или родитељске фигуре у бази (не) сигурности јер им се не дозвољава да сумњају и преиспитују људе од којих зависе. Дакле, вриједност појединачног људског бића и његово психичко благостање налазе се у другом плану у патријархалном друштву<sup>5</sup>. Равнотежа заједнице, чак и у случајевима када је потпуно илузорна, важнија је од истине жртава. Стога је важно нагласити: „Памћење и казивање истине о страшним догађајима су пред- услов како за успостављање друштвеног поретка тако и за исцељење појединачних жртава” (Херман 2010: 19).

У роману *Сјећање шуме* неименовани приповједач казује о свом дјетињству у ком једну од главних улога има фигура застрашујуће насилног оца који га психички и физички злоставља. Он приповиједа у првом лицу у презенту, чиме се стиче утисак да непосредно слушамо исповијест дјетета-приповједача који казује о догађајима на прелазу из дјетињства у адолесцентско доба, што је један од кључних формативних периода у човјековом животу.

Чини се да јунак хронолошки набраја догађаје; констатује их и ријетко додатно коментарише. У његовом казивању нема ауторефлексије стога што дијете нема способност да освијести оно шта му се дешава. Приповједач не тражи узроке понашања људи око себе, превасходно свога оца, већ туђе поступке прима као задатост. Пасивно трпи спољне утицаје, али нема ни капацитет да разумије узроке својих осјећања, од којих га туга најчешће преплављује; опхрван њоме најчешће само чека да прође не могавши да дубље разумије узроке својих осјећања. Емоције у патријархалном друштву потпадају под женски принцип који је повезан с негативним атрибутима, за разлику од мушког принципа који се афирмише и сагледава у позитивном контексту.

Отац у овом роману симболизује ригидну патријархалну норму, оваплоти-зацију Лакановог *Имена Оца* као тотализујуће структуре. Лакан метафору *Име Оца* користи за ону фигуру у човјековом животу која уједињује жељу и Закон и која дијете уводи из домена природе, хаоса (оличеног у подређеној фигури жене и мајке), у домен уређености, друштва и културе. Он означава границу и сепарацију од мајчинског објекта (прелазак из *имагинарне* у *симболичку* фазу у којој језик има централну улогу)<sup>6</sup>. Хамер (2009: 76) Лаканову метафору објашњава на сљедећи начин:

Као представник културе и друштва, отац или пре 'очево име' (*le nom de père*), својом почетном претњом кастрације стоји између мајке и детета. Идентификација са очинском фигуром, која даје приступ симболичком, подразумева огroman добитак. Дете је сада у стању да своја хаотична осећања преобрази у стварање смисла, и са-

4 У таквом друштвеном устројству постоје привилеговане и подређене групе људи. Требејшанин (1991: 304) истиче да у српској патријархалној култури привилегован положај имају одрасли ожењени мушкарци, док су подређени: жене, дјеца, млади и др.

5 „У патријархалном друштву, заједница и заједнички интереси имају премоћ над оним личним, појединачним и приватним.” (Требејшанин 1991: 283)

6 У Фројдовој теорији то би био прелазак из *принципија задовољства*, у ком је дјететова жеља без-гранична, ка *принципију реалности*, у ком дијете спознаје да је његова жеља омеђена постојањем Другог – „Ако пажљиво следимо Фројда, онда ћемо у његовим анализама 'принципа задовољства' и 'принципа реалности' запазити да је однос детета према родитељима први социјални (не само биолошки) однос, дакле, и прва прилика да се човек одреди према друштву. То је истовре-мено и почетак односа према *ауторитету*.” (Тадић 1987: 51)

мим тим да се усмери ка другим објектима, а не само ка себи [...] Идентификација са оцем, међутим, такође је губитак и расцепљење самог субјекта. Овде појам *реалног* ступа на сцену.

У роману приповједач нема прилику да превазиђе ниво идентификације с очинском фигуром чије су границе толико снажно постављене да представљају насиље само по себи. Отац у овом роману не оставља простор своме сину да преиспита начин на који га васпитава, на који се понаша и на који говори, озбиљно оштећујући доживљај властите вриједности у своме дјетету. Он се „појављује као иницијални трауматизатор, онај који собом (до)носи непорециву заповест Закона, норми и (само)воље, али још више значи страх, забрану и казну” (Брајовић 2019: 430). Ирационалност таквог ауторитета најприје се огледа у његовој тежњи да своју моћ потврђује кроз застрашујуће насиље над својим сином стога што „[у]колико ауторитет измиче *рационалној* контроли и могућности критичког оспоравања, уколико се гради на слепом *веровању* масе или појединца у његову несвакидашњу (па и надљудску) снагу, моћ и мудрост, онда имамо посла са *ирационалним ауторитетом*” (Тадић 1987: 88).

Однос између оца и сина јесте микрослика друштвене макроструктуре. Тај однос на ширем плану представља патернално друштво у коме је доминантан токсични вид мушкости који се заснива на снази над обесправљеним члановима друштва. Такву структуру одређује „угњетачки карактер и мерила, који заповедају послушност као највећу дужност, не питајући се много о њеној сврси и смислености” (Тадић 1987: 8). Дијете има да слуша старије ауторитете у својој породици и друштву, не преиспитујући их јер се сумња посматра као издаја. Тиме што се дјетету одузима право на сумњу, одузима му се право и да у одраслом добу освијести трауму коју је доживјело, али и да вјерује својим осјећањима, свом систему вредновања, али и мишљења уопште – „Управо у том дијелу породичног одгоја за моралне квалитете, које дијете од почетка учи да себе види везаним за ауторитет, налази се једна од најважнијих функција одгоја у стварању ауторитарног карактера” (Фром 1986: 98).

Ако се траума не освијести, она се не може вербализовати, а самим тим ни интегрисати. Истински ауторитет увијек оставља простор другоме да га критички преиспитује и превреднује, те да помоћу слободне воље одлучи да ли ће га прихватити и поштовати:

А сумња је укорјењена у људској рационалности. Она не верује, него *проверава*. Ауторитет без умног оправдања нема, дакле, никакве вредности. Од породичног васпитања деце до политичке зрелости и признања грађанског пунолетства у демократији, ауторитет има смисла само ако потпомаже пораст 'одрасле особе.' (Тадић 1987: 40)

Јунак доживљава дуготрајну трауму у току свога одрастања. Простор дома, који би прије свега требало да симболизује базу сигурности и уточиште, постаје простор у ком се он непрестано плаши и опсесивно размишља о сопственој смрти.<sup>7</sup> У прологу романа дрвена кућа се тресе и то дјечак чује – „[...] дрвена кућа била је зачепљена старим новинама, а вјетар је у њој пронашао нове пукотине: пуше и помиче сјене по соби” (Каракаш 2016: 7), док се касније у роману каже

7 „Лежим и гледам горе; у једном тренутку осјетим близину плафона, па се још јаче од страха увучем под плахте; не знам зашто, али чини ми се да ћу ноћас у овој кући умријети” (Каракаш 2016: 16); дјечак такође вране повезује с предосјећајем смрти – „То је било трећи пут откако су ме отпустили из болнице и био сам сигуран да су те вране стигле због мене; сад ми се опет чини да ћу умријети.” (Каракаш 2016: 17)

да су волови повукли кућу у дворишту – „Овога пута волови су кућу једноставно ишчупали из земље, кућа се распала; на том мјесту гдје је стајала, остала је само црна, смрдљива рупа, као после вађења поквареног зуба” (Каракаш 2016: 15). Није без разлога управо симболика куће на прошлој граници и у остатку текста представљена на овај начин. Она у позитивном семантичком смислу означава дом, сигурност приватног простора, али у роману видимо да је у њој дјечак најугроженији и да је она само фасада која сакрива трулеж. Она постаје својеврсни паноптикон у ком он непрестано стрепи од тога да ли га отац види и да ли ће га казнити без јасног разлога. У паноптикону циљ је „[...] да особе над којима треба вршити надзор треба увек да се осећају да су под надзором, или да бар постоји велика могућност да су под надзором” (Бентам, Фуко 2014: 45). Стога кућа постаје налик на тамницу у којој су страх и неизвјесност доминантна осјећања наратора – „Отац жваће и једним оком пази да ми не испадне вилица; зна ме због тога распалити својом вилицом по прстима; док једе, његово око ми стално говори: 'Пази!'” (Каракаш 2016: 12)

Очеве границе су произвољне, неподударне и неповезане. Он кажњава хировито,<sup>8</sup> што оставља велике посљедице по психу дјетета – „У злостављачкој породичној средини, спровођење родитељске моћи је произвољно, хировито и апсолутно” (Херман 2010: 167).

С обзиром на то да је оквир у ком се развија заснован на субјективним и произвољним очевим емоционалним стањима, приповједач гради јак одбрамбени систем – он покушава да преживи страховиту ситуацију тако што се његова психа фортификује<sup>9</sup>. С друге је стране изузетно значајна његова потреба да се идентификује с очевом фигуром, па самим тим и с патријархалним агресивним маскулиним начелом који провијава кроз историјски, друштвени и културни контекст. Дјечак с једне стране мрзи оца и жели да он умре када се разболио,<sup>10</sup> а с друге стране тежи да се поистовјети с њим јер жуди за његовим признањем<sup>11</sup> – „Деца одрасла у оваквој клими доминације развијају чак и више него одрасли, патолошку везаност управо за оне који их злостављају и занемарују; везаност коју ће на стојати да очувају чак и по цену жртвовања сопствене добробити, сопствене стварности, или сопственог живота” (Херман 2010: 166). Приповједач непрестано тежи очевом признању, памти сваку врсту блискости, колико год она била привидна, стога што му је потребан било какав вид оријентационог оквира и поузданости, па макар тај оквир био разарајући по његово физичко и ментално здравље.

Потреба за припадношћу и признањем изузетно је јака у дјечаку. У случају када мјештани села избегавају његовог оца<sup>12</sup> због тога што је груб, напрасит и непријатан у комуникацији (тетке им због њега не долазе у посјету), дјечак замишља оца и себе као да припадају истом табору насупрот њима. Да би могао да одржи позитивну представу о њему, он мора остати у суженом свијету своје породице.

8 „Непредвидив родитељ је застрашујући бог у очима детета.” (Форвард, Бак 2010: 25)

9 „Једини начин да дете преживи је масивна фортификација његове психе. И док је таква фортификација психолошке одбране неопходна за његов опстанак у детињству, она неизбежно доноси поремећај или компромис у каснијем животу.” (Пек 1991: 143)

10 „Све док отац живи, његова је воља једини закон, а нада у самосталност и независност је, свјесно или несвјесно, повезана с надом у очеву смрт.” (Фром 1986: 43)

11 Он каже: „Ходам сигурним очевим кораком.” (Каракаш 2016: 20).

12 Приповједач каже: „Играмо по цести ногомет; пазимо да мој отац није у близини” (Каракаш 2016: 9); „Гледам у точку одакле би се сваки час требао појавити мој отац: сјене дрвећа пружиле су своје вратове, па ми се чини да све око мене гледа у ту једну точку.” (Каракаш 2016: 18)

Снажна је потреба за припадношћу групи (породичној, пријатељској, војној, политичкој и др.) и повезана је с ауторитарним васпитањем и с прећутном афирмацијом психичког и физичког насиља над беспомоћнијим члановима друштва. Насиље о ком се говори у роману табуизирано је. То видимо у контексту приповједачеве породичне историје о којој се казује испотиха. Дјечаков дјед био је усташа, као и највећи број становника села, али се о томе не говори. Мјештани се не одричу усташтва, али га не помињу због комунистичке власти. Када дјечак говори о својој жељи да оде у ЈНА, бака га пита да ли зна да му је дјед био усташа. Он је обиљежен прошлошћу својих предака иако о њој не зна много.

Такође, да је снага као мушко начело веома важна у цјелокупној заједници видимо кроз начин на који већина људи у колективу мисли: „А мој отац мисли, као и сви у нашем селу: тко је неспособан за војску, тај је неспособан и за живот” (Каракаш 2016: 61). Дјечаци воле да се играју рата: фигурама војника, Индијанаца и каубоја, који симболишу мушкост и снагу. Да би се потврдио као мушкарац приповједач сања да постане војник једног дана<sup>13</sup>.

У уводу романа дјечаци бацају камење, а поред њих стоји приповједачев дјед с пушком. Дјечак тада каже: „Дубоко удахнем, стопим неколико покрета у један, а неки бијес ми избије из тог наглог трзаја руке; бацим камен и замишљам како лети право према дједи Мили” (Каракаш 2016: 8). Дјед се подсмјева на рачун његове снаге. Видимо да је омаловажавање уобичајен начин на који се старији чланови друштва опходе према млађима. Истичу њихове недостатке и слабости, не говорећи о њиховим квалитетима. Индикативно је што послје дједове смрти, управо дјечак заузима његово мјесто за трпезаријским столом. Видимо како се кругови насиља прожимају с тоталитарном очинском фигуром и на приватном и на друштвеном нивоу, и како се оно наставља из генерације у генерацију<sup>14</sup>.

Сјећање на злочине у свакодневном животу не постоји. Они се не помињу ни у породичном ни у ширем друштвеном кругу. Само у школи дјецу воде на мјеста злочина и говоре им о страшним злодјелима која су починиле усташе, али без њиховог дубљег тумачења и разумијевања. Дјеца остају с кошмарима, оптерећена догађајима која им нико дубље не објашњава због чега их не могу истински прерадити и схватити. Намећу им се опште чињенице из историје док многи у својим породицама и у свом селу живе са злочинцима које морају поштовати као богове и које не смију преиспитивати, а притом се најчешће идентификују с ауторитарним фигурама које су им најближи модели у породици, какав је случај с приповједачем у Каракашевом роману.

Тема комуникације изузетно је важна у овом дјелу. Однос између чланова породице заснива се на потискивању и прикривању. Они нису равноправни и старији одлучују о чему се може говорити, а о чему ћутати. У средини у којој нема простора да се исказе мисао нема ни слободе за духовни развој јер „[с]ваки однос који није дијалогски, нужно је однос моћи и надмоћи” (Шушњић 2011: 9). Дјеца се морају уклопити у уски свијет лажи и привида.

13 Насиље је свеприсутно. Тако су на игралиште у селу дошли домаћи навијачи „с поља, имају у рукама мотике и сложено пјевају: *Ничега се ја на свијету не бојим, нож и пиштољ у чарапи стоји*” (Каракаш 2016: 11).

14 Фигура се оца „појављује као проносилац ултрадесничарске, (нео)усташке идеологије као политичког и повесног заступника конзервативне идентитетске матрице која почива на тоталитарном, насиљем и терором обележеном схватањем појединачне и заједничке припадности” (Брајовић 2019: 440).

Поред усташке историје села, ћути се о сексуалности, али и о болести дјечака – „О тој мојој болести, о којој ни ја не знам ништа, нитко није са мном разговарао: као да она и не постоји. Када се у некој прилици случајно спомене ријеч *срце*, моја мајка брзо пребаци на неку нову тему.” (Каракаш 2016: 70) Чланови његове породице не помињу ријеч *срце*, водећи се магијским начином мишљења које је засновано на идеји да се несрећа призива уколико се казује о њој. Одлика је нездравих породица да се у њима не говори отворено, да се емоције и мисли потискују и сакривају, те да се сваки проблем прикрива, као да ће проблеми нестати уколико се игноришу. Дјеца у таквим срединама имају озбиљан проблем да изграде здраву интуицију, утемељене мисли којима могу да вјерују, као и способност да препознају своје емоције и да их стабилно осјећају.

Лајтмотив срца и његова симболика показују да је дјечак свјестан постојања своје болести, али учествује у завјери ћутања о њој. Онирички елементи дају важан увид у дјечакову психу. Он сања како му отац и електричар доносе жељезно срце, те он електричара пита да ли с таквим срцем примају људе у војску. На то му електричар одговара: „Нема метка на свијету који може пробити ово жељезно срце” (Каракаш 2016: 19). Наратор тежи да се уклопи у друштвене оквире, да буде исти као сви и да добије потврду вриједности. Његова болест га у томе спречава. Означен је као слабо Друго и због тога што је дијете и због тога што је болестан, а уз то је и осјећајан иако се труди да своје емоције потискује. Стога је супротстављен патријархалном идеалу о снажном и потпуном човјеку који нема слабости – о тјелесно здравом рационалном мушкарцу који побјеђује своја осјећања да га не би ослабљивала.<sup>15</sup>

Приповједачева осјећајност и имагинативно богатство унутрашњег свијета (он пише саставе и има поетски однос према стварности, а то примјећујемо и кроз сегменте спољњег свијета који заокупљују његову пажњу) супротстављени су очевој суровости и потпуној затворености. Када гледа филм, он размишља: „[...] на овом платну све је могуће: чак и да моја болест заувјек нестане” (Каракаш 2016: 37). Тако у ситуацији када дјечак треба да исјече главице купуса и када му отац каже „Бог ти јебо матер, за ниш’ ниси” (Каракаш 2016: 21), дјечак замишља да је кошаркаш. Имагинативни бијег од страха његов је одбрамбени механизам који је недовољно јак да га заштити.

Дјечак све вријеме жуди за њежношћу. Као фрагилно и крхко биће на емотивном и тјелесном нивоу, не проналази простор да искаже своје емоције. Када је тужан, он плаче тако што ставља главу у сјено или тако што остаје у кревету сакривен чаршавом. Све вријеме покушава да се уклопи у норме које афирмишу насиље и које човјеку не дозвољавају да истражује своју тјелесност, да о њој сазнаје, да препозна сопствене границе, као и да развија свој унутрашњи свијет у пуним потенцијалима духовних моћи. Дјечак каже: „Мене отац и мајка никад не љубе; само пруже руку. Не љубе ме ни за рођендан јер га никад и не славим. Код мене у селу нисам видео да итко икога љуби. А оца нисам никада видео ни да плаче; не могу то ни замислити.” (Каракаш 2016: 62)

Осјећајност, као предуслов емпатије, у оцу, као и у цијелој средини, не испољава се и то видимо у скоро свим ситуацијама у роману. Он нема изграђен систем ментализације који би му омогућио да препозна своје емоције, њихове

<sup>15</sup> Дјечак сања и да убија медвједа (медвјед је симбол уништења и зла; колективно несвјесно; препрека на дјечаковом путу самоостварења) и да га због тога сви у селу славе, што његовог оца у сну чини поносним на сина. У другом сну, након што је на школском излету слушао о усташким злочинима, сања како му медвјед очевим гласом говори: „Болесне бацамо у јаму” (Каракаш 2016: 26).

узроке, као и емоције у другима, већ га оне преплављују. Отац смије само да показује неконтролисани бијес као симбол снаге и мушког начела. Важно је истаћи да је дјечаковој баки свиња љубимац и да јој тепа. Отац говори похвалније о њој него о свом сину, све док је не закоље. Према животињи се слободније показују осјећања него према најближим људима.

Отац не може сагледати свога сина као личност када и сам није изграђен човјек. За њега је син објекат над којим може да празни своје афектиране и површинске емоције. Док не дође до пуне физичке снаге, за све чланове породице дјечак је *фаличан*.<sup>16</sup>

Приповједач, сада већ у адолесцентском добу – на путу да постане мушкарац, непрестано тежи за признањем у суровој и затвореној средини; покушава да ојача своје тијело које не може да издржи толико напора због болести срца. На алегоријском плану он не може да уклопи потребе свога бића с идеалима друштва који потпуно гуше јединственост човјека. Он мора пропасти у таквој средини – било духовно или тјелесно. Покушавајући да се уклопи у њих, он себе обмањује: „Осим тога, ако сам обичан војник, онда сам здрав, али ако сам официр, онда сам савршено здрав” (Каракаш 2016: 77); „[...] такву снагу у себи осјећам откад пијем оне протеине и вјежбам да ми се чини како бих сам та пуна кола могао рукама за собом повући: јак сам. Никад нисам био јачи.” (Каракаш 2016: 83) Комшиница његовом оцу казује: „Богами, догодине ће те мали моћи истући” (Каракаш 2016: 84). Отац не реагује на то и први пут одлучује да попије пиво са својим сином, чиме га индиректно признаје као себи једнаког. На свим овим примјерима можемо уочити да су односи између људи у овом роману односи моћи и надмоћи, а не истинске љубави. С тим можемо довести у везу Левинасову (1998: 23) тврдњу: „Оно људско се једино показује у релацији која није моћ”.

Деструктивну снагу васпитања које није усмјерено ка уважавању и слободи бића видимо у ставовима оца који наставнику, након што сина умало није усмртио батинама, говори: „Друже наставниче, ја радим, немам времена, туците га ко да је ваш син, ја немам времена, да од њега човик постане” (Каракаш 2016: 76). Овај би се роман могао посматрати као својеврсни антипод билдунгсромана стога што је у њему приказана деградација личности дјетета/ адолесцента, чије су потребе за сигурношћу, њежношћу и стваралачки потенцијали систематски разарани, све до његове смрти. Колико су патријархалне норме ригидне и снажне уочавамо у ситуацији када отац плаче због смрти сина, трудећи се да сакрије тугу чак и у највећој патњи, и поред тога што га нико не види (изузев духа сина који одлази у шуму).

То што ни приповједач ни остали ликови у роману немају (пуна) имена можемо протумачити у кључу њиховог недостатка аутентичног идентитета. Сви су ликови осујећени у процесу *индивидуације* (Јунг) и не могу постати своја сопственост. С тим што су неки попут сјенки (такав је случај са женским ликовима који су само контурисани)<sup>17</sup>. Они постоје фрагментарно, немајући свијести о сопственим мислима и осјећањима.

16 С дједом није разговарао три дана када је за њега рекао да је фаличан: „Због те ријечи *фаличан* три дана нисам с њим разговарао, он је мислио да сам лоше воље јер сам добио лошу оцјену у школи; мој дјед увијек би ме криомице проматрао. С неким изразом пуним бола” (Каракаш 2016: 9–10). У дједовим ријечима огледају се брига и љубав, али и срамота и разочарање у вези с унуком.

17 Врло је важна ситуација у којој мајка, као тиха партнерка, почиње да удара дјечака како би га заштитила од снажнијих очевих удараца: „Замахнуо је, између се испријечила мајка и почела ме ударати; млатила ме, али ме тим женским ударцима заправо од њега бранила. Отац је псујући изашао, а мајка је почела пригушено плакати, љубити ме, тући па опет сумануто љубити. У јед-

### 3. Закључак

Приповједачев дух улази у шуму у епилогу романа *Сјећање шуме* Д. Каракаша и каже: „Како улазим дубље, шума је све гушћа, мрачнија. Никад краја; никад краја овој густој шуми” (Каракаш 2016: 92). Она је хтонски елемент и означава Јунгову Сјенку, као подручје несвесног. Дух тежи да уђе област свога несвесног и да се суочи с медвједом, као симболом зла и насиља. На универзалном нивоу значења тек је суочавање с властитом Сјенком пут ка самосвијести и личном идентитету јер „[...] лични идентитет је ствар самосвести” (Тејлор 2008: 85).

Симболика шуме може се довести у везу са Сјенком – „Савременом психологичару мрачна и дубоко укорјењена шума симболизује подручје несвесног. Страх од шуме, као и паничне страхове, побуђује страх од откривања несвесног” (Гебран, Шевалије 2013: 947). Одлазак у шуму јесте борба с потиснутим и табуизираним дијелом свијести. Борба с медвједом духовни је вид иницијације и она такође представља освјешћивање дубоко потиснуте трауме и на личном и на колективном нивоу.

Насупрот човјековом метафизичком идеалу постоји његова слика као крхког и јединственог у властитој несавршености:

Нусбаумова тврди да је класична филозофија у западну цивилизацију утрла пут само-затирања, самонегирања, само-понижавања крхког, несавршеног, ко-зависног појединца/дивидуала, како га назива Џојсовим изразом, кога воли и кога [је] покушава(ла) да на различите начине промени у тврд, непробојан, хладан, рационалан и самодовољан оклоп који ниже победе у бици против самог себе, против других и против целог света. (Мајерхолд 2011: 185–186)

Отуд се првенствено дјетету мора дати оруђе да слободно преиспитује насљеђе и начин на који је свијет структуриран како би могло пронаћи свој пут. У том контексту Е. Фром (1986: 117) говори о хуманом идентитету на следећи начин: „Пуна слобода и независност постоје само кад индивидуум мисли, осјећа и одлучује за себе”. Преиспитивање задатих норми и вриједности конзервативне струје представљају као опасну индивидуализацију. Онај ко поштује људску слободу, оставиће могућност слободног избора појединцу и по цијену погрешних избора (који, наравно, не би смјели да прелазе границу туђе слободе стога што би то такође било насиље). У том је домену погрешивост важан елемент индивидуације:

Ова рудиментарна морална идеја, да можемо лоше надокнадити добрим, за дете је велико олакшање, пошто би иначе било осуђено на свест о животу са осећањем бескрајно лошег у себи. Уместо тога, репарација му пружа осећај сигурности и заштите од штете и омогућује му да се одрекне жеље за сопственом контролом објекта, те зависти и љубоморе која прати ту жељу. Од тог тренутка дете прихвата да ће живети у свету у ком и други имају легитимне захтеве и у коме сопствене жеље имају одређене границе. (Мајерхолд 2011: 191–192)

Тоталитарна друштва користила су идеал о човјеку намјесто реалности појединачног живота као оправдање за насиље и зло. Ригидни аспекти патријархата заснивају се такође на негирању свијести о људском бићу и на оправдању односа моћи намјесто равноправног и одговорног односа према Другом, а „[о]

---

ном тренутку стала ме јецајући гурати шакама према своме стомаку: као да ме опет хоће угурати натраг у себе, а отац је вани викнуо: 'Шта Бог ствара оно што ни за живит?'” (Каракаш 2016: 23) Мајка трпи мужевљево хировито и насилно понашање и скоро све вријеме ћути. Мајчинска фигура у животу дјетета скоро и да не постоји.

дговорност је својеврсна индивидуација, начело индивидуације” (Левинас 1998: 145). Одговорност према Другом у основи је самосвијести.

У роману *Сјећање шуме* Д. Каракаша главни је лик жртва васпитања које не оставља простор за освјешћивање трауме, што је неопходан услов за њену интеграцију и превазилажење. У том се значењу и симболика ониричке борбе јунака и медвједа може тумачити као човјека поваотреба да освијести потиснуто и табуизирано насиље, са жељом да се и властита и трансгенерацијска траума превазиђе. Главни лик овога романа јесте жртва која, у аристотеловском тумачењу, незаслужено страда, али није судбина та која узрокује његову несрећу, већ његов отац као свјесни дјелатник, који не сагледава свога сина као биће по себи.

## Литература

- Бентам, Фуко 2014: Dž. Bentam, M. Fuko, *Panoptikon. Oko moći*, preveo Uroš Tomić, Novi Sad: Mediterran publishing.
- Брајовић 2019: T. Brajović, *Pedagoška fikcija: bildungs-naracija i srodni modusi u novijoj hrvatskoj književnosti*, Zagreb: Meandarmedia.
- Гербран, Шевалије 2013: A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos art.
- Каракаш 2016: D. Karakaš, *Sjećanje šume*, Beograd: Lom.
- Киш 2010: D. Kiš, *Homo poeticus*, Podgorica: Narodna knjiga.
- Левинас 1998: Е. Левинас, *Међу нама: мислиши-на-грузо*, превела Ана Моралић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Мајерхолд 2011: K. Majerhold, *Ljubav u filozofiji: od antike do novog doba*, preveo Slobodan Vinulović, Beograd: Psihopolis.
- Пек 1991: S. M. Pek, *Ljudi laži*, prevela Emilija Kiehl, Novi Sad: IP Svetovi.
- Стефановић Станојевић et al. 2008: T. Stefanović Stanojević, M. Tošić Radev, A. Bogdanović, *Strah je najgore mesto: studija o ranoj traumi iz ugla afektivne vezanosti*, Beograd: Centar za primenjenu psihologiju.
- Тејлор 2008: Č. Tejlor, *Izvori sopstva*, prevela Sofija Mojsić, Novi Sad: Akademaska knjiga.
- Требјешанин 1991: Ж. Требјешанин, *Представа о деци у српској култури*, Београд: СКЗ.
- Форвард, Бак 2010: S. Forvard, K. Bak, *Toksično vaspitanje: emocionalna detoksikacija odrasle dece i zbunjenih roditelja*, preveli Marina Božić, Zoran Milivojević, Novi Sad: Psihopolis.
- Фром 1986: E. From, *Autoritet i porodica*, preveo Ljubomir Tadić, Beograd, Zagreb: Nolit, Naprijed.
- Хамер 2009: E. Hamer, *Unutarnji mrak: esej o melanholiji*, preveo Radoš Kosović, Beograd: Geopoetika.
- Херман 2010: Dž. L. Herman, *Trauma i oporavak: struktura traumatskog doživljaja*, prevela Ljiljana Miočinović, Beograd: Psihopolis.
- Шушњић 2011: Ђ. Šušnjić, *Ribari ljudskih duša*, Beograd: Čigoja štampa.



## FATHER AS IRRATIONAL AUTHORITY IN THE NOVEL *REMEMBERING FOREST* BY DAMIR KARAKAŠ

### Summary

One of the key thematic concepts of D. Karakaš's novel *Remembering Forest* is the protagonist's childhood trauma. The protagonist lives in a conservative and rigid patriarchal environment, embodied in the figure of a father who establishes his power through violent behaviour patterns. A highly sensitive boy reacts to a traumatic experience using undeveloped psychological defence mechanisms in order to survive in a family and social environment in which he does not have the opportunity to discover and develop his cognitive, emotional and spiritual potentials. The threatening parental figure within the child's secure base causes fear by implementing violent behaviour and eliminates the possibility of communication with an equal Other. He leaves no opportunity for the child to critically question his authority and to subject him to rational control, thus subordinating him and making him dependent. The boy's escape into imagination allows him to temporarily protect himself, but his distinct sensitivity on both physical and emotional levels does not allow him to survive in a violent environment.

*Keywords:* Damir Karakaš, *Remembering Forest*, irrational authority, father figure, childhood trauma, trauma theory, cognitive narratology

Milana M. Gajović



Александра В. Чебашек<sup>1</sup>  
 Универзитет у Крагујевцу  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Центар за научноистраживачки рад

## САМОУБИСТВО И СИМБОЛИЧКИ ПОТЕНЦИЈАЛ ИКОНЕ (И) БОГОРОДИЦЕ У НОВЕЛИ „КРОТКА” Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ<sup>2 3</sup>

Основна намера рада јесте испитивање повезаности између чина Кроткиног самоубиства и Богородичине иконе којој је Кротка била привржена. Рад ће се бавити симболиком иконе која је слика узвишеног религијског значења и Богородицом као хришћанском представом и основом, на основу чега ће бити тумачена њихова симболика наспрам почињеног самоубиства. У раду ће бити анализиран Кроткин однос према вери, икони и Богородици. На основу специфичног извршења Кроткиног самоубиства – скоком са прозора док у рукама грли икону Мајке Божије – испитаћемо симболичне домете који се разоткривају у поменутој парадоксалној, апокалиптичној ситуацији. Оно грешно и оно свето симболички је стопљено у једно – у смрт. Оквир једног од највећих људских грехова – самоубиства – сусреће се са оквиром једне од темељних личности хришћанства. Богородица која је симбол свега чистог, невиног и узвишеног, која је симбол рађања и живота, која је симбол спасења и љубави – сведок је и саучесник у трагичној смрти јунакиње новеле Дostoјевског. Дијаметрално супротне, симболичка моћ иконе (и) Богородице и симболичка моћ самоубиства, новелу Кротка отварају другачијем начину читања и разумевања.

*Кључне речи:* икона, Богородица, самоубиство, смрт, апокалипса, Кротка, Дostoјевски

### 1. Увод

Када Карпатски и Флакер (1975: 303–305) истичу позицију Ф. М. Дostoјевског у оквиру новије руске књижевности, одређујући га као писца који књижевним делима обухвата три фазе руског реализма (рани, развијени и високи реализам<sup>4</sup>), аутори *Повијести свјетске књижевности* (1975) истичу и извесну модерност – модерну савременост Дostoјевског. Наиме, поред Толстојевог *Раиша и мира*, унутрашњим монологизацијама у роману *Браћа Карамазови* Дostoјевски претходи читавој модерној, а не само руској књижевности. Поред романа, Дostoјевски је и писац новела и кратких прича, међу којима се, што се моћи унутрашње монологизације и психологизације ликова тиче, истиче новела „Кротка”,

1 aleksandra.cebasek@filum.kg.ac.rs

2 Текст представља прерађену верзију мастер рада „Мотив самоубиства у новели Кротка Ф. М. Дostoјевског”, писаног под менторством проф. др Јелене Арсенијевић Митрић, одбрањеног у септембру 2019. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

3 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).

4 Фаза раног реализма карактеристична је за стваралаштво Дostoјевског пре 1849. године (*Бедни људи* и *Беле ноћи*), затим фаза развијеног реализма важи за романе *Злочин и казна* и *Идиот*, док аутори *Повијести* као примере високог реализма издвајају Толстојев *Раиш* и *мир* и *Браћу Карамазове* Дostoјевског.

објављена 1876. године унутар *Пишчевог дневника*<sup>5</sup>. Карпатски и Флакер (1975: 329) истичу да се због своје структуре и нарације новела „Кротка” наводи као „раћање унутрашњег монолога”, па и „струје свијести” у светској књижевности. Проблематика коју „Кротка”, „директно конструисана на мотиву свесног незнања” (Бахтин 2000: 234), покреће, метафизичког је карактера: реч је о проблематици људског положаја (уп. Де Шлезер 1981: 177). Инспирацију за Кроткин лик Достојевски налази у новинским белешкама (в. Кабић 2009: 37), на основу чега разграђује основни мотив – извесна Марија Борисова извршава самоубиство скоком са четвороспратнице са иконом у наручју.

У студији *Самоубиство* Емил Диркем (1997: 61–68) указује на четири типа самоубиства: 1. манијачко, 2. меланхолично, 3. опсесивно и 4. импулсивно или аутоматско самоубиство. На основу Диркемових (1997: 62, 63) карактеристика, Кроткин суицид одговарао би меланхоличном самоубиству:

повезано је са стањем потиштености, претеране туге која доводи до тога да болесник више не процењује здраво своје односе са личностима и стварима које га окружују. Задовољства га више нимало не привлаче; све види у црном. Живот му изгледа досадан и болан. Како су ова расположења трајна, и самоубилачке идеје су трајне, а општи мотиви који их одређују увек су видљиво исти.

Међутим, Јован Стриковић (1982: 10) у студији *Самоубиство и апсурд* говори о „апсурдним” самоубиствима до чијих унутрашњих мотива није могуће доспети ни научном апаратуром ни конкретним теоријским параметрима. Детерминација апсурдно важи за спољни свет, док је за самоубицу то недостатак мотива за живљење. Човеков је душевни свет комплекс представа испуњен психичком енергијом, где је човеково „ја” присиљено да успоставља хармонију (уп. Стриковић 1982: 11). Посустајањем деловања човековог „ја” свој утицај започињу преовлађујуће тенденције са којима се, временом, човеково „ја” поистовети. Тако настају страст, мономанија, опседнутост и апсурд, једно специфично ментално стање (уп. Стриковић 1982: 11).

Са друге стране, говорећи о Достојевском човекобогу као парадигми модернистичког суицидалног дискурса и поводом суицидалне трагичности „Кротка”, Радовановић (2021: 106) истиче:

Достојевски тако жели да „залечи рану” коју је и његов модернизам отворио на телу традиционалног хришћанства, јер ништа тако не оспорава Бога у његовој примарној, новозаветној улози да буде самилостан и да прашта, као онај један случај на који ће, у епохи ослабљене вере, указати модернистичка поетика. То да постоји неко деловање или неки чин који је без сумње неопростив, удара на сам темељ идеје о свеопштем опросту и о великој човекољубивости хришћанства.

Говорећи о *кротким* самоубиствима *смерних*, међу која спада и Кротка, Данило Кабић (2009: 35–41) у студији *Чишање Достојевског, самоубиство* истиче став Достојевског који подвлачи како самоубиство *смерних* није бунт против Бога, већ је тај суицид трагична последица људске судбине. Тиме се, парадоксално, потиरे добро позната осуђујућа онтолошка парадигма хришћанства о самоубицама. Никако не оспоравајући трагичност судбине, суицидална онтологија Кроткиног чина непобитно у фокус доводи хришћанство, Бога и Богородицу

5 Борис де Шлезер (1981: 277) указује да су се новела „Кротка” и „Сан смешног” човека појавили 1877. године у *Пишчевом дневнику* који је сам Достојевски приређивао. Новеле имају заједнички извор – *Записе из подземља*, које је Достојевски објавио у пролеће 1864. године, у часопису *Епоха*.

управо због симболичног оквира суицида у којем је грешно и свето – суицид и вера – скопчано и узрочно-последично везано.

## 2. „Кротка”<sup>6</sup> као загонетка

Служећи се унутрашњим монологом, супруг преуређује (унутрашњи) наратив, стављајући га у облик материје<sup>7</sup>. Исповедање<sup>8</sup> тече из перспективе супруга (41) који, гледајући у леш покојне Кротке (16), даје ретроспективу догађаја причом о њиховом браку<sup>9</sup>, односу и дешавањима који су самоубиству претходили. Од примарне важности јесте чињеница да је Кротка жртва супругових тиранских васпитних пракси, које су, како и Де Шлезер (1981: 228) запажа, његов начин освете својој бедној прошлости: „потребно је да обликује то дете [Кротка има шеснаест година, *прим. ауш*]: она мора да му се диви, да га обожава, да постане свесна његове величине, његове племенитости, она мора да му показује огледало које ће му вратити његову сопствену увеличану слику. Изградио је, у том циљу, свиреп систем васпитавања.” (Де Шлезер 1981: 278) Исповедном приповешћу супруг разоткрива своју деструктивност упркос свим напорима да „окриви другу страну”. Трагајући за кривцем и узроком самоубиства, супруг жели „да открије ’кривца’, нејасно слутећи да је то он и покушавајући да докаже како он то није” (Николић 1975: 8).

Брачни је однос дисфункционалан, будући да почива на патријархалном ставу да „жена, и још од шеснаест година, мора да се *покори* мушкарцу” (Достојевски 2012: 146). Проблематичан однос према жени огледа се и у избегавању њеног именовања – она је једноставно, као што и псеудоним Кротка каже – покорна<sup>10</sup>: „она је јунакиња у свести приповедача виђена потенцијално као она која треба да буде кротка” (Ахметагић 2013: 151). Потреба за тим проистиче из садистичке<sup>11</sup> и нарцистичке ноте психолошког профила супруга коју, упорним прикривањем и проблематизацијом супруге, сам разоткрива. У циљу *покоривања* Кротке, супруг ограничава слободу, кретање и говор, не би ли успео да оствари потпуну доминацију над њом. Но, неочекивано пружање отпора супругу и „њена слобода да изабере самоубиство” (Ахметагић 2013: 140) јесте оно што Кротку чини коначно непокорном.

Покушавајући себи да пронађе оправдање, а њој наметне кривицу<sup>12</sup> („Она је крива, она је крива...” (Достојевски 2012: 148)), његов коначни је закључак да се „са мном се ипак могло живети” (Достојевски 2012: 178) Напослетку, за супруга је можда њена малокрвност разлог суицида, као и истрошеност животне енергије, можда једноставно немање жеље за животом или *какав случај*... Бежећи од признања мученичких тактика које су претходиле и допринеле самоубиству,

6 „То је биће чисто, безазлено и, суштинска црта, сасвим беспомоћно; то је обележена жртва, жртвено јагње.” (Де Шлезер 1981: 278)

7 „Овде наилазимо на изразиту сижејну анакризу, карактеристичну за жанр, са оштрим контрастима, мезалијансама и моралним експериментима, у облику солилоквија.” (Бахтин 2000: 147)

8 Реч је намерно употребљена у контексту исповедања грехова, што супруг и чини.

9 О дисфункционалном браку у новели „Кротка”, в. Чебашек 2021: 55–64.

10 Према де Шлезеру (1981: 278), надимак Кротка нема смисао и одзвуче придева кротка, наслова. Кротка се не примењује никада на ствари, само на живе.

11 Милица Николић (1975: 61) новелу „Кротка” дефинише као „причу о мучењу” у којој муж-мучитељ своје тактике мучења уопште не препознаје као такве.

12 „Срозати такво биће, учинити да се оно осећа кривим, понашати се као да оно јесте криво, значи себе пред собом рехабилитовати.” (Ахметагић 2013: 148)

супруга брине – самоћа: „и опет ја сам са својим залогама” (Достојевски 2012: 178), а не чињеница да ће као супруге, као живог бића, више нема.

Загонетни тон новеле „Кротка” који дозвољава разносмерне могућности интерпретација истакнут је у самом наративу. Описујући брачни однос, супруг ће рећи:

На њену раздраганост сам одговарао ћутањем, благонаклоним, додуше; а она је прилично брзо приметила да је између нас велика разлика, и да сам ја – *загонетика*. А ја сам, то је оно што је важно, баш и хтео загонетку! Можда сам све те глупости и радио да створим загонетку. (Достојевски 2012: 142)

Али, ко је загонетка? Симболични одабир смрти – самоубиства – Кротку чини загонетком ове новеле. Томе доприноси суицидални тренутак који поприма највиши облик симболизације. Кротка – и као књижевни лик и као жена и као самоубица – остаје загонетка. Песма коју певуши, молитва, осмех, Богородичина икона и суицид, делови су те загонетке.

### 3. Суицид са осмехом

На основу сижеа да се закључити да кулминација и зачетак Кроткиних мисли о самоубиству не долазе одједном. Сурови сплет животних околности, психофизичка мучења у браку, осећање понижености и увређености, осећање неприпадања и наметнуте „кривице” доводе до измешаности стида и гриже савести јер изненадно заљубљени мучитељ признаје да ју је и оженио – само да би је мучио (уп. Достојевски 2012: 170). Психичка растројеност и неуравнотеженост мисли логичан је след догађаја, будући да Кротка услед супругове бурне промене више не успева да разграничи шта је реално, шта је игра, а шта је, ту, љубав. Раздор између интегралног погледа на свет који је одраз човекових жеља, захтева и могућности, према суицидологу Јовану Стриковићу (1982: 13), доводи до разрешења тог несклада идејом о самоубиству. Када постане немогуће поднети да нема одговора спољног света на људске, рационалне тежње, када у несагласност ступе душа и тело – израња идеја о самоубиству (уп. Стриковић 1982: 14). Свест о сопственом отуђеном и изопштеном положају директно активира извесност и коначност људског живота. Другим речима, људско се биће сусреће са апсурдним постојањем у свету – постојањем одређеним смрћу (уп. Стриковић 1982: 15–17). Бирајући да побегне у смрт, дубина њеног бића у себи је сажела и кроткост и достојанство, и очај и кривицу, и стид и грижу савести, и гордост и револт, али не и љубав: „Његова љубав, која је, на узлазној линији Њеног доживљавања Његовог мучења, била је она највиша тачка коју Она није могла да поднесе.” (Николић 1975: 64) Кротка не (пре)познаје љубав ни у делима ни у човеку. Не успевши да поднесе изненадну „љубав” свог мучитеља, јер „[в]олети, за њега, то није признати стварност особе, открити у њој „субјекта”, себи равног: волети, то је тиранисати” (Де Шлезер 1981: 278), Кротка бира скок у смрт са иконом религије која је религија љубави.

Свет који Кротку окружује туђ је, непријатељски, хладан и безнадежан, а „човек не може у леденој хладноћи већ у топлини” (Берђајев 2011: 7). Од смрти родитеља Кротка нема тоpline у свом животу – утеху, мир и топлину пружала је икона. Држање иконе у наручју приликом скока подсећа на загрљај вољене особе. Стога, у начину држања иконе препознат је вид чезнућа за топлином која као да јој је обећана са оне друге стране. Симболички загрљај иконе (п)остаје Кроткин једини топли свет у ком је „срећна”.

Према Диркемовој (1997: 324) етиолошкој и морфолошкој класификацији друштвених типова самоубиства Кротка би одговарала мешовитом типу – его-алтруистичком самоубиству, будући да њен чин одликује меланхолија ублажена извесном моралном чврстином која се прелива у мистични ентузијазам. Двадесетак минута пре суицида, служавка Лукерја<sup>13</sup> затиче Кротку са иконом: „[Лукерја је, *прим. ауи*] изненада ушла код госпође у нашу собу да је нешто пита, не сећам се шта, и видела како је њена икона (иста она икона са Богородицом) скинута са зида и стоји пред њом на столу, као да се баш пре тога молила” (Достојевски 2012: 174).

Међутим, Лукерја је и једини директни сведок самоубиства:

Стоји уза зид, поред самог прозора, руку наслонила на зид, а главу положила на руку, стоји тако и нешто мисли. И стоји тако дубоко замишљена, није ни приметила како ја стојим и посматрам је из друге собе. Видим као да се осмежује; стоји, размишља и смеши се [...] изненада чујем – отвара се прозор [...] кад видим: попела се на прозор и стоји на њему, на отвореном прозору, окренутих леђа, с иконом у рукама. Срце ми је замрло, довикнем јој: ‘Госпођо, госпођо!’ Чула је, померила се мало, као да је хтела да се окрене, али није се окренула, већ је с иконом на грудима ступила и бацила се кроз прозор! (Достојевски 2012: 175)

Загонетни осмех на лицу пре суицида доводи у питање Кроткино виђење наступајуће смрти као такве. Сусрет меланхолије једног и активне енергије другог, тренутак је када се суицидални егоизам меша са мистицизмом (уп. Диркем 1997: 320). Може се помислити да Кротка – „срећни” самоубица – парадоксално, као у каквој епифанији, *замишља, види, осећа нешто*. Међутим Берђајев (2011: 21) истиче да за самоубицу „више не постоји Бог, ни свет, ни други људи, па чак ни они људи због којих он одлучује да се убије” (Берђајев 2011: 21). Самоубилачки осмех остаје недокучив.

#### 4. Символика иконе (и) Богородице

Свако уметничко дело посматрано је кроз затворени троугао – уметник, његово дело и гледалац. Са друге стране, икона уноси „појаву четвртог елемента у односу на троугао: појаву трансцендентног, *чије присуство сведочи*” (Еводкимов 2009: 236). Дакле, икона не црта трансцендентно, не постварује га, него слика присуство. Као слика религиозног значења, икона симболизује микрокосмом – она је „чудо вере” (Еводкимов 2009: 239). Боје јој се не смеју мешати, а златна основа јесте светлост и милост Божија и Бог као основа свега. Њена је индивидуална грађа манифестни свет који симболизује узајамну створеност свега створеног (уп. Купер 2004: 52). „Икона је, пре свега, представа – у границама темељне немогућности да се адекватно изрази божанско – трансцендентне стварности и носилац посредништва: она настоји да усмери дух на слику која га преноси и усредсређује на стварност коју симболизује” (Шевалије, Гербран 2004: 288). У хришћанској иконографији Богородица је симбол божанства и узвишености. Обично је приказана са ореолом, обучена у плави плашт који симболизује заштиту, док се боја плашта повезује са небом и Царством небеским, као и са водама крштења (уп. О’Конел, Ери 2007: 47). Божији налог Богородици јесте да створени свет доведе у ред и спаси од пролазности, тј. смрти (уп. Стојановић 2012: 216), својом милошћу

<sup>13</sup> Анализа тајанствености служавке Лукерје превазилази оквире овог рада, те ће о природи и функцији овог лика више бити речено у неком од будућих радова.

према грешнима и заблуделима, напаћенима и кривима за туђу патњу, милошћу којом човеку отвара небеске сфере (уп. Стојановић 2012: 220).

Услед сиромаштва и незавидног положаја, Кротка односи вредности залагачу – будућем супругу – који искоришћава њену тешку животну позицију. Кротка залаже породичну икону, икону Мајке Божије са златним украсима:

Богородица. Богородица са дететом, домаћа, породична, старинска икона од сребра, са позлаћеним украсима – вреди – па шест рубаља вреди. Видим: драга јој је та икона, залаже је целу, не скидајући украсе. Кажем јој: боље би било само скинути украсе, а икону вратити; јер незгодно је, ипак је икона. (Достојевски 2012: 135)

За Кротку икона Богородице симболизује подсетник на некадашње мирно, чедно и безбрижно доба проведено са породицом, она је: „без сумње, остатак из неокаљаног света детињства и представља спој са њим у часу смрти” (Стојановић 2009: 197). Немоћ која је наводи да заложи икону иста је немоћ због које једино икону односи у смрт. Тиме, Кротка симболички успева „да задржи везу и (непосредни физички) додир са оним што је у њеном животу било само добро” (Стојановић 2009: 196). Икона, симбол вере и молитве, „никада није сама себи сврха, него је увек средство [...] она [је] прозор отворен између неба и земље, али отворен у оба смера” (Шевалије, Гербран 2004: 288). Суицидом је икона из реалности живота пренета не само у метафизику смрти већ, парадоксално, у метафизику самоубиства.

Улога иконе трагична је колико и Кроткина судбина, најпре „икона има педагошку функцију, она је стално подсећање на Бога и она подстиче жељу за подражавањем” (Евдокимов 2009: 232). Затим, икона постаје извор прихода и део породичног дома. Напослетку, постаје и Кроткин сапутник у смрти. Икона Мајке Божије, оне која је подарила живот Сину Божијем, симболички је доведена у везу са забрањеном смрћу, са самоубиством. Чвор за разумевање Кроткиног самоубиства – икона, савезник је у Кроткином насиљу над смрћу и насиљу над животом.

Парадоксалност Кроткиног суицида почива на чињеници да врата насилне смрти отвара управо Мајка Божија, што је вид (де)сакрализације и (де)ритуализације хришћанске догме. Другим речима, „[с]амоубиство је значило непоштовање живота као носиоца душе, што је била суштина хришћанског учења; заповест да човек љуби ближњег свога као самога себе, постаје бесмислена ако је дозвољено да човек убије самог себе” (Кабић 2009: 27). Скок са иконом, дакле, симболизује скрнављење сакралног света, будући да се самоубиство одиграва са оном која даје животе, Мајком Божијом. Ако је „[с]мрт [...] највеће и последње зло [које, прим. ауџ] није само зло [јер је, прим. ауџ] Христос [...] смрћу смрт победио” (Берђајев 2011: 21), могуће је закључити да је суицид једини чин који је супротан од Христа, он је негација хришћанства. Берђајев (2011: 23) сугерише како Достојевски на примеру Кирилова из романа *Зли дуси* самоубиство дефинише као атеизам, негирање Бога и стављање себе на место Бога. Ако је свака икона функција иконе Спаситеља (уп. Евдокимов 2009: 240), симболика Кроткиног самоубиства – односно, фигуративног „убијања Бога” и себе скоком са иконом у наручју – може бити тумачено као прелаз<sup>14</sup> у смрт – само насилно.

Са друге стране, приврженост икони може бити тумачена као тајна Кроткина нада да ће грех самоубиства – почињен са Мајком над мајкама – можда, бити

14 Прелаз у смрт може бити тумачен и у контексту иконе, будући да њена симболика подразумева раставање свих граница пошто симболизује међу светог и мирског, божанског и људског. (уп. Кулер 2004: 52)



опроштен, јер, како Стојановић (2009: 197) наводи, икона је заштита и пратња Богородице која треба у смрти да јој подари опроштај, пошто је на земаљском свету није наградила и подарила јој мир, да је бар сачува „тамо” од „казне и ништавила”. На основу везаности за икону да се закључити да је Кротка верник, те је стога морала бити свесна чињенице да чин самоубиства подразумева последице. Реч је о црквеном ставу према самоубицама: самоубица се сахрањује без погреб, црква гледа на њега „као на човека осуђеног на вечну погинућу” (Берђајев 2011: 6). Символика скока са иконом дозвољава наслуђивање садржине нечујне молитве: да не буде изопштена из вере и цркве, да не буде анатемисана и одбачена од Бога. Драган Стојановић (2012: 52) истиче следеће:

Богородици се приписују разна својства и моћи, а пре свега њена спремност да прашта или да се обрати свом сину с молбом да и тешки грехови буду опроштени – милостивост и сажалење иду код ње испред праведности или строгости у поштовању и тумачењу каноно, оних који су на небу или на земљи, свеједно. Она је брза заступница пред Богом, или још лепше: „топла заступница”, како сама за себе каже. Бог тешко може нешто да јој одбије, па и ђаволи то знају и то их доводи до очаја: обратити се њој за помоћ даје највеће изгледе.

Дакле, ако је Богородица „стална пнеуматофора (носилац духа) и због тога стална благодатна посредница између људи и Христа” (Јеротић 2000: 9), јасно постаје да је молитва несумњиво упућена<sup>15</sup> Богородици зато што је Мајка Божија „заступница читавог људског рода пред Богом, и [...] без њеног посредовања, молитва нема праву тежину и вредност, свако се мољење окончава молитвом Богородици” (Живковић 1985: 83). Молитвено обраћање Мајци и Христу последња је нада у спасење из пакла на земљи – нада да ће, тамо, доле, у паду, dospети до раја<sup>16</sup>, до предела вечног и сакралног:

Самоубиство је оптужба усмерена ка друштву и његовим првацима, зато што онај који се убије саопштава да му је драже ништавило и опасности оностраних од света који је за њега постао пакао. Самоубиство је приговор, оптужба, то јест увреда живих, а нарочито оних који су задужени за срећу читавог колектива. (Миноа 2008: 400)

Као неизбежни почетак и завршетак судбине људског бића, Богородичина икона у новели „Кротка” симболизује и прво крштење душе и коначну смрт бића које никада неће, као верујући хришћанин, имати права да васкрсне. Ако је Кроткино коначно опредељење и једини метафизички ослонац вера, одн. икона Мајке Божије, Кротка скончава са снажним „поверењем у Богородицу”. Но, ако је код Достојевског „[о]дгонетка највеће загонетке сва у Христу, у веровању у Христа” (Стојановић 2009: 189), онда би суицид са иконом потенцијално указивао на симболичко „ништење” вере јер је, према Берђајеву (2011: 15), самоубиство негирање три највеће хришћанске врлине – вере, наде и љубави. Упркос парадоксалном молитвеном чину пре суицида, Кротка остаје у вери до смрти, полажући наде и поверење у Богородицу, своју сапутницу из детињства. Оквир једног од највећих

15 Осим Богородици молитва је директно упућена Христу, будући да је Христос Мајци Божијој дао право да „може да посредује за све људе код њеног Сина, што би требало да значи да све искрене молитве које људи упућују Дјеву Марији, она преноси своме Сину и сама молећи за оне који се њој моле” (Јеротић 2000: 9).

16 Кротка је трагично осуђена на немогућност и оностраног и оностраних раја. Ово страни рај немогућ је јер је у души мужа-мучитеља: „Не знаш ти каквим бих те рајем ја тебе окружио. Рај би био у мојој души, засадио бих га свуда око тебе!” (Достојевски 2012: 179). Немогућност оностраних раја последица је смртог греха, самоубиства. Стога, Кротка је један од најтрагичнијих ликова опуса Достојевског.

људских грехова – самоубиства – сусреће се са оквиром једне од темељних личности хришћанства. Богородица<sup>17</sup>, најсавршенија сублимација нагона и најдубљи склад љубави (уп. Шевалије, Гербран 2004: 533), симбол чистог, невиног и узвишеног, симбол рађања и живота, симбол спасења и љубави – сведок је и саучесник у трагичној смрти. Предсмртни загрљај иконе последња је, али узалудна, нада у опроштај. То је узалудни покушај остајања на Христовом путу (уп. Арсенијевић Митрић 2020: 219). Узалудност потиче из онтолошке тежине Кроткиног суицида који потиरे и пре- и постегзистенцијално стање проповедано хришћанством, будући да вера као таква добровољном смрћу бива обесмишљена. Суицидом – вера, икона и Богородица постају саучеснички ентитети у смрти. Контекстуалним чином суицида ти ентитети остају деградирани, поништени, опозвани. Религију, Богородицу и Христа Кротка поништава својим чином.

Ако је „[п]сихологија самоубиства [...] пре свега психологија безнађа” (Берђајев 2011: 10), безнадежност води ка немогућности проналаска смисла живота, самим тим и решења. Самоубица гледа на свој живот као на *разлог да буде мртав* јер ни у чему не види смисао, задовољење и радост. Како Берђајев наводи, права радост није у добрима света већ у уздизању у духовном животу у близини Бога. Тако човек ураста у вечност. Развојем духовног живота постиже се слобода од света. Самоубицу убија његов сопствени свет који је он одредио као мрак и као коначност (уп. Берђајев 2011: 19). Ипак, Кротку ни духовни живот не одржава у животу, иако је његова симболичка репрезентација, Богородичина икона, једном била нада у бољитак. Кротка није успела да се осети слободном од света. Губитак животног темеља Кротку одводи мраку, коначности, безизлажности и апсолутној равнодушности – човек, равнодушан према свима, свему и себи, може, и поред вере, подићи руку на себе.

## 5. Симболика песме

Кроткина песма јесте један од тајновитих чворова који омогућава широк дијапазон анализе:

наједном, чујем како она у нашој соби, седећи за својим столом, тихо, тихо [...] пева. То је на мене оставило веома дубок утисак, још и сад не могу то потпуно да схватим. До тада је скоро никад нисам чуо да пева, можда само првих дана, кад сам је довео у кућу, док смо још могли да будемо несташни, и кад смо гађали у мету из револвера. Глас јој је тада био прилично снажан, звонак, помало несигуран, али врло пријатан и здрав. Сада је песма била тако слабашна, о, нећу да кажем одбојна, већ као да јој је глас напукао, сломио се, као да више не влада њиме, као да је и сама песма некако болесна. (Достојевски 2012: 166)

Након песме, следи промена понашања и опхођења супруга према супрузи: разлог није то што је Кротка напоскон живнула и запевала, већ то што је *одлучила да прекине ћушање*, и то певањем. За супруга песма је знак његовог искључивања из њеног присуства: „Кад је већ у мом присуству почела да пева, значи да ме је заборавила – то ми је било јасно и страшно!” (Достојевски 2012: 167) Песмом Кротка је покренула њега самог на акцију: „Оставила га је уверењу да је свемогућни арбитер догађања, али је паралисала Његов механизам нападачке одбране

17 „У апокалиптичке фигуре мајки спадају Девица Марија и тајанствена жена која се појављује овенчана звездама на почетку дванаесте главе Откривења, а приказана је и као месијина мајка.” (Фрај 1985: 178). Почетак дванаесте главе Откривења гласи: „жена обучена у сунце, и месец под ногама њеним, и на глави њеној венац од дванаест звезда” (Отк. 12, 1).

и довела до тачке 'копрена је пала'" (Николић 1975: 55). Главна брига постаје могућност да га је заборавила, а не болест песме и скрушеност гласа. Чињеница да Кротка није прекинула ћутање обраћањем њему, већ се окренула себи и ћутање окончала песмом – песмом за себе, не за њега, разлог су његовог наглог емотивног пуцања и накарадне изјаве љубави:

Пришао сам јој и сео поред ње, приљубивши се уз њу као махнит. [...] Она се опет тргла и одмакла, врло уплашена, гледајући ме у лице, али се наједном строга зачуђеност појавила у њеним очима. [...] Све се у мени потресло и готово сам пао пред њене ноге. Да, пао сам пред њене ноге. Одмах је скочила, али сам је с необичном снагом ухватио за обе руке. [...] Плакао сам, говорио нешто, али ништа нисам успевао да кажем. Онај страх и зачуђеност наједном су се код ње претворили у неку забринутост, у неко необично питање, и чудно ме посматрала, чак сурово, нешто је хтела што пре да схвати, и насмешила се. Много се стидела што јој љубим ноге, и склањала их је [...] и почела је одједном да се смеје од стида. Осетио сам како је обузима хистерија, видео сам то, руке су јој дрхтале [...] и одједном је зајецала и уздрхтала; обузео је страховит напад хистерије! Уплашио сам је. (Достојевски 2012: 168, 169)

Очигледно, изненадна објава љубави није усаглашена са дотадашњим односом према њој. Излив нежности, љубави, емоција контрадикторан је, парадоксалан, страховит и нимало очекиван након психичког и емотивног мучења, након епизоде са револвером и након њене дуге болести и туге. У прилог поменутој контрадикторности иде и Кроткина реакција која делује као изненађеност, али и као немогућност одупирања осећању одвратности према мужу-мучитељу.

Након Кроткине реакције: „А ја сам мислила да ћете ме *и*ако оставити” (Достојевски 2012: 169), следи супругово признање како је уживао у мучењу других, да се зато са њом и оженио – да је мучи (Достојевски 2012: 170). Наиме, овим сазнањем долази „до потпуног рушења целог система у којем „ја” има функцију да регулише сталну коегзистенцију противречних садржаја сазнања” (Стриковић 1982: 11, 12). Свест о апсурдности сопственог положаја резултује потпуном променом Кроткиног понашања – постаје замишљена, благо насмејана и одсутна:

У самоубиству постоје егоизам и егоцентризам, понирање у себе и испуњеност собом, тј. нема нормалне љубави према себи као према бићу које припада Богу. Кад човек постане сам себи мрзак и одвратан, када жели да уништи себе, он то никоме не опрашта, њему постају мрски и одвратни и други људи и сав Божији свет. (Берђајев 2011: 26)

Директни окидач суицида јесте свест о томе да је мучење било намера и потреба, свест да је била кажњавана упркос томе што је мучитељ све време знао да је невина. Потресена, Кротка понире у себе, препознајући велико ништа. Након молитве – скаче са прозора, држећи у наручју Богородичину икону. Не уочивши свој допринос у трагедији, супруг закључује: „Уплашила се моје љубави и упитала је себе озбиљно: да прими или не прими, и није поднела питање, боље јој је било да умре.” (Достојевски 2012: 163)

## 6. Закључак

Чињеница да је идентитет хумане метафизике, метафизике и поетике самоубиства, постављен у исту раван са опадајућим идентитетом хришћанске метафизике и грчевитом жељом да се тај идентитет сачува и оправда (уп. Радовановић 2021: 107), доводи до парадоксалног первертовања односа према ком, очекивано, самоубиство *ништи* хришћанство. Наиме, упркос девалвирању вере,

на које је указано на основу симболизације Кроткиног суицида, чини се да, поред очекиваног *ништиња* хришћанства суицидом, суицид на примеру „Кротке” Достојевског амбивалентно враћа, (о)позива, ресемантизује хришћанство као начело. Суицидална онтологија – оно што (би требало да) поништава веру, Богородицу, Христа – изнова поменуте ентитете враћа у суицидални дискурс као такав. У контексту реченог, онтолошка тежина Кроткиног суицида не може и не сме бити тумачена без узрочно-последичног увида у (суицидални и) симболички потенцијал иконе (и) Богородице – иконе у наручју самоубице.

## Извор

Достојевски 2012: Ф. М. Достојевски, *Кротка*, Београд: ЛОМ.

## Литература

- Арсенијевић Митрић 2020: Ј. Арсенијевић Митрић, Апокалипсис у роману *Браћа Карамазови* Ф. М. Достојевског, у: М. Лојаница, Д. Бошковић (ур.), *Doomsday*, књ. 1, *Сегми печат*, Крагујевац: ФИЛУМ, 215–238.
- Ахметагић 2013: Ј. Ахметагић, *Књига о Достојевском: болести прекомерног знања*, Београд: Дерета.
- Бахтин 2000: М. Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Београд: Zepter World Book.
- Берђајев 2011: Н. Берђајев, *О самоубиству*, Београд: Библиотека Реч/Логос.
- Де Шлезер 1981: Б. Де Шлезер, О три новеле Достојевског, *Поља: месечник за уметности и културу*, год. 27, бр. 268/269, Нови Сад: Прогрес, 277–279.
- Евдокимов 2009: П. Евдокимов, *Православље*, Београд: Службени гласник.
- Живковић 1985: Д. Живковић, *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит.
- Јеротић 2000: В. Јеротић, Мариологија у православљу, *Јефимија: часопис за књижевност, уметност и духовност*, год. 11, бр. 11, Трстеник: Народна библиотека Радничког универзитета, 115–130.
- Кабић 2009: Д. Кабић, *Читање Достојевског. Самоубиство*, Нови Сад: Академска књига.
- Карпатски, Флакер 1975: Д. Карпатски, А. Флакер, *Повијести свјетске књижевности*, књ. 7, Загреб: Младост.
- Купер 2004: Џ. К. Купер, *Илустрирана енциклопедија традиционалних симбола*, Београд: Нолит.
- Миноа 2008: Ж. Миноа, *Историја смрти*, Нови Сад: Mediterran publishing.
- Недељковић 1981: Д. Недељковић, *Монолози и монодрама над „Кротком” Достојевског*, Савременик, год. 27, књ. 54, св. 11, 471–478.
- Николић 1975: М. Николић, *Игра противречја или Кротка* Ф. М. Достојевског, Нови Сад: Матица српска.
- О’Конел, Ери 2007: М. О’Конел, Р. Ери, *Илустрирана енциклопедија знакова и симбола*, Београд: ЈРЈ.
- Радовановић 2021: Ђ. Радовановић, *Поетика самоубиства у прози Иве Андрића и Милоша Црњанског*, докторска дисертација, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Стојановић 2009: Д. Стојановић, *Рајски ум Достојевског*, Београд: Филолошки факултет Универзитета.

- Стојановић 2012: Д. Стојановић, *Енергија сакралног у уметности*, Београд: Службени гласник.
- Стриковић 1982: Ј. Стриковић, *Самоубиство и айсург*, Београд; Љубљана: Партизанска књига.
- Фрај 1985: Н. Фрај, *Велики код(екс)*, Београд: Просвета.
- Чебашек 2021: А. Чебашек, Дисфункционални брак у новели „Кротка” Ф. М. Достојевског, у: М. Анђелковић, М. Секулић (уред.), *Савремена проучавања језика и књижевности* (зборник радова са XII научног скупа младих филолога Србије, одржаног 26. септембра 2020. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу), Књ. 2, Крагујевац: ФИЛУМ, 55–64.
- Шевалије, Гербран 2004: Ж. Шевалије, А. Гербран, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, пошљанице, облици, ликови, боје, бројеви*, Нови Сад: Stylos.

## SUICIDE AND THE SYMBOLIC POTENTIAL OF THE ICON (AND) OF THE VIRGIN IN THE NOVEL “KROTKA” BY F. M. DOSTOEVSKY

### Summary

The purpose of the paper is to present the connection between the act of Krotka's suicide and the icon of the Mother of God, to which Krotka was attached. The paper deals with the symbolism of the icon, which is an image of sublime religious significance, and the Mother of God as a Christian representation. We attempt to analyze their symbolism versus the committed suicide. Also, in the paper we analyze Krotka's attitude towards religion, icon and the Mother of God. Based on the specific execution of Krotka's suicide – by jumping from the window while she was holding the icon of the Mother of God in her hands – we examine the symbolic achievements that are revealed in the mentioned paradoxical, apocalyptic situation. The sinful and the sacred are symbolically merged into one – into a death. The framework of one of the greatest human sins – suicide – meets the framework of one of the fundamental personalities of Christianity. The Mother of God – a symbol of purity, innocence and sublimity, a symbol of birth and life, a symbol of salvation and love – is a witness and accomplice in the tragic death of the heroine of Dostoevsky's novel. Diametrically opposed, the symbolic power of the icon (and) of the Mother of God and the symbolic power of suicide open the novella Krotka to a different way of reading and understanding.

*Keywords:* icon, Virgin Mary, suicide, death, apocalypse, Krotka, Dostoevsky

Aleksandra V. Čebašek



Јелена З. Цветковић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Београду  
 Филолошки факултет

## ЕРОТОЛОШКО ЧИТАЊЕ РОМАНА *НОВЕ* ЈЕЛЕНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ

Циљ овог рада јесте анализа сексуалног дискурса кроз који ћемо дешифровати типове љубави и љубавних односа који се јављају у роману *Нове* Јелене Димитријевић, посматрајући га кроз еротолошку призму. По дефинисању термина *нове*, подсећању на културни контекст романа и проблематику слободе дискурса, посебну пажњу посветићемо позицији чула у турском друштву, са акцентом на чулу вида и додира. Анализираћемо различите манифестације „турског” Ероса које уочавамо у делу попут сензуализма, тактиности, трансвестије, лезбејства, фантазама, фетишизма и мазохизма. Они се развијају као такви услед рестриктивности друштва које намеће алтернативне облике упознавања и испољавања сексуалности. Бавићемо се питањем природе сексуалне жеље и „економије” сексуалне енергије, што доводи до редефинисања појма сексуалног ужитка.

*Кључне речи:* Јелена Димитријевић, еротизам, сензуализам, лезбејство, фантазам, фетишизам, мазохизам, сексуална енергија

### 1. Увод

Својим романом *Нове* Јелена Димитријевић осврће се на живот турских жена у Солуну с почетка 20. века и, кроз приповедање догађаја у харему у форми писама и исповести, приближава читаоцу друштвену атмосферу која је припремила Младотурску револуцију. Ова револуција, поред смене режима, утиче и на ублажавање обичаја турског патријархалног и конзервативног друштва заснованог на строгом хијерархијском устројству. На друштвене неправде нарочито су биле осетљиве младе турске девојке – *нове* – разапете између Истока и Запада. Како наводи Славица Гароња Радованац (2011), „нове” су тако прозване по „револуционарним схватањима о променама у друштву”. Термин „нова” односио се на девојку или жену, савремену муслиманку и „француску васпитаницу”. Пореклом Туркиње, нове су духом биле европски оријентисане, захваљујући образовању на енглеском и француском језику, као и младим и утицајним гувернантама<sup>2</sup>. Говор главних јунакиња Емир-Фатме и Зехре-Мерсије под утицајем је њихових страних лектира, те га карактерише прекључивање кодова<sup>3</sup> које се јавља као симптом идеолошке, односно културолошке припадности двојма културама.

1 cuca.cvetkovic@gmail.com

2 Францускиње које служе као прототип европске ослобођене жене младим девојкама постају недостижан идеал. Опијене француским романима, у својој тежњи да у реалном животу остваре романескно поимање љубави и страсти, неодољиво подсећају на Флоберову Мадам Бовари. Оно што јунакиње Јелене Димитријевић повезује са Флоберовом хероином јесте узалудност надања, јер, колико су тежње Еме Бовари о мушкарцу-витезу који све жртвује и подређује својој драгој биле некомпатибилне са реалношћу, толико је сан Емир-Фатме и Зехре-Мерсије о западњачком типу брака некомпатибилан са социјалном реалношћу турског патријархалног друштва. Трагичан исход је у оба случаја био неминован.

3 *Quelle idée!* (Димитријевић 1912: 3) *Quelle honte!* (Димитријевић 1912: 5) *Come, oh come my life's delight!* (Димитријевић 1912: 4)

Ова несразмерна, односно, само идејно остварена припадност европској, циљној култури, јесте узрок њихове психичке подељености.

Турска култура са почетка 20. века заснована је на *забрамама*, што закључујемо искључиво на основу индикација у тексту који открива да су једини мушкарци са којима девојка може доћи у контакт мушки чланови њене породице. Мерсије младиће означава као „Жути Врскапут” и „Браон Фес”, не знајући им имена – она их никада није упознала. Најближе што је пришла том „познанству” јесте погледом у пролазу на улицама Новог Солуна, где су обичаји најлибералнији, те су допуштали девојкама да се од једног до другог места упуте пешака. Затим, индикативни су описи кретања који упућују на хијерархијско устројство друштва: „Ишле су једна за другом, најстарија, па млађа, па најмлађа, па робиња...” (Димитријевић 1912: 1), описи женске гардеробе: „[...] из кола изиђоше три хануме и једна робиња, све у црним *чаршафима*, то јест хаљинама за излазак, и густим црним *печима*, веловима, на лицу” (Димитријевић 1912: 1) и архитектуре: „Чим залупаше тучним звекиром на високој гвозденој капији те лепе куће, *ојкољене* дивним парком, а покривене лозом, бршљаном и дивљом ружом...” (Димитријевић 1912: 1)

Поред све раскоши и лепоте можда би требало не обратити пажњу на то да је кућа њима *ојкољена*, парадокс који језгровито описује судбину Туркиња које живе у изобиљу, док су им основне слободе ускраћене.

Према Радоману Кордићу (1996: 8), управо забране омогућавају успостављање еротског дискурса. Стеге у друштву резултирају стегама у језику, те их Јелена Димитријевић одсликава на дискурс којим се служи, затварајући га, те тим књижевним поступком на плану текста поткрепљује друштвену реалност епохе о којој говоримо. Следећи ову логику, Емир-Фатма не може сестри да говори о љубави у браку и телесном спајању – када је Мерсије пита „шта све има”, она јој одговара: „ – О, много!...о чему ни појма нисам имала, кад сам седела са тобом загрњена лицем на лицу. [...] И та једна реч много, Мерсији је више од бог зна колико причања.” (Димитријевић 1912: 145)

Други пример ограниченог сексуалног дискурса јесте разговор између Ариф, Фатмине тетке, и Фатминог оца: „Вараш се мој зете. Ја сам за чистоту и код момка, и... Али ја не могу о томе с тобом да говорим.” (Димитријевић 1912: 96) О томе шта раде, Јелена Димитријевић сугерише говорећи о томе шта не раде: „Он се из куће *не миче*, *из собе не излази*, те цела кућа осећа да овде има муж и жена што се воле и што су се узели пре неки дан.” (Димитријевић 1912: 141) Такође треба скренути пажњу на глагол *волећи се*, који је двосмислен и може се односити на узајамна љубавна осећања, али и на размену нежности. Управо је полисемија једно од средстава сексуалног дискурса (Кордић 1996: 8).

## 2. Сензуализам и тактилност

Забране, како видимо, погодују еротском дискурсу, али и сама вантекстуална стварност која се кроз дискурс транспонује, конституише се као еротска управо јер се сусреће са препрекама. Па тако култура која жели да забраном призора женске косе, лица и тела укроти мушку сексуалну жељу, како би се достигао виши ниво чистоте и духовности, парадоксално постаје једна од култура највише одређена сензуализмом<sup>4</sup>, будући да ограничавање једног чула доводи до

4 Тако се и природом, односно првим описом амбијента у којем се радња одвија управо сугерише сензуализам као атмосфера која представља принцип јединства романа, али и турске реалности



интензивнијег ослањања на сва остала чула. Стога се целокупно еротско сазнање у турској култури црпи из чула додира, слуха и мириса који постају главни гносеолошки инструменти:

[...] док кочијаш, Арнаутин, у арнаутском оделу, затезаше вођице танконогим ватреним вранцима с посребреном оправом, с бока тих кола скочи млад црнац, дилавер, у рединготу, крутој огрлици и фесу, и отворив вратанца, *окреће им леђа и пружи мишицу*, а из кола изиђоше три хануме [...] Она прва што сиђе, *много се ослони на дилаверову пружену мишицу*. (Димитријевић 1912: 1)

Дилавер поступа сходно утврђеном протоколу, окреће госпођама леђа и тим гестом „штити” их од свог погледа. Али, шта чини прва ханума? – „Много се ослони на дилаверову пружену мишицу.” Она користи ситуацију и право на помоћ при изласку из кола да би имала што интензивнији физички контакт са мушкарцем. Он хануме не гледа, а то не умањује еротски набој, већ га интензивира, јер се све сензације своде на чуло додира.

Поред овог додира мушкарца и жене, „прокријумчареног” у дело, позабавићемо се тактилним елементима о којима Јелена Димитријевић пише без задршке – поздравима жена. Наиме, турски поздрави између жена, девојака и девојчица страствени су и сензуални. Оне се приликом поздрава љубе, милују и снажно миришу, оне се напосто упијају:

И као да су се пре неколико месеца у највећој љубави растале, тако се састаше: изгрлише се, измирисаше се, истапкаше се, и опет се изгрлише. [...] А Фатма: „Слатка суто!” и ништа више: припи се уз њу, и остави јој се да је сву ижљуби... [...] Притрча јој, у геделуку, неочешљана, па и неумивена, и стаде да се с њом грли, да се тапка и да се мирише.

– Ја ћу, тејзе, да те ижљубим, ако сам неумивена, рече и нападе је пољупцима по лицу и по рукама. Ариф ханум љуби само кога много воли; и њу небројено пута пољуби, чак и у очи, и ако они кажу да не ваља.

– Доста, Ариф, доста, ти не знаш шта је доста! – рече с прага Фатмина мајка, онако у гаћама и кошуљи и с јапанском лепезом. (Димитријевић 1912: 117, 49)

Овај сусрет најбоље осликава интензитет афекта, а о великој жељи за физичким контактом сведочи и чињеница да се тетка и сестричина грле и упркос „препреци” – девојка је неумивена.

### 3. Турске Шоншете<sup>5</sup> – трансвеститија и лезбејство

Према истраживањима Јоване Ребе (2018: 198), присни поздрави међу Туркињама нису честа појава, осим у сексуалном контексту. Закључак изводи на основу дела *Писма из Ниша о харемима*, Јелене Димитријевић (2003: 94):

Оне се не љубе ни о великим празницима, ни о највећим свечаностима са својим пријатељицама, па ни са рођакама. Што је у нас при какву честитању љубљење, то су у њих загрљаји и нежно притискивање образ на образ (за време турско и Нишлике Српкиње су се овако здравиле). У игри се пољубац не узима баш онако како би се узео иначе, кад би га дала која од младих младој пријатељици својој.

– то је врт прошаран опојним мирисним цвећа: дивљим ружама, жбуновима јасмина и бокорима јоргована... Смокве, палме и лимуни наглашавају раскош расветале природе и њену плодности.

5 Шоншета Марсела Превоа „волела је Лују док се није срела са Жаном” (Димитријевић 1912: 156). Ово је референца самих младотуркиња из романа, које себе пореде са јунакињом француског писца.

Овај пасус пре свега служи да нагласи важност и мотивисаност једног женског пољупца и да побуди мисао о могућности постојања лезбејских односа у харемским заједницама на један јако суптилан и имплицитан начин. Роман *Нове*<sup>6</sup> пружа значај увид у овакав облик односа. Нове, поред наше тврдње о затворености дискурса коју и даље подржавамо, ипак експлицитно говоре о заљубљености у друге девојке. Додуше, то се најчешће дешава посредством јунакиња, ређе кроз глас наратора, што је било друштвено мање прихватљиво приликом првобитне рецепције у оквиру и даље патријарханог и затвореног српског друштва.

[...] и сад се занесе умиљатошћу ове лепе жене која је *пољуби у уста* као да се с њом бог зна откад познаје. Пољуби је као Мадам! И читава два дана бејаше страшно расејана, седаше у наслоњачу где је седела ова путница и мирисаше наслон где се осећао некакав фини парфим. 'Изветрило је', рече јој трећег дана Мерсије, а она се застиде што је 'ухваћена у тајни'. 'Ти си се *поново заљубила и по у жену*.' (Димитријевић 1912: 11)

„Ја сам се могла заљубљивати у муслиманке, док се нисам заљубила у Францускињу”, рече Емир. И помињаху предмете своје љубави – жене! (Димитријевић 1912: 7)

Емир-Фатма, дакле, два се пута заљубила у две различите жене. Први пут у „Мадам”. Можда бисмо могли ту девојачку заљубљеност у Парижанку, пријатељицу своје гувернанте протумачити као жељу за поистовећивањем, поунутрењем идеала, будући да је Парижанка виђена као отелотворење женствености. Текст који ћемо у наставку цитирати ипак сведочи о томе да она не сања о томе да постане као дотична млада Парижанка, већ у својим фантазијама Емир је у посве другачијој улози: „Седећи према њој и гледајући њену тоалету, нарочито њен шешир, њено европско држање, слушајући њен говор, не шта говори, већ како говори, француски, *ојцијаше се и сањаше чудноватше снове: да је човек, муж ште њој миле сѣранкиње*.” (Димитријевић 1912: 8)

Сада са пуним правом отварамо проблематику родних трансформација у овом делу. Преузимање мушке улоге, односно трансвестија, била је незаобилазан део харемских весеља. У просторију намењену женама улази „човек у црном оделу, с фесом, 'леп као султан Азиз'. Тада турске жене вриснуше; он их салете: једне пољуби, друге претури и измилова...” (Димитријевић 1912: 126) „Мушкарца” који их салете јесте прерушена девојка, која ради забаве преузима мушку улогу да би надокнадила недостатак мушке енергије. Оно што се из текста свакако лако чита јесте да девојке узбуђује присуство тог дела девојака мушкобањастог изгледа. Ови елементи трансвестије у оквиру харемских весеља указују на могућност постојања лезбејских односа. О томе сведочи и готово увређена реакција пашинице која је искључива по питању расподела улога, где јој је улога жене одбојна и неприхватљива:

[...] кућу напунише гомиле младих веселих жена, са запаљеним фењерима, кикоћући се, јер су са собом довеле 'мушко', једног младог, врло лепог Турчина, који с *пољупцима нападе лећу цариградску пашиницу*. Њој то би 'неприродно': зар јој не види крашку косу!? Она се некад прерушавала и љубила жене, али никада није била љубљена... (Димитријевић 1912: 156)

6 Анализа лезбејских односа тема је и мастер рада Јоане Милер *Лезбејски мотиви у српској прози XX и XXI века*, на пољском језику. Ова истраживачица први свој допринос тематици даје кроз дипломски рад „Српска Сапфо” – хомоеротизам у песништву Јелене Димитријевић, такође на пољском језику.

Лезбејство о коме је реч на неки је начин принудно јер услед недостатка мушкараца у животима младих, неударних Туркиња долази до дислокације задовољења сексуалне жеље, односно до измештања сексуалног ужитка – он се не црпи из хетеросексуалног контакта, већ из контакта жена са другим женама. Стога, Јована Реба (2018: 200) преиспитује да ли лезбејство настало у овим условима уопште можемо третирали као валидан и пуноправан вид сексуалног алтеритета, ослањајући се на теорију Мишела Фукоа по којој је хомосексуалност „само конструисана искуствена категорија”.

#### 4. Фантазми

У недостатку реалних, физичких могућности да се манифестују еротска настојања, један од главних мотора еротских слика јесте имагинација. Еротско се преноси на ментални план, психа постаје нека врста додатног чула којим се ослушкује и испитује сексуалност. На сличан се начин та сексуалност и конституише. Религиозне и моралне забране делују тако да долази до свеопштег бујања фантазама, а то је и основ његовог постојања према Жарку Требјешанину<sup>7</sup>. Стога постојање фантазија јесте једна од главних карактеристика психичког живота младотуркиња, које тиме надомешћују немогућност непосредног остварења својих еротских жеља.

Подложност турских жена фантазмима базира се и на великој сензитивности турске душе,<sup>8</sup> која је приморана да љубав проналази у ситницама, у мирисима, безазленим додирима, пољупцима жена. Од тога настају јаки утисци о којима се накнадно фантазира. Сматрамо да је суштина овог феномена у томе што је главни „догађај” моменат фантазирања (односно фантазирање индукује, креира „психички догађај”), а не моменат примања и искуственог доживљавања неког утиска у реалности. То примећујемо када Фатма љуби Мерсије: „– Пољубила сам те устима где су пољупци љубави. Мерсију ово силно узбуди, и иде кући, да тамо мисли на пољубац младе женице...” (Димитријевић 1912: 145)

Моменат који Фатми постаје непресушан извор љубавне и сексуалне фантазије јесте први сусрет са Џемалом на Јалијама. Тај сусрет био је само кроз поглед и поздрав. Ипак, овај, у том тренутку још увек непознати младић, постаје њена опсесија:

Она је једва чекала да легне, па да мисли на њега<sup>9</sup>, као до пре неколико вечери што је мислила на другога, на своје фиктивно драго. [...] Тишина, само се чује шадран, шушти, плушти као јесења киша. То плуштање све више баца Фатму у сањарије; жмури, а не спава, у мислима гледа море, каик, младића и његов поздрав, и онај дуги и дубоки поглед; (Димитријевић 1912: 23, 24)

Фантазам о Џемалу буја све до његове кулминације када се налазе са супротних страна зида високе капије која раздваја њихова дворишта. Ноћ је, не виде се, већ наслућују присуство другог. Фантазија, а уз то и већ поменути сензуализам, развија се управо на рачун ограничености чула вида. Како је Фатми то ускраћено, она помно слуша сваки шум, осећа сваки трептај траве док у њој наслућује кораке и упија мирис земље, влаге и дрвећа. Видимо сликовит приказ

<sup>7</sup> Један од главних разлога настајања фантазама јесте што се нашим жељама супротставља принцип реалности. (Требјешанин 2004: 132)

<sup>8</sup> „Она је Туркиња, сентиментална, страсна и способна за најчудноватија маштања.” (Димитријевић 1912: 20)

<sup>9</sup> Џемала.

Туркиње која у тишини влажне ноћи обасјане месечином фантазира о потенцијалном и мистериозном присуству са друге стране зидина и која се побуђених чула препушта својим фантазијама: „Сву ноћ неће ући у кућу, остаће крај јасмина седећи, осећајући љубав...” (Димитријевић 1912: 83)

Јелена Димитријевић, стварајући фреску која дише и осећа, једног конкретног женског лика, Фатме, ствара метонимијски приказ турских жена уопште, њихове судбине, менталитета, чулности, стега, растрзаности... Из фантазије је изненада прене звук каменчића о зид, као претња: „Али вечерас се не прође на шуштању траве... Чу се каменчић у капицик.” (Димитријевић 1912: 83)

Звук прекида уснулу и медитативну атмосферу сцене, па и читавог романа, долази до промене динамике, радња почиње да се развија науштрб статичких мотива у делу. Када је у питању психичка раван јунакиње, наизглед безазлен звук одјекује најстрашније јер он значи покушај успостављања комуникације. Ово је кључан моменат у делу где фантазија прети да се претвори у стварност, што би поништило постојање фантазије као такве и самим тим укинуло психичку реалност која је Фатми служила као механизам одбране од неповољних околности спољашње средине. Питање које се поставља јесте како се носити, не више са недостатком еротског у животу, већ са његовим присуством или чак изобиљем.

## 5. Економија сексуалне енергије и природа сексуалне жеље

Долазимо до проблематике природе сексуалне жеље и економије сексуалне енергије. Ова два елемента присутна су у роману, али су суштински независни од културолошких аспеката, те их тумачимо као универзалну биолошку и психичку реалност људског бића као таквог. Наиме, да бисмо описали сексуалну енергију користићемо се Јунговим (2011: 15) појмом либида који подразумева не искључиво сексуалну, већ целокупну енергију психичког живота. Сам темељ наше тврдње о природи сексуалне жеље и енергије у делу, и уопште, јесте физички закон о механичкој енергији, где је целокупна енергија једнака збиру потенцијалне и кинетичке енергије.

$$E = E_p + E_k$$

Потенцијалну енергију поседују тела, односно системи у мировању, док кинетичку енергију имају тела која се крећу. Тело управо користи своју потенцијалну енергију за кретање, тако да се приликом кретања потенцијална енергија смањује, те када кинетичка енергија достигне свој врхунац потенцијална енергија је једнака нули:

$$E = E_p 0 + E_k \text{ макс}$$

Ова законитост влада у односу двоје љубавника, али и нараторолошки на нивоу читавог романа, тако што неостварена еротска жеља представља потенцијалну енергију на свом врхунцу, почетну тачку односа двоје младих и камен темељац овог романа као еротске приповести. Докле год је жеља потенцијална, радња не напредује, доминирају статички мотиви и дескрипције фантазама. Овде ћемо се поново позвати на Чоловића (1990: 88) који констатује да „класична љубавна прича живи од жеље, а умире од њеног испуњења”, па тако и овде испуњена жеља не доводи до краја приче, али се у њој видно смањује број еротских елемената, те на неки начин она мења свој карактер. Еротски књижевни текст, као и сама сексуална енергија, могу живети једино тамо где постоји макар каква цензура, јер једине праве сексуалне жеље су неостварене, „пусте” жеље.

У роману жеља је највећа пре првог додира, када се о осећањима још увек само наслућује на основу погледа. О чежњи у том тренутку сведочи Џемалово позивање на Шекспирове стихове:

O, that I were a glove upon that hand  
That I might touch that cheek. (Димитријевић 1990: 140)

Он се поистовећује са Ромеом и у моменту када види своју невесту под велом размишља: „О, да сам ја тај вео на тој глави, да бих могао додирнути то чело и то лице и та уста!” (Димитријевић 1990: 140)

Џемал, спомињући чело, лице и уста, открива своју духовну (чело) потребу за спајањем, али и велики сексуални нагон – он жели да је сву *ижљуби* (лице, уста). У браку се остварује право на љубавна миловања и двоје партнера доживљавају дуго ишчекивано спајање душа и тела. Њихова жеља на моменте изгледа неутаживо јер они у сваком моменту трагају за прожимањем. Жеља за потпуним стапањем види се по потреби да све деле, да упијају једно друго преко трагова остављених на цигарети или шољици кафе. Преко логике фетишизма подразумева се да то нису телесни трагови, већ трагови душе, односно суштине те особе. Међутим, како време пролази, жеља се полако испуњава, а чежња опада: „Ниједно место на лицу, рукама, на грлу, у коси, не остаде јој непољубљено... [...] Не крије се кад га дочекује и испраћа, не стиди се кад из собе изиђе сва *малаксала* од његова миловања, на лицу и грлу с трагом од његових пољубаца...” (Димитријевић 1990: 141)

Еротска је жеља остварена, а то угрожава еротску приповест јер је дискутабилна могућност њеног обнављања. Оно што је још упитно јесте и целокупна психичка, животна енергија Емир-Фатме која услед остварења и другог сна, одласка у Париз са својим супругом, бива у потпуности разочарана западном цивилизацијом, својом немогућношћу да јој се органски припоји; разочарана својим супругом, његовим алкохолизмом и слабошћу према Францускињама, пада у депресију и, како се чини, услед недостатка било каквог животног елана разболева се и умире од туге. Владета Јеротић испуњење свих сексуалних жеља сматра опасношћу која је равна смртној опасности. На примеру Емир-Фатме видимо да како либидо, односно, потенцијална сексуална и животна енергија прелази у кинетичку са очигледном немогућношћу њеног обнављања, тако Ерос прелази у Танатос.

Ово је опасност која вреба од потпуног исцрпљивања Ероса, али његово потискивање је подједнако опасно. Наиме, Чоловић (1990: 86) износи Батајеву тврдњу да

човек, као и сваки други организам, принуђен да без накнаде троши сву енергију коју не захтевају његов развој и његово одржање. Ако се таквом сувереном и бесповратном трошењу, чији једини вид представља еротизам, сасвим стане на пут, човек ће се наћи у опасности да се угуши у свом преобиљу.

То преобиље управо прелива код Туркиња и манифестује се њеном експлозијом у току оргијастичне харемске сцене. У роману до тог момента жене као да су биле бестелесне, будући да је опис углавном сведен на лице, на очи. А сада, услед набрајања делова тела, ми њега постајемо свесни, тог тела које се иначе покривало, о којем се није говорило:

Играчица полете пред једну лепу, бесну бејовицу, и поче „други део” игре: обрће се, лети, застаје, тресе плећима, увија трбухом, превија се уназад, додирује теменом тле;

исправља се, пуца прстима, подврискује, преврће очима, раскалашно се смеје, пада на колена, простире се по поду, уједа своје голе мишице и пушта дивљачки глас... (Димитријевић 1912: 124)

Ово је изразито динамична сцена, која изненађује хаотичношћу, експлицитношћу описа и бројем еротских елемената. Еротски се дискурс ослобађа у оквиру те сцене оргијастичког карактера. Кордић (1996: 53) сматра да „радикални говор о сексуалности захтева оргијастичку слободу”. Он проницљиво уочава и да хаотичност такве сцене јесте само привид, да „оргијастички култови” који „остављају увек утисак распусности” јесу заправо строго кодификовани. „Не-ред је... увек у функцији реда...”, те харемско весеље жена које одаје утисак кршења различитих моралних забрана, није ништа друго до упадање у нови систем строго уређен нормама. Понашање жена је ритуалног карактера, што значи да се увек понавља на исти начин.

## 6. Фетишизам

Понашање робинја открива нам генерални фетишистички карактер турске културе, засноване на сујеверју, на веру у магијску моћ речи и предмета. Фетиш је поред фантазама још један од механизма компензације за непосредно задовољење еротске жеље којој се супротставља принцип реалности турског рестриктивног друштва. У случају фантазама еротско се искуство остварује посредством менталних представа. Кордић (1996: 56) генерално говори о човеку као о бићу „којему је сексуалност увек посредована”. Док он инсистира на томе да је сексуалност посредована говором, јер је језик основни симболички поредак на који се савремен човек ослања, ми скрећемо пажњу на другу врсту симбола која такође има моћ репрезентације људске сексуалности – фетиш. Први пример који говори о изљубљеном телу срећно удате жене које се у том моменту доживљава као симбол љубави, односно као сама љубав: „Па се грабе која ће је послушати и додајући јој оно што је затражила, додирнути руком њену срећну руку, или у хитњи, дотаћи се телом њеног срећног тела...” (Димитријевић 1912: 141)

Фатма је за њих нека врста талисмана, а њена блискост гарант будуће среће у љубавном животу. Са друге стране, следећи исту логику, Фатма одбија да пољуби сестру, како не би оштетила апсолутну чистоту те младе муслиманке која још увек „не зна за мужа”. Овде дакле имамо случај да девојчино тело симболизује љубав и страст – нематеријалне, неопипљиве ентитете. Следећи пример показује како траг нечијег мириса у просторији симболизује тело, односно саму особу: „Она ништа не виде, већ се поклопи на кревет Госпођичин, на њено узглавље, и силно је пожеле, узе узглављу шаптати своју тајну, и учини јој се да је она чује, да је ту, осећа њен мирис с косе, с тела.” (Димитријевић 1912: 25)

Следећи логику фетишизма, долази до дивинизације предмета љубави, односно предмет љубави претвара се у култни предмет обожавања коме се приписују карактеристике божанства и светости: „[...] дању је облачи, кити; увече јој узима цвеће из косе, па га затвара у једну ваздан кићену кутију, где су му друге реликвије од ње, жене му и драге, па је расплете, раскопча јој гривне и хаљину...” (Димитријевић 1912: 143)

Иако би се Ерос и религија могли сматрати супротним половима, Ерос у роману *Нове* заправо буди изразито религиозна осећања. Латице са косе вољене особе су свети, сакрални предмети. Крију се од туђих додиром и погледа, или да их случајно неко други не омирише, те их тиме награди и скрнави њихову свету

и узвишену природу: „– Душо, јеси ли видела ону шарену кутију?... У њој је све твоје, цвеће... и чини ми се да би то свето обесветиле чак и очи моје мајке, зато сам затворио.” (Димитријевић 1912: 144)

И њихова је љубав света, те су писма спаљена и стављена у амајлију – огрлицу која постаје симбол те љубави, а груди које огрлица краси, на које се наслања и додирује, последично постају свето место које љубавник целива попут иконе или руке свештеника у хришћанској религији.

## 7. Мазохизам

Дивинизација предмета љубави одговара ономе што Дени де Ружмон означава као „идеализовани еротизам” услед којег се човек западне цивилизације удаљио од идеје патње као саставног елемента љубави и љубавног односа. Западни је човек „изгубио додир са кобном страном љубави”, објашњава Чоловић (1990: 94). У оријенталном доживљају љубави ком имамо приступ кроз размишљања јунакиња види се пристајање на праисконску истину да „све уживање лежи у злу” (Чоловић 1990: 94). „Љубав је, кажу муслиманке, жена која никад не иде сама, него с другарицом, бледом девојком, расплетеном, обученом у црно – с Тугом.” (Димитријевић 1912: 27)

Мазохизам, односно „противречно кушање бола и задовољства”, *Voluptas dolendi* (Чоловић, 1990: 94), уочава се у свакодневном понашању Фатме и Мерсије. Ове две девојке уживају у подстицању тужних осећања и љубавне патње: „Свирале су Изгубљену Срећу и биле су тужне. После су читале тужна места из француских романа: Грацијелино одсецање косе, Аталин погреб, и плакале су.” (Димитријевић 1912: 31).

Да љубав за Емир-Фатму подразумева бол и патњу закључујемо и на основу њених маштарија:

Пре но што се срела с Мадам, она је њега ’створила’, волела га, за њега се просила удавала, он је изневеровао, она је била љубоморна, умирала од бола. [...] и опет се за њ просила, удавала, она њему никад није била неверна, он њој често, једанпут се уверила, умрла од бола... (Димитријевић 1912: 23–24)

Наша претпоставка јесте да је основа за развој мазохизма субмисивност турских жена. Иако Емир-Фатма нагиње ка Западу и жељно ишчекује слободу и независност за себе и све турске жене, из ње проговара често традиционална Туркиња, која свој положај поред мужа може замислити једино онако како је описан у Курану, као подређен:

Кад би нешто био мали, ја га, чини ми се, не бих волела; јер ја желим, кад ми нешто говори мој муж, да га, слушајући га, гледам у очи с подигнутом главом: тек би ми се тада чинио као мој заштитник, мој бранилац, човек и муж. [...] Али њој је у крв ушло: човек је старији и муж је господар, те кад год он у собу уђе, она му устане (Димитријевић 1912: 28, 143).

Господар је именица која подразумева двосмеран однос: надређен-подређен, а могао би упућивати и на однос садо-мазохизма. Сцена која сликовито показује Фатмину субмисивност је када Фатма пред мужем, својим господаром, клечи: „[...] она уђе и не рекавши му ни добро јутро, клече и обухвати му колена, притисну на њих своје лице и заплака.” (Димитријевић 1912: 185)

Субмисивна особа може поверовати да она заслужује лош третман или казну, а када се оде корак даље, онда се у томе проналази и одређен ужитак. То

се и дешава када се њен љубавни однос са мужем испостави као онај о ком је маштала – пун бола и разочарања. Њу супруг не издаје кроз однос са другом женом, већ се његово неверство огледа у предавању другој страсти – алкохолу. То га одвлачи од куће, те Фатма пати у његовом одсуству, али и када се врати он јој додатно наноси бол: назива је погрдним именима, пре свега женом лаког морала, а онда и насрће на њу ножем. Фатма му све опрашта, и увреде и рану на руци и пуштenu крв: „Не могу, суто, ништа. Ја сам, чини ми се, бестелесна. Сад би ишла у собу где је он, па бих му љубила руке, миловала бих његове хаљине. [...] Напослетку, па и шта је то што се толико опио?” (Димитријевић 1912: 167–168)

Она се након агресивног и спада свог мужа за њега још више везује и још га интензивније воли: „Ја сам њега волела... Сад га чини ми се, још више волим. Или несрећа је начинила да видим колико га волим.” (Димитријевић, 1912: 167–168)

Ипак морамо нагласити да осећај субмисивности није једносмеран – и Цемал, Фатмин муж, у моментима љубавног заноса и заљубљености себе може једино доживљавати као подређеног Фатми, јер њега љубав подређује, то је осећање које га запоседне и коме се он мора повинovati: „[...]колико гора висока да је, преко ње пут бива, а човек везир нек је, својој драгој роб бива, [...] Поред овога још је слуша: ако јој падне махрама, он јој је дохвати; ако хоће да обуче ћурак, он јој га придржи.” (Димитријевић 1912: 143)

## 8. Закључак

Турска култура својима ригидним обичајима и рестрикцијама даје простора једино за затворени, неослобођен дискурс. Ипак, на забранама еротски дискурс заснива своје постојање и одржање. Према томе, роман *Нове* има суштинске карактеристике књижевног еротизма јер се он цео изграђује на „околишењима традиционалног љубавног заплета и говора” (Чоловић 1990: 88).

Кордић (1996: 13) говори о „уређењу сексуалности”, које обавља култура. Као заједничку карактеристику европске културе, а још уже – хришћанства – и неких источњачких учења, он наводи „апсолутно суздржавање”, односно „идеал девичанства”. Ту „строгу кодификацију сексуалности” налазимо у роману Јелене Димитријевић. Карактеристике првог сусрета Фатме и Цемала уводе нас у ову проблематику.

Забрана ослањања на једно чуло – чуло вида – доводи до свеопштег бујања чувственог доживљаја света интензивирањем употребе других чула, те та оријентална култура бива у потпуности обележена сензуализмом.

И иначе, турско друштво постаје једна машинерија проналажена алтернативних решења за надокнаду „мањка”, односно недостатка могућности еротске спознаје и експресије. Тако оно поприма генерални фетишистички карактер, а фантазми су суштинска карактеристика психичког живота.

У складу са фетишистичком логиком, предмет љубави се идеализује, њему се чак придају и особине религијског култа. Такође смо закључили да у овом роману Ерос подстиче веру и друга религиозна осећања, па је тако човек „прави муслиманин” тек када је заљубљен.

Један од механизма надокнаде мушког присуства јесте у присном контакту са женама, у страстеним пољупцима, додирима и удисању њиховог мириса. Екстремни облик овог понашања јесу трансверзија и лезбејство, односно прерушавање жена у мушкарце и преузимање мушке улоге и понашања.



Оријентална је љубав пуна сентимента, а она је идеална када је узглобљена са болом. Турске жене знају да воле, али воле да пате; да чезну, да траже, а да не налазе; да им се одбија и да им се брани... Оно што турску љубав конституише јесте да је то неизоставно љубав *уйркос* нечему. Препреке су узрок тако слатке патње, да тај однос према љубави морамо обележити као мазохистички.

Конечно, у том схватању љубави као нечег готово немогућег и неостваривог, долазимо до питања природе еротске жеље. Чоловић (1990: 90) на ту тему каже да је темељни парадокс еротизма, тај што раздваја жељу од задовољства и повезује љубав са смрћу. Када се жеља и љубав остваре, више се не може говорити о еротском дискурсу. Зато врхунац и крај коита у исто време може бити и врхунац и крај еротског искуства и еротске приповести. Стога смо и ми након остварења и изневеравања Фатмине љубави, након успостављања рутине у браку, и очајничких покушаја спасавања тог љубавног односа, у делу могли пронаћи све мањи и мањи број еротских мотива. Уколико је принцип функционисања жеље и задовољства овакав, онда би било погрешно апстиненцију дефинисати као апсолутно чисто и морално стање, а као његов супротни пол поставити конзумирање секса. Два појма су релативна, а управо на њихово одређење утиче симболички поредак. Ако одлагање задовољства или потпуно одрицање од њега парадоксално представљају највећи извор задовољства, онда то стање не можемо назвати беспорочним, јер као што сам Чоловић (1990: 90) наводи – највећи Садови блудници у ствари се највише труде да се уздрже, да се не препусте ужитку...

## Литература

- Батај 2009: Ж. Батај, *Ероџизам*, Београд: Службени гласник.
- Вујаклија 1996/97: М. Вујаклија, *Лексикон стираних речи и израза*, Београд: Просвета.
- Гароња-Радованац 2011: С. Гароња-Радованац, Роман *Нове* Јелене Димитријевић као парадигма трагичне побуне жене у оријенталном друштву, *Књиженство*, бр. 1, <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=13>>, 23. 4. 2022.
- Димитријевић 1912: Ј. Димитријевић, *Нове*, Београд: Нова штампарија Давидовић.
- Димитријевић 2003: Ј. Димитријевић, *Писма из Ниша о харемима*, Ниш: Просвета.
- Јунг 2011: Г. Јунг, Темељи аналитичке психологије. Појам либидо, у: В. Јеротић (уред.), *Лавиринт у човеку*, Београд: Ars libri.
- Кордић 1996: Р. Кордић, *Сексуални дискурс у књижевности*, Нови Сад: Прометеј.
- Реба 2008: Ј. Реба, Спектар родних трансформација у *Писмима из Ниша о харемима Јелене Димитријевић*, у: Б. Дојчиновић, Ј. Милинковић (уред.), *Чишће ли Јелену Димитријевић?*, Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године, Београд: Филолошки факултет.
- Ружмон 2011: Д. Ружмон, *Љубав и зајад*, Београд: Службени гласник.
- Требежанин 2004: Ж. Требежанин, *Речник психологије*, Београд: Стубови културе.
- Фуко 1982: М. Фуко, *Историја сексуалности*, Београд: Просвета.
- Чоловић 1990: И. Чоловић, *Ероџизам и књижевности: Огледи о Маркизу де Саду и француској ероџској књижевности*, Београд: Народна књига.

## **ANALYSE ÉROTOLOGIQUE DU ROMAN NOVE DE JELENA DIMITRIJEVIC**

### **Résumé**

Le but de cet article est d'analyser le discours sexuel à travers lequel nous décrypterons les types d'amour et de relations amoureuses qui apparaissent dans le roman *Nove* de Jelena Dimitrijević, en l'observant à travers un prisme érotologique. Après avoir défini le terme *nove*, rappelé le contexte culturel du roman et la question de la liberté d'expression, nous porterons une attention particulière à la place des sens dans la société turque, en mettant l'accent sur la vue et le toucher. Nous analyserons les différentes manifestations de l'éros „turc” que nous apercevons dans l'œuvre, telles que le sensualisme, la tactilité, le travestissement, le lesbianisme, les fantasmes, le fétichisme et le masochisme. Ils se développent en tant que tels en raison de la restriction de la société qui impose des formes alternatives de connaissance et d'expression de la sexualité. Nous aborderons la question de la nature du désir sexuel et de „l'économie” de l'énergie sexuelle, ce qui conduit à redéfinir la notion de plaisir sexuel.

*Mots-clés:* Jelena Dimitrijević, érotisme, sensualisme, lesbianisme, fantasmes, fétichisme, masochisme, énergie sexuelle

*Jelena Z. Cvetković*

Јована Л. Војводић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет

## ПРИЧЕ О ЖЕНИ ФРИДЕ ФИЛИПОВИЋ

Рад се бави збирком приповедака *Приче о жени* Фриде Филиповић, односно основним поетичким начелима која су обележила њену прву објављену књигу. Будући да је ауторка у збирци првенствено приповедачки уобличио женско искуство, кроз анализу садржаја (приповедака) показује се виђење фигуре жене у најширем смислу. Поводом тог проблемског подручја истиче се и критика Иве Козарчанина која одгонета идентитет јунакиња именованих у наслову, па према томе и идентитет списатељице која се иза тога крије, те се чини сврсисходним делом рада осврнути се и на његово виђење.

*Кључне речи:* Фрида Филиповић, приповетке, фигура жене, Иво Козарчанин

„Време иде увек истим ходом, али човеково срце не куца као сат.” (Филиповић 1937: 20)

Име Фриде Филиповић, па према томе и њен литерарни рад, у српској књижевној историји још увек су недовољно познати<sup>2</sup>. Критика о њеном опусу (или макар једном делу) још увек није дала конкретан суд и чини се да је својим недавањем гласа сугиплно одрекла могућност изналажења објективне оцене вредности<sup>3</sup>. У намери да се исправи таква неправда, у најмању руку, начини корак ка томе, инициран је и овај рад.

Дело које је ауторка објавила 1937. године под насловом *Приче о жени* издао је чувени књижевник и издавач Геца Кон<sup>4</sup>. Књига је штампана у едицији „Наша књига”<sup>5</sup> (уред. Ж. Милићевић), у чијем су оквиру, између осталих, издате две збирке

1 jovanav997@gmail.com

2 Фрида (Тасић) Филиповић (Сарајево 3. II 1913–2000), потиче из чиновничке породице, од оца Филипа, по којем је узела псеудоним Филиповић. Гимназију је завршила у Сарајеву, Фил. факултет у Београду (1936). После ослобођења у Београду била је редактор у *Гласу и Танјугу*, потом у Издав. пред. „Култура”. Приповетке и приче за децу објављивала је у листовима и часописима: *Политика* (1934), *Летопис МС* (1940), *Књижевности* (1950), *Књижевне новине* (1952). Превођила је с француског и немачког. Писала је сценарије за филмове *Поштражи Ванду Кос* (1958), *Мирно лето* (1969) и документарне филмове *Прве светлосице*, *Призренски мошви*. Била је члан Удружења књижевника СР Србије. Библиографија: *Приче о жени*, Бг 1937, *Медвед Буца и лутка Цуца*, Бг 1946, *До данас*, Бг 1956. Преводи: на чешки *Nevysvětlenná sáržka* (Необјашњив сукоб), прев. А. Урбанова, Јас, Прага, 41, 1939; *Trafika na rohu* (Трафика), прев. А. Урбанова, *Ozvěny domova i světa*, Прага, 25, 1939; *Jepice* (Једнодневац), прев. А. Урбанова, *Národní listy* LXXIX, 241, 1939; на словеначки: *Tla pod nogami*, прев.?, *Večer*, 8. XII 1962 (в. Јовановић 1979: 130–131). Напомињемо да је додата година смрти будући да је одредница написана за време њеног живота. Из истог разлога нису наведене касније штампана дела: збирка новела *Разилажења* објављена 1973. године у издању Просвете, роман *Горке шраве* (Београд: Просвета, 2000), као и постхумно објављена књига која обједињује кратак роман и неколико приповедака под насловом *Екстеријер, поглед на врш* (Београд: Народна књига/Алфа, 2002).

3 Истина, постојала је неколицина истраживача, захваљујући чијем интересовању ова ауторка ипак није посве заборављена. О томе више у наставку.

4 Премда су готово све приповетке раније објављене у фељтону *Полишике* (в. Козарчанин 1938: 97).

5 Ево и шта је за едицију речено: „Већ четврту годину у издању 'Наше књиге' излази скоро свакога месеца по један домаћи роман или збирка приповедака. Издавати овако често нова и оригинална

приповедака Надежде Илић Тутуновић (*Београдске приче* (1934) и *Кроз улице и душе* (1938)), дела Бранка Ћопића, Стевана Јаковљевића, Стојана Живадиновића, Григорија Божовића. Премда према недугачком низу, чини се оправданим закључити да су овом библиотеком обједињени различити књижевни сензибилитети и широко усмерени тематски одабири што је нарочито доприносило разноврсности издавачког садржаја. Имајући у виду конкретно ауторку о којој говоримо, већ сама чињеница да се нашла у избору такве уређивачке политике није сасвим занемарљива, а додатно је значајнија када се има на уму да је ова збирка приповедака заправо њено прво објављено дело, дакле претпоставимо, таленат и младалачки труд, пре него зналачки рад високог замаха.

Насловом књиге, Фрида Филиповић идејно се и определила и одредила главну наративну срж. У најједноставнијем облику речено, кроз деветнаест необимних приповедака одвијају се различита искуства жена која су управо због своје полифоније условила различитост и сложеност женских идентитета. Иако је свака приповетка засебна, затворена целина, када се структурално гледа, свака од њих истовремено је део једне целине која те делове обједињује и повезује у тематском смислу – у поменутом женском искуству. Премда Филиповићева није тематски посве иновативна у својим прозним саставима<sup>6</sup>, ипак она има јасне претензије ангазоване књижевности и због тога се текстови указују као њен покушај да на литерарни начин скрене пажњу на извесне социјално оријентисане проблеме. Првенствено се та критика односи на постојеће друштвено-патријархалне норме које још увек у великој мери утичу на формирање улога и понашање појединца. Преиспитујући улогу жене, чини се као да су јунакиње између слободе и онога што је друштвено прихватљиво. Та непомирљивост у тако конституисаном систему доводи до раскола, толико да норме више не значе осећај сигурности, већ извесну принуду колектива. Још једна врста опречности отелотворена је у виду две крајности када жене наступају потиснутих жеља или наглашених претензија.

Жена се приказује у назирућем модерном смислу, полако се ослобођајући патријархалног схватања који предвиђа статус подређености, али још увек не у потпуности ослобођена наслеђа. Можда би било најбоље у томе видети својеврсну побуну због оптерећености начелима владајућег патријархалног устројства, односно исказано незадовољство које је водило ка побијању онога што им је наметнуто. Уопште узевши, у портретима младих јунакиња на првом месту извире и осећа се њихова неоствареност која је мотивисана дејством више силе, а неретко и сопственим деловањем. Кад је у питању овај други случај, онда пред собом имамо јунака који због одређених негативних особина и неадекватних поступака задобија оно што му заслугом припада, а казна се испољава углавном у виду опште несреће и животне неиспуњености. *Госпођа са два лица* открива жену онакву какав је наслов приповетке, при чему је један вид појавности резервисан за приватно, а други за јавност. Том оштрином зацртани контрасти, кроз слику супружника који живе у атмосфери у којој нема интима, врло су пластично предочени: „У њој је на махове расло незадовољство, избијала готовост на свађу, а он је са чуђењем и све већим презирањем пуштао да преко његове главе прелазе наизменично олује приговора и вихори нежности.” (Филиповић 1937: 85)

дела, у нашим књижевним приликама, значи: концентрисати безмало целу нашу књижевну 'производњу' на једну едисију.” (Гавела 1937: 18)

6 Ђуро Гавела (1937: 18) поводом тога истиче следеће: „Кад мотив и није сасвим нов, гђа Фрида Филиповић налази врло често нове појединости које у приповетку уносе нову и свежу уметничку убедљивост.”

Ако се симболички гледано простор дома доживљава као зона у којем жена несметано борави јер је за њега везана својом улогом, онда се истом симболиком у прози ауторке јавни простори могу интерпретирати као потреба да се тај традицијски стереотип оспори, али без могућности да се у потпуности укине. Простори бара, женског самостана, хотела јесу, дакле, на располагању широј заједници, али су и метафора тескобе и скучености, исто колико и немогућности да се тога ослободи.

У формално-стилском смислу, полифонија жена није условила хетерегону структуру дела, постоји само један изузетак где је наратор протагониста, док је у осталим приповедни оквир базиран на оку свезнајућег приповедача, дакле казивању из перспективе трећег лица. Језик је понекада сентименталан, делимично оптерећен патетиком, углавном гласом долазећи од јунакиња, што је уочено као устаљена особина женских писаца. Теме се црпе из свакодневног живота, постоји социјална обојеност, а ликови који га проживљавају живописни су. Описи атмосфере и средине постоје, али су дати штуро, сведени на минимум, нема опсежног портретисања ликова, у физичком смислу или у погледу карактера; о томе стичемо знање на основу поступака или пак ситуација у којој се налазе. У великој мери писање нагиње ка реалистичном, али се у приповедном делу могу препознати понеке одлике и модернистичког (окретање ка унутарњем, преиспитивање психолошког стања, сновиђење, тематизација живота људи са маргине, проблематика болести зависности, насиље). Рекли бисмо да је проза Фриде Филиповић динамична, тако да у њој нема сувишних елемената који би евентуално подстакли ретардацију наратива. Због таквог начина писања приповетке добијају једну некњижевну особеност, а то је да текст суптилно поприма облик филмског сценарија. Таква техника, уосталом, у случају ове ауторке и није зачуђујућа ако се зна да је сама била писац текстова према којем су снимани филмови. Поменутој динамичности допринела је и следећа чињеница. Наиме, за разлику од модерне књижевности у којој уметање епизода, пишчеве рефлексије, лирски фрагменти, могу и врло често односе превагу над главном фабулом, код Фриде Филиповић изостају. Списаољски је њен циљ да напредовање ка разрешењу започетог буде неометано, без расплињавања које би створило споредне токове. Таквом маниру писања погрешно би било налазити замерке као последицу невештости писца због које он није у стању да гради, тј. надграђује свој текст, већ треба увидети да постоји свесна намера да одбаци раслојавање радње у било ком смислу. Уосталом, у аутопоетичком тексту *Древни корени* Фрида Филиповић даје три одређења кратке приче, према сопственом виђењу, а у свакој од њих видљив је теоријски траг онога што се чита у њеним прозним делима.

Када говоримо о приповеткама љубавне тематике, а њих јесте највише, онда пред собом имамо сижее који су засновани на неоствареним љубавима или љубавима које немају могућност опстанка. Ниједна жена у прози Фриде Филиповић не види идеал живота ван брачне заједнице и зато свим располагајућим снагама и напорима тежи да је оствари. Може се с правом поставити питање зашто сву снагу посвећују том приоритету. Одговор је врло једноставан: жене тек у склопљеном браку добијају статус легитимности, а то је оно што постоји као природна тежња. Утолико је интересантније када женска природа постане деструктивна, када нарушава концепт толико жељене традиционалне брачне, односно породичне заједнице. Таквих је случајева много и то је додатан прилог тези да писац није искључиво мек у срцу према женама („Љубав мржња”, „Завет ђаволу”, „Породица Брекало”, „Госпођа са два лица”).

Жене су преокупиране типично женским питањима али та питања не би требало схватити тако олако. Њихова је природа само наизглед банална. Вера у постојање љубави која је апсолутна, па према томе и вечна, престаје да буде тривијална када промишљања оду корак даље. Оне су суочене са истином да „Срећа није море задовољстава, непрекидно уживање, стално обиље, имање, здравље” (Филиповић 1937: 84) и да је извесно нестајање свих њених облика. Другим речима, речима Фриде Филиповић (1937: 84): „Срећа је скуп ретких и кратких тренутака тако ретких и тако кратких, да треба умети осетити их. Онај који нема довољно стрпљења и скромности у себи да целог живота ниже ту кратку ниску ситнога бисера” напосто нема шансу да доживи у себи ишта сем неиспуњености.

Уколико бисмо у женском свету уже одредили главну преокупацију, не бисмо могли да не поменемо потчињеност као доминантну. Оно што се налази на првом месту јесте природа те праксе (или обичаја), њен главни узрок, начин на који се остварује и које последице оставља по онога ко јој подлеже. Тај нарочит облик зависности доводи до стварања комплекса ниже вредности, па јунакиње, ненаучене да се изборе са претераним потцењивањем себе и својих способности, допуштају снисходљивост и омаловажавање, а епилог води ка неприхватљивим облицима понашања. Жена је у стању да криви себе како би оправдала супругово опхођење, до те мере да себе сматра главним узроком онога што подстиче насиље: „Је ли могао друкчије него ударцем у лице да заустави бујицу неправедних прекора и детињасто дрских претњи?” (Филиповић 1937: 85) Због савести која доводи до овог осећања Наталија није разведена жена, већ распуштеница. Тим пејоративом грубо је исказана негативност према жени која брачни статус носи као срамоту па је предмет друштвене осуде: „Зар нисте приметили да смо ми, распуштенице, једно засебно племе жена, обележене прошлошћу, издвојене у очима људи... Мушкарци нас сматрају неком прелазном врстом између поштенних и јавних жена.” (Филиповић 1937: 87)

Жртва сестре која прихвата терет одговорности и рада утолико је вреднија што се подноси зарад туђе добробити, а на уштрб сопствене независности, што у крајњем случају значи запостављање права на сопствену оствареност и срећу. Ленка је, осим свега тога, и поврх свега, уседелица. Та истина тешко је подношљива јер постаје судбинска. Слично је и са удовицама из истоимене приповетке. Драгана Белеслијин (2013: 229) каже: „Млађе или старије, брачним статусом везане или смрћу партнера и непристајањем на брак ускраћене за заједнички живот са мушкарцем, јунакиње [...] најчешће своје карактере одређују наспрам тог односа.”

Фридини јунаци склони су да се тренутком или сусретом повежу у дубљем смислу, али и да у истом том временском одређењу одрекну у себи љубавна осећања према другоме („Водени цвет”, „Љубав мржња”). За први случај, интересантна је *Априлска прича* сугестивна насловом јер је жена попут месеца, прервртљива, нестална и надасве контрадикторна. Она се свесно понижава како би тиме придобила, тачније повратила љубав вољеног, али мушкарац остаје ван домета лукавостима. У односу, уместо љубави, постоји засићеност па и логична жеља за раскидом. Вера пак не може да се помири са тим исходом и патетично се понаша. Познаник којег среће у том моменту такође је склон патетичности, али другачијој, оној слаткоречивости која је заправо средство циља, а он је врло јасан. Да Вера није жена која истински пати јер чезне за изгубљеним, видљиво је по њеном ноншалантном прихватању удварачког чина.

У збирци је, по идентитету рода, доминантан женски, али он свакако није једини. Постоје случајеви, мада њих нема много, када мушки ликови односе примат, али чак и тада се сагледавају у односу према женском полу (*Решење загоњетке*). Мушку природу такође не карактерише једнообразност, па је и низ ситуација које то показују. Ако кажемо да Фрида Филиповић не стаје увек у одбрану жена, тиме чинећи слику што објективнијом, онда се то исто може рећи и у овом случају. Белеслијин је уочила сличне принципе који владају у причи *Повраћак* Фриде Филиповић и приповеткама Лазе Лазаревића („Швабица” и „Вертер”). То се пре свега односи на увођење теме сина који је окупиран питањем изабранице и родитеља који се немо супротставља том одабиру. Јунак до краја не решава дилему да ли треба да поштеди мајку од неодговарајуће странкиње или да се унапред одрекне љубави. Трезвеност на крају приповетке у виду признавања заблуде може се тумачити као уступак конзервативности (в. Белеслијин 2013: 230). Разрешење дилеме донекле би се ту могло и назрети.

Неке од приповедака нарочито би могле послужити као доказ успешности Фриде Филиповић као приповедача, било према стилским, идејним или наративним карактеристикама.

У приповетки „Конфети” одабир ауторке да тематизује живот људи са маргине може се назвати модернистичким поступком. Интроспекцијом се захвата прошли живот, дакле онај живот који је имао у себи вероватноћу срећног испуњења и који је престао да постоји оног тренутка када јунакиња мења свој хришћански идентитет. Лејла, некада Јелена, тај свој пређашњи живот носи у себи, а Фрида Филиповић кроз форму исповести осликава јунакињу. Јеленина растрзаност дата је на два нивоа: између живота који је постојао и оног живота који тренутно живи. Најбољнији тренутак патње дат је кроз слику апсолутне самоће на крају приповетке, где је јунакиња, схватамо без личне кривице, попут модерне античке трагичне фигуре. Њена исповест лишена је огорчености, беса и утолико је потреснија.

Приповетка „Сестра Грација”, у којој читамо о дешавању у женском самостану, тј. месту које би требало да је беспрекорно по питању чистоте и смерности, испоставља се као место у које ипак залазе извесне нежељене силе. Будући да је реч о самостану у којем бораве искључиво жене, јасно је и да се овде провлачи женска страна. Часна сестра поручује младој искушеници да одустане од тога да се вечно обавезе Богу, јер ће у извесном тренутку наступити (по)кајање која ће довести до поклекнућа и то у оном моменту када се пробуди женски нагон, природан и урођен. Кроз призму младе Инес предочава се моменат који обузима сваку жену, укључујући и ону која се заветом везала за духовни живот. Осим што је тематски другачија, занимљива је по томе што постоји ја перспектива, али је то лице само сведок збивања, тј. догађају, делује као пасивни посматрач, и у томе је његова једина важност.

★

Ђуро Гавела у додатку *Полиџике* у одељку „Писци, књиге и књижари”<sup>7</sup> прилаже приказ ове књиге. На почетку износи мишљење да се Фрида Филиповић

7 „Писци, књиге и књижари”, *Полиџикин* додаток, први пут штампан 21. децембра 1937. године „покренут је у намери да буде посредник између оних који стварају књиге (пишу их и издају) и оних којима су књиге намењене. Његов је циљ, према томе, двојак; да даје обавештења читалачкој публици и делима која се налазе на књижарском тржишту и да региструје развој и промене става читалачке публике према књижарској продукцији, [...] и да послужи писцима и књижарима указујући им на расположење и жеље читалачке публике” (Неп. аут. 1937: 17). У оквиру овог

није јавила својом првом књигом како би се „школовала” јер њене приповетке одају писца који ретко показује да му је ово прва књига и објашњава због чега се стиче такав утисак:

Иако врло млада, она пише без онога узбуђеног и набуситог почетничког тона својственог писцима њених година; она најчешће пише мирно и зрело, с доста смисла да одабере мотив, да види у њему појединости које га брзо карактеришу, и с много поузданости да нађе израз [...]. Она додуше не улази још дубоко нити широко обухвата предмет о коме говори; њен терет није тежак, али јој зато никад и не испада из руку, увек га носи лепо и окретно. Такав писац нам је уосталом често пријатнији од онога који под својим несразмерно великим теретом стално клеца и посрће. (Гавела 1937: 18)

Рекли бисмо да је овде кроз кратке црте наведена суштина Фридиног мисаоног обликовања, односно писања, притом посебно истичући чињеницу да се она релативно млада опробала у књижевном свету, што је, уз поштовање склоности и зрелости, ипак тек зачетак озбиљнијег афирмисања. То практично значи да би се квалитет постигнућа морао самерити тако да се не занемари поменути датост, али да се подразумева намера непристрасног и реалног вредновања. Предмет о којем пише, метафорички изражен као терет, управо је онакав каквим га критичар доживљава. Дакле, ненаметљиво и једноставно приказивање, но свакако са настојањем да стилски и концептом буде узорно. Навешћемо илустративан пример ради потврде:

Време је гмизало. Заболеше ме и руке и рамена. Сестра Јустина се није враћала... Кроз отворен прозор, са опорим мирисом кестена у цвету, прикрадале су се у собу лаке сенке предвечерја и као паучина падале на црно-белу сенку нота и клавијатуре... Престала сам да свирам. Притајена, послушавала сам нејасне шуме и гласове који су треперили кроз самостанску тишину. Дебели зидови гушили су монотонно цликање једне виолине. Однекуд је допирао занијалан талас женских гласова у побожном складу. (Филиповић 1937: 104–105)

Језовита атмосфера женског манастира није оно што бисмо очекивали да одише тим простором и баш зато је та замисао, лишена стереотипних решења, изнедрила врло добру симбиозу поменутог стила и концепта, што предочава писца који приметно пише с предумишљајем. Ова слика, међутим, осим што је добар опис пишевог уметничког израза, уједно је пример друштвених узуса који се потврђују као владајући и у овако специфичном окружењу. Док млада искушеница ствара „брзо врело Моцартове сонатине” (в. Филиповић 1937: 103–104), трудећи се да задовољи надређену монахињу, она је апсолутни послушник дисциплине и сурове строгаће, па принцип немилосрђа бива исказан са доста уверљивости.

Надаље, Гавела (1937: 18) предочава оно што је мање-више свима јасно, да је жена главни и једини мотив приповедака. Он се пак не зауставља при тако уопштеном и очигледном ставу, већ у складу са изнетим, каталогски наводи типове жена који се ишчитавањем оцртавају: девојчица, зрела девојка, „брачни друг”, мајка, распуштеница, удовица, љубавница, блудница. Условно речено ову типологију могли бисмо да поделимо на три подгрупе према критеријуму улоге која се жени приписује. Прва два наведена типа (девојчица и зрела девојка) јесу такође одређења на која не може много да се утиче с обзиром на то да су биолошки

---

додатка у *Политици* 5. фебруара 1938. штампана је листа дела (романа и приповедака) издатих у едицији „Наша” која је описана као „најзанимљивија едиција наших савремених писаца” (Неп. аут. 1938: 17).



предодређена и представљају фазе у развојном ступњу кроз које је неминовно проћи. Девојчице сазревају, не само полно, на шта се прво помисли када се помене сазревање, већ и тако што се суочавају са животним ситуацијама због којих уче да реагују емоционално адекватно (као што то чине школске вршњакиње у приповеци „Пролеће и смрт”). Посве је другачији тип сазревања подстакнут кроз откриће тела, и као такав представља одраз, специфичног у женском смислу, полног сазревања.

Са друге стране, улоге супруге и мајке јесу оно што се жени поставља као слободан избор и као такве могу се вољно одабрати (мада су нужно повезане, јер по правилу исходе једна за другом)<sup>8</sup>. Преостали нам се типови чине највише упечатљивим, будући да су снагом и начином изражености јаки толико да постају део женског идентитета, можда чак и најважнији његов део. Тако препознајемо жену која је: распуштеница, удовица, љубавница, блудница. Додали бисмо овом низу још и уседелица. Судбина сваке од жена носилаца ових улога одређена је управо тим „обележјем”.

Исти аутор чланка похваљује успех сажимања толико разнолике материје у свега двадесетак приповедака. Наравно, јасно је да су понегде „то само брзи цртежи од неколико потеза, скучени и ограничени тесним оквиром, али цртежи који исто скоро увек дају вешту и изграђену руку, па чак и онда када та рука вуче по већ обележеним линијама” (Гавела 1937: 18). Те би линије могле бити обриси књижевних елемената (ту мислимо на мотиве, идеје, теме, слојевитост психологије јунака и сл.) које би тек у својој разрађености показали своју сложеност. Не може им се ни у овом облику спочитати вредност, јер одређени степен проицљивости свакако да је присутан:

Нарочито у психологији жене и детета она се врло добро сналази, и често има доста свога да каже. С извесним дискретним и надмоћним [нејасна реч, вероватно је требало да стоји: надмоћним] осмехом ироније, с небаналним сликама и оштрим запажањима, с доста духа, с довољно уметничког инстинкта, она приказује савремену жену с њеним манама, врлинама и патњама, проблемима, у вези са њеним потиснутим друштвеним положајем било у 'вишој' или нижој друштвеној класи. (Гавела 1937: 18)

Гавела (1937: 18) на крају истиче као нарочито успеле приповетке „Трафика” и „Породица Брекало”, поготово другу, јер је у њој Фрида Филиповић „показала способност за обрађивање и компоновање већег и сложенијег дела”. Због чега он то тврди? Управо зато што је приповетка сложена у односима ликова, међусобној зависности, природи појединца. Са тим је у вези и слојевита фабула која почиња на доста широкој тематској основи: нежељена трудноћа, дисфункционалност породице, насиље, покретање развода, болести зависности. На крају, тема која предњачи, тако што проистиче из свих наведених, јесте одрастање у једној таквој средини чији се исход да наслутити због свих нездравости којима је дете окружено. Без подстицајне средине, оно је приближено социјалном, па и медицинском проблему који је и данас присутан, што онда и приповетку чини, сходно тематском одабиру, модерном. Премда ни ова приповетка није антологијске вредности, она није ни далеко од тога.

Све у свему, ауторов закључак испуњен је мишљењем да Фрида Филиповић има све услове да постане добар приповедач, а што смо претходно изнетим покушали да потврдимо.

8 Наглашавамо да се у анализи збирке Фриде Филиповић изузимају случајеви када се ове две улоге остварују посредством друге, више силе.

Годину дана након објављивања књиге, у *Хрвајској ревији* објављен је текст „Новеле Фриде Филиповић” чији је аутор Иво Козарчанин. Иако је понекада врло тешко стриктно направити дистинкцију између приповетке и новеле, нарочито када се прича налази на међи једне и друге књижевне врсте, не бисмо у потпуности били сагласни са тиме да збирку чине искључиво записи које хрватски песник у наслову свог чланка помиње, тиме их одређујући:

Иако је то мало неделикатно и необично, треба коригирати Фриду Филиповић у самом њезином дјелу, њезиним властитим чињеницама. Заиста, чудно је, како то, да она не види, да њезина књига не говори о жени, него о женама, или у најбољем случају о двије жене. (Козарчанин 1938: 97)

То гледиште, међутим, само је делимично тачно, јер би се пре ту могло говорити о употреби синегдохе, при којој именица *жена* у форми јединине казује множину, замењујући је ради боље стилске маркираности. Још мање бисмо били сагласни са тиме да постоје две жене, тривијално подељене на добре (оне које се жртвују за друге) и лоше (које траже жртву за себе). Наводом описа јунакиња Козарчанин нуди сликовито тумачење становишта, уз жељу да примером увери у његову исправност, но чак и када се оно узме у обзир, и даље остаје чињеница да Данка из приповетке „Госпођа са два лица” и Ленка из приче „Уседелица” нису једини женски профили о којима читамо.

И Козарчанин попут Гавеле у наслову збирке види њену основну тему па према томе и даје своје виђење фигуре жене (или да бисмо били сасвим поштени према његовом схватању: *жéна*). Субјективност је, према њему, главно осећање које се испољава између јунакиња и писца. Та пристрасност пре свега постоји из природне наклоности, а тек потом из свесне намере која у овом случају подразумева начин да се том сентименталношћу говори о женама несрећног животног удеса. Разуме се, та појачана осећајност уме да спута саживљавање са ликовима. Могуће објашњење гласи:

То долази од ауторичина ђудљивог, сентименталног, женског, преосјетљивог и често мало наметљивог уживљавања у сваку од тих десет, двадесет судбина које је створила [...] које није увијек на довољној књижевној висини, али даје књижи дискретан дах топлине, животне искрености и несечичне човјечанске љубави. (Козарчанин 1938: 97)

Погрешно бисмо помислили да је Фридин однос према женама изразито субјективан, благонаклон, јер постоји доказ да она уме да је прикаже у светлу истинске природе као превртљиву фигуру, са несталним емоцијама које се мењају од „раскошне жене, заљубљене и одане” до „равнодушности, трезности, далекости” (в. Филиповић 1937: 40). У неким случајевима, та крајња пасивност уме да пређе у осоран карактер. Заједљива жена јесте новина у поимању те фигуре. Као таква, она онемогућава успостављање нормалног и здравог односа. Тим настојањем, уосталом, не угрожава се само најуже дефинисани однос са другим бићем (емотивним партнером) већ се мисли и на шире окружење. Тако се циничност покондирене госпође Ленке оглушује о невиност девојке неправедно оптужене за крађу („Бриљанти”) и, док се манифестује, читалац не може ни у ком смислу да изнађе оправдање и осуђује је. Штавише, негативно реаговање изазива и то што је понашање мотивисано Ленкином неспремношћу да трезвено сагледа ситуацију која ју је задесила и саслуша шта друга страна има да каже у своју одбрану. Чини се као да је то инсистирање на необузданом цинизму Фридин поступак којим покушава да дâ одраз потенцијалног читаоца са сличним особинама како

би га исправила у манама. Још више нам се то чини смисленим закључком јер се јунак на крају освешћује и мења.

Козарчанин (1938: 97) наводи да поред сасвим интимних несрећа које доминирају („Трафика“, „Решење загонетке“, „Љубав мржња“, „Бриљанти“, „Уседелица“, „Све за десет хиљада“), новеле приказују друштвену стварност („Конфети“, „Распуштенице“, „Сестра Грација“, „Удовице“<sup>9</sup>, „Породица Брекало“, „Једна перла“). У том погледу, једнако је поразна трагика појединца и она шира од тога. Било да је, дакле, реч о жени која живи осамљену борбу или да је кроз њену призму приказана аномалија на ширем плану, једна је појединоост истоветна:

Оно, што је већ речено, да се ауторица често у саживљавањима са својим женама губи у сентименталним медитацијама, које су на уштрб умјетничкој вриједности књиге, овдје открива другу страну талента ауторице 'Прича о жени'. Она је заиста дала овом књигом шаролик животни филм, онако, како га она види. (Козарчанин 1938: 97)

Овом последњом реченицом у свом раду Иво Козарчанин саопштио је проверљиву и тачну чињеницу. Оно што, међутим, није рекао јесте да се она исто тако може применити и на књигу приповедака *Самошарке* италијанске књижевнице Аде Негри<sup>10</sup>, коју је иначе на почетку свог прилога поменуо. Та помало уопштена тврдња која у овом случају повезује два дела, разуме се, није једина добрна тачка. Упоредним читањем показује се јасним зашто је њихова сродност дубља и комплекснија, па према томе оправдана и логична. Козарчанин (1937: 96), читајући књигу Негријеве, асоцијативно се подсећа збирке Фриде Филиповић, а истовремено увиђа да се суштински о конкретно међусобним утицајима не може говорити. Оно што постоји јесте заједничка инспирација. То јесте тачно и очигледно, али то је и све што је Козарчанин изрекао поводом *Прича о жени* (1937) и *Самошарки* (1932). Предочићемо шта је то што ауторке српске и италијанске књижевности обједињује.

Жене Негријеве највише су онакве какве су одређене самим насловом – усањене. Тај атрибут делује као општи закон живота изван којег оне не могу да буду и који важи подједнако, без изузетка за све њих. То је оно што их неразлучиво повезује, иако се свака самоћа другачије испољава с обзиром на околности. Како јунакиње живе зависи од тога шта им је судбином одређено и како ће вођене интуицијом успети да изнађу најбољи могући исход. Њихова располућеност, прегалаштво, сама борба и више су него трагични. Поред тога што су животног уступљене безочној самоћи, попут жена Фриде Филиповић, оне су несрећне, „ропкиње својих страсти, или мушке самовоље или окрутне судбине“ (Херцег 1937: 10) и без могућности да учине тријумф над судбином. Посебно су тегобне исповести, приче

9 Ова је приповетка, уједно, према његовом суду, најбоља.

10 Ада Негри (1870–1945), рођена у ломбардском граду Лоди у сиромашној, радничкој породици. Њени први литерарни наступи били су запажени од стране критике и публике, окарактерисани социјалном нотом стихова, бунтовног става према капитализму. Дела су углавном аутобиографски инспирисана. Дела: *Fatalità* (Судбина), песме, 1892; *Tempeste* (Олује), песме, 1895; *Maternità* (Материнство), песме, 1904; *Dal Profondo* (Из дубина), песме, 1910; *Esilio* (Изгнанство), песме, 1914; *Le Solitarie* (Самотарке), новеле 1917; *Orazioni* (Бесједе), проза, 1918; *Il Libro di Mara* (Књига Маре, тј. огорчене), песме, 1919; *Stella Mattutina* (Јутарња звијезда), роман, 1921, *Finestre alte* (Високи прозори), новеле, 1923; *I canti dell'isola* (Пјесме с отока), 1925, *Le strade* (Путеви), проза, 1927; *Sorelle* (Сестре), новеле, 1929; *Vespertina*, поезија, 1931. (в. Херцег 1932: 3–4). На српски, односно хрватски језик преведена су следећа: *Песме: из збирке Судбина* (1910), *Самошарке* (1932), *Бела душа и друге новеле* (1943). Иначе, песме из збирке *Fatalità* (Судбина) објављиване су у наставцима у часопису *Нова искра* 1899. године, почевши од бр. 4. О Ади Негри писала је и Милица Јанковић (в. 1924: 1349–1364).

другог дела збирке, чија форма управо доприноси снажном набоју и искрености немира који тишти и од којег се делимично ослобађа причањем.

Начињена паралела између две књижевнице показатељ је обраде истог феномена, иако свака од њих пише у специфичном контексту и има особен угао посматрања. И једна и друга доследно спроводе мисао да је самоћа терет, терет који није могуће уклонити, али је могуће научити како га лакше по(д)нети. Очита немарност за женска осећања показана од стране мушкараца ствара и више него довољно разлога за резигнираност и духовна клонућа, а та болна осећања тешко се превазилазе.

Пошто је Козарчанин увидео извесну аналогију Фриде Филиповић са италијанском списатељицом Адом Негри, односно њеном књигом *Самошарке*, и само узгред навео да су *Приче о жени* сродне са лирском прозом збирке *Како они живе* Десанке Максимовић<sup>11</sup>, покушаћемо да дамо увид у те релације.

Приповетке које је Десанка Максимовић сабрала и објавила под поменутиим насловом свакако да нису досегле високе домете какви су постигнути њеним другим делима, прозним, а понајпре песничким, но ипак нису сасвим безначајни. Кратки прозни записи тематизују првенствено социјалне проблеме и то је оно што их у први мах доводи у везу по сродности са причама Филиповићеве. Фрида Филиповић, наиме, бави се посебном формом социјалног проблема, а то је класна угроженост жена у друштвеној заједници (Тодоресков, Стевановић 2015: 111). Код Десанке Максимовић, иако жене, јунакиње су махом деца школског узраста погођена немаштином, а само узгред су и носиоци комунистичких идеја<sup>12</sup>. Женска деца која немају привилегован положај (ако се не бисмо еуфемистички изразили, рекли бисмо да су у потпуности подређене) у патријархалној породици искључиво су везана за дом и послове које тај простор намеће. Онда када су породични односи нарушени, положај потлачености још је израженији. Најизраженија је пак класна подељеност предочена кроз призму социјалног, тј. материјалног статуса јунака. То су јунаци чија је егзистенција засићена сиромаштвом, а неретко су обесправљени или болешћу ограничени<sup>13</sup>. Таквих случајева има и код Фриде Филиповић само што су другачије интерпретирани с обзиром на то да су ликови зрелији, па се запостављеност различито манифестује кроз њихов положај и прилике. Деца у прози Десанке Максимовић социјално су невидљива и индиферентна, изолована из школског колектива. Издвојена је, примера ради, и удовица, госпа Ната у причи „Удовице”, коју примећују тек када одлази, понајвише у својству констатовања да више није присутна. Као и код Аде Негри, и код Фриде Филиповић и Десанке Максимовић, јунаци су примарно оцртани доживљајима и расположењем и сва је драматика у њиховом интимном свету.

11 Прво издање збирке из 1935. године, у издању Геце Кона, такође је објављено у библиотеци „Наша књига”.

12 На матурском задатку једне омладинке стоји: „Али сви чланови друштва не осећају ову одговорност. Некима се чини да могу чинити што им је воља, па ма то ишло на штету других. Неки мисле да им је једина дужност да се брину о свом добру, не мислећи да ни њима не може дуго бити добро ако није добро људима око њих. [...] Неки чак верују да је тако право, да су ваљда од неке више силе предодређени само за уживање, а други само за патњу. Али друштво у коме влада такав морал, таква неједнакост, мора пропасти.” (Максимовић 1969: 115)

13 Ироничан је наслов приповетке „Слатко је бити сиромашан” у којој је та реченица изговорена од стране једне од две сестре које из имућне куће посматрају однос брата и сестре на рубу егзистенције.



Утврдили смо да је мисаоно, па и емоционално тежиште Фридиног писања жена. Гледајући на књигу као целовит прозни ток, може се рећи да су приповетке одраз особеног виђења ауторкиног окружења где је специфичним маниром пресликавања животног искуства на књижевни показано да се табуизиране теме могу уметнички уобличити, а да истовремено не буду спутане у својој ванкњижевној ангажованости. Пишући о женском телу и уму, ауторка је исписала женску природу у својој целисти, ускративши читаоцима једино прилику за комплекснија преиспитивања, за шта се може рећи да има смисла на основу читања.

У сваком случају, не би требало испустити из вида то да су *Приче о жени* Фридин књижевни првенац, па самим тим ни бити наоштрен за сувише неповољне утиске и неумерено оштре критике. Свакако да збирка није без несавршености. Уосталом, да јесте, да ли би критика могла да буде корисна? Због тога, с(а)весно вођени објективности, zaloжићемо се не за благонаклоност, већ за поздрављање књижевног подухвата, пре свега подстакнутог лепом вештином, јер ова збирка првенствено јесте проистекла из једног таквог подстицаја. Наративно текстуализовање женског доживљаја, тачније психологија ликова, заслужују на првом месту чин похвале јер су постављени на пиједестал заједно са амбицијом да се укаже на постојање једног непобитног дела стварности. На том прочељу, женски субјекти стоје жигосани статусом који им је суђен или који су стекле и њихова идентификација почива првенствено на тој особини. Доста сложена замисао писца да кроз породичне и друштвене односе испита њихову улогу и положај додатно се усложњава када знамо да су жене различитих генерације, статуса, неједнаког образовања. Упркос томе, оне су самосвесне и поседују нарочиту индивидуалност, што је само једно обележје еманципованости као вид присутности у друштвеном смислу<sup>14</sup>.

Са становишта књижевноисторијске перспективе, Фрида Филиповић пише у периоду када су у књижевности женски писци увелико давали књижевни глас. Њихове побуде за уметничко стварање створиле су дела прожета осећајношћу и софистицираним лиризмом, специфичним управо зато што су стваране женским сензибилитетом. Та су дела понајвише дирљива, болна, али јака. Док поједине ауторке последњих деценија задобијају научну пажњу, неке уживају статус канона, има и оних чија су имена остала посве у сенци. Сачувати их од заборавља значило би придружити их сапутницама литерарног пута и тако им самерити вредност и значај. У том смислу, Фриду Филиповић ваљало би учинити присутном, мада она итекако има више разлога да буде и више од незаборављене.

Приповедачке активности Фриде Филиповић на челу са овом збирком, такорећи, још су у зачетку, али су и показатељ озбиљне спремности и рада да се текстуализовањем различитих женских искустава да сопствени допринос књижевности која је видно ангажована. У том је смислу, ауторка је своје дело учинила значајним и са стране културолошког аспекта. Њено психолошко опажање изнедрило је прилично сложене карактере, па и онда када нису најбоље конкретизовани, различитим се видовима надомешћује тај недостатак.

Слободно, на крају, можемо говорити о делимичној успешности или врло добрим решењима збирке, али оно што остаје мимо те поделе јесте чињеница

<sup>14</sup> Тек се у познијим делима, попут збирке новела *Разилажења*, говори о јавним делатницима и интелектуалцима у правом смислу.

да писац снажно уверава у реалност својих ликова и окружења у коме живе и делају, дајући неискварену друштвену слику, не тако угодну, но истиниту.



Слика 1. Фрида Филиповић

### Извори

Филиповић 1937: Ф. Филиповић, *Приче о жени*, Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон а. д.

### Литература

Белеслијин 2013: Д. Белеслијин, Историја женскости у 19 поглавља, у: С. Стојадиновић (уред.), *Прича: часопис за причу и приче о причама*, бр. 22, год. VII, Београд: Књижевно друштво „Свети Сава”, 222–235.

Гавела 1937: Ђ. Гавела, Приче о жени, *Политика*, бр. 10 624, год. XXIV, 21. XII, 18.

Јанковић 1924: М. Јанковић, Ада Негри, *Мисао*, књ. 16, св. 4, 1924, 1349–1364.

Јовановић 1979: Ж. П. Јовановић, Ф. Филиповић-Тасић, (биографска одредница), у: Ж. Бошков (уред.), *Лексикон писца Југославије 2 Ђ–Ј*, Нови Сад: Матица српска, 130–131.

Козарчанин 1938: И. Козарчанин, Новеле Фриде Филиповић, *Хрватска ревија*, год. 11, 96–98.

Максимовић 1969: Д. Максимовић, *Како они живе*, Београд: Нолит.

Негри 1932: А. Негри, *Самошарке: одломци из живота осамљених жена*, Загреб: Наклада закладе тискаре Народних новина.

- Неп. аут. 1937: Непознат аутор, Књижевна анкета „Политикиног” додатка Писци, књиге и књижари, *Политика*, бр. 10 624, год. XXIV, 21. XII, 17.
- Неп. аут. 1938: Непознат аутор, „Наша књига”, *Политика*, бр. 10 667, год. XXXV, 5. II, 17.
- Тодоресков, Стевановић 2015: Д. В. Тодоресков, К. Стевановић, Фрида Филиповић – писање као неместо отпора и конституисање субјекта, у: Д. В. Тодоресков (уред.), *Модерна женска проза и друштвени контексти (зборник радова)*, Нови Сад: Завод за културу Војводине, 107–116.
- Херцег 1932: Ј. Херцег, Ада Негри, предговор, *Самостарке: одломци из живота осамљених жена*, Загреб: Наклада закладе тискаре Народних новина, 3–15.

## THE STORIES ABOUT THE WOMEN BY FRIDA FILIPOVIĆ

### Summary

The paper deals with the collection of short stories named *The Stories about the Women* by Frida Filipović, ie the basic poetic principles that marked her first published book. Since the author in the collection primarily narratively shaped the female experience, the analysis of the content (narratives) shows the view of the figure of a woman in the broadest sense. Regarding that problem area, Ivo Kozarčanin's critique stands out and debunks the identity of the heroines named in the title, and therefore the identity of the writer behind it. For this reason, we consider that it is appropriate to dedicate one part of this paper to the exploration of his views.

*Keywords:* Frida Filipović, short stories, figure of a woman, Ivo Kozarčanin

Jovana L. Vojvodić





Драгана С. Лисић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет

## СЛИКА ЖЕНЕ И НАЦИОНАЛНИХ МАЊИНА КАО ДРУГОГ У РОМАНУ *ЦИНК* ДАВИДА АЛБАХАРИЈА<sup>2</sup>

Рад се бави имаголошким аспектима романа *Цинк* Давида Албахарија, односно сликом Другог у поменутом роману. Полази се од тога да је најуочљивије Друго засновано на родним разликама, те се бави сликом жене, као и родним стереотипима, са аспекта феминистичке критике, а у циљу деконструкције мизогиних елемената којима се она своди на објекат сексуализације. Осим тога, бави се и поимањем ауторовог националног идентитета, као и односом према мањинама и другим националним групама, те евентуалним ксенофобичним представама. Прати се и то како аутор покушава да деконструише односе надређености и подређености, трудећи се да успостави моменте филије и једнакости међу народима, али, када је реч о родним разликама, оне делују непремостиво. Рад има за циљ да осветли како се кроз имаголошке слике конструише свет дела, односно како кроз поимање Другог, другачијег од себе, аутор сагледава себе самог и своје место у свету, као српског писца јеврејског порекла који живи и ствара у Канади, а у датом роману даје слику Америке. Истражује се и веза закључака до којих се долази са одликама постмодернизма као доминантног правца и контекста у којем дело настаје.

*Кључне речи:* имагологија, *Цинк*, слика Другог, жена, феминистичка критика, мањине, постмодернизам

Давид Албахари у једном од својих првих романа под насловом *Цинк* из 1988. године, поред приче „о сећању на смрт оца током путовања кроз Америку” (Милановић 2012: 113) и о причи самој, односно, о ономе „што је остало када се прича распала, или, прецизније речено, када се дошло до поетичке свести да се прича никада није ни могла исприповедати” (Владушић 2018: 251) отвара и неке друге, на први поглед, мање приметне теме. У роману се, између осталог, може видети његов однос према Другом, додуше, не толико експлицитно као у другим његовим делима, али свакако да ни оно до чега се долази у овом роману није занемарљиво. Његови погледи могу се, дакле, посматрати имаголошки. Такође, и код Бахтина (2000: 238) јавља се следећа мисао: „Приказати унутрашњост човеку [...] могуће је само ако се прикаже човеково општење са Другим. Само у општењу, у узајамном деловању човека према човеку открива се и човек у човеку, како за друге тако и за себе”. Значај Другог није, дакле, само у томе да се сагледају особине тог Другог, већ и да се спозна и разуме и оно сопствено, односно, у овом случају, ауторско.

Можда најпре пада у очи ауторово инкорпорирање Навахо Индијанаца у свој роман, будући да се на том примеру сасвим јасно именује друга народност од његове. Сазнајемо да он (или његов јунак) проводи шест дана са Навахо Индијанком Алисом. Већ оваквим именовањем јунакиње отвара се асоцијативно поље везано за роман *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола, односно, уноси се извесно

<sup>1</sup> lisic.dragana@jjzmaj.edu.rs

<sup>2</sup> Рад је израђен под менторством проф. др Жељка Милановића, у оквиру предмета Поетика прозе Дубравке Угрешић и Давида Албахарија.

очуђавање јунакиње, она постаје нешто другачије од њега. Он је „уверен да она [...] изводи неке индијанске магијске обреде” (Албахари 1995: 3) над њим, при чему се може закључити да постоји извештај страх од непознатог, те нека врста зазирања. Може се закључити да оно што човек не познаје и не разуме склон је да припише магији и дејству натприродних сила, још од почетака цивилизације<sup>3</sup>. С обзиром на такво уверење главног јунака ствара се утисак да оно што је туђе и другачије може да науди и нанесе зло.

Осим што Навахо Индијанка представља Друго у националном смислу, она је, будући жена, и родно другачија од јунака. На том плану уочава се да он, пре свега, примети њено одевање и дојку, а не, рецимо, неку позитивну карактерну особину, попут пријатељске оданости и тоpline, саосећања, интелигенције, успешности или било којих других које би је посматрале као комплетну личност. Са сличном ситуацијом сусрећемо се и даље у роману, у сцени на аеродрому где јунак примети: „жена преко пута је прекрстила ноге [...] Приметила је да јој пиљим у ноге” (Албахари 1995: 4). Имајући у виду правац у којем је уперен поглед (ка ногама жене), а још више одабир глагола пиљити, може се приметити да се жена у овом роману сагледава, у најмању руку, као сексуални објекат, а не као комплетна личност. Поново, дакле, акценат је на телу, на физичкој спољашњости жене, а не на њеном менталном и карактерном склопу. Најексплицитније његов став о женама долази до изражаја у следећој сцени:

Увек су ме узбуђивале жене у униформама, а Израел врви од њих: војници, саобраћајци, медицинско особље, часне сестре, службенице авиокомпанија, возачи градског превоза. Док мој отац умире, мој пенис бесно оживљава док гледамо (ја стварним а пенис наднаравним оком) једре Јеврејке из Јемена у тесним болничарским униформама. (Албахари 1995: 13)

У наведеној сцени, жена је као Друго потпуно унижена, сведена на објекат похоте, маштања, те фетиша, до те мере да јунак себи дозвољава и ерекцију у њиховом присуству, због које га је срамота, али се забринутост јавља због могућности да отац види – поново није важно да ли ће те девојке видети, јер њено је мишљење, очигледно, ирелевантно.

О женском роду говори се и на другом месту у роману: „девојка постаје жена [...] тело пупи и раствара се. И раније је била свесна својих отвора, али сада први пут препознаје њихову дубину. Види њихов мрак.” (Албахари 1995: 14) Јасно је из оваквог казивања да, осим што су, поново, сведене на репродуктивни орган, у вези са женама осећа јунак нешто мрачно, наслућује се некакав понор, чак можемо рећи и рупа без дна. Ако узмемо у обзир да су психолошка истраживања показала да велики проценат људи има страх од мрачног, те да се мрачно најчешће негативно конотира, насупрот светлом, једно од могућих тумачења јесте да и код јунака буде присутан извештај страх од припадница другог пола. Таква претпоставка потврђује се у следећој сцени: „Жене које су ми се приближавале благо сам одгуривао од себе, не рукама, наравно, већ речима” (Албахари 1995: 10). Видимо, дакле, да он, на неки начин, избегава контакт и блискост са женама: оне су толико другачије, њему стране, Друго са којим не може да успостави заједнички језик, те којих је боље да се клони.

У наставку сазнајемо: „Отворио сам се само неким Индијанцима, једном Кинезу и једној црнкињи; с њом сам разговарао о Фокнеру” (Албахари 1995: 11).

3 Могу се погледати сва веровања народа забележена у фолклору или политеистичке религије у којима је нека природна појава коју човек није умео да објасни научно, приписивана извесном божанству.

Да јунак није у потпуности искључив и доследан својим уверењима, те не бежи у потпуности од контакта (са супротним полом и уопште) показује претходни цитат, где је видљиво да је ипак контакт резервисан за Индијанце, Кинезе, црнце, односно, будући да се ради о простору Америке, сви поменути, као и он сам, српски писац јеврејског порекла, припадају мањинама, које у постмодернизму постају нарочито актуелна и интригантна, до тада недовољно исцрпљена тема. Имајући у виду да Индијанци живе у одвојеним резерватима, да је према црнцима дуго постојао апартхејд, као што су и Јевреји дуго боравили у издвојеном гету и страдали од антисемитизма, могло би се закључити да сви они заједно припадају некаквој друштвеној маргини. Овде пак јунак не приступа са имаготипским сликама, већ упркос расним и националним разликама са овим људима остварује контакт. Додуше, ови су ликови неименовани, безлични, одређени само својом расном, односно, националном припадношћу.

Не само да је контактирао са расно другачијим припадницима, већ примећује: „док сам јео, један пијани Индијанац је повраћао у клозету. Подсетио ме је на мог оца.” (Албахари 1995: 11) Он уочава сличност Индијанца са њему блиском особом, његовим оцем. Везано за индијански ћилим уочава да „поједине шаре су биле невероватно сличне шарам на ћилимима с југа Србије [...] Ако два човека, раздвојена хиљадама километара, могу да повраћају на исти начин, зашто и шаре на ћилимима не би биле исте?” (Албахари 1995: 11) На другом месту, када говори о Хопи Индијанцима, примећује: „ћутљиви водич повео ме је до краја брда. Није то био крај брда, био је то крај света [...] Окренуо сам се према водичу и угледао оца.” (Албахари 1995: 23) На овај начин Албахари руши принципе имагологије, која се заснива, највише, на разликама и стереотипима, приступајући Индијанцима као нечему себи сличном, истоветном, односно, идентификујући се. Ту би, дакле, био присутан принцип филије, који води ка једнакости. Такав став наглашава и речима: „судбина се, наиме, потврђује у сличностима, не у разликама” (Албахари 1995: 21). Оваквим се промишљањем Албахари супротставља још ономе што је Иполит Тен (1991: 223) установио: „Постоји, дакле, изванредан систем у људским осећањима и идејама, и тај систем има за свој основни покретач неке опште црте, извесне особине духа и срца заједничке свим људима једне расе, једног века или једне земље”.

Можемо се додатно осврнути на Албахаријев однос према женском роду у овом роману. Он се пита „зашто сам се уопште одлучио да дете из човековог наручја претворим у девојчицу” (Албахари 1995: 2), чиме се јасно сугерише да је и у овом, најмлађем узрасту, род битна категорија, односно, да на сам развој приче утиче то што је детету додељен женски род, те такву одлуку треба и преиспитати. Категорија рода важна му је чак и када се не ради о људима: био је ту биво, „а можда је то била глава краве” (Албахари 1995: 3), при чему је та крава или во на роговима имала набодене звезде. Ову слику могуће је симболично тумачити митом о отмици Европе од стране бика, односно, будући да је обележје Јевреја Давидова звезда, као да су управо европски Јевреји страдали нападом бика. Овде би тај бик означавао оно Друго, разарајуће и насилно.

Жене су, и онда када нису сведене на сексуални објекат појуде, и онда када се контакт са њима не избегава, приказане неславно. Наиме, у сцени где јунак борави код неке жене у Сан Франциску једино за шта она због свог одсуства брине јесте цвеће. Не добијамо информацију да је она питала како је он, или развила било какав разговор – главна јој је окупација цвеће. У таквом сликању очигледно је да је аутор вођен стереотипом, по којем жене као слабији пол, воле цвеће,

једнако нежно и крхко као и оне саме. Једнако одсечно проговара и пролазница код парка на Вашингтон скверу, којој говори да нема тих речи које га могу прибити оцу јер је мртав, на шта она одговара: „Па шта, узвратила му је, мртав – жив, у чему је разлика?” (Албахари 1995: 24) За женски род не постоје препреке, постоји само циљ који не пита за околности.

Као што је, видели смо, жени прикачен стереотип да воли цвеће, тако се у роману провлачи и оно уверење да је жени место у кухињи: „стан се убрзо испунио људима: жене су спремале у кухињи, мушкарци пили у трпезарији” (Албахари 1995: 31). Овим су жене, поново, потчињене, имају место које је намењено искључиво њима – кухињу, треба да буду на услузи мушкарцима који, као повлашћени, могу да пију и уживају, а такав хедонизам женама је недоступан.

Да су жене нужно на услузи у овом роману, сведочи и одељак у дневнику који је забележио „еротске маштарије о келнерици из посластичарнице” (Албахари 1995: 29), при чему као да смо поново на почетку, јер су жене поново предмет сексуалне пожуде. Видно је да постоји и извесна подела на мушка и женска занимања: тако затичемо поменути келнерицу (и на другом месту такође „келнерица је наликовала на келнерицу из неког филма са Џеком Николсоном” (Албахари 1995: 6), али је зато лекар у мушком роду, где видимо да су жене у овом роману и по занимањима инфериорне.

Као што му је већ поменути келнерица деловала као да је из филма, тако у Америци „све сам препознавао као понављање сцене из филмова” (Албахари 1995: 6), при чему се износи доживљај Америке као нечег извештаченог, неприродног. Америка, као Друго, јунаку није нешто са чиме може да се уклопи и идентификује, зато и прибегава контактирању са мањинама, оним што није типично америчко. Сем што су му жене на услузи, јунак је, такође, „купио ђеврек од малог Арапина” (Албахари 1995: 15), при чему опет уочавамо да је мали Арапин Друго у односу на њега, није његове народности и религије, те га у складу са тим поставља у подређену позицију продавца, иако је ту функцију могао да обавља и јеврејски дечак, или само дечак, односно, то што је Арапин не прави никакву дистинктивну разлику у развоју приче, сем што се овако провлачи имаготипско схватање. Такође, послужује га и човек у касапници, коме је „недостајало пола средњег прста” (Албахари, 1995, 7), из чега можемо закључити да је реч о човеку са неком дозом инвалидитета условно речено, односно, недостатка. И на овај начин аутор као да има потребу да се узвиси над таквим људима, а са друге стране, уочавамо да прво што примети код Другог јесу некакви недостаци.

На самом крају романа, када последњи пут говори о жени, она је приказана нешто другачије: „Имала је светлу косу и светле очи, запазио сам и облину колена. Одмахнуо сам главом и затворио врата. Анђели увек долазе прекасно.” (Албахари 1995: 31) Јасно је да је овога пута то женско Друго представљено, на први поглед, као биће изван овог света, као анђео. Међутим, не може се рећи да је ово однос филије и некаквог издизање жене, будући да јунак каже да је затворио врата, односно, одбио жену, као што и у раније поменутој сцени избегава жене. Сем тога, занимљиво је констатовати да је ова жена (иако, такође, штуро), описана са највише детаља од свих осталих – није посматрана само кроз призму својих сексуалних атрибута – дојке, ногу, као њене претходнице, већ добијамо информацију и о коси и очима. Не треба испустити из вида да је управо за припаднике аријевске расе пропагиране од стране нациста, „била крактеристична светла боја косе” (Милосављевић 2010: 77) и светле, обично плаве очи, те да је било покушаја да се она и вештачки створи, док су Јевреји уништавани. Према

томе, та би жена била оно непријатељско Друго. Она се и појављује када је отац мртав, симболично – на место мртвог Јеврејина долази жива припадница аријевске расе. Јунак ипак затвара врата, што се може тумачити као да бира да остане при свом јеврејском идентитету, не попуштајући пред искушењем и изазовом који су пред вратима.

С друге стране, ако и искључимо овакво политичко тумачење лика жене-анђела, можемо приметити да се такав идеал, плаве косе и светлих очију, јавља као типски још од антике и касније ренесансе, што је можда и најбоље приказао Еко (2004: 196): „Ренесансна се жена служи умећем улепшавања и с великом се пажњом посвећује коси [...] бојећи је у плаву”. Узевши у обзир и атрибут анђела који Албахари везује за ову жену, јасно је да је ову жену доживео као идеалну лепотицу, али јој јунак ипак затвара врата.

И сам свестан имаголошких принципа, аутор каже да „оно што припада посматрачу не мора да буде део посматраног” (Албахари 1995: 4), као да хоће да нам каже лепота (а и све оно што није лепота) је у очима посматрача, односно, оно што ћемо на Другом уочити, зависи од нас самих. То експлицира и следећом изјавом: „само пуно биће омогућава пуноћу другог бића; биће-богаљ ствара богаље” (Албахари 1995: 11); односно, без испуњености собом, не можемо видети нешто позитивно ни код осталих људи. Даље се посматрано, на постмодернистички начин, додатно релативизује: „Један сведок није довољан, а исказ два сведока се никада неће подударати” (Албахари 1995: 9). Осим што се таквим размишљањем релативизује истина и постаје несазнатљива, овим се закључује и да постоји бесконачно много представа о Другом, онолико колико је и људи, те да су оне релативне и зависе само од посматрача, не могу се уопштити и представити као неко целовито знање, а „овакав имаголошки увид представља трајну одлику Албахаријеве поетике јер у њему препознајемо настанак дијалога међу културама без наметања односа потчињености и надређености” (Милановић 2012: 186).

Проблем који се намеће приликом посматрања слика Другог код Албахарија јесте и тај што није најјасније где то Друго почиње, односно, где се уоквирује лични идентитет. Будући да је Албахари српски писац јеврејског порекла, поставља се питање да ли је можда и јеврејско или српско посматрао као Друго. На једном месту затичемо: „српска влада је међу првима поносно јавила у Берлин да је јеврејско питање рашчишћено” (Албахари 1995: 17), где оваквом конструкцијом реченице у активу, са јасно израженим субјектом (српска влада), као да се осећа извесна доза осуде, негодовања, замерања, чак беса због тога што је учињено, те извесне фобије. У литератури се пак може пронаћи следећа конструкција: „Србија је проглашена за *Judenrein* – очишћену од Јевреја” (Албахари 2017: 40) где се формом пасива маскира агенс, односно, не сазнајемо ко је прогласио Србију очишћеном од Јевреја, те је оваква формулација неутралнија од оне коју јунак изговара. Можемо, дакле, закључити да на поменутом месту у роману јунак као да сукобљава та два дела свог идентитета, односно, српско постаје Друго и чак у извесном смислу непријатељско. Свакако да овакво схватање није апсолутно и једнообразно, будући да се у већ помињаној сцени јунак сећа српских ћилима угледавши индијанске, дакле, не асоцира га на нешто из јеврејске традиције, већ из српске, за коју онда можемо рећи да му је ипак блиска. Из таквих опречних ставова можда је најисправније закључити да о Србији као Другом Албахари износи опречне, неусаглашене ставове.

О Јеврејима, с друге стране, као другом делу свог идентитета, сазнајемо следеће: „са фотографије ме је гледало хиљаду јеврејских очију. Нико од њих није

био мој отац” (Албахари 1995: 10), при чему су „жене биле беле, а мушкарци црне мрље” (Албахари 1995: 10); на другом месту говори се о „ономоћалим Јеврејима у синагоги” (Албахари 1995: 12). Може се уочити да се и о њима говори у трећем лицу, што сугерише поново доживљај као Другог, а не свог личног, идентитетског. Тек говорећи о оцу износи припадност Јеврејима: „Да није био Јеврејин, могао је да буде прекрасан хришћанин: ко те удари по једном образу, окрени му и други” (Албахари 1995: 17). Међутим, овим исказом истовремено и уједињује то јеврејско идентитетско и хришћанско Друго, приметивши да суштинске разлике нема, да би се исто понашање (пре свега, људско) могло сврстати и у једну и у другу верску групу, чиме његов однос према том Другом прераста у однос филије. На таквом је трагу и онда када проговара: „Поузданост с којом су обележена места Исусовог пада на путу за голготу стварало је у мени додатну сумњу” (Албахари 1995: 15), односно, као да га убедљивост хришћанства онемогућава да буде потпуно сигуран у своју веру.

Занимљиво је приметити и то да Албахаријев јунак код других људи, пролазника, често прво уочава како су одевени. „Човек у кишном мантилу” (Албахари 1995: 18) ничим другим сем гардеробом, односно, тим мантилом, није одређен. За сваштоједа којег гледају отац и он, констатује да је „сувоњав, обучен у конфекцијско одело” (Албахари 1995: 8), при чему се ради о сећању, где су многи детаљи заборављени, али видимо да се одећа урезала у памћење. Такође, примећује да „јуче су се још ту врзали људи у жути и црвеним прслуцима” (Албахари 1995: 18). У прилог томе можемо додати и део о женама у униформама, о којима је већ било речи. На овај начин, Албахари као да ступа у дијалог са старом мудрошћу да одело (не) чини човека.

Осим помињаних хетерослика и контраслика, које су се односиле на друге народе и супротни пол, у роману *Цинк* присутна је и метаслика, на месту где јунак на изванредан начин промишља шта други мисле о њему и његовом оцу: „Сви ма је било неугодно, сви су се претварали да ништа не примећују” (Албахари 1995: 10). Он, наиме, сматра да присуство његовог наог оца у другима изазива непријатност и нелагоду. Јасно је да такве ствари посматрач не може знати, већ их само нагађа, тим пре што посеже за генерализацијом – сви, свима. Као што Раскољников код Достојевског након почињеног злочина има осећај да су све очи упрте у њега и да све знају, и Албахаријев јунак мисли да осећа, а заправо умишља, туђу непријатност изазвану очевом појавом, односно, пројектује своје мисли о себи и оцу као одраз туђих мисли.

Роман *Цинк* није лишен ни аутослика, међу којима се једна врло доминантно издваја и на више места понавља, а ради се о доживљају себе као Другог. У речима „када раскопчам шлиц и нагнем се над клозетску шољу, спазим свој пенис у рукама туђинца” (Албахари 1995: 2) јасно се уочава осећај отуђености од самог себе, непрепознатљивости самом себи. Готово истоветни смисао остварује се и речима „сваког дана подражавам себе” (Албахари 1995: 1), као да је *ја* нешто Друго, одвојено што се може опонашати. Овакво виђење није непознато и забележено је у књижевности још код Рембоа (1991: 216) који констатује: „Ја, то је неко други”. Рембоово схватање највише се везује за осећај одвојености личности песника у односу на целокупну човекову личност, као да је онај који ствара аутономан. Одјек тога можемо уочити и код Албахарија (1995: 8): „Тај глас почиње да говори у име некога ко није био ни онај који је тада писао ни онај који сада пише. Ни ја нисам био тај глас”, с том разликом што Албахари иде корак даље у представљању те подвојености, при чему и стваралачко *ја* није јединствено,

већ се, кроз фазе писања, мења и мултипликује, да би се дошло до следећег увида: „Не сналазим се више у тим препадима властитог мноштва” (Албахари 1995: 2), где властито *ја* не само што је представљено као Друго већ се приказује као непрегледни и хаотични плурал. На овакво схватање човека наилазимо и код Мориса Никола, Јунговог колеге и ученика, где се увиђа да „човек је, у односу на своја унутрашња стања, мноштво, и из једног угла овог учења, о овом унутрашњем мноштву се говори као о различитим *ја* или различитим *Еџо-формацијама* у њему”<sup>4</sup>. И у *Аушоровој белешци* након другог издања романа Албахари (1995: 31) експлицира да је књига написана „као одговор на непрекидна сучељавања стварнога списатељског Ја, на тај маскенбал у којем се заправо не зна ко је коме двојник”. Ја које представља Друго, дакле, готово је несазнатљиво, маскирано и агонално постављено према стварном Ја.

Може се закључити из свега поменутог да је у Албахаријевом роману *Цинк* кроз слику Другог грађена уједно и слика о себи. Сем тога, и самог себе јунак романа доживљава као Друго, па чак и као мноштво. Најзаступљеније Друго било би родно, односно, жене. На том плану уочени су извесни стереотипи о женском роду, док се аутор, начелно посматрајући, у свим осталим случајевима углавном клони стереотипа. Не потенцира расне, националне и верске разлике, већ иде упркос њима, ка изналажењу сличности у наизглед неспојивом, као и ка свеопштој једнакости људи. По томе, иако је постмодеран аутор, може се издвојити и издићи изнад своје епохе. Ипак, у његовом роману срећемо и мањине, као значајну тему постмодерниста, али и релативизацију могућности веродостојног сагледавања Другог и истине уопште.

## Литература

- Албахари 2017: Б. Албахари, *Писање стварања: књига о књигама*, Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију, Универзитет у Београду.
- Албахари 1995: Д. Албахари, *Цинк*, Београд: Дерета.
- Бахтин 2000: М. Бахтин, *Проблеми поетике Достоевског*, Београд: Чигоја штампа.
- Владушић 2018: С. Владушић, Киш и Албахари – једна поетичка разлика, *Годишњак Филозофског факултета*, књ. 43, св. 2, 247–259.
- Еко 2004: У. Еко, *Историја лейпште*, Београд: Плато.
- Милановић 2012: Ж. Милановић, *Два писца и дружи*, Београд: Службени гласник.
- Милосављевић 2010: О. Милосављевић, *Савременици фашизма*, Београд: Загорац.
- Рембо 1991: А. Рембо, *Писмо Полу Деменију, Сабрана дела*, Београд: Полит.
- Тен 1991: И. Тен, *Увод у историју енглеске књижевности, Теоријска мисао о књижевности*, Нови Сад: Светови.
- Никол, Морис. *Психолошки коментари на учење Гурђијева и Успенског*. <<https://umetnostpokretayoga.wordpress.com/2020/04/22/covek-je-mnostvo/>>, 3. 5. 2021.
- <<https://www.davidalbahari.com/main.html>>, 30. 4. 2021.

4 Парафраза из текста на следећем линку: <<https://umetnostpokretayoga.wordpress.com/2020/04/22/covek-je-mnostvo/>>, 3. 5. 2021.

## THE IMAGE OF WOMAN AND NATIONAL MINORITIES AS OTHER IN THE NOVEL *CINK* BY DAVID ALBAHARI

### Summary

The paper deals with the imagological aspects of David Albahari's novel *Cink*, ie the image of the Other in the mentioned novel. Since the most noticeable Other is based on gender differences, we examine the image of women and gender stereotypes through the lens of feminist criticism in order to deconstruct the misogynistic elements to which woman is reduced as the object of sexualization. In addition, we attempt to understand the author's national identity, as well as the attitude towards national minorities and other national groups, and possible xenophobic tendencies. We also explore the author's attempts to deconstruct the relations of superiority and subordination and establish moments of *philia* and equality between nations; however, when it comes to gender differences, they seem insurmountable. The paper aims to shed light on how the world of literary work is constructed through imagological images, that is, how the author sees the Other, labelled as different, as well as himself and his place in the world as a Serbian writer of Jewish descent who lives and works in Canada and portrays America in this novel. The connection between the conclusions reached and the features of postmodernism, the dominant movement and context in which the work was created, is also investigated.

*Keywords:* imagology, *Cink*, image of the Other, woman, feminist critique, minorities, postmodernism

Dragana S. Lisić



Софија Д. Стефановић<sup>1</sup>  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

## МОТИВ УБИСТВА ДЕЦЕ У АМЕРИЧКИМ ДРАМАМА XX ВЕКА: АМЕРИЧКИ САН И КО СЕ БОЈИ ВИРЏИНИЈЕ ВУЛФ ЕДВАРДА АЛБИЈА И ПОКОПАНО ДЕТЕ СЕМА ШЕПАРДА

Проучавајући америчку драму двадесетог века, одређени мотиви лако су уочљиви. Осим познатог порицања, истичу се и неки трагични мотиви, као што су смрт у породици, убиства, или чак убиства и злостављање деце. Приказани узорак састоји се из анализе драма Едварда Албија *Амерички сан* и *Ко се боји Вирџиније Вулф*, као и драме *Покопано дете* Сема Шепарда. Све драме које су наведене и споменуте у раду одвијају се у различитим деценијама XX века. Циљ рада јесте да повеже ове драме злочиним који се помиње и у бројној психоаналитичкој литератури, од времена антике па до савременог света. Закључак који је донесен у овом истраживачком раду јесте да је заједнички садржалац свих ових драмских дела управо мотив убиства деце, на који се посматра кроз призму психоанализе. Дела у којима се не може наћи конкретан чин убиства детета очигледно приказују на суптилнији начин овај злочин тако што се ликови деце онеспособљавају за функционалан наставак живота независно од родитеља, што је критика америчког друштва због детериоризације надолазећих генерација.

*Кључне речи:* америчка књижевност, убиство, инфантицид, XX век, драма

### 1. Увод

#### 1.1. О смрти и убиствима деце у америчкој књижевности и психоанализи

Откад постоји историја књижевности, постоји и мотив смрти, почевши од данашњег врхунца популарности криминалистичких романа, преко постмодернистичке местимичне тривијализације смрти, играња са њом и прављењем апсурда од ње, или модернистичког кокетирања са меланхоличношћу и њеном неизбежношћу, те уназад кроз историју све до дванаест векова пре Христа када су Египћани писали о смрти. Чак и од самог почетка америчке фикције (међу којима је Едгар Алан По и Хоторново „Скерлетно слово“) смрт и злочини међу су главним књижевним мотивима. „Свесност о коначности живота може нас навести на то да размишљамо о људском животу, или да реструктуришемо сопствени живот“, по речима Хакола и Кивисто (2014: viii), што је можда разлог због ког се овај мотив толико и задржао у америчкој књижевности, где је достизање америчког сна врхунац овоземаљског живота.

Блек (2000: 780) пише: „Неко време постојала је потреба за истраживањима која приступају убиству као културолошком феномену и која препознају неодвојивост убиства од мноштва начина за испољавање насиља који се преносе преко медија и круже америчким друштвом“. Постмодерна је била фактор који је пробио брану конвенција и табуа у књижевности. „У позном двадесетом веку, за време развијања и пролиферације филмова прављених за телевизију, приче засноване на истинитим догађајима и о социопсихолошким темама постале су саставни део

<sup>1</sup> sofstefanovicb2@gmail.com

популарне културе” (Кузина 2001: 81). Било да су убиства и крими приче које се граниче са апсурдом – као у Пинчоновој „Објави броја 49”, где је један од главних ликова преминуо под непознатим околностима, или у Остеровој „Њујоршкој трилогији”, која ће постати отелотворење савршеног постмодернистичког дела и инспирација за многе екранизације (на пример, приметан је утицај у епизоди серије *Љубав, смрт и роботи* која се зове „Сведок”), или реалистичнија дела, америчка књижевност двадесетог века обилује примерима убиства. Пример оваквих „реалистичнијих дела” јесте Ротова *Америчка пасторала*, где један наизглед безазлен чин побуне води до трагичне смрти неколико цивила у експлозији (где Рот на суптилан начин истиче америчку „културу” колатералне штете).

Међутим, упркос огромном броју криминалистичке књижевности и екранизација, приметно је да се процентуално мали број њих опредељује за убиства деце. Извесно је да људи сматрају да је убиство детета најгоре јер нема сличног мотива као убиство одраслог човека јер не може бити његова „кривица”, нити последица дејих поступака, или јер је „у људској природи да се стара о деци, а не да им науди” (“40 Famous Serial Killers of Children”). У друштву се овакви злочини најтеже осуђују, било да је у питању убиство са предумишљајем, серијска убиства туђе деце, или убиство сопственог детета познатије као инфантицид или чедоморство – „Инфантицид је тешки злочин који се дефинише као убиство новорођенчета од стране мајке, могуће уз помоћ других” (Гупта, Махал 2013: 1). Чак и ако искорачимо из оквира чедоморства, увиђамо да оно у америчком друштву чини већину убиства деце: „Међу децом која имају 5 или мање година у САД и која су убијена у последњој четвртини XX века, 61% су убили сопствени родитељи: 30% њих су убиле мајке, а 31% очеви” (Хатерс Фридман 2005: 1578).

Одређени примери из америчке књижевности могу и побити аргумент који је наведен у претходном пасусу о инфантициду као о најтежем злочину, али то не мења чињеницу да је на „тапету” опет убиство. У роману *Вољена* Тони Морисон, чин чедоморства представља спасење, милосрђе: „Чин инфантицида је настао из околности у којима је Сета морала живети и бруталности коју је морала трпети као роб у Слатком дому” (Гупта, Махал 2013: 3). Анализом већег узорка књижевних дела добило би се боље схватање о проблему и одговор на питање да ли је убиство онда у XX веку било нешто најгоре само за белу расу, док је представљано као милосрђе за Афроамериканце: „Морамо порадити на разумевању ужасне дубине расизма који бесни овом земљом, и морамо сазнати да ли је утицао и на нас” (Кели 1968: 108).

Са друге стране, америчка драма као да је преузела на себе терет табуа убиства деце. Иако она као књижевна врста постоји у Америци још од краја XVIII века, тешко ју је изучавати пре XX века јер већина дела не постоји у писменој форми. Дакле, свеобухватнији преглед драма из САД почиње од 1900. године, а самим тим и наше драме. Корпус драма које се спомињу у овом раду састоји се из дела која ће бити детаљније анализирана у складу са темом (драме Едварда Албија *Амерички сан* и *Ко се боји Вирџиније Вулф* и *Покојано дете* Сема Шепарда), али помињаће се и *Стаклена менаџерија* Тенесија Вилијамса, *Смрт трговачког џуџина* Артура Милера и *Дуго џуџовање у ноћ* Јуџина О’Нила. Разлог за овако касни зачетак изучавања јесте што ауторска права током ова два века нису штитила како доликује драматурге и писце, те су постојала само делимична сценарија уз усмене сугестије редитеља, а само би се повремено објавила драма и то након што би достигла максимални капацитет извођења (Пејц 1939: 250).

Па ипак, отприлике у истом овом периоду, психоаналитичка теорија Зигмунда Фројда била је у пуном јеку популарности. Поред своје најпознатије хипотезе о Едипалном насиљу, Фројд је такође имао објашњење и за обрнуту ситуацију – *фалусну* мајку у којој се сексуална жеља преклапа са жељом за уништење:

Крив човек на крају искуси осећај кривице јер он или она не може остварити свој циљ, живећи у непрекидном стању конфликта између својих импулса да тражи задовољство и суперега који их контролише. Ова стварност је, наравно, заснована на Фројдовом разумевању ида, тј. идеје да су подсвесни сексуални и насилни импулси главни покретачи и водећа сила личности. (Наб, и др. 2012: 534)

Временом након Фројда, психоаналитичари као што је Наб покушали су објаснити овакво понашање и дошли до закључка да жена своје неиспуњене потребе из детињства преноси на мужа, чији је посао да буде савршен. Након што не успе, она од разочарења запада у нарцисоидни бес, окарактерише га као недостојног и недовољно доброг и пребацује своја очекивања на дете. Наравно, након што дете не успе да изврши функцију обожавања мајке, она бива осрамоћена и наново разочарана (Наб, и др. 2012: 540–541). Наб и др. такође истичу да су неке од категорија у оквиру убиства деце и она у којима је починилац злостављао дете, као и она категорија где је починилац патио од менталних болести као што су постпорођајна депресија, психоза, шизофренија, схизоафективни поремећај итд. (Наб, и др. 2012: 530–531). Као што ћемо и видети даље у анализи, овакве психозе и менталне болести могу имати различите начине испољавања након поновног разочарења и онога што појединац који пати од ових стања сматра издајом, на пример потпуно порицање поступка.

## 1.2. Америчка драма и убиство генерације

Просечном је читаоцу први сусрет са америчком драмом највероватније био *Трамвај звани жеља* или новије дело *Август у окружју Осеј*. Како било, после обе ове драме прати нас осећај нелагоде, незадовољства, а некада и неправде. Ово се не мења, напротив, већ се акумулира приликом даљег изучавања америчке драме:

Ако је ова фикција књижевност ескапизма, зашто би ико желео бити пребачен на овако напетом месту? Можда она производи задовољавајуће ефекте тако што нам омогућава да се осећамо као да, колико год нам своја ситуација деловала неиздржљиво, нешто много горе се дешава неком другом. (Никерсон 1997: 744)

Оно што наш корпус драма повезује као заједничка карактеристика јесте производња фаличних генерација. Тема овог рада јесте убиство деце, али је мотив ускраћивања живота деци толико јак да се у неким тренуцима запитам да ли је неопходан конкретан чин убиства да би се неко лишио било какве шансе за срећом или нормалним животом. Осим у нашем узорку, овај мотив може се пронаћи и у неким другим истакнутим америчким драмама.

Генерације које производе родитељи америчких драма обogaњене су како психички тако и физички, неспособне за живот и срећу скоро подједнако као и она деца којима је тај живот одузет. Они су празне љуске које само постоје без икакве сврхе и циља. Таква је *Стаклена менаџерија* писца Тенесија Вилијамса и Лаура, ћерка у драми. Њена болест оставила ју је са једном ногом незнатно краћом од друге и то је прогони свакодневно. Она би можда преболела своју ману, да је њена мајка опесивно не подсећа на то: „Шта нам друго остаје осим зависности од других целог живота?” (Вилијамс 2009: 12) Аманда (вероватно из

страха да не остане сама) контролише Тома и Лауру и спутава их. Међутим, једино њу успева да „обогали” трајно и да је уљуља у осећај сигурности у кући и натера је да верује да је свет опасан и да је она недорасла. Упркос братовљевом убеђивању, она ће веровати утицају своје мајке до краја драме („Не треба пуно памети да завршиш у замандаљеном ковчегу, Лаура, али ко се икад избавио из једног а да није извадио ниједан ексер?” (Вилијамс 2009: 23) рекао јој је Том). Он је тада давао савете и себи и њој, али ће се на крају само он избавити од судбине која је поједнако трагична као смрт.

„Сви ликови у *Стакленој менаџерији* су вођени самосажаљењем и усредсређени психолошки унутар себе... у питању је неколико засебних очајања и фрустрација који се мешају”, рекао је Фридман (1962: 572), али није напоменуо како Аманда систематично уништава сваку трунку живота у Лаури, чинећи је сваког дана све више налик њеној колекцији. Прво ју је навела да се осећа мање вредном, недораслом и искомплексираном, а затим је тера да се претвара да је нешто што није („Све лепе девојке су замка, лепа замка, и мушкарци то очекују” (Вилијамс 2009: 54), рекла јој је Аманда). Истина је да је ово дело скуп засебних драма (за разлику од О’Ниловог *Дугог путовања у ноћ*, која је породична), али извесно је да личне трагедије утичу на остале чланове породице, поготово ако је мајка та која врши утицај. И сам је Вилијамс (2009: 208) рекао у прологу: „Када погледате крхку стаклену фигуру помислите две ствари: како је лепа и како се лако може сломити”. То су генерације у америчким драмама – сломљене и непоправљиво трагичне, мртве, у најбољем случају само близу живота.

Слична је ситуација и у Милеровој *Смрти трговачког пушника*. Опет постоји одсутни отац (само сада није трајно одсутан), као и двоје несрећне деце. Хепи је близу америчког сна, али се осећа обамрло, не осећа срећу ни задовољство, а Биф пати под теретом родитељских очекивања: „Хоћеш ли ме пустити, забога? Хоћеш ли спалити тај глупи сан пре него што се нешто деси?” (Милер 1976: 99)

У овој драми родитељ није починио убиство детета, већ самоубиство. Један од разлога за то јесте неподношљива кривица за оним што је могло бити – какве би животе Биф и Хепи имали да није било породичне ситуације, да Биф није видео оца са љубавницом, да га нису васпитали као да је бољи од свих („Никада нисам ништа постигао јер си ми толико надувао самопоуздање да сам пун себе и не подносим да примам наређења ни од кога!” (Милер 1976: 98)). Насупрот Вилијамсу, код ког видимо премала очекивања и омаловажавање сопствене деце, овде уочавамо и другу страну медаље – нажао које чинимо деци превисоким очекивањима.

Слично Ломанима, Џејмс Тајрон очекивао је од својих синова да буду успешни и срећни, што је усмерило ток О’Ниловог *Дугог путовања у ноћ* низбрдо. Из његових очекивања је израстао Џејми, који је алкохоличар и склон расипничком животу, и Едмунд, самодеструктивни нихилиста који се осећа као да је рођен само да би испунио празнину свог преминулог брата. За разлику од претходне две драме, овде налазимо и буквалну смрт детета. Међутим, посредни је чедоморство, јер упркос Мерином инсистирању да је Џејми брата заразио богињама намерно, можемо закључити да је убиство из нехата. Као и у претходно споменутој драми, деца клецају под теретом очеве идеје о будућности, али исто као и у *Стакленој менаџерији*, сваки лик има себи својствен проблем који га обузима – Тајрон и Џејми имају алкохолизам и порицање, Едмунд је болестан и тежи самоуништењу, а Мери има зависност од морфијума коју користи као бег у прошлост, пре него што су проблеми настали, и без које не може да се носи са сопственом породицом онаквом каква је.

„Американцима послератне ере је ово сигурно било тешко да прихвате, поготово узевши у обзир свеприсутне слике 'савршене' америчке породице која се види у телевизијским емисијама, новинама, рекламама” (Влашковић Илић 2017: 296). Битно је истаћи и овај део драма у којем се не одиграва чедоморство на дослован начин. Овде је убиство суптилно, отровно, али подједнако озбиљно и храњено родитељским очекивањима. Лаура није нимало способна за живот од некога ко не постоји, Џејми, Биф и Хеви нису способни за срећу, а Едмунд ни нема жељу за животом и помирио се са надолазећом смрти скоро жељно. Отров њиховог васпитања преносиће се даље. Сломљене генерације без сна, без среће, без родитеља које заслужују, незадовољне собом и неиспуњене, могу само наставити путем несреће, рађајући трагичну, још незадовољнију децу коју ће подједнако полако убијати. „Ми видимо и осећамо да О’Нилове породице срљају у пропаст само јер су људска бића са прошлошћу. Ми смо приморани да се саосећамо. Судбина Тајронових је судбина свих нас” (Фридман 1962: 572–573), укључујући и породице из осталих драма. Овај став подржавају и психоаналитичари, као што је Кохут: уколико дете нема љубави, подршке и емпатије, „резултујући психолошки недостаци или неправилности остаће терет који ће морати да носи читавог живота” (наведено у Наб и др.: 2012: 533). Нажалост, деца наведених америчких драма пропадају под тим психолошким теретом.

## 2. Убиство деце у драми

### 2.1. *Покојано дете* Сема Шепарда

Најскорија драма у корпусу написана је 1978. године и одиграва се у Илиноју. Наизглед апсурд који је оличење постмодернистичке хистерије и бесмисла испоставља се да је тешка психолошка драма о чудним околностима које су одвеле породицу у пропаст, препуна симбола и симболичних поступака које читаоцима поставу јасне тек приликом поновних читања ове драме. Овде се такође уз чедоморство или убиство детета уводи и нови мотив – инцест, који као да иде раме уз раме са инфантицидом у знатном броју наведених дела.

Породица и кућа, која је, како Шели каже, изгледала „као насловна страна Нормана Роквела” (Шепард 2006: 28), од самог почетка драме делује као да је сва срећа отишла из ње. Видимо последицу дугачког брака без љубави и Доџа како игнорише Хали док води монолог са спрата. Међутим, претпостављамо да је то само резултат тога што су једно другом досадили. Доџова апатија према свему што ради и говори („Мене ништа не узбуђује” (Шепард 2006: 9)) и његово суптилно вређање Хали („Кладим се да те је научио пар ствари, а? Обрнуо те је добро по старој штали!” (Шепард 2006: 10) – сексуалне шале и импликације да је била промискуитетна и без моралних стандарда) наводи нас да претпоставимо да је он само заједљив старац пред крај свог века. Томе додаје и чињеница да Хали делује као весела, побожна жена.

Приликом наредних читања све ово видимо као „трагове” који воде ка истини. Доџ је поражен и жртва сексуалне перверзије своје жене. Све што видимо на сцени јесу последице: „Нешто се распало. Овако није некада било. Веруј ми. Ово уопште није као што је некада било.” (Шепард 2006: 41)

Не знамо шта је навело Хали пре много година да заведе свог сина Тилдена. У психологији се може чути, као што је наведено у уводу, како су то агресивне, доминантне жене са мужевима слабог карактера, али у драми видимо да Доџ није био слаб карактер. Али, можемо се позвати на теорију Наба и др. како је за

њу било довољно да она сматра да је Доџ слаб карактер који не задовољава њене потребе. Не можемо тврдити да знамо њено психолошко стање, али можемо приметити њено изразито лицемерје. Она не дозвољава да се прича о томе. Она целу породицу третира као да су психијатријски пацијенти, чак и тврди како се осећа лудило у кући, а она је једина трезвена и не показује ни срамоту ни жаљење: „Скоро покривају смрад греха у овој кући” (Шепард 2006: 59).

Не знамо узрок Халиних поступака, нити знамо тачан разлог за убиство детета. Иако неки аутори тврде да не можемо са сигурношћу знати чије је убијено дете, одломци из саме драме ипак нам указују да је Тилденово (Доцова реплика: „Тилденов син Винс. Имао је два, претпостављам” (Шепард 2006: 32) или Тилденова: „Имао сам сина једном али смо га сахранили” (Шепард 2006: 36) подржавају ову теорију). У време када Доџ и Хали нису ни спавали у истом кревету, Хали је затруднела. Сви су знали да је Тилденово, а он би бебу по рођењу носио свуда са собом. Као и много ствари у драми, не можемо тачно бити сигурни зашто га је Доџ удавио – да не би неко ван породице посумњао? Или јер није могао да гледа производ греха своје жене, оно што му је у исто време и син и унук? Или му је пак Хали наредила да га се отараси? У овом смо делу приморани да не осуђујемо чин чедоморства онолико колико би се очекивало. Иако убиство детета није било чедоморство (јер га технички није починио родитељ) видимо Доџа како се каје и како га то прогања као да му јесте био отац („Он није моја крв. Моја крв је тамо у задњем дворишту!” [...] Тилден: „Зашто си јој рекао да је твоја крв?” (Шепард 2006: 21–22)).

Читаочева потреба да осуђује окрутно дело знатно се смањује када видимо Доцова стање свести и колико се он каје. Он је себе годинама самокажњавао до те мере да је себи одузео живот, на исти начин на који су родитељи фигуративно одузели живот деци у прве две драме које су овде споменуте. Затворен је у кући, комуницира само са онима који му се обрате (а некада ни са њима), одбија људе од себе. Не напушта дневну собу и не излази са сцене и на њој умире. Оставља Винсу кућу у нади да ће удахнути нову душу у њу, очишћен од грехова прошлости, са плодним земљиштем да на њему расте живот, уместо да се у њему закопава.

Последице убиства бебе другачије су се испојиле код осталих ликова. Хали је, наравно, равнодушна. Она се није променила и даље је витална, комуникативна и кокетна. Кернберг наводи:

Што се тиче порицања, психотична индивидуа ипољава ’комплетан мањак бриге, анксиозности, или било какву емоционалну реакцију према непосредној, озбиљној потреби, конфликту, или опасности у свом животу’... На крају, [...] психотична индивидуа искушава пренаглашени, преувеличани, грандиозни однос према себи, и емоционално обезвређујући поглед на остале. (према Наб, и др. 2012: 536)

Она излази увече и узела је за љубавника скоро подједнаког лицемера – оца Дуиса, ког чак доводи у кућу. Видимо да је патолошки лажов са комплексом више вредности и да је није срамота ни да измишља лажи о свом другом покојном сину кога је извесно убила италијанска мафија. На основу реакција других чланова породице, уочавамо да она није поуздан сведок, да прилагођава стварност сопственим идејама и да се поставља као жртва, што је доказ за њен омаловажавајући став према другима као последица њеног душевног стања. Читалац је склон њу да окриви за бебину смрт, иако она није била агенс тог поступка. Осим тога што имамо тежњу да њу окривимо за почињено убиство, кривимо је такође и за злочин који је учинила Тилдену док је био у раним тинејџерским годинама. У тренутку драмске радње, Тилден је средовечан, бледуњав човек, истраумиран,

намучен, са пуно тајни иза себе. Његова дисфункционалност објашњава се тако што је и даље везан за догађај од пре тридесетак година, што се и доказује када ископа дечији леш на крају. Његов убијени син прогања га до те мере да му је сећање на све након његове смрти (што не спада у краткорочно памћење) обрисано. Тилден након губитка једног сина није у стању да се сети постојања свог другог сина и понаша се према Винсу као да га први пут види, јер му је једино беба у мислима. Винс је занемарен, заборављен, налик Бифу. Читаоци су приморани да га сажаљевају јер је и он Халина жртва. На крају Бредли служи као апсурдан, комичан лик који је бесан и немилосрдан кад год је у прилици то да буде. Он је доказ Халиног лошег родитељства и немара за друге људе („Да ли си ставио прсте овој девојци у уста? Не знаш какве болести може да ти пренесе” (Шепард 2006: 62)), њене снисходљивости и потребе да понижава друге.

У овој је драми чедоморство и узрок и последица – узрок за нестабилност породице, а последица Халине непокајничке природе, због чега не можемо да је не сматрамо одговорном. Можемо само осетити олакшање што се Доц избавио из такве породичне ситуације и наду да ће Винс бити симбол новог почетка за то домаћинство. Злочин убиства детета у прошлости није представио само дословну трагедију већ је и убио будуће потомке како у сећању (Винс) тако и кроз неизлечиве ожиљке које носи мушка страна породице на сећања која временом наносе све већу штету, налик отровној буђи на зидовима.

## 2.2. Амерички сан Едварда Албија

У америчким драмама о којима се до сада дискутовало постојали су апсурдни моменти. На пример, када Тилден у Шепардовој драми *Покојано дете* изручи кукуруз пред Доца или када Винса нико не препозна. Међутим, Албијев *Амерички сан* показује нови ниво апсурда који више подсећа на Бекетове драме. Радња се дешава шездесетих година прошлог века у стану брачног пара, а написана је 1961.

Тешко је причати о психолошком стању ликова када су они толико апсурдни. Очигледно је да је Бака ту најрационалнија особа. За разлику од осталих ликова, не комуницира сасвим простим језиком и способна је да схвати када је неки исказ фигуративан. Њена је ћерка манипулативна, себична и жељна контроле. Удала се за свог мужа из користи и жели да пошаље мајку у дом. Али, када се ово спомене, она пребацује кривицу на свог мужа. Она је слика и прилика жене којој циљ оправдава средство: „Не буди тако сигуран. Она би и тебе отписала да мисли да би се могла извући са тим” (Алби 1961: 10). Татица је питом и послушан, субмисиван, слепо слуша све што му жена каже и има слаб карактер.

Већ се и из увода види да се ликови Мамице и Татице уклапају у досадашњу психоанализу карактера људи који су у теорији у стању да почине чедоморство. Битно је напоменути и да се у Албијевим драмама децоубиство као мотив користи на симболичан начин, што је најочигледније у *Америчком сну*. Па ипак, психолошки профил мајке која пребацује љубавна тј. емоционална очекивања на дете и која након што очекивања не бивају испуњена запада у нарцисоидни бес и осећа се издано и осрамоћено, у потпуности одговара Мамичином ишчуђавању што се дете није понашало како је она замислила.

Према причи коју Бака прича госпођи Баркер (Алби 1961: 24–26) видимо да се Мамици није допало што је усвојена беба више волела оца, те му је ископала очи. Касније имплицира да му је у пубертету одсекла пенис јер се додиривао, а затим и руке до зглобова када није желео да престане истраживати своје тело и његове функције. Бака наставља да прича о „дефектима” детета (уз нешто што

се може протумачити као иронија) и како је он изненада одлучио да умре, као поковарени комад технике. Мамица и Татица на то гледају као да имају право на рекламацију, као да није живо биће, и зову агенцију за усвајање да би се пожалили на дрскост овог производа. „Насилне радње могу стога постати најлакши и најнепосреднији начин да се ослободи та тензија и узрујаност, али, осим овога, могу такође постати начин за одржавање сопства приликом суочавања са унутрашњим прогонитељским хаосом” (Нобили 2019: 73).

Овде дословно убиство није у првом плану, за разлику од Шепардовога дела. Овде је у питању апсурдна, али очигледна репрезентација управо онога о чему је било речи на почетку, о сакаћењу генерација и фигуративном убиству њихових живота. „Старија генерација гуши природан, срећан развој млађе, и у наметању својих осакаћених вредности уништава емоционалну целовитост својих наследника”, рекао је Хејс (1990: 440).

Овде се не показују психолошке последице убиства. Породица се не распада, нико није у моралној дилеми (јер моралности нема), нико се не каје, управо јер је ова апсурдна драма симболична. Алби је желео да истакне да је убиство детета једнако уништењу америчког сна и породичног идеала којем сви теже: „Међутим, ове породице јуре за обликом среће који им се намеће од стране света који је изван граница породице. Исход тога је нужно трагичан, јер, напослетку, ми схватимо да претња увек долази изнутра (из наших умова, уверења, идеала, жудњи)” (Влашковић Илић 2017: 306).

Или, управо супротно, из мањка уверења и идеала – због мањка моралног компаса, осећања и забринутости за све што није конзумација, све је тривијализовано (па и убиство детета), и концепт власништва пресликао се и на људе. Материјалност америчког сна претвара крајњи циљ који је некада био „бити” или „моћи” или „желети” у „имати” – као статусни симбол, као смисао живота: „Сада се свело на одсуство страсти и посвећености, на свакидашњи комфор средње класе, на изглед поседовања, баналност и мањак љубави” (Хејс 1990: 439).

И управо се амерички сан и помиње када се појави младић који је брат близанац убијеног детета: „Ти си амерички сан, ето шта си” (Алби 1961: 30). Он је амерички сан јер је празан, јер му је одузета суштина (чак и прича о томе како се осећа откад је стекао утисак да се нешто десило његовом брату), јер га цене само споља и опходе се према њему као објекту. Алби је овим хтео да каже да постизање површног циља и стицање имовине није ништа без млађих генерација које упорно бивају уништаване, а којима то треба да остане. „Амерички сан је побуна против богатих родитеља који су га усвојили и очекивали од њега да се прилагоди стандардима који су мислили да су очекивани од идеалног америчког детета” (Гупта, Махал 2013: 4).

Налик Тајронима, Ломанима и Вингфилдима – смрт детета повезана је са родитељским очекивањима, с тим што је Мамица очекивала од усвојеног сина да јој подари незаслужену љубав и понаша се онако како је она зацртала у мислима. Под теретом америчког друштва и идеалу чистог, савршеног, невиног детета, она му је због истих тих идеала и одузела живот. Све што је мање од савршенства родитељ посматра као фелер, као разлог за избацивање из америчког друштва да оно не би било упрљано незадовољавајућим примерцима. Амерички постмодернисти хиперболом представљају управо психолошки разлог за злочин чедоморства: буквализована неиспуњена очекивања о безусловној љубави.

Као и у *Покојаном детету*, и овде је дата назнака инцеста, с тим што овде Татица одговара лику слабог мушкарца који не уме да се супротстави својој до-



минантној жени. Читалац не зна шта ће се касније десити – да ли ће Мамица хте-ти да спава са младићем (љубомора је и представљена као разлог зашто је детету ископала очи), или ће опет желети да га усвоје, судећи само по његовом изгледу. На који год начин, амерички сан биће њен. „Тако је то данас. Не можеш се задовољити. Можеш само покушати” (Алби 1961: 4). Додуше, ми знамо, захваљујући психоаналитичарима, да је очекивања деструктивне мајке немогуће задовољити, а да покушавање само доводи до даљег разочарења у зачараном кругу.

### 2.3. *Ко се боји Виџиније Вулф* Едварда Албија

Албијева најпознатија драма написана 1962. године такође се поиграва са апсурдом, али увијеним у наизглед природне реакције ликова, који би било ком психологу послужили за толико опширну анализу да би се о њима могла написати читав дисертација.

Од самог је почетка очигледно да се Џорџ и Марта не подносе и да им је брак нездрав. Убрзо увиђамо да у питању није никаква љубав, већ патологија, једна од оних веза и бракова где људи не могу живети без међусобног уништења. Зависни су од тога, потребно им је ради опстанка. Та њихова патологија односа и чињеница да једно у другом буде најгоре је разлог због којег не можемо јасно видети њихове карактере и стање ума. Једино можемо, опет, шаблонски приметити да је Марта агресивнија и доминантнија од Џорџа, наметљивија је и гласнија. Џорџ је субмисиван, ненаметљив, неупадљив, пасиван. Код обоје примећујемо трагове фројдовске психологије утолико што Марта прича о свом оцу као да има Електрин комплекс, а Џорџ испољава типичну фројдовску мушку агресију према родитељима које је наводно убио, што не делује у складу са његовом личношћу. Такође Марта прави фалусне алузије и не преже од тога да погађа у фројдовски центар и испоји кастративне тенденције према мушкарцима који је окружују. Такође, жали се на потенцију и Џорџа и Ника, и након неуспелог односа их не сматра више мушкарцима. Дакле, Марта је репрезентативна Фројдова фалусна мајка.

Овакав однос између Џорџа и Марте довољан је читаоцима да се запитају да ли су њих двоје пример такзваног „*folie à deux*”, лудила удвоје. На крају драме видимо да је то сасвим могуће, иако нисмо у потпуности сигурни да заиста није у питању само двадесетогодишња игра претварања. Нисмо сигурни да ли и колико они верују у постојање свог измишљеног детета, тако да није могуће тврдити да ли је дијагноза прикладна, али сигурно је да постоји илузија у коју верују – ако не патолошки, онда споразумно. Уколико заиста јесте у питању психоза, то би одговарало нашој теорији да убиство детета може проистећи из душевне болести родитеља. Из Џорџових реакција стичемо утисак да је потуљен и притајено зло. Мада, то не осуђујемо, јер је то донекле и природно када је ожењен особом која толико ужива да га понижава, највероватније из личног разочарења и незадовољства, као што се види касније у драми.

Његов је акт чедоморства као и у *Америчком сну* симболичан, јер је „убио” дете које није ни постојало. Он ово чини из освете, након неколико сати понижавања и „кршења правила” њихове игре у којој се претварају да имају дете – Марта је рекла гостима за њега и он је решио да за то мора бити кажњена. „Публика препознаје да Џорџ убија дете не само да би разбио илузију и живео у стварности, већ да би уништио једну стварност – ону у којој није смогао довољно снаге да брак буде креативан чак и без деце – и да би створио нову реалност да је замени” (Алби, Адлер 1973: 67). Неки аутори, на пример Хејс (1990: 441), тврде

да је убиство детета „које их је одржавало на окупу, али и представљало све што их је раздвајало, симболична жртва ради добијања бољег брака заснованом на истини и лишеног илузија”.

Међутим, ово није једини мотив налик чедоморству које се одвија у драми. Гости, Ник и Хани, тврде да нису никада имали шансу да добију децу и да је Хани имала хистеријну трудноћу. Али, Џорџ има теорију да је Хани сама себи изазвала абортус узимањем таблета. Ово, наравно, није еквивалент убиству детета, нити је одузимање живота као инфантицид, али поистовећује парове на основу тога што оба имају тајну. Џорџ и Марта своју крију од света, а Хани је своју (уколико је Џорџова теорија тачна) крила и од Ника.

Још једна сличност са претходне две драме јесте мотив инцеста. Иако, за разлику од Шепардове, не постоји буквални чин инцеста (као ни чедоморства уосталом), део сурове игре Марте и Џорџа јесте да се такмиче у томе ко је боља особа. Он је више пута оптужује за инцест врло експлицитно, као први степен казне за то што је споменула сина: „Пењући се по јадничку, покушавајући да развали врата од купатила да би га окупала у кади кад је имао 16 година” (Алби, 1965: 126). За разлику од агесије и апетита Хали из Шепардове драме, Марта има и додатну жељу да понизи Џорџа како год стигне. Један од тих начина јесте да га претвара у рогоњу и да га видно вара на његове очи, као сопствени одговор на оптужбе за инцест. Ово такође иде у прилог психоаналитичкој теорији да мушкарац таквој жени (која је предмет наших интересовања) не успева да задовољи потребе како емотивне тако и физичке. Он ово вешто користи против ње и њене сексуалности и изврће причу да делује да њен сексуални апетит не бира објекат. Након њене афере са Ником он смишља смрт детета као једину прикладну и изненађујућу освету за све што је трпео од ње.

Последице су децоубиства у овој драми очигледне – радња ту кулминира и завршава се (као што је тај чин метафорички окончао животе Шепардове породице). Гости одлазе, представа се завршила за Ника и Хани, а Марта остаје склупчана на поду да плаче за својим преминулим, непостојећим дететом. Џорџ је довео Марту у шах-мат, победио је у њеној окрутној игри тако што је постао још окрутнији и уништио илузију коју су стварали две деценије. Марта признаје да се плаши, није више доминантна и не понаша се као предатор. „Алби моли за односе у којима нема незнања и самообмане, за тешке истине у признању да су нам други потребни, и за одговорност према другима” (Хејс 1990: 441). Чин уништавања сопственог измишљеног детета можда ће им спасити брак, а можда ће и ставити тачку на њега, али барем ће онда крај бити искрен и дати им могућност да буду оно што јесу.

„Џорџ и Марта су се оголили да би Ник и Хани били спасени, и у том процесу су спасили и себе” (Алби, Адлер 1973: 70). Поука који читаоци добијају из ове драме јесте да је истина увек боље решење од лажи и илузија и да нам може пружити спасење и катарзу, као да чин убиства детета, био он буквалан или метафоричан, ставља тачку на срећну судбину једне породице и оставља вечан траг на њиховој психи. Изузетак је, наравно, породица из *Америчког сна*, која не признаје вредност људског живота, већ само стандарда истог.

### 3. Закључак

XX век дефинитивно је имао за плод генерације „миленијалаца” са „фабричком грешком”. Можемо кривити родитеље, времена или њих саме, али истина

је да је, као и у *Дугом путовању у ноћ*, у питању углавном сплет несрећних околности. Америчка драма из овог века описује баш то – несрећне родитеље који су дали све од себе јер нису знали за боље, или изопачену људску свест која не види даље од сопственог носа. У првом случају, треба да приметимо да родитељи никада не могу знати шта је боље за своју децу од њих самих, а у другом да препознамо иронију постмодернизма у оваквим људима – човек који и сам нема дубину и садржину не може исту вредновати у другоме. Исто тако, америчке мајке којима је фалило нешто у детињству то траже у мужевима, па у деци, и (не наставши то) не цени их ни због чега другог.

Наш корпус има као мотив и инцест поред убиства детета. Оно што је свима заједничко јесте следеће: разорене генерације рађају разорену децу. Свачија породична проблематика на неки се начин пресликава на потомке: било то као код О'Нила, Вилијамса или Милера, где родитељска превисока очекивања и афере утичу на децу, или у драмама где мајка гаји дечје комплексе, или је напросто троп нападне, доминантне мајке која угњетава (Хали, Мамица, Аманда, Марта), или као у породичним драмама: у *Дугом путовању у ноћ* где очева непостојаност и случајна смрт детета утичу на све, или пак у Албијевим драмама где површност америчког друштва утиче на појединце и породице и где су деца симбол за надолазећу пропаст света, захваљујући старијим генерацијама, које их упорно подсећају на њихове мане (иако су и овде присутне фалусне мајке, као што је већ споменуто, чија је ово директна последица). Деца су подједнако неспособна и неспремна за живот у свим драмама, било да је њихов живот симболично или буквално окончан.

Ако смо ишта научили из свих ових драма, то је да хладноћом, егоизмом и сакривањем истине не постижемо ништа, као ни илузијама ни порицањем. Не можемо живети као Доц и кроз живот ићи са филозофијом: „Све је у реду овде. Ништа није никад ни било ван реда. Све је како треба да буде. Никада се ништа лоше није десило. Све је у реду” (Шепард 2006: 65), јер сада знамо да је нашим ликовима порицање симптом неке дубље душевне болести. Напротив, ми се морамо трудити да будемо срећни, макар се плашили да ће истина уништити и оно мало среће што имамо. Не смемо дозволити да ми будемо те разорене генерације које попуштају под теретом наметнутих очекивања и капитализма, неспособне за срећан живот.

Иако захваљујући психоаналитичарима можемо схватити зашто се злочини убиства деце дешавају, и даље не можемо у потпуности схватити целокупан сплет околности који доводи до њих: „На крају, додуше, ни култура, ни менталне болести, ни сиромаштво не могу у потпуности објаснити овај незамисливи чин” (Наб, и др. 2012: 530).

## Литература

- The Most Infamous Serial Killers Who Targeted Children. *Ranker*, 2019, [www.ranker.com/list/famous-serial-killers-of-children/ranker-crime](http://www.ranker.com/list/famous-serial-killers-of-children/ranker-crime).
- Алби 1961: E. Albee, *The American Dream*, London: Samuel French.
- Алби 1965: E. Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, London: Penguin Books.
- Алби, Адлер 1973: E. Albee, T. P. Adler, Albee's 'Who's Afraid of Virginia Woolf?': A Long Night's Journey into Day, *Educational Theatre Journal*, бр. 25, 1, 66–70.
- Блек 2000: J. Black, Murder: The State of the Art, *American Literary History*, бр. 12, 4, 780–793.

- Вилијамс 2009: T. Williams, *Glass Menagerie*, New York: Penguin Modern Classics.
- Влашковић Илић 2017: B. Vlašković Ilić, The American Dream Deferred: Three Dysfunctional Dramatic Families, у: Д. Бошковић, М. Лојаница (ур.), *Америка*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 293–309.
- Гупта, Махал 2013: T. Gupta, R. Mahal, The Theme of Infanticide in Selected Anglo-American Literature, *IOSR Journal Of Humanities And Social Science*, бр. 17, 3, 01–05.
- Кели 1968: E. B. Kelly, Murder of the American Dream, *College Composition and Communication*, бр. 19, 2, 106–108.
- Кивисто, Хакола 2014: S. Kivistö, O. Hakola, *Death in Literature*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Кузина 2001: M. Kuzina, The Social Issue Courtroom Drama as an Expression of American Popular Culture, *Journal of Law and Society*, бр. 28, 1, 79–96.
- Мартин 2018: T. Martin, Crime Fiction and Black Criminality, *American Literary History*, бр. 30, 4, 703–729.
- Милер 1976: A. Miller, *Death of a Salesman*, New York: Penguin Plays.
- Наб, Велш, Грејам-Хауард 2012: J. J. Knabb, R. K. Welsh, M. L. Graham-Howard, Religious Delusions and Filicide: a Psychodynamic Model, *Mental Health, Religion & Culture*, бр. 15, 5, 529–549.
- Никерсон 1997: C. Nickerson, Murder as Social Criticism, *American Literary History*, бр. 9, 4, 744–757.
- Нобили 2018: D. Nobili, Traumatic Scars and Maternal Function: Filicide, *The Italian Psychoanalytic Annual*, бр. 3, 495–510.
- О’Нил 1950: E. O’Neill, *Long Day’s Journey Into Night*, New Haven: Yale University.
- Пејџ 1939: E. R. Page, Rediscovering American Drama, *The American Scholar*, бр. 8, 2, 250–252.
- Фридман 1962: M. Freedman, O’Neill and Contemporary American Drama, *College English*, бр. 23, 7, 570–574.
- Хатерс Фридман, Макју Хорвиц, Резник 2005: S. Hatters Friedman, S. McCue Horwitz, P. J. Resnick, Child Murder by Mothers: A Critical Analysis of the Current State of Knowledge and a Research Agenda, *American Journal of Psychiatry*, бр. 162, 9, 1578–1587.
- Хејс 1990: P. Hays, Child Murder and Incest in American Drama, *Twentieth Century Literature*, бр. 36, 4, 434–448.
- Шепард 2006: S. Shepard, *Buried Child*, New York: Vintage Books.

## THE MOTIF OF CHILD MURDER IN AMERICAN 20<sup>TH</sup> CENTURY DRAMA

### Summary

While studying American drama of the twentieth century, certain motifs are easily discernible. Aside from the well-known denial, certain tragic motifs are prominent as well, such as death in the family, murder, or even infanticide and child abuse. The represented sample consists of analyses of the following dramas: *American Dream* and *Who’s Afraid of Virginia Woolf* by Edward Albee, and Sam Shepard’s *Buried Child*. The dramas all take place during different decades of the XX century. The aim of the study is to connect these works using the thread of a horrific crime, which can be found in numerous psychoanalytic papers, since the ancient times until this day. The conclusion drawn in this study is that a common denominator of all these works of literature is precisely the motif of child murder, which we observe through the lens of psychoanalysis. The works that do not contain the specific act of committing the murder of a child clearly depict the same crime in a more subtle way – by incapacitating the characters of children and preventing them to lead a functional life, independent of their parents, which is a critique to the American society due to the deterioration of upcoming generations.

*Keywords:* American literature, murder, infanticide, XX century, drama

Sofija D. Stefanović

Милош Б. Пржић<sup>1</sup>*Београд**Институт за књижевност и уметност*

## ФИКЦИОНАЛНОСТ И ИСТИНИТОСТ У ПУТОПИСУ ПУТ ПО ДАЛМАЦИЈИ ОПАТА АЛБЕРТА ФОРТИСА

У раду ће се настојати одређењу односа између фикционалног и истинитог у путопису *Пут по Далмацији* опата Алберта Фортиса. Како би се то постигло, рад ће се ослонити на пет модела истине књижевности: миметички, епистемолошки, етички, модел аутентичности и фигуративни модел. Фортисови задаци на путовањима по Далмацији били су да истражи могућности експлоатације рибе око Задра, проучи минералогске карактеристике далматинског крајолика и да обезбеди доказ тзв. примитивистичких теорија. Фортис тежи да његов путопис буде пре свега научан, али многа писма од којих је сачињен, посебно оно „О обичајима Морлака”, носе лични печат Фортисовог одушевљења далматинским Словенима, а нуде и неке непроверене чињенице у вези са културом и језиком овог народа. Путопис, као што је познато, садржи и први запис „Хасанагинице”, уз запис путописа Антуна Вранчића. Ово је такође кључно у одређивању модела истине књижевности коме је овај путопис најближи, а који би обухватио мимезу, поучност и аутентичност.

*Кључне речи:* Алберто Фортис, модели истине књижевности, италијанска књижевност, путописна књижевност

Вечита питања литерарности, фикционалности и истинитости провлаче се, или би се могла провлачити, кроз проучавање свих оних текстова који нису уско везани за одређену научну област. Путопис, међутим, има за циљ „да поучи, да побуди истраживачку или авантуристичку страст, да забави, задовољи радозналост” (Пековић 2001: 17), што га може сврстати како у научни тако и у књижевни жанр. Код проучавања путописа ова питања намећу се и самом његовом структуром. Умберто Еко (1979) спори се са Клодом Левијем Стросом око тога да ли је дело отворена структура у којој читалац може тражити и она значења којих нема или која само могу бити имплицирана, при чему помишљиво закључује да је текст, ако не потпуно, а оно бар напола отворена структура, овакав постулат може се веома јасно илустровати на примерима путописа који у себи имају бар неку литерарну вредност. Отвореност текста једног путописа остварује се могућношћу да читалац „из свога културног или политичког наслеђа ’учита’ бар део свог у пишећем свету” (Пековић 2001: 13). Путопис, такође, увек садржи и аутобиографске елементе, што би могло да обавезе и путописца и читаоца на *Аутобиографски споразум* који нуди Филип Лежен (2001). Тај споразум више би се могао односити на путописца него на самог читаоца, јер читалац не мора нужно да рефлектује своја искуства у искуству путописца, али очекује од њега истину. Међутим, самом чињеницом да путопис садржи само понеки аутобиографски елемент, издвојен из целокупног контекста живота путописца, аутор је разрешен дела своје обавезе и тада, свесно или мање свесно, понуди у свом путопису нешто што неће увек бити истинито, покушавајући да тиме појача степен литерарности свог текста, или да барем више забави читаоца, играјући се тако са могућим импликацијама. Коначно, путописац је увек и наратор, протагониста који

1 milos.przic@gmail.com

говори у првом лицу и тиме себи даје слободу да размишља о свему што види и то, макар било произвољно и не увек научна чињеница, изнесе пред читаоца као што би то чинио и писац било ког књижевног текста који је жанровски другачије одређен, кроз најразличитије технике.

У овом раду настојаће се одређењу односа између фикционалног и истинитог у путопису *Пути по Далмацији* опата Алберта Фортиса. Како би се то постигло, рад ће се ослонити на разлике између чињеничне и парадигматске истине, као и пет модела истине књижевности које нуди Квас (2011), са циљем да се одреди коме се од датих модела Фортисов путопис највише може приближити. Пет модела истине књижевности јесу: миметички, епистемолошки, етички, модел аутентичности и фигуративни модел (Квас 2011: 44).

Као што је познато, важност Фортисовог путописа пре свега јесте у томе што је Фортис у њему записао стихове наше народне баладе о Хасанагиници. Записивање стихова *Хасанагинице* јесте извршавање једног од неколико веома конкретних задатака које је Фортис имао на својим путовањима по Далмацији. Наиме, први задатак Фортис је имао као грађанин Млетачке републике. Састојао се у проучавању минералošких карактеристика на територији тзв. млетачке Далмације (в. Дрндарски 2001: 155), као и у томе да пронађе начин за квалитетнију експлоатацију рибе у том делу Јадрана (Пицамиљо 2010). Други задатак Фортису су дали његови финансијски покровитељи из Велике Британије (в. Костић 1988. и 1998). Једна од појава предромантизма јесу примитивистичке теорије настале у Шкотској. По овим теоријама уметност нецивилизованих народа носи аутентичност древне уметности, па је тако вредност песме неког од примитивних народа једнака вредности античких епова попут *Илијаде* или *Одисеје*. Доказ за ово тражио се међу народима који су живели на неистраженим територијама, што је за путнике који би се тамо упутили представљало бројне опасности због даљине и огромних пространстава, уз ризик да се ништа не открије. Фортису је један такав *примитиван* народ, који он назива Морлацима, практично био на кућном прагу. Његов задатак, дакле, био је у томе да изнађе нешто у Морлака што ће бити литерарно довољно вредно да се тиме докаже аутентичност шкотских примитивистичких теорија<sup>2</sup>.

Фортис је своје утиске писао у епистоларној форми. Писма су била слата различитим личностима, а након повратка са свог другог путовања у Далмацију Фортис ће та своја писма прикупити и објавити као јединствено дело. Део путописа који највише заслужује нашу пажњу, а о коме је такође највише писала наша критика, јесте писмо упућено Џону Стјуарту, ерлу од Бјута (*John Stuart, earl of Bute*), названо *О обичајима Морлака* (*De' costumi de' Morlacchi*). У свим другим писмима он говори о већ поменутих минералošким и другим карактеристикама далматинског краја. Поред већ поменуте баладе о Хасанагиници, коју је записао како ћирилицом тј. такозваном босанчицом, написао је и латиницом по италијанским правилима изговора и не баш најтачније, што ће створити неке недоумице у вези са неким стиховима које никада нису решене. Фортис је у своје дело укључио и још неке песме и један путопис. То је текст Антуна Вранчића (*Antonio Verantius*) о његовом путовању из Будима у Адријанопољ, преписан на латинском, који је такође сачуван, захваљујући овом Фортисовом путопису. Многи аутори пре и после Фортиса, познати по делима која не спадају у путописну књижевност (Сервантес, Манцони, Еко), пишу своје дело преписујући, или резимирајући, неки фикционални рукопис. Доносећи старе текстове који нису

2 О свему овоме В. Костић веома детаљно пише у своја два чланка из 1998. и 2014. године.

измишљени, путописци попут Фортиса украшавају своје дело нечим што ће самим тим бити сачувано од заборав и дубље укључити дело у интертекст жанра коме припада само дело, као и жанра коме припада и преписани рукопис. Ваља још напоменути да је Фортис, пишући о обичајима Морлака, писао по узору на Русоа, дајући, за разлику од свог модела, увид у живот једног постојећег, не фикционалног народа (Братулић 1984: 5).

Текст обилује Фортисовим личним освртима и запажањима о најразличитијим животним и научним стварима. Тако у писму Јакопу Морозинију (*Iacopo Morosini*), говорећи о својим начинима описивања крајолика у околини Задра, Фортис (1984: 5) наглашава:

Има смионих људи који, понесени неразборитом горљивошћу младости и увјерени да могу изазвати штовање књижевног свијета, обећавају да ће за неколико мјесеци дати ботанику, зоологију и палеонтологију најпространијих покрајина; али тко је свикао с филозофском прозаичношћу размишљати о неизмјерној разноликости ствари, разумије и предобро да живот само једног човјека (па макар имао издашну помоћ) није довољан да се изгради потпун природопис најмањег отока или најужег подручја<sup>3</sup>.

Произвољност својих разматрања на основу полупровјерених и непроверених чињеница може се у изобиљу наћи у већ поменутом поглављу које говори о обичајима Морлака. Пре детаљнијег осврта на то поглавље, ту произвољност ваља приметити и у другим писмима. У писму сенаторима може се уочити овакво једно произвољно размишљање када Фортис описује једно село у околини Задра. „Сусједно село, које Морлаци што у њему станују искривљено зову *Привлака* а Задранци *Brevilacqua*, чини се да вуче име од газа што су га Латини обичавали звати *brevia aquae*” (Фортис 1984: 41)<sup>4</sup>. Слично говори и касније, пишући о планини која се зове Промина, приписујући јој други могући латински, несловенски назив. Нека питања другости и карактеристика Морлака које нису присутне код Млетака и других италијанских народа, а да притом могу изазвати комични ефекат код читаоца, јављају се у овом писму као својеврстан увод у оно што следи у писму Џону Стјуарту, које ни по намени ни по садржају није повезано са овим. Такво писање одише интересовањем и љубављу према овом, за Фортиса и примаоце његових писама, примитивном народу, коју не само да не крије већ као покушава да пренесе на читаоце. Говорећи, у наставку писма, о могућностима експлоатације јегуље у мору око Задра и оближњих села, Фортис (1984: 22) примећује да „становници овога села и опћенито сви Морлаци осјећају смртно гађење према жабама. У раздобљу несташнице (која су, на жалост, честа у Далмацији, како због неразумне пољопривреде, тако и због превеликих недостатака у устројству) ниједан прави Морлак не би појео жабу, па макар умро од глади”<sup>5</sup>.

Сам млетачки назив *Морлак* права је пандорина кутија идентитетско-алтеритетских питања. На почетку писма Џону Стјуарту, Фортис излаже етимоло-

3 V'hanno degli uomini audaci, che trasportati da uno sconsigliato fervore di giovinezza, e persuasi di poter imporre al mondo letterario, promettono di dare in pochi mesi la botanica, la zoologia, e l'orittografia delle più vaste provincie: ma chi è usato a contemplare con filosofica posatezza la varietà immensa delle cose intende pur troppo bene, che non basta la vita d'un uomo solo (ed abbia pur egli ajuti generosi) a tessere la completa storia naturale della più piccola isola, o del territorio più angusto. (Fortis 2010).

4 La villa vicina corrottamente detta Privlaca da' Morlacchi abitanti, e Brevilacqua dai Zaratini, sembra trarre il nome dal guado, che da' Latini brevina aquae solea chiamarsi. (Fortis 2010)

5 Gli abitanti di questo paese, e in generale tutti i Morlacchi hanno un'avversione mortale per le rane. Ne' tempi di carestia (che sono pur troppo frequenti in Dalmazia, sì per la male intesa agricoltura, che per [32] grandissimi difetti di costituzione), niun vero Morlacco mangerebbe rane a costo di lasciarsi morire di fame. (Fortis 2010)

гију ове речи, по којој реч Морлак јесте сложеница *Моровлах*, што би значило морски а можда и црни Влах. Морлаци себе називају Власима, па ће Фортис бити поласкан похвалом једног мештанина, цитираће је на морлачком и превести на италијански. Наиме, након пењања уз водопад Велике Губавице, тај ће Морлак Фортисову физичку спремност похвалити речима: „Gospodine, ti nissi Lanzmanin, tissi Vlah!”, што је Фортис (2010), као што се види, написао по правилима италијанског изговора и овако превео: „Signore, tu non se' un Italiano-poltrone, tu se' un Morlacco!”. Називу *Влах* у контрапозицији са речју *Морлак* посветила је пажњу Лето (2011), која примећује да и *Вуков Ријечник* каже да Далматинци себе називају Власима. Фортис, даље, пише о разликама међу Морлацима са различитих становишта, али поред географског, најупечатљивије је религијско, утолико што он говори о Морлацима грчког (I Morlacchi di fede greca) и латинског (I Morlacchi di fede latina) обреда. Братулић (1984) не признаје да би ту могло да се ради о далматинским Србима, већ, ако не користи именицу *Хрвати* или придев *Хрватски*, за све што се односи на Морлаке говори у првом лицу множине. Ово питање додатно компликује и назив *Илири*, које Фортис скоро наизменично користи уз назив *Морлаци*. Овде би било интересантно напоменути да Фортис сматра како је морлачка огромна област, која се протеже далеко у дубину јадранског залеђа, да је то, у ствари, један велики народ који живи од далматинског средоземља до обале *Леденог океана*, те да је словенски језик распрострањен свуда по тој области. Ипак, ове разлике важне су балканском, не и италијанском читаоцу.

Сплет документарног и личног највише долази до изражаја у овом писму, до мере да Фортис, усрдно бранећи Морлаке од стереотипних прича, намерава да релацију алтерирања од млетачког читаоца, или самог Стјуарта, до *иримитивних* Морлака, очисти од свега лошег што је он о њима могао чути. Они су према њему поступали човечно, без обзира на приче о њиховој окрутности, нарочито када је реч о хајдуцима. Једна реченица илуструје његове тежње и намере, уз општи осврт на путописну књижевност:

Путници редовно настоје увеличати опасности којима су ишли у сусрет и неугодности што су их претрпјели у удаљеним крајевима. Ја сам врло далеко од таква шарлатанства, и ви ћете, племенити господине, из појединачних описа морлачких навика и обичаја видјети како сам сигурно и с како лаким неугодностима путовао по њиховим крајевима, а и колико би ме разложног поуздања могло потаћи да продужим своја истраживања, кад би ми то околности допуштале. (Фортис 1984: 31)<sup>6</sup>

Надуго говори о језику Словена, изналази етимолошке везе са латинским или грчким, али се не усуђује да тврди како Словени воде порекло од Грка или Римљана. Онда, попут каквог обрта, налази сличности између словенског (кога сад зове илирским) и енглеског језика, дајући као примере, између осталих речи „брат”, „сестра”, „млеко” и „снег”. Аутор се ни тада не усуђује да повуче линију заједничког порекла Келта и Словена, али још дуго остаје у дилеми, јер га језици којима влада, нарочито италијански, просто наводе да прави паралеле међу речима. Та несигурност у прилично аргументованом излагању не дозвољава му да настави, задржава га у месту да се ломи у својој хамлетовској дилеми.

6 I viaggiatori si studiano nell'ordinario di magnificare i pericoli, a' quali sono andati incontro, e i disagi sofferti ne' remoti paesi. Io mi trovo ben lontano da sì fatte ciarlatanerie, e Voi rileverete, Nobilissimo Signore, dal dettaglio, che sono per darvi delle maniere, e usanze de' Morlacchi, quanto sicuramente, e con quanto leggiere disagi io abbia viaggiato pelle loro contrade, e quanto ragionevole fiducia mi animerebbe a proseguirvi le mie ricerche, se lo mi permettessero le circostanze. (Fortis 2010)



Извукавши се, тешко, из своје дилеме, без опипљивог научног резултата, Фортис у следећем делу писма говори о већ поменутиим разликама међу Морлацима. Да би илустровао неке од разлика, записује својеврсну шалу о домишљатости морлачких горштака и њиховој склоности крађи и подвалама. По тој причи, један од њих украде човеку котао који је тек купио на вашару и стави га себи на главу. Купац, видећи да му нема котла, пита лопова да случајно није видео ко му је украо котао, на шта му овај одговори: „Нисам на то пазио, брате; али морао си га метнути на главу, како сам ја учинио, па ти га не би украли” (Фортис 1984: 36)<sup>7</sup>. Ова прича достојна је оних које је В. С. Карацић унео у своје збирке народних приповедака, а чини се да ју је Фортис, несвесно, сачувао од заборавља. Не зна се да ли је ово само шаљива приповетка коју је Фортис чуо у Морлацима или се ради о каквом истинитом догађају. Будући да прича даје дистинкцију на географском плану, генерализујући карактеристике становника одређене области без икаквих појединачних карактеристика протагониста, слободно се може рећи да је ово својеврсна шала која се међу Морлацима преносила усменим путем. Ипак, пре него што ће говорити о хајдучима, Фортис закључује да странац може безбедно путовати морлачким крајевима и да ће Морлаци према њему показати гостољубље.

У остатку овог писма, Фортис излаже најразличитије аспекте живота ових људи. Говори о хајдучима, односу према женама и њиховом понашању, штедљивости и расипништву, пријатељству и непријатељству, братимљењу, освети, ношњи, оружју, свадби, свештенству, гостољубљу. Стил његовог излагања о свим овим аспектима живота Морлака документаран је, готово новинарски, а примери делују веома аутентично, попут онога по коме пандури не хапсе хајдука тако што га вежу, већ му спусте панталоне до глежњева што му успорава ход и спотиче га уколико начини какав нагли покрет. У одећу о освети записује изреку „Ко се не освети он се не посвети”, а све што може да упоређи са италијанским обичајима, нарочито онда када су ти обичаји, мада и даље дивљи, добри у пракси или у њему изазивају дивљење, то обавезно нагласи.

Неки од поменутих обичаја, међутим, упитни су, као и неке карактеристике ових људи које Фортис описује. Морлакиње, каже Фортис (1984: 77), доје децу до њихове четврте, па и шесте године. „Послије свега овога не треба сматрати бајком оно што се прича о чудесној дужини сиса у Морлакиња које могу дојити дјецу страга преко рамена или испод пазуха”<sup>8</sup>.

Након овог писма, путопис је у већој мери научан, уз повремене чиниоце литерарног, па и фикцијског, што је на досадашњим примерима већ илустровано. Ако се Фортис посматра као протагониста, читалац открива да је прилично савладао језик Морлака, да са њима долази покатакд и у сукоб. Овде је, узгредно, zgodно приметити и елемент метафикције, тачније, ако се може поиграти терминологијом, метафакције, утолико што Фортис долази у поменути сукоб са једним свештеником који не жели да му отвори цркву у којој је хтео да продуби нека своја истраживања.

7 Trovavasi il mariuolo al mercato; un poveruomo, che gli si avvenne dappresso, avea comperato una caldaja, cui s'era posta in terra col fardello suo da un lato. Mentre gli parlava d'affari per le lunghe con un suo conoscente, il vergorzano tolse la caldaja di terra, e la si pose sul capo, senza cangiar situazione. Rivoltosi l'altro dopo d'aver finito il colloquio, né vedendo più la caldaja al suo luogo, chiese appunto a colui che aveala in capo “se avesse veduto alcuno a portarla via.” Questi rispose francamente: “io non ho badato a questo, fratello; ma tu dovevi portela sul capo, come ho fatto io, che la non ti sarebbe stata tolta”. (Fortis 2010)

8 „Non dee dopo tutto questo esser creduto favola ciò, che si racconta della prodigiosa lunghezza delle zinne morlacche, le quali possono dar latte ai bambini per di dietro alle spalle, non che per di sotto alle braccia.” (Fortis 2010)

Спој личног и документарног, научног и литерарног, истинитог и фикционалног, као што је овде илустровано, преплиће се у Фортисовом путопису у мањој или већој мери, зависно од теме и примаоца различитих писама од којих се дело састоји. Ауторов порив да покаже своју наклоност према местима и људима које је упознао при својим путовањима једнако је јак као и радозналост научника која јесте виновник његовог путовања. Тај занос га, с времена на време, вине у висине фикције, стварајући факцију, па све до врхунца у коме фикција постаје толико снажна да губи аутентичност.

Након свих изложених примера и запажања о неколиким деловима овог путописа, могуће је говорити о чињеничној и парадигматској истини, те одредити најближи модел истине књижевности у Фортисовом путопису. То можемо, наоко, решити сврставши путописни жанр међу оне који се ослањају на чињеничну истину. Ипак, у том би случају остала отворена питања Фортисове намере да неке чињенице изнесе мање или више произвољно. За разрешење овог питања треба се укратко осврнути на поменутих пет модела истине књижевности и сагледати све већ речено кроз њихову призму.

Миметички модел, који „полази од претпоставке да књижевно дело подражава, имитира или копира чулну стварност, догађаје и карактере” (Квас 2011: 44), може се одбацити, утолико што Фортис, без обзира на елементе фикционалности у своме путопису, говори о виђеном и доживљеном. Могуће га је само применити на преписане текстове, уколико се дозволи да је препис „Хасанагинице” на језику Морлака по правилима италијанског изговора својеврсно подражавање. Читајући неразумљиву песму, читалац би могао да добије одређену представу о томе како звучи језик егзотичних Морлака, те да осети полетни, десетерачки ритам песме.

Епистемолошки модел, заснован на уверењу да „књижевно дело води до знања” (Квас 2011: 46), ближи је одређивању истинитости текста путописа, али би отворио многа питања која се, користећи само овај модел, не би могла решити. Идеални читалац Фортисовог путописа, након објављивања, није више само прималац писма. Према би читалац научио нешто о егзотичном народу настањеном „тако близу а тако далеко”, тешко да би га занимали читави осврти на минералашке карактеристике Далмације или могућност ефикаснијег риболова који би био економичан републици, а од кога појединачни читалац не би имао никакве користи. Слична питања отворило би и тумачење искључиво кроз етички модел, модел поучности књижевног дела по коме дело доноси „моралне истине” (Квас 2011: 47). Морлак, добри дивљак, поседује морал у својој примитивности од кога би се узорни грађанин републике могао поучити, схватајући Фортисове осврте као својеврстан прекор, али су, и у овом случају, сва друга објашњења научне и друге природе сувишна и непотребна.

Модел аутентичности примамљив је утолико што се заснива на идеји да је „искреност аутора ознака истинитости или аутентичности уметничког представљања” (Квас 2011: 48), јер Фортисов путопис одише искреношћу како према крајевима и људима које описује тако и према примаоцима својих писама. Фигуративни модел који „обједињује теорије које полазе од става да су књижевна дела производи фикције, али и да она имају сазнајну функцију” (Квас 2011: 51) најбоље се може применити у тумачењу овог путописа. Психолошка рецепција која се везује за овај модел, уз коју се увек наглашава и све већа истанчаност читаоачевог укуса (исто), повезана је са искреношћу путопишчевог текста, а може се на изложеним примерима уочити и намера да се читалац поучи, али и забави, што је

циљ за који аутор не бира средства, па некада фикцију даје као такву а некада као истину. Аутентичност се постиже и миметичким поступцима, записивањем песама, приповедака, изрека и неких речи и реченица на језику Морлака.

## Литература

- Бојовић 1986: З. Бојовић, Опаске о књижевности у Фортисовом *Пућу по Далмацији*, *Књижевна реч: лист књижевне омладине Србије за књижевности, уметности, културна и друштвена питања*, бр. 15, 26.
- Братулић 1984: Ј. Братулић, Алберто Фортис и његов *Пућ по Далмацији*, у: А. Фортис, *Пућ по Далмацији*, Загреб: Глобус.
- Дрндарски 2001: М. Дрндарски, 'Путовања' Алберта Фортиса – економска и политичка мисија, *Жива реч: зборник у част проф. др Насе Милошевић-Ђорђевић*, 155–163.
- Еко 2010: У. Еко, *Lector in fabula*, Edizione digitale da Torino: Bompiani.
- Квас 2011: К. Квас, *Истина и поезија*, Нови Сад: Академска књига.
- Костић 1988: В. Костић, Предвукоска интересовања за нашу народну поезију: Алберто Фортис и шкотски естетичари, *Вук Караџић и његово дело у своме времену и данас*, 19–40.
- Костић 1998: В. Костић, Алберто Фортис и његови британски покровитељи, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 5–23.
- Лежен 2005: F. Lažen, *Autobiografski sporazum, dvadeset pet godina kasnije*, prevela Dragana Zubac, Pariz: Seuil.
- Лето 2011: М. R. Leto, I Morlacchi, un nome per l'altro, *Rotte Adriatiche: Tra Italia, Balcani e Mediterraneo*, Milano: Franco Angeli Edizioni, 50–61.
- Пековић 2001: С. Пековић, Путопис – условљеност жанра, *Књижа о путопису*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 11–26.
- Пиццамиглио 2010: G. Pizzamiglio, Introduzione, у: А. Fortis, *Viaggio in Dalmazia*, Edizioni digitali del cisva, I–XVIII.
- Фортис 1984: А. Fortis, *Пућ по Далмацији*, Загреб: Глобус.
- Фортис 2010: А. Fortis, *Viaggio in Dalmazia*, Edizioni digitali del cisva.

## FICTIONALITY AND TRUTH IN THE TRAVEL WRITING *JOURNEY TO DALMATIA* BY ABBOT ALBERTO FORTIS

### Summary

This paper aims to determine the relationship between fiction and truth in the *Journey to Dalmatia* by abbot Alberto Fortis. In order to accomplish this, the paper relies on five models of literature truth. These models are: mimetic, epistemological, ethical, authenticity and figurative. During his travels in Dalmatia, Fortis had several tasks: to research the possibilities of fish exploitation in the vicinity of Zara (Zadar), to study the mineralogical characteristics of Dalmatia, and to ascertain proof of the so-called *primitivistic theories*. Fortis' travel writing has a tendency to be scientific, but many of its letters, especially the letter about *The Customs of the Morlacs*, show signs of Fortis' personal liking for the Dalmatian Slavs. They also offer some disproved facts about the language and culture of these people. The writing, so far as is known, contains the first written text of *Hasanaginica*, as well as a travel piece by Antun Vrancic (Antonio Verantius). This is also important in determining the literary truth model to which Fortis' travel writings are closest. These include mimesis, teaching and authenticity.

*Keywords:* Alberto Fortis, literary truth models, italian literature, travel literature

Miloš B. Pržić



Ана Н. Митровић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Београду  
 Филолошки факултет

## БЛЕШТАВО ЛИЦЕ И ПОТРЕСНО НАЛИЧЈЕ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У РОМАНУ *КИХОТ САЛМАНА РУЖДИЈА*

Роман Салмана Руждија *Кихот*, објављен 2019. године, популарну културу приказује као ствараоца илузорне стварности која протагонисту доводи до краха. У доба „у коме је све могуће“ модерни Кихот страствено гута различите телевизијске програме што га инспирише да крене у поход на руку прелепе телевизијске водитељке чију емисију прати. Уверен у бескрајну моћ света који је приказан у медијима да отклони све препреке личне и друштвене (он је принудно пензионисан, опадајућег менталног и физичког здравља, без уже породице, припадник мањинске етничке групе и поврх свега мучен траумама из прошлости), Кихот гаји наду да ће љубав телевизијске звезде одагнати терет прошлости. Међутим, када крочи у стварни свет налицје популарне културе приказује се у свом потпуном мрачном лику и он увиђа проблеме расизма, економије диктиране профитом, злоупотребе опијата, итд. Овај рад има за циљ да испита начине на које се овај роман хвата у коштац са овим широким феноменом како би преиспитао мит да популарна култура човеку може да удахне ново рухо и поништи класне, расне и друге разлике. За теоријски оквир овог рада коришћена је књига *Популарна култура* Џ. Фиска јер илустративно објашњава природу и суштину популарне културе и моћи коју може имати у друштву као и теорија М. Маклуана из књиге *Познавање медија – човекових продужетака* у којој постоји детаљна теоријска анализа о томе како појединци стичу зависност од одређених медија.

*Кључне речи:* *Кихот*, Салман Ружди, популарна култура, позитивне и негативне манифестације

### 1. Увод

Роман *Кихот* Салмана Руждија смештен је у савремену Америку и описује авантуре једног принудно пензионисаног трговачког путника индијског порекла. Кроз његову зависност од телевизијског медијума, поход на руку прелепе телевизијске водитељке, као и пустоловине које доживљава са својим иминарним сином, овај роман приказује разнородне феномене популарне културе.

Популарна култура као оквир који даје духовни правац читавом добу широк је феномен, а овај рад има за циљ да прикаже на који је начин главни наратив популарне културе конструисан и које све појаве које спадају у ову категорију овај роман обрађује.

Основни наратив популарне културе јесте идеја о томе да је све могуће а ту идеју подржавају дубинско слабљење старих структура значења као и поновно дефинисање природних и друштвених правила. Оваква концепција доводи до блештаве слике реалности коју даље шире различити медији, а употпуњују познате личности као симболи.

Међутим, таква је слика у бити илузорна, у шта ће се уверити и сам протагониста. Наличје популарне културе изражено у свим појавама које је блештави наратив потиснуо на маргину садржи расизам, апокалиптична предвиђања о крају света, злоупотребу опијата и привид стварности. Кроз налицје, аутор даје

1 amitrovic2020@gmail.com

оштар контраст и критичну слику савременог америчког друштва у коме популарна култура преузима улогу јавног сна, али све више губи додир са реалношћу.

Роман *Бистри вишиз дон Кихот од Манче* Мигела де Сервантеса представља прекретницу у светској књижевности јер међу првима на уметнички начин уводи питање односа стварности и фикције, као и односа аутора и дела. Поред тога, овај роман садржи дубоку критику популарне културе позног средњег века и ренесансе. Сатиром и пародијом витештва Сервантес доводи у питање идеале опеване у популарним делима средњег века, а стварне пустоловине користи као подтекст за испитивање сукоба маште и стварности (Табак 1967: 2).

Ружди у свом Кихоту поново оживљава сва ова питања, стављајући у фокус однос према популарној култури времена у коме живимо, а његов протагониста умногоме подсећа на славног књижевног претка. Обојици је живот у сутону јер је пут испред јасно краћи од оног иза њих, имају нерешена питања у личном животу а конзумирањем популарне културе добијају идеју да су свету потребни идеалисти и витезови чистих уверења попут њих. Док ће Сервантесов јунак кренути у поход против злог чаробњака Фрестона да освоји руку своје обожаване Дулсинеје, Руждијев се Кихот упушта у борбу са суштином савремене популарне културе и сврхом сопственог живота. Референце на шпанског писца присутне су у многим аспектима, а пародија као да објашњава оригинал на савремени и нови начин.

Роман *Кихот* доноси причу о Исмаилу Смајлу који представља плод маште остарелог трећеразредног писца индијског порекла који пише под псеудонимом Сем Дишан и који своје последње дело након писања клишетираних детективских романа посвећује својим успоменама. Овај роман у роману почиње као његова жеља да се обрачуна са духовима из сопствене прошлости – са свађом са сестром и изгубљеним љубавима, а завршава се тако да ни он сам више не може да јасно повуче границу између своје и Кихотове приче.

Сам писац читаво дело описује на следећи начин и тиме изражава главне теме романа. Он у телефонском разговору својој сестри каже:

Желим да се ухватим у коштац са деструктивном, отупљујућом шунд културом свог времена исто као што се Сервантес својевремено упустио у окршај са шунд културом властитог доба. Такође покушавам да пишем о немогућој опсесивној љубави, односу између сина и оца, завађеној браћи и сестрама, и – да! – неопростивим стварима; о индијским имигрантима, расизму коме су изложени, преварантима из њихових редова; о сајбершпијунима, научној фантастици, преплитању фиктивне и „праве“ стварности, смрти аутора, смаку света. И, на крају, све то желим да пројем елементима пародије, сатире и пастиша (Ружди 2020: 274).

## 2. Популарна култура савременог света – стварност или илузија?

Овај роман пре свега поставља питање шта је у сржи популарне културе<sup>2</sup> коју људи упијају, често не знајући да ли је то добро по њих. Према Џону Фиску (2001: 18) популарна култура нераскидиво је повезана са силама трговине и профита због чега је њена основна манифестација роба која може обухватити широк спектар концепата од производа до медија и програма. Роба нема фиксирано значење већ представља грађу којој потрошачи сами могу удахнути смисао

2 Често навођене карактеристике јесу и супротност у односу на високу културу и популарност међу масама.

који им помаже да конструишу сопствени идентитет. Међутим, управо због те одлике, то је значење релативно и променљиво (Фиск 2001: 19).

Скептицизам у метанаративе својствене пређашњим манифестацијама културе популарну културу чини тешко ухватљивом. Стварност коју популарна култура опонаша разлива се и бежи од уласка у јасне границе одређене структуре. Ипак, наративу популарне културе својствено је брисање ограничења како физичких тако и друштвених што представља њену идеалистичко-идеолошку компоненту (Стори 2018: 10).

Роман *Кихот* даје широку слику популарне културе и друштва које се инспирише њеним производима, међутим његова оцена ових феномена превасходно је негативна, јер према овом роману дата структура пропагира наративе који лоше утичу на живот појединаца. Својом ушећереном сликом реалности, популарна култура пропагира брисање ограничења, не дајући довољно слојевиту слику стварности у којој и даље постоје (можда и више него икада) опасности и препреке.

### 3. Наизглед позитивне манифестације популарне културе

Позитивне манифестације популарне културе (бљештаво лице) базирају се на наративу који ова структура производи и пласира. Овај наратив указује на лепоту и сјај културе у којој је све могуће, природни и друштвени закони превазилазе се и прилагођавају човековим потребама, а телевизијске звезде симболишу идолое који људима дају пример у физичком изгледу, материјалном изобиљу и духовној сложености. Међутим, испод те сјајне фасаде крију се узнемирујуће појаве које никако нису могле да се уклопе у основни наратив, али га својим постојањем ослабљују и угрожавају.

Све почиње од опијености телевизијским програмом. Основна особина протагонисте овог романа Исмаила<sup>3</sup> Смајла јесте опијеност и заљубљеност у телевизијски програм. Модерни Кихот изолује се од друштва и све своје слободно време проводи испред магичног уређаја, гутајући емисије свих врста и квалитета „од серија о вампирима и зомбијима преко драматичних сага о домаћицама из Атланте, Њу Џерзија, Беверли Хилса и Њујорка све до такмичења у певању, кувању и смишљању пословних подухвата” (Ружди 2020: 9).

Али, Кихот се не зауставља на пуком гледању. Он наратив који телевизија користи да уобличи приче које приказује у потпуности интернализује у свој систем вредности, те постаје „жртва тог све присутнијег психолошког поремећаја у коме граница између истине и лажи постаје замућена и неразлучива” (Ружди 2020: 37). Његов поход у освајање срца телевизијске водитељке на који одлази са сином кога је измислио и створио помоћу метеорске кише и осталих окултних принципа показује да се колаж свих програма које је одгледао надовезао на његове потиснуте успомене и жеље, као и да је функционисање стварног света уступило место законима телевизијских програма.

Према утицајној теорији наведеној у делу *Познавање оишћила – човекових продужетка* М. Маклуана (1971: 395) телевизија представља „мозаик слика који синестетички делује на више човекових чула одједном”. Због тога према овом мислиоцу телевизија нагони гледаоце на „саобраћавање датом обрасцу доживљаја” (Маклуан 1971: 398). Овај медиј због свог визуелно-аудитивног својства „конфигурира свест и искуство гледалаца” те успоставља однос у коме се гле-

3 Име које потиче из Библије и означава оног кога Бог чује. Такође може представљати референцу на Мелвиловог наратора из романа *Моби Дик*.

даоци осећају као активни учесници који телевизијску слику допуњују и прилагођавају свом значењу (Маклуан 1971: 400). Дакле „телевизија је нарцисовско продужење бића у новој техничкој форми” (Маклуан 1971: 402), односно, као што је то у роману и показано, конзумент програма осећа нови концепт сопства уколико нема критички однос према овом медију.

Даља последица овакве конзумације телевизије јесте веровање да је све могуће. Популарна култура кроз медије које користи, у које спада и телевизија, поставља свој главни наратив а то је идеја да је све могуће. Према речима наратора то значи да „више не постоје правила, а у доба у коме је све могуће ништа није немогуће” (Ружди 2020: 13). У овој чудној мешавини губљења старих хијерархија и значења долази до брисања јасних корелација у односу узрок-последица па самим тим читаво друштво као колектив и појединци као индивидуе конструишу своје идентитете испочетка.

Међутим, у хаосу такве структуре исход не може бити линеаран или очекиван. Најизраженији пример некритичког односа према овом водећем принципу популарне културе јесте Кихотово веровање да може добити сина за којим чезне „са којим би могао да расправља о текућим светским питањима и вечним истинама” (Ружди 2020: 20) и који би му правио друштво у дугим часовима путовања<sup>4</sup>.

Чаробни се дечак заиста јесте појавио на сувозачком седишту Кихотовог старог шеви круза, међутим у његово постојање веровао је искључиво његов отац који је изразито желео да исправи кајања из прошлости тако да је идеја о брисању ограничења на њега деловала катарзично.

Пошто представља пројекцију Кихотовог ума младић Санчо<sup>5</sup>, који је „остављао утисак да је много старији од свог узраста” (Ружди 2020: 23), у својој првој реченици, крику свог постања, почиње да пева неки стари рекламни цингл који велича америчку популарну културу, показујући тиме да је његова сфера знања омеђена оном која припада његовом оцу.

Међутим, у доба у коме је све могуће и сам Санчо пожелеле сопствену аутономију и почеће да преиспитује и релативизује истине које је донео са собом на свет. Његов пут до коначног нестанка (јер срећни су крајеви осигурани само на телевизији) испуњен је преиспитивањем идеја модерног америчког друштва и раскринкавањем њихове лицемерности. Путовање једног имагинарног лика ка откривању привидне и праве стварности, на коме му притом помажу чаробни помагачи – Цврчак који говори и Плава Вила<sup>6</sup> представља врхунац поигравања са идејом о нестанку чврстих параметара могућег.

Према речима П. Трике (2021: 1), Руждијеви романи готово се увек заснивају на покушају превазилажења постојећих ограничења, међутим такви покушаји најчешће остају неуспешни што јунаке доводи у још тежа стања. У овом роману изражена је побуна против промотера инстант промена као што је индустрија забаве (Трика 2021: 2) и заиста ова индустрија пружа идеју о експресним промена, међутим као што роман показује не успева да испуни сопствена обећања.

Последња манифестација телевизијске превласти јесу познате личности као симболи. Бергер (1996: 112) у студији *Наративи у популарној култури* наводи да највећи део телевизијских емисија садржи наратив, односно „фиктивне приче о измишљеним ликовима”. Ово није ограничено искључиво на серије и филмове,

4 Кихот нема стални дом већ време проводи искључиво на путу због свог занимања.

5 Алузија на чувеног штитиношу Дон Кихота.

6 Алузије на бајку *Пинокио* италијанског писца Карла Колодија и чувену Дизнијеву екранизацију.



већ се односи на све врсте програма, јер медијска правила диктирају одређену типизацију како би било могуће у ограниченом временском периоду послати одређену поруку (Баргер 1996: 115).

Међутим, парадокс телевизије лежи у томе што уколико би се програми открили као немиметички односно фиктивни наративи који су конструисани у сврхе преношења одређене поруке медија онда би се и моћ коју телевизија има на гледаоца пропорционално смањила (Баргер 1996: 120). То значи да телевизијске звезде играју одређене улоге чак и кад су у покушају да глуме сами себе, а то даље значи да је оно што они симболишу у први мах (идеалан сан о другоме) привид, односно, фрагмент читаве слике.

Сам Кихот у овом делу упечатљиво закључује да „нико није онакав каквим се представља” (Ружди 2020: 40) а водећа фигура у роману која симболизује културу познатих јесте његова љубавна инспирација Салма Р. Ова телевизијска звезда која је након успешне каријере у Бوليوу прешла на вођење ток-шоу формата у Америци, у коме својим гледаоцима помаже саветима о свакодневном животу, представљала је у очима гледалаца „оличење мудрости односно новог гласа који Американцима може подарити осећај да им је живот поново богат и испуњен” (Ружди 2020: 53). Она Кихота убеђује посредством телевизијског медија да је њена врлина толика да представља сам Свети грал и он верује да ће уколико успе да освоји срце некога ко симболише успех „и његов дуг и безначајан живот бити испуњен и на самом крају заплуснут велелепним сјајем” (Ружди 2020: 13).

Ипак када услед прекомерног коришћења опиодних супстанци Салма дође у близак контакт са смрћу, мишљење јавности брзо се мења, а сам Кихот почиње да преиспитује своју вољену. У овој епизоди очитава се опседнутост друштва да познате личности смешта у унапред предвиђене категорије као и да доноси површне судове засноване искључиво на садашњем тренутку (Мајумдер 2020: 6). Према речима једног од ликова „свеколика култура се свела на културу лишену сећања а јуче више није значило ништа” (Ружди 2020: 227). Дакле, из овог примера јасно је да медиј функционише искључиво уколико телевизијска личност може да се асимилује у наратив блештавог лица, а тренутком када она тај наратив мења њена функција постаје субверзивна, те се тежи њеној маргинализацији.

#### 4. Негативне манифестације популарне културе

У негативне манифестације спадају трансцендирање природних закона као и са друштвене стране посматрано расизам и рушење друштвених правила. Наратив популарне културе о бескрајним могућностима заснован је управо на њеном оснивачком миту<sup>7</sup> у чијој сржи лежи растезање природних и друштвених граница. Међутим, оно што тај наратив не предвиђа јесу проблеми који прате брисање старих образаца о томе шта је истина о неком појму.

Уколико се одбаце аристотеловски логички принципи према којима један појам може бити само А или не А, међутим не може истовремено бити оба, долази се до парадокса у коме се реалност фрагментира, а истина усложњава. Ослабљење начина размишљања који је раније давао оквире свим сферама људског деловања доводи до периода постистине, односно, до периода где свако виђење света има подједнаку вредност, па емоције и лични доживљаји вреде колико и

<sup>7</sup> Још је Платон у делу *Држава* уочио да сваки економски и друштвени систем као и култура морају имати свој оснивачки мит који ће им дати кредибилитет.

научно засновани докази<sup>8</sup> (Мајумдер 2020: 5). Међутим, према Руждијевом схватању<sup>9</sup>, „таква девалвација емпиријског интелекта неминовно води у напад лажи на стварност односно замену чињеница фикцијом”.

Кулминација овог сукоба наратива о бескрајном брисању и валидности различитих тачака гледишта о чињеничним стварима долази на самом крају романа када неконтролисано трошење ресурса и загађење животне средине доводи до апокалипсе у којој „свет почиње да се криви под притиском незамисливе силе, а рупе гутају људе и све пред собом” (Ружди 2020: 346). Овакав расплет може се тумачити као предсказање судбине идеје постистине, односно, проширења природних граница, тј. још један знак у делу да наратив ипак јесте само фикција свог творца, док су закони природе изнад његове контроле.

Поред овог проблема мит о добу у коме је све могуће даје наду својим конзументима како су закони друштва унапредовали до утопијских размера што се у животу показује као нетачно. Кихот у Салминој емисији гледа успешне приче из сегмента *Имигрејш*<sup>10</sup>, у коме се приказује срећна асимилација скорашњих досељеника у америчко друштво, међутим, када доживи бројне вербалне нападе, физичке претње и када сведочи убиству једног Индуса у ресторану у градићу Бјутифул<sup>11</sup>, схвата да је телевизијски наратив поново неистинит.

Овај роман приказује како хегемонске политичке идеологије у Америци чине да људи поистовећују патриотизам са религијом и расом (Мајумдер 2020: 7). Међутим, на још дубљем нивоу значења епизода у којој се људи у градићу Беринџер<sup>12</sup> претварају у мамуте који нападају пређашње суграђане говори о суштинском неразумевању и непостојању дијалога између различитих раса у савременој Америци. Када Кихот схвати колико идеја хуманитета губи вредност, и сам жалосно закључује да телевизија не емитује стварну слику догађаја а да „читава Америка, и не само Америка, већ читава људска раса – губи разум, капацитет за етику, доброту и сопствену душу” (Ружди 2020: 300).

## 5. Закључак

Роман *Кихот* описује феномене популарне културе критички и, узимајући у обзир њихове видљиве и скривене аспекте, показује да веровање у основни наратив популарне културе по протагонисте готово увек има погубне последице. Кроз супротстављене ликове и њихове испреплетене судбине ово дело приказује различита лица и наличја популарне културе у којој „више нема истине око које било ко може да се сложи” (Ружди 2020: 132).

Метанаратив популарне културе јесте идеја о томе да је све могуће, међутим покушај остварења снова показује јасна ограничења стварности. Ова прича о трачку наде да ће љубав победити све препреке и кихотовској жељи човека да превазиђе сопствене границе на крају се растаче у покушај уметности да сакупи

8 Ово је посебно видљиво у дебатама различитих група у роману о природи вакцина, физичком крају света и сличним појмовима који би требало да подлежу пре свега научним објашњењима.

9 Изнетом у познатом чланку из часописа Њујоркер „Истине, лажи и књижевност” у коме овај аутор говори о својој поетици.

10 Непреводива игра речи која означава како је имиграција у Америку пре свега изразито позитивно искуство.

11 Алузија на град Олате (на индијанском Лепота) у Канзасу где се сличан догађај заиста одиграо 2017. године.

12 Алузија на драму Ежена Јонеска *Носорог* у којој се људи претварају у носороге јер се стапају у једноумну конформистичку масу (критика нацизма), а главни лик носи име Беринџер.

крхотине разбацане људске историје. Салма, Кихот и њихов стваралац Писац стоје на прагу немогућег сна јер уобразиља и стварни свет воде битку унапред осуђену на пропаст маште која не може да се асимилије у реалност, али може да јој подари оно најлепше, а то је капацитет за наду.

## Литература

- Бергер 1996: A. Berger, *Narratives in Popular Culture, Media, and Everyday Life*, New York: Sage Publications.
- Мајумдер 2020: A. Majumder, Salman Rushdie's Quichotte and the Post-truth Condition, *The Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities Special Conference Issue*, 12(5), 1–9, <<https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s2n3>>, 10. 3. 2022.
- Маклуан 1971: М. Маклуан, *Познавање ошћитила – човекових продужетјака*, превео Слободан Ђорђевић, Београд: Просвета.
- Ружди 2018: S. Rushdie, Truth, Lies, and Literature, *The New Yorker*, <<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/truth-lies-and-literature>>, 10. 3. 2022.
- Ружди 2020: С. Ружди, *Кихот*, превела Љиљана Петровић Весковић, Београд: Вулкан Издаваштво.
- Сервантес 1967: М. де Сервантес, *Бисјери вишез Дон Кихот од Манче*, превео Иса Великановић, Загреб: Напријед.
- Стори 2018: J. Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, London: Routledge.
- Трика 2021: P. Trika, Rushdie's Quichotte: Chasing the Chimera, *IIS Journal of Arts*, 10, 1–10.
- Фиск 2001: Џ. Фиск, *Популарна култура*, превео Зоран Пауновић, Београд: Клио.

## THE SHINY FACE AND THE DARK FACET OF POPULAR CULTURE IN THE NOVEL QUICHOTTE BY SALMAN RUSHDIE

### Summary

In the novel *Quichotte* by Salman Rushdie, published in 2019, popular culture is portrayed as the creator of ilusionary reality which leads the protagonist to his downfall. In an era in which anything is possible, the modern Quichotte passionately devours different television programmes, which inspire him to start a quest for the hand of the beautiful TV star whose show he regularly watches. Convinced that the world portrayed in the media has infinite power to overcome all personal and social obstacles (he is retired, his mental and physical health are deteriorating, he has no nuclear family, he is a member of a minor ethnic group, and most of all he is haunted by the traumas of his past), Quichotte believes that the love of a famous star will put an end to the burden of the past. However, when he steps into the real world outside the TV zone, the dark facet of popular culture is shown in its entirety, and Quichotte realizes the problems of racism, profit-driven economy, opioid-abuse, etc. This paper aims to investigate the ways in which this novel describes and questions the wide phenomenon of popular culture and the myth that it can erase class, racial and other differences. The book *Popular Culture* by J. Fiske was used as the theoretical framework of this paper because it explains the nature and essence of popular culture and the power it can hold in society. On the other hand, the book *Understanding Media: The Extensions of Man* by M. McLuhan was used to provide evidence on how people get addicted to different media.

*Keywords:* *Quichotte*, Salman Rushdie, popular culture, shiny façade, dark facet

Ana N. Mitrović



Александра З. Стојановић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Центар за научноистраживачки рад

## ПОСТХУМАНИ ИДЕНТИТЕТ У РОМАНУ *ТАМНО* СКЕНИРАЊЕ ФИЛИПА К. ДИКА И ФИЛМСКОЈ АДАПТАЦИЈИ РИЧАРДА ЛИНКЛЕЈТЕРА<sup>2</sup>

Циљ рада јесте испитати постхумани идентитет у роману *Тамно скенирање* Филипа К. Дика и у истоименој филмској адаптацији Ричарда Линклејтера. У светлу теорија К. Хејлс, Р. Брајдоти и Д. Харавеј размотрићемо начин на који се овакав идентитет идеолошки формира у књижевности и на филму. Фред/Боб јесте репрезентативни пример нестабилног, хибридног, технологизованог и виртуелизованог идентитета, какав постхуманистички дискурс испитује. Свеприсутност технологије (скрембл-одела и холо-скенера) заједно са употребом супстанце С изазвало је кризу хуманитета протагонисте. Бавећи се питањима хибридности, киборгизације, „онтолошке смрти” и развоја технологије, тежимо да укажемо на импликације постхуманистичке парадигме субјективитета и њеног утицаја на конституисање сопства. Испитаће се процес филмске адаптације, специјална техника ротоскопирања, употребљена за снимање поменутог филма, с циљем да се укаже на ефекат који се постиже у књижевном и филмском делу и на учинковитост ових уметничких облика у преношењу значења наратива.

Кључне речи: постхуманизам, киборг, идентитет, технологија, *Тамно скенирање*, Филип К. Дик, Ричард Линклејтер

### 1. Идентитет постхуманог субјекта

„Хуманизам се може разумети као вишевековна идеолошка парадигма у чијим је оквирима од ренесансних тенденција па до наших дана обликована и развијана модерна историја хуманитета – човека и читавог света који га окружује” (Вељовић 2021: 7). О хуманизму можемо говорити у контексту метафизичке присутности бића које је схваћено као самодовољна, аутономна категорија, укореењена у рационалним структурама и оријентисана ка сопственом напретку. Постхуманизам се јавља као идеолошка парадигма која се бави преиспитивањем и деконструисањем хуманистичких концепција и развијањем нове теоријске матрице која преиспитује дубоко укореењене премисе хуманистичких теорија. Роза Брајдоти (2013: 13) истиче да се на почетку свега налази „класичан идеал ’Мушкарац’, који је формулисао Протагора као ’мерило свих ствари’, а који је касније обновљен у италијанској ренесанси као универзални модел и представљен у Витрувијевом човеку Леонарда да Винчија<sup>3</sup>”. Овакви ставови пропагирају одређену представу хуманитета, постављајући његове јасно дефинисане границе. Међутим, појам „људског” шири се тако да допушта продор и мешање са дру-

1 aleksandra.stojanovic@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).

3 Сви цитати из литературе на страном језику дати су у преводу аутора рада.

гим принципима, при чему се мења и теоријска матрица. Постхумани идентитет мора се сагледати у односу на технолошко/машинско. Р. Брајдоти (2013: 90) сматра да је „Витрувијев човек постао кибернетски,” чиме се истиче да се у основи постхуманистичких теоријских претпоставки налазе претходно утемељени концепти хуманизма, који се сада преиспитују и деконструшу.

Дефинишући киборга као „кибернетски организам, хибрид машине и организма, творевин[е] друштвене стварности колико и фикције” Дона Харавеј (2008: 605) указује на флуидност постхуманог идентитета. Управо из ове позиције, као гранично биће, киборг може представити нову постхуманистичку парадигму и указати на попустљивост и нестабилност граница између човека и технологије.

Уместо увек присутног идентитета, целовитог, биолошког, самосвесног и аутономног, постљудски је идентитет хибридан, никад апсолутно присутан, где биолошко не ограничава мишљење и постојање, где се тело несметано и слободно спаја са другим протетичким средствима и другим телима, изван бинарних позиција, где се моћ не изједначава са хијерархијским односом. (Живковић 2015: 14–15)

Харавеј (2008: 606) закључује: „Сви смо ми, на крају двадесетог века, у нашем митском времену, постали привиђења: теоризовани и исфабриковани хибриди машине и организма; укратко, постали смо киборзи. Киборг је наша онтологија, он одређује нашу политику.” Хејлс (1999: xii) потврђује овакав став рекавши: „Ти си киборг и киборг је ти”. Омогућити киборгизацију значи отворити се деконструкцији сопства. Киборг се јавља као метафора постхуманог субјекта уопште, која истовремено почива и на страху и на разигравању граница. Међутим корен страха хуманог субјекта може се пронаћи управо у „перманентној стрепњи од инфилтрације вештачког, неорганског, машинског елемента у претпостављену целовитост људског тела” (Лојаница 2018: 244).

Кетрин Хејлс (1999: 4), попут Харавеј, истиче да се конструкција постхуманог не односи нужно само на киборге у дословном смислу, јер „чак се и биолошки неизмењен *Homo sapiens* сматра постхуманим”. Киборг као такав означава концепт који се не везује за стварност већ за субјективитет. Киборгизација човека увелико је присутна чак и када тога нисмо свесни. Често нису у питању екстремни случајеви попут протетике, вештачке интелигенције и слично, већ сама употреба технике и њено продирање у човеков свакодневни живот. Од банкомата, преко сајтова за онлајн упознавање, човек се са технологијом сусреће на сваком кораку.

Развој технологије знатно утиче на начин функционисања света и човека у њему, јер нужно долази до захтева и потребе да се субјект прилагоди новим околностима. Развојем кибернетике, човек се више не налази на привилегованој позицији на коју је навикао. М. Лојаница (2018: 242) истиче да „префикс *пост*- у речи *постхуманизам* не указује нужно на одсуство, укидање, надилажење или превазилажење људског принципа”. Уместо тога, указује на „потребу да се преиспитају и ревалоризују екстремно антропоцентричне поставке хуманитета и субјективитета које је постулирало просветитељство, а на којима почива онтолошко-идеолошка матрица западне цивилизације” (Лојаница 2018: 242).

Постоји „стрепња од продора непознатог ентитета” и страх да ће, услед таквог продора и рапидног технолошког развоја који се може пронаћи у свим сферама живота, доћи до „дехуманизације сопства” (Лојаница 2018: 240). Плашимо се продора Другог, не зато што сматрамо да нам може нарушити јединство идентитета, већ зато што страхујемо да се суочавамо са чињеницом да је Други

већ у нама. Други је увек дефинисан као нешто што се налази у супротности са свешћу, рационалношћу и напретком, услед чега се Други инфериоризује. Постојање Другог доводи се у питање премисом да смо ми увек већ Други и да „у постхуманизму не постоји есенцијална разлика или апсолутно разграничење између телесног постојања и компјутерске симулације, кибернетског механизма и биолошког организма, роботске телеологије и људских циљева” (Хејлс 1999: 3). Свака разлика која се може уочити јесте дискурзивна творевина која настаје као идеолошки конструкт. Може се закључити да „суштинска разлика између људског и онога што није људско не постоји” (Живковић 2015: 17).

Текст Филипа К. Дика биће читан у светлу постхуманистичке теоријске матрице. Свет у коме Дик смешта своју причу чини се погодним за постхуманистичко истраживање, пре свега због свеprisутности технологије у животу протагонисте, а затим и због расцепа личности и удвојености који овакав начин живота изазива. Фред/Боб представља пример нестабилног, флуидног, хибридног, технололизованог, дигитализованог и виртуелизованог идентитета који је карактеристичан за читав постхуманистички дискурс.

## 2. Филмске адаптације и представљање постхуманог

Линда Хачн (2006: 2) истиче да се адаптације налазе на сваком кораку у XXI веку, било да је у питању филм, позориште, интернет, стрипови или видео игре. Међутим, Хачн се пита зашто се данас адаптације могу пронаћи у тако великом броју, ако се заиста сматрају мање вредним формама „ниске” уметности. Она се противи оваквом ставу, рекавши да је адаптација „деривација која није деривативна – дело које је друго по реду, а не другостепено. Оно је своја палимпсестичка ствар.” (Хачн 2006: 9) Оваква транспозиција, било да је у питању прелазак из литерарног у кинематографско или обрнуто, указује на то да више не постоји примат литерарног у односу на кинематографско, како је раније било веровање. Роман и филм, као форме исказивања одређеног наратива, суштински су различити. Узимајући исту причу као полазну тачку, ова два медија могу служити да истакну различите аспекте и теме, при чему ће, због самог начина приказивања, један имати снажнији утицај на своју читалачку/гледалачку публику. Р. Стам (2000: 56) сматра да је филм најадекватнији начин да се постигне јачи ефекат, будући да је он „вишеструки медијум” који „се може поигравати не само речима (написаним и изговореним), већ и позоришним перформансама, музиком, звучним ефектима и фотографијама које се померају”. Роман, с друге стране, јесте „једноструки медијум<sup>4</sup>” који се, да би пренео значење, ослања само на речи.

Филм *Тамно скенирање* (2006) Ричарда Линклејтера служи се софтверским програмом *Rotashop* Боба Сабистона који омогућава компјутерску анимацију засновану на техници ротоскопирања. Ова техника огледа се у ручном прецртавању фотографија/снимка, кадар по кадар, чиме се у анимацији постижу реалистични покрети. У делима насталим у програму Б. Сабистона увиђамо да се „линије мапирају на ’празну слику’, или на слику која нема сасвим директну корелацију са ’правим’ светом. Другим речима, примери из Ротошопа настали су кроз три слоја материјалности: глумци који су снимљени, филм/фотографије; и анимација преко тога” (Радл 2012: 13). Говорећи о узастопним фазама слике Ж. Бодријар (1991: 10) наводи следеће фазе:

4 “single-track medium”

- Она је одраз дубоке реалности
- Она маскира и извитоперава дубоку реалност
- Она прикрива *одсуство* дубоке реалности
- Она нема везе с било каквом реалношћу: она је чист сопствени симулакрум.

Ове се фазе могу приметити у филму *Тамно скенирање*. Прва фаза представља глумце у стварном свету. Затим, друга фаза јесте снимак који маскира њихову реалност, јер пролази кроз објектив видео камере. Трећа фаза била би прецртавање маски, чиме се постиже потпуно одсуство дубоке реалност, будући да ликови више немају форму коју су имали. Напоследку, четврта фаза може се сагледати као сам филм, јер он као такав нема везе са реалношћу, већ је ентитет за себе.

У случају Линклејтерове адаптације ефекат који се постиже оваквим снимком јесте да гледаоци имају утисак као да истовремено гледају играни филм и анимацију. Избор технике доводи до несигурности и збуњености гледалаца, што се умногоме поклапа са искуством протагониста у причи. Наиме, овакав вид анимације помаже у исказивању питања идентитета децентрираног, дестабилизованог, постхуманог субјекта. Покрети ликова често су нејасни, границе предмета мутне, црте лица непрецизне, што се све може сматрати последицом ове технике, али истовремено и најадекватнијим начином осликавања света који је под утицајем технологије. Сталном променом дебљине линија и њиховим треперењем указује се на немоћ ликова да имају контролу над собом, својим телом и, последично, над својим идентитетом.

Проблем технике ротоскопирања П. Ворд (2005: 164) проналази у томе што „има веома близак однос са играним филмом, али ипак 'није у потпуности' играни филм. Или, прецизније, материјал настао ротоскопирањем је 'више од' играног филма; на чудан начин се открива *више* о стварном од очигледно стварних фотографија које се налазе у његовој основи.” Приказивањем света на овај начин, Линклејтер указује да је то права истина о човеку у његовој виртуализацији.

Имајући у виду да је значење подједнако могуће пренети формом колико и самим садржајем, Линклејтерова одлука да на овај начин представи Диков роман допринела је истицању питања (пост)хуманог идентитета. Постаје нејасно где један лик почиње, а где се завршава, као и где се налази тачна граница између ликова и предмета у њиховом окружењу. Како у постхуманизму долази до ширења концепта човека, јавља се потреба да се укину те линије/границе, како би се овакав идентитет могао адекватно успоставити и приказати. У духу тематике истраживања и природе самог дела, анализа корпуса биће спроведена тако да не указује на јасне границе између романа и филмске адаптације.

### 3. (Зло)употребе супстанце С

Протагониста романа *Тамно скенирање*, Роберт Боб Арктор, запослен је у полицији на одељењу за наркотице, на тајном задатку да открије и ухапси дилере који продају велике количине супстанце С. Када је у улози полицајца користи име Фред и носи скрембл-одело којим, због природе посла, крије идентитет од осталих колега. Како нико у станици не зна његов прави идентитет, заплет романа се додатно компликује када добије задатак да посматра Боба Арктора, односно себе. Кретањем у круговима зависника и дилера, Боб/Фред и сам постаје зависник од супстанце С, која полако и систематски уништава његов мозак, доводећи до замућивања граница између двају његових идентитета и, напоследку, потпуног губитка сопства.



Морено и Ејкен (2008: 119) истичу да *Тамно скенирање* није наратив о контракултури шездесетих година XX века, већ да је у питању наратив који описује време у којем живимо и друштво које је постало зависно од технологије и оптерећено питањем надзора, што потврђују сам Линклејтер и глумци Кијану Ривс, Роберт Дауни Млађи и Вуди Харелсон у посебном додатку ДВД издања филма. Ликови отежано распознају стварност од својих халуцинација, приликом чега се читава концепција стварности доводи у питање. Они немају више додир са стварношћу већ са технологијом, сликама и кодовима, што ствара потпуно нову парадигму и начине формирања сопства унутар ње. Свет који Дик описује сличан је нашем по преовлађујућем утицају информационих технологија, а посебно апарата који служе држави за успостављање контроле и надзора. Оно што треба да побољша и олакша живот људима, сада га изобличава и доводи становнике оваквог система до онтолошке кризе.

Ликови романа користе разне дроге и психоактивне супстанце, међутим супстанца С јесте од највећег значаја за наше истраживање. Супстанца С синтетише се од цвета под називом *Mors ontologica*, другачије позната као „спора смрт”. Ова дрога изазива тзв. онтолошку смрт. Супстанца С изазива раздвајање леве и десне хемисфере и тиме трајно оштећује мозак:

Код многих који узимају супстанцу С долази до расцепа између десне и леве мождане хемисфере. Настаје губитак правог јединства, што представља оштећење како у опажајном тако и у сазнајном систему, мада наизглед сазнајни систем наставља да ради нормално. (Дик 2017: 107)

Задржава се привид нормалности и зато није било могуће приметити у којој мери је ова супстанца утицала на Боба Арктора, све до друге посете психолозима, када се у роману и сазнаје за ову нуспојаву. Удвојеност идентитета и расцеп личности који се могао видети у Фредовом/Бобовом параноичном и неуравнотеженом понашању сада постаје физички опипљив. Присуство супстанце С се „утврђује на потћелијском нивоу. Долази до биолошког контаприлагођавања, и то у извесном смислу, за свагда” (Дик 2017: 37). Технологија, поред супстанце С, подједнако је заслужна за збуњеност, изгубљеност и нелагодност коју Боб Арктор осећа. Дакле, супстанцу С могуће је посматрати не само као узрок оваквог стања већ и као бег од друштва које нужно намеће дехуманизацију и дестабилизацију.

#### 4. Технологијација субјекта

Граница између човека и технологије јесте порозна, а у роману и филму посебно се истиче преливање машинског у хумани принцип онда када Арктор дође у контакт са скремб-оделом и холо-скенерима. Скрембл-одело јесте пре свега наративна техника која служи да укаже на слом идентитета и хуманитета (Мураками Вуд 2009: 51). Оно служи да сакрије идентитет полицајца на тајном задатку. Пре свега, одело крије лик и од самог човека који га обуче, што ће довести до деперсонализације. Слика се стално мењају на оделу, отуђујући човека од себе самог, приближавајући га вештачком, протетичком, машинском. Одело нема идентитет, не може се дефинисати, а чак ни описати, како наводи Ф. К. Дик (2017: 24): „[О]нај ко носи скрембл-одело представља Сваког и у свакој комбинацији (од комбинација до милион и по пода-бита) током сваког сата. Сходно томе, сваки опис њега – или ње – нема никаквог смисла.” Одело је само по себи фрагментарно, нестабилно, нејасних граница, као и протагониста који се у њему налази. Поглед се не може фокусирати на један аспект одела, јер се промени пре

него што уопште и уочимо неко дистинктивно обележје. Занимљиво је истаћи да се чак у једном тренутку током филма лик Филипа К. Дика појављује на скрембл-оделу.



Слика 1 – Приказ скрембл-одела

Човек који носи скрембл-одело постаје „магловити обрис” (Дик 2017: 53), траг онога што је некада био. Човек који обуче скрембл-одело постаје то одело, заузима безличну улогу која му је задата. Губи сопствен лик, тело се отклања, што касније доводи до раздора између онога што човек јесте сам по себи и онога што постаје у спрези са технологијом. „Одело производи тело у константном стању постајања ’Другог’” (Морено и Ејкен 2008: 122). Фредова улога постаје толико доминантна да временом почиње да брише Боба, чинећи да заборави не само ко је био раније већ и ко је сада.

Скрембл-одело може се сагледати као „треперави означитељ”. К. Хејлс овај појам дефинише наспрам Лакановог концепта лебдећег означитеља који је разматран у штампаном тексту, а сада када физички текст губи на валидности, мора доћи до измена теоријске матрице. Код Хејлс (1999: 30) треперави означитељ јесте „неухватљив ток који лебди испод мреже означитеља, мреже која је и сама конституисана кроз непрекидно проклизавање и измештање”. Треперави означитељ јесте онај који је потпуно настао у информатичком окружењу. Човек се налази у перманентној трансформацији и транспозицији, преноса и флукутирања значења. „У информатици се означитељ више не може разумети као јединствена ознака, на пример, траг мастила на папиру. Уместо тога, он постоји као флексибилни ланац ознака које су везане арбитрарним односима које одређују релевантни кодови” (Хејлс 1999: 31). Имајући у виду да се на скрембл-оделу у сваком тренутку може појавити било који лик, за њега се може рећи да је треперави означитељ унутар читаве мреже кодираних лица милиона жена, мушкараца и деце.

Флуидност и самореференцијална природа скрембл-одела ствара идентитете који су прилагодљиви, флексибилни и виртуелни: „Шта сам ја у ствари? – питао се. Пожелео је, сместа, да има своје скрембл-одело. Онда бих, помислио је, могао и даље да будем нејасан обрис, а пролазници, уопште људи на улици, би пљескали.” (Дик 2017: 30) У наведеном цитату можемо уочити амбивалентан однос протагонисте према технологији, најпре према свом скрембл-оделу. Страх од напретка технологије који би могао угрозити хуманитет праћен је једнаким осећајем сигурности. Боб се ослања на скрембл-одело са циљем да сакрије идентитет, он зависи од њега и својевољно га облачи сваког радног дана, тиме

га чинећи делом себе. Двојна улога технологије у Аркторовом животу огледа се управо у спрези страха и потребе за технологијом.

Како се наратив развија, граница између Фреда и Боба најпре постаје замагљена, а затим увиђамо да је потпуно непостојећа. Иронично је да због већег прилива новца (плате коју је примао радећи као полицајац) Боб постаје фокус истраге због сумње да је он у ствари дилер супстанце С. Хенк, Фредов надређени, даје му задатак да посматра Арктора и од тог тренутка креће да се прелама његов идентитет. Под утицајем скрембл-одеа, монитора, холо-скенера, Фред/Боб губи представу о томе ко је, и у којој је мери уопште више човек. Он не може да прихвати да су Фред и Боб иста особа већ почиње да посматра Боба као правог криминалца, у покушају да га разоткрије и пријави. Када носи скрембл-одело и седи у стану за присмотру гледајући своју кућу на монитору, он говори о себи у трећем лицу: „Шта ради Арктор? – питао се Фред и записао шифру за тај део траке” (Дик 2017: 180). Може се рећи да тада долази до удвајања и виртуализације његовог идентитета.

Уочавамо расцеп између две личности – Фреда (материје) који седи у стану и гледа снимке и Боба као виртуелне форме (информације). Када Фред бива послат у *Нову стазу* на рехабилитацију, његова свест о томе да је он Боб потпуно нестаје. Његова прва помисао јесте да ће неко други сада морати да преузме случај и започне посматрање Боба Арктора:

Јеби га, скинуће ме са Арктора, закључио је. Бићу у Сијанону или Новој Стази или неком таквом месту, скидајући се с дроге, а они ће поставити неког другог да га надзире и процењује. Неког дупеглавца који нема појма о Арктору – мораће да почну сасвим из почетка. (Дик 2017: 205)

У непрекидном преносу информација људи су и сами постали ништа више до низа података. Технологија постаје део човека, уткана у срж његовог постојања и хуманитета. Како и сам Боб наводи, екрани и скенери „продиру” човеку у главу и срце, у најинтимније делове човековог постојања:

Шта скенер види? – упитао се. Хоћу рећи, заиста види? Продире погледом у главу? Чак до срца? Да ли пасивни инфрацрвени скенер какав се некад користио или холо-скенер квадратског типа какав се данас користи, прозире мене – прозире нас – јасно или затамњено? Надам се, мислио је, да јасно види, јер ја ових дана више не могу да прозрем себе. Видим само тмину. Тмина напољу; тмина унутра. Надам се, за добро свих, да су скенери успешнији. (Дик 2017: 176)

Међутим, у овом се одломку, поред продирања машинског принципа, може уочити и давање предности технологији, стављање технологије на вишу позицију од човека. Док човек види само тмину, скенер ће бити ту да заузме супериорну позицију знања и моћи и расветли човеков идентитет.

## 5. Фред или Боб? Човек или информација?

Боб и Фред стапају се на такав начин да постаје све теже распознати који је првобитни идентитет. Читаоци/гледаоци тешко уочавају разлику, те однос између Фреда и Боба указује на порозност границе између људског и машинског принципа, као и на крхку природу идентитета. Аркторове раздвојене хемисфере јесу материјализација његове фрагментарне личности у расцепу под притиском машинског принципа, због којег се он осетио угроженим и за који је осетио да му се инфилтрира у живот. Овакво удвајање идентитета напослетку доводи до

стварања треће личности у рехабилитационом центру – Бруса. Фред/Боб јесте манифестација одређене идентитетске праксе, спајање два принципа, два аспекта различитог порекла и функције (у овом случају то је био полицајац и криминалац). Брус је приказ последица оваквог расцепа.

Они који су почели да користе супстанцу С постају само обриси онога што су некада били, како и сам Дик каже, постају они „који су некада били мушкарци и жене” (Дик 2017: 26). Поставља се, дакле, питање, а шта су сада? Потребан је нов дискурс да би се дефинисало стање у којем затичемо Дикове протагонисте, а идеалним за то показатељ се управо дискурс постхуманизма. Постхуманистички дискурс помаже нам да дефинишемо те нове ентитете, који сада нису ни мушкарци ни жене, ни људи ни машине, ни жива бића ни информације. Роман *Тамно скенирање* оцртава веома комплексан однос између појма хуманитета и технолошког односно не-хуманог, живог и мртвог, материјалног и виртуелног. Дик стално тестира границе људског и нељудског, откривајући микро-технополитичку међуигру, ограничења оба (Мураками Вуд 2009: 51).

Тако Фред/Боб бива сведен на ствар, која не размишља и нема интеракцију са другима. Он је још увек функционалан, али живи без сврхе, слепо слушајући наређења и одговарајући на сва питања кратким одговорима који се заснивају претежно само на „да” и „не”. Брус, страна протагонисте која се појављује крајем романа у установи за одвицавање, постаје попут машине која аутоматски обавља задате функције. Речима Доне Харавеј (2008: 608): „Наше машине краси узнемиравајућа живахност, док смо ми сами постали застрашујуће непокретни.” На крају романа сазнајемо да је Дона, Фредова/Бобова девојка, такође агент на тајном задатку чији је циљ био да разоткрије да се у рехабилитационим центрима заправо узгаја биљка од које се прави супстанца С и да су они који зарађују од лечења зависности управо они коју су за њу одговорни. Фред/Боб морао је да постане завистан од супстанце С и да уништи свој мозак до те мере да буде примљен у клинику. Међутим, сада када је успео да дође до тог стања, он није више способан да обави свој задатак.

Реакција запослених када Дона први пут доведе Фреда/Боба/Бруса у *Нову стазу* јесте један од упечатљивијих показатеља дехуманизације у роману: „Шта је ово?” упита један од њих. Дона рече: „Особа.” (Дик 2017: 224). Брус више није човек, нити на то подсећа. Он је сада нешто потпуно ново, спој нових принципа. Пошто је изгубио своју материјалност он слепо прати упутства, прима информације и понавља обрасце, поставши тако „машина са рефлексима” (Дик 2017: 64). Он је „слободно-плутајућа индивидуа, субјект без субјекта, номад, особа чији је его порозан” (Палмер 2003: 182). Одласком у рехабилитациони центар човек се лишава сваког дистинктивног обележја претходног идентитета и додељује му се нови. „Кад би се неко нашао унутра, његов новчаник, његово име, све што га је идентификовало, бивало је стргнуто с њега, као припрема за изградњу нове личности [...]” (Дик 2017: 47).

## 6. Закључак

При свакој промени друштвено-културне парадигме јављају се захтеви за новим начином дефинисања, новим правилима, а посебно новом концепцијом човека у таквом окружењу. Човек почне губити себе под утицајем како ауторитета тако и технологије, услед чега мора доћи до промене у самом човеку. Та промена јесте рађање постхуманог идентитета, идентитета који прихвата разлике и

гради себе тако што укључује два принципа – људски и машински. „Сливање машинског и хуманог принципа није нужно дехуманизујуће, већ може да послужи као полазна тачка за превазилажење вештачки наметнутих бинарних опозиција у контексту којих се до тада субјективитет и сваковрсни идентитет тумачио” (Лојаница 2018: 244–245). Присетимо се краја *Тамног скенирања* када Брус проналази поље цвећа од којег се производи супстанца С, узима један цвет и крије га у своју чарapu с циљем да га однесе својим пријатељима. Прича се завршава са надом да се Фред/Боб/Брус сетио Доне и свог задатка и услед чега се питамо да ли ће протагониста заиста победити опресивно, паноптичко и техноцентрично друштво или само постати пример сливања опозиције између технолошког и хуманог. Закључујемо, дакле, да Брус није нужно дехуманизован, већ да представља могућност новог почетка, празан знак у који је могуће уписати ново значење, нови дискурс који ће превазићи ограничења хуманистичког дискурса.

## Литература

- Бодријар 1991: Ж. Бодриар, *Симулакруми и симулација*, Нови Сад: Светови.
- Брајдоти 2013: R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press.
- Вељовић 2021: Ј. Вељовић, *(Посл)хумани идентитети: Романи Хуана Готисла*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Ворд 2005: P. Ward, 'I was dreaming I was awake and then I woke up and found myself asleep': dreaming, spectacle and reality in 'Waking Life', in: G. King (Ed.) *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond*, Bristol: Intellect, 161–171.
- Дик 2017: Ф. К. Дик, *Тамно скенирање*, Београд: Контраст.
- Живковић 2015: М. Живковић, *Огледи о постхуманизму и књижевности*, Ниш: Филозофски факултет.
- Лојаница 2018, М. Лојаница, Тркач по оштрици бријача: Фигурације хуманог и постхуманог идентитета у роману Борислава Пекића '1999' и филму Ридлија Скота 'Истребљивач', *Књижевна историја*, бр. 162/2017, 239–256.
- Морено, Ејкен 2008: С. М. Moreno, S. Aitken, Space Operas and Cultures of Addiction: The Animated Tale of Philip K. Dick's 'A Scanner Darkly', in: C. Lukinbeal and S. Zimmermann (Eds.), *The Geography of Cinema – A Cinematic World*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 115–135.
- Мураками Вуд 2009: D. Murakami Wood, Can a Scanner See the Soul? Philip K. Dick Against the Surveillance Society, *Review of International American Studies*, Vol. 3, 3–4, 46–59.
- Палмер 2003: С. Palmer, *Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Радл 2012: С. Ruddell, 'Don't Box Me In': Blurred Lines in 'Waking Life' and 'A Scanner Darkly', *Animation: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 7, 1, 7–23.
- Стам 2000: R. Stam, Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation, in: J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation*, New Jersey: Rutgers University Press, 54–76.
- Харавеј 2008: Д. Харавеј, Манифест за киборге: наука, технологија и социјалистички феминизам осамдесетих година XX века, *Студије културе: зборник*, Београд: Службени гласник, 604–640.
- Хачн 2006: L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- Хејлс 1999: К. Hayles, *How We Became Posthuman*, Chicago, The University of Chicago Press.

## POSTHUMAN IDENTITY IN PHILIP K. DICK'S AND RICHARD LINKLATER'S *A SCANNER DARKLY*

### Summary

The paper focuses on the concept of posthuman identity in Philip K. Dick's *A Scanner Darkly* and Richard Linklater's movie adaptation of the same name. The research has two goals: to discuss Fred/Bob as a posthuman subject in light of theories by C. Hayles, R. Braidotti and D. Haraway, and to discuss the mode of displaying such topics in literature and film. The omnipresence of technology (scramble-suits and holo-scanners), together with the use of Substance D, caused the protagonist's crisis of humanity. Fred/Bob is an example of the unstable, fluid, hybrid identity that we may come across in the posthumanistic discourse. By dealing with questions of hybridity, cyborgization, ontological death and technological change, we strive to shed light on the implications of a posthuman society and its effect on creating and defining the self. The very process of film adaptation, as well as the special Rotoshop technique used in the movie shall be addressed, with the goal of drawing attention to the effect that is produced by these two art forms and the efficiency with which the narrative is transmitted. The use of Rotoshop greatly impacts the message that is being conveyed in the novel. Themes are emphasized due to the layered, destabilized, fragmented appearance of the film. The form of the film is in direct relation to the themes and as such is a suitable medium of representation that brings out the posthuman qualities of the society and the protagonist.

*Keywords:* posthumanism, cyborg, identity, technology, *A Scanner Darkly*, Philip K. Dick, Richard Linklater

Aleksandra Z. Stojanović

Милица Р. Софинкић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет

## ВЕКТОРИ СТРАНОСТИ У РОМАНУ АВАНТУРЕ НЕВАЉАЛЕ ДЕВОЈЧИЦЕ МАРИЈА ВАРГАСА ЉОСЕ

У *Авантурама неваљале девојчице*, роману Марија Варгаса Љосе, његов протагониста, Рикардо Сомокурсио, као преводилац заузима позицију вишеструко граничне фигуре, увек на међи два света, две културе, два језика. Тако жарним тачкама постају питања идентитета, путовања, сусрета са Другошћу, поред теме о великој љубави. Љоса несумњиво успева да романом питке природе обавије једну сложу мисаону позадину, која реферише на питање Другости и на човеково доживљавање себе као странца. У раду ће бити испитан потенцијал фигуре преводиоца да проговори о темељном доживљају света страним, узимајући у обзир да је он способан да стоји са обе стране овог феномена посредством језика као могућег, али не увек успешног, оруђа за савладавање отуђености. Такође, посматраће се како се страност испољава као егзистенцијални проблем, отежан околностима у којима један путник, преводилац, вечити странац живи на прагу љубави, коју не успева да укроти, и превођења, које је тек бледи приказ притајеног писца.

*Кључне речи:* *Авантуре неваљале девојчице*, преводилац, превођење, страност, идентитет, Други, Марио Варгас Љоса

Роман *Авантуре неваљале девојчице* Марија Варгаса Љосе прихваћен је у књижевној јавности као пишев најуспешнији љубавни роман, иако су у њему покренута многа питања која померају границе тумачења са строго љубавне теме. Она је, свакако, доминантна, те врло присутна као полазна тачка многих интерпретација, али уз њу се везују и бројна друга питања којима се Варгас Љоса бави, што значајно обогаћује тематску окосницу романа. Тако тема љубави повлачи и нужност сагледавања њеног манифестовања кроз еротске елементе, док се кроз њу проговара и о кризи идентитета јунака, као и о, макар латентно, друштвено-политичкој стварности периода о ком аутор пише. Објављен је 2006. године у Перуу, четири године пре него што ће Варгас Љоса добити Нобелову награду за књижевност. Радња прати причу о бурној љубави која је на различите начине обележила животе главних јунака, у свом трајању од скоро пола века, прекидана и обнављана у градовима који мапирају њену генезу и представљају важна места пишеве биографије – Париз, Лондон, Мадрид. У овом роману Варгас Љоса ствара аутентичну јунакињу светске књижевности, „неваљалу девојчицу”, што је једина доследна одредница њеног идентитета, с обзиром на то да она кроз читав живот мења имена и улоге, као и партнере, тражећи од њих раскошан и стабилан живот, како би побегла од коби сиромаштва које је обележило њено одрастање и младост.

Поред наративне нити која прати централну љубавну причу, у овом роману затичемо и један теоријски проблем преточен у фикцију. Наиме, реч је о увођењу фигуре преводиоца на место наратора романа, који је уједно и његов главни јунак. Над овим поступком могуће је поставити питања *ко, како и из које позиције*

1 sofinkicmilica@gmail.com

говори. Приповедање тече у првом лицу, гласом преводиоца Рикарда Сомокур-сиа. Из његове перспективе читаоци прате све „авантуре неваљале девојчице”, као и његову опсесију том женом што наводи на потребу да се нарочита пажња посвети анализи „преводиочевих фикција”, према формулацији Денис Крипер (*Denise Krippler*)<sup>2</sup>. Ауторка сматра да је од средине XX века наступило наглашено интересовање за истраживање различитих начина разумевања превођења, а да се, посебно у последње четири деценије, појављују и романи у којима је преводилац централни јунак и/или наратор. Превођење подразумева „интерлингвистичка” и „интеркултурална” питања која дају посебан задатак преводиоцу, а то је да он буде витални посредник, „животна веза” (*vinculo vital*) у тој комуникацији. Следећи даље опажања Денис Крипер, закључује се да хијатус који постоји између *оригинала* и *преведеног* може постати „поље продуктивног” онда када преводилац бива и јунак, а неретко и наратор у неком роману<sup>3</sup>. То отвара многе могућности за тумачење овакве пишчеве одлуке, да за јунака/наратора узме преводиоца, што није тек један више детаљ у роману, него основ заплета и структуре фикције (Крипер 2017: 175–176).

Тако Варгас Љоса, како је већ наговештено, ствара једног јунака/преводиоца/наратора. Рикарда упознајемо као младића који причу о љубави према *femme fatale* започиње *in medias res*, приповедајући о Мирафлоресу почев од 1950. године, стварајући ауру нарочитог догађаја већ првом реченицом: „То је било једно чудесно лето” (Варгас Љоса 2008: 13). Први сусрети са „неваљалом девојчицом” која се представља као Чилеанка, Лили, она старија од две сестре које су тог лета допутовале у поменути четврт у Лими, сведоче о безумној опсесији и страсти која ће Рикарда трајно везати за њу: „Ја сам се заљубио у Лили до ушију...” (Варгас Љоса 2008: 15). Њихов однос у деценијама које следе попримаће различите облике деструктивног понашања, погубног далеко више по Рикарда.

У његовом контакту са „неваљалом девојчицом”, али и у сусрету са сопственим идентитетом, испољиће се начини на које се конституише Другост у овом роману, као и темељно осећање страности, а све посредовано гласом јунака обележеним својим позивом. Рикардо као преводилац постаје тако вишеструки медијатор, који осим што преводи са једног језика на други, изражава и напор да преведе властито искуство на терен познатог, оно које управо чини да се осећа странцем у свету. То осећање није засновано само на природи његовог посла, који подразумева честа путовања и употребу *страног* језика, него и на жаловим покушајима да *посвоји* жену која је у константном бегу од сопственог порекла и која је отелотворење флуидности идентитета. Наиме, идентитет „неваљале девојчице” конструисан је амбивалентно, у најмању руку. Са једне стране, он се чини аутономним у односу на мушки, у овом случају Рикардов, док, са друге стране, „неваљала девојчица” суштински зависи од принципа маскулинитета, јер се грчевито бори да посредством мушке фигуре обезбеди себи бољу будућност.

Рикардо води сасвим једноставан живот, без нарочитих излета из монотоне свакодневице, спрам које као суштински контраст фигурира свака нова епизода са „неваљалом девојчицом”. Она се појављује увек другачија, са новим именом

2 Денис Крипер професорка је шпанског језика на колеџу *Lake Forest College*. Бави се теоријом превођења и изучава савремену латиноамеричку књижевност.

3 У наставку следи оригинални цитат: “Una comparación entre un original y su traducción hace un recorte de la escena de traducción donde el protagonista, es decir, el traductor, se encuentra por fuera, ignorando así las condiciones de producción cultural en las que esa nueva versión en otro idioma se llevó a cabo. La ficción puede llenar ese hueco completando y redirigiendo la atención al espacio productivo entre original y traducción, un espacio donde el traductor es protagonista.”



и личношћу осмишљеном у складу са актуелним партнером. Иако добро знана, наизглед блиска, „неваљала девојчица” и за Рикарда представља посебан херменеутички изазов – она му не објашњава своје поступке нити проблематизује лажи у којима живи. У роману је препуштено Рикарду да под њеним маскама, сугестивним изразима страног, тражи оно познато и тако одржи (привидан) континуитет у тој љубави. Ако се изузму сусрети са „неваљалом девојчицом”, који су једина одступања од његовог једноличног живота, када се нешто заиста *дођађа*, Рикарда у већини случајева затичемо у стању самопропитивања и непретенциозне анализе, како у односу на Другог, тако и у односу на себе као преводиоца и себе као *странца*<sup>4</sup>.

На једном месту у тексту „Задатак преводиоца” Валтер Бенјамин (2016: 27) каже да је „сваки превод само, у неку руку, пролазно расправљање са страном између језика”, док „другачије решење те страности, а да није привремено и пролазно, решење које би било тренутно и коначно, остаје изван људског досега”. Наведено се може применити на сложену и вишезначну позицију преводиоца, вечитог странца, Рикарда Сомокурсиа, који је носилац темељног осећања страности. Речено је наглашено његовим преводилачким позивом, који му не обезбеђује да језиком савлада баријере између властитог и страног, садашњег и прошлог. Водећи се Бенјаминовим речима, и за Рикарда би се могло рећи да савладавање тог осећања остаје изван његовог досега, али представља још један континуитет у роману, па тако може, својом доследношћу, да парира љубавној причи. Нижући слике из живота хронолошки, Рикардо оставља сведочанство о странствовању у Паризу, Лондону, Токију, Мадриду, али и родном Перуу, који напушта вођен визијом о срећи у једном далеком граду, са друге стране познатог и властитог. То како се објављује фигура Другог и питање страности у *Аванштурама неваљале девојчице* чини се важним, носећим стубом читавог романа, јер је, управо на тим темељима, Марио Варгас Љоса створио аутентичног јунака *нашег доба*.

Проблем Другог могуће је сагледати са више позиција, али се чини да заступање неке конкретне дисциплине (рецимо читање у имаголошком кључу) може наштетити покушају да се посматра фигура преводиоца у својој укупној појавности. Она је сама по себи начин да се саопшти искуство странствовања и Варгас Љоса се опредељује за јунака који је посредник између опозитних видова Другости. У Рикардовом случају на снази није само посредовање језиком између различитих култура, него и испитивање услова могућности да се (са)живи са оним страним, када се оно налази и тамо где би требало да влада принцип завичајног, садржан у Перуу и Лими као референтним тачкама. На тај начин, иако је читав роман праћен тескобном отуђеношћу главног јунака, његова позиција јесте она која омогућава сагледавање таквих односа, пограничних и напетих релација које се успостављају у контакту са Другим. Тај контакт не маркира само оно културно или језичко страно него је хипертрофиран увидом у чињеницу да преводилац Рикардо ни у сопственом идентитету не налази ослонац и сигурност познатог, властитог. Ови контакти са Другошћу најживљи су на местима где Рикардо открива снажан аутореференцијални потенцијал, садржан у сталном огледању себе једнако кроз оно што осећа властитим као и кроз оно што осећа страним.

4 „Однос између учесника у дијалогу има принципијелну тенденцију ка изједначавању, јер са сваким покушајем разумевања и сваким захтевом за важење прекорачујем моју властиту позицију, тако да ми страно никада није потпуно страно, а властито ми никада није искључиво властито” (Валденфелс 2005: 132).

Он је свестан своје улоге као преводиоца и настоји да савлада јаз створен осећањем бездомности, превodeћи све што се указује као Други на терен власти-тог, док се, истовремено, суочава са странашћу у себи. Опет, сви његови напори сабрани су у жељи да се створи поље посредовања, док, превodeћи, он изнова завршава у откривању себе. Сузан Баснет<sup>5</sup> у тексту „Превodeње, род и Другост” (“Translation, Gender and Otherness”) тврди да Другост није толико у бинарној опозицији са сопством, колико се радије посматра као саставни елемент у пољу контактне зоне у којој се дешава превodeње (Баснет 2005: 87).

Поље исказивања Другости у роману *Авантуре неваљале девојчице* отвара се напуштањем родног места, па Рикарда читаоци упознају са уздрманом тачком ослонца. Жеља младића да живи у Паризу крајње је наглашена, као и вера да је *што* већ сасвим довољно за срећу:

Откако сам знао за себе, маштао сам да живим у Паризу. Вероватно кривицом мог тате, оних књига Пола Февала, Жила Верна, Александра Диме и толиких других које ме је терао да читам пре него што је погинуо у несрећи због које сам остао сироче. Ти романи су ми напунили главу авантурама и убедили ме да је у Француској живот богатији, веселији, лепши и да је све боље него другде. Због тога сам, осим мојих часова енглеског у Перуанско-америчком институту, успео да ме тетка Алберта упише у Француску алијансу у Булевару Вилсон, где сам ишао три пута недељно да учим француски. Иако сам волео да се проводим с ортацима из краја, био сам приличан штребер, добијао сам добре оцене и веома сам волео језике. (Варгас Љоса 2008: 18)

Јунакова визија Париза романтизована је и почива на лектири из детињства. Основну човекову потребу за припадањем, стабилношћу, он преноси и везује за место које ни по чему није сфера домаћег. Сам град биће стран баш онолико колико је Рикардо странац у граду и говор о Паризу остаће говор о оном Другом. У тражењу трајније споне са местом које га види као странца бледи, и временом се губи, принцип завичајности. Учинити домом нешто ново, односно, Друго често превиђа отпор који страно пружа при покушају да се оно посвоји. Рикардо одлази у Париз вођен искључиво својом жељом. Премда су политичке прилике Перуа посебан оквир романа, оне нису примарни подстицај одласка, нити се странствовање овде јавља као нужно, јер његов повратак није онемогућен. Он бира језик као начин да савлада разлику, што ће, сведочећи кроз неколико деценија, остати недовољно да би се у Паризу осећао *као код куће*.

Како се показује Рикардова Другост, најбоље се види у укрштају неколико централних питања читавог романа. Премда он хронолошки прати епизоде из Рикардовог живота, оне не теку уједначеним, природним следом<sup>6</sup>. Штавише, роман оставља снажан утисак да је поступак премештања јунака, који наликује на изненадно истргнуће из једне средине, како би се исто тако, ненајављено, на-

5 Сузан Баснет теоретичарка је превodeња и професорка компаративне књижевности при Универзитету у Варвику.

6 О прози Марија Варгаса Љосе, Александра Манчић (2011: 378) опажа: „Један од елемената Варгас Љосине приповедачке технике јесте прикривање података. Овај поступак састоји се у томе да се податак значајан за радњу или премешта на неко друго место, а изоставља са оног које би му у ствари припадало, тако да ретроспективно може променити смисао целе приче, или се пак подаци размештају тако да најпре откривамо последице догађаја, па тек онда њихове узроке. Овакав начин представљања фабуле утиче на то да читаоцу роман заличи на детективску причу. Потпуну слику може стећи тек на крају, али тада, уместо да свака ствар дође на своје место, све бива померено, испремештано, безмало окренуто наглавце. Кривац је онај на кога се уопште није сумњало – приповедач. Он се само издавао за прикупљача података из којих се може реконструисати радња, док прави детектив мора бити читалац – уместо приповедача, он мора прикупљати податке и повезивати их у целину.”

шао у другој, репризирајући покушаје адаптације, уверљив и речит начин да се и темпом приповедања, просторним и временским претумбацијама, нагласи једна врста несклада и раскорењености. Рикардо постаје јунак који се може затећи било где, било кад, без одавања посебног отпора том принципу недоследности. Такође, централна тема романа, љубав према „неваљалој девојчици“, открива спрегу у којој се држе његова иманентна Другост и проблематично питање идентитета жене у коју је заљубљен. Натали Виљена Вега (*Nataly Villena Vega*) (2007: 8) и код јунака и код јунакиње препознаје тежњу ка космополитском духу, али она се у тексту исказује кроз два опречна пута: док Рикарда види као стабилног имигранта који долази у Париз преко стипендије и води живот једног званичника, наизглед брзо интегрисаног у друштво које затиче, „неваљала девојчица“ обележена је својим социоекономским пореклом и тражи савезнике на свим пољима како би остала у Европи, односно како не би остала у својој земљи.

Наглашено подстицање Другости у роману јесте одржано у атмосфери удаљавања од Перуа. Рикардо ће као наратор разоткривати део по део тајанствене љубави, покушавајући да узаврелу и узнемирујућу страст преведе у окриље разумљивог, познатог, оног властитог над чим се господари, али „неваљала девојчица“ отима се таквом присвајању. На концу, чињеница да је главни јунак преводилац, смешта фокус тумачења на ону раван на којој је и сам Рикардо извесни тумач стварности. Дајући њему могућност да стоји у процесу разумевања култура, језика, различитих облика Другости, у чији појмовни свет зарања и има задатак да га дословно преводи у поље (нечијег) познатог, Варгас Љоса наглашава позицију јунака који стоји помало на обе стране, али ниједној суштински не припада. Такође, како су узроци напуштања родног места сасвим другачији код Рикарда и „неваљале девојчице“, може се опазити да наратор с пажњом покрива и обресе јунакињине унутрашње мотивисаности, пратећи њено изгнанство као последицу суштинске нелагоде у сусрету са властитим идентитетом. Када се после неколико година сретне са Чилеанкицом, Рикардо каже: „Ја сам био непријатан сведок прошлости коју је она по сваку цену хтела да обрише“ (Варгас Љоса 2008: 109). Код „неваљале девојчице“ присутна је тако грчевита борба за негирањем порекла које је у њој изазивало осећај инфериорности. Та борба приказивана је доследно, до краја романа, најразличитијим средствима, која су каткад доприносила утиску да код ње, за разлику од Рикарда, нема нарочите мисаоне сложености док покушава да савлада осећај неприпадања – она најчешће посеже за баналним и исхитреним решењима, кријући се под велом лажног имена, како би себи обезбедила лагодан живот.

Рикардови разлози другачије су природе, како је и показано раније цитираним местом из романа – он полази за каријером у град који је упознао кроз књиге и који, како му се чини, обећава лепши живот. Опет, то уверење не прекида стални дијалог са завичајем и преиспитивање. Сликовит је одломак где се Рикардо сусреће са родитељима свог пријатеља Хуана, старим мештанима његовог краја у Мирафлоресу:

[...] осетио сам колико је много прошло откако сам отишао из Перуа да живим европску авантуру. Али проводећи време с њима, такође сам потврдио да би ми било немогуће да се вратим тамо, да говорим и мислим као што су говорили и мислили Хуанови родитељи. Њихови коментари о ономе што су видели у Ерлс Корту, на пример, откривали су ми врло сликовито колико сам се за све те године променио. То откриће ме није радовало. Престао сам да будем Перуанац у много чему, без сумње. Шта сам онда био? Исто тако нисам успео да будем Европљанин, ни у Француској,

а још мање у Енглеској. Шта си онда био, Рикардито? Можда оно што ми је у својим малим нападима беса говорила мисиз Ричардсон: један пацер, само један симултани преводилац, неко – како је волео да нас дефинише мој колега Соломон Толедано – ко јесте само када није, хоминид који постоји када престаје да буде оно што је, како би кроз њега боље прошле ствари које мисле и говоре други. (Варгас Љоса 2008: 127)

Осећање радикалне страности наступа код Рикарда у моментима када суочава оно прошло, садашње и будуће, и оно што припада властитом са туђим. Да они не стоје у строгој бинарној опозицији, односно да једно увек садржи трагове другога, потврђује и Рикардово опажање да је у том сусрету са страним промењен. Томе у прилог говоре и неки значајни увиди о страном из феноменолошке перспективе, па Драган Проле (2011: 20) каже следеће: „Маркирање страног није могуће а да при том не одамо извесне контуре властитог. Због тога наш говор о ономе што нам је страно речито сведочи и о ономе што нам је властито”. Рикардо остаје глас, позајмљен другима да се њиме служе, док у моменту када нешто изражава, брише сваки печат личног. Будућност јасно, са призвукот ироније, види као „будућност заклетог нежење и странца који се никада уистину неће уклопити у своју вољену Француску” (Варгас Љоса 2008: 137).

Још један вектор страности који се протеже кроз роман јесте мотив путовања, нарочито важан као компонента творбе Рикардовога странствовања. Принцип бездомности главног јунака није одређен искључиво одласком у Париз него и привременим, хонорарним пословима који су Рикарда селили и од сваког града начинили позорницу за нове љубавне заплете. Пратећи љубавну причу, читаоци прате и својеврсну путању самог јунака, који језиком премрежава простор захваћен временом великих промена и турбулентних дешавања на пољу културе и уметности. Рикардо је путник, сведок. Варгас Љоса не експериментише, не приповеда под велом постмодерних формалних решења, него свом јунаку даје један свезнајући положај и дословно га сели са једног места на друго, од града до града, додајући тиме још једну ноту општег погледа, нагињући целисходном опису.

Рикардо се креће и открива обресе другог света, тако измењеног у односу на свет који познаје кроз романе. На тај начин он постаје надахнути читалац и свестрани тумач стварности. Јунакова путовања скицирана су и формалним аспектом романа. Наиме, свих седам поглавља, колико су различите етапе једне каријере и љубави, толико су и путовања сама и сусрет са Другошћу. Симболика сваког града у ком се нашао Рикардо и сусрео са „неваљалом девојчицом” може се узети као важан аспект овог романа, јер уједно представља и саставни део потраге за идентитетом. Другим речима, како би говорио о неухватљивом и неукротивом карактеру љубави, Варгас Љоса уцртава све стазе којима она одлази и враћа се. Док је сваком сусрету Рикарда и „неваљале девојчице” претходио, најпре, долазак на неко ново место, путовање само искрсава као важан принцип творбе личности једног преводиоца, јер се њиме, на концу, потврђује несталност идентитета, немогућност остајања, и, најзад, припадања.

Премда је у неколико наврата већ било говора о кључној и карактеристичној одлици Рикардове страности, није згорет указати још једном на вишеструку симболичност позиције преводиоца у градовима у којима је он тек посредник разумевања. Зато су важни Рикардови разговори са пријатељем, Соломоном Толеданом, када Рикардо стоји пред обрисима истине, са којом је пасивно помирен, премда је покушавао да јој се одупре, и да Париз, пре свих других градова, осети својим:

Обојица смо рекли сами себи да никада нећемо моћи поново да живимо у нашим земљама, јер бисмо, ја у Перуу а он у Турској, сигурно били више странци него у Фран-

цуској, где смо се опет осећали као туђинци. И обојица смо били врло свесни да се никада нећемо уклопити у земљу коју смо изабрали за живот и која нам је дала чак и пасош (обојица смо добили француско држављанство). (Варгас Љоса 2008: 142)

Рикардов колега Соломон пак увиђа у таквој позицији нешто што није ствар никаквог удеса или зле среће, него искључиво личног избора, а то је да као преводиоци увек стоје на међи, ни на једној ни на другој страни: „Није Француска крива што смо и даље странци, драги мој. То је наша кривица. Опредељење, судбина. Као наше преводилачко занимање, други начин да увек будемо странци, да будемо а да не будемо, да јесмо али да нисмо.” (Варгас Љоса 2008: 142)

Оваква потврда идентитетске неодређености води закључку да Рикардо и Соломон сучељавају фундаментална својства превођења као покушаја превазилажења страности. Оно што је утврдило Рикардову Другост уједно је, парадоксално, био најбитнији део његовог живота. Превођење које се најпре јавља искључиво у својој практичној намени постаје за Рикарда, касније, креативни чин. Након што је овладао и руским, он сведочи да превођење, које га је ставило на услугу Другом, на концу носи један дашак задовољства и осећаја сврхе када преводи књижевне текстове. Заправо, оно једино тада покреће неку страст:

Било ми је потребно бескрајно много времена, али сам се заиста наживљавао док сам ишчитавао целог Чехова, бирао његове најлепше приче и пребацивао их на шпански. То је било нешто деликатније од превођења говора и излагања на које сам се навикао у свом послу. Као књижевни преводилац осећао сам се мање као сабласт него кад сам радио као симултанец. Требало је донети одлуке, истраживати шпански у потрази за нијансама и ритмом који су одговарали семантичким истанчаностима и нијансама – фантастично умеће алузије и елузије Чеховљеве прозе – као и реторичкој раскоши руског књижевног језика. (Варгас Љоса 2008: 140)

Опет, то задовољство има и своје негативне консеквенце – приближавање принципу ауторства, односно прелазак пута од симултанца, преко књижевног преводиоца ка, можда, писцу, баца на Рикардов позив сенку промашености.

Соломон пак подсмешљиво у том принципу тренутног уживања проналази карикатуру, јер Рикардо, поново, *и јесте и није*. Дакле, Соломон полази за екстремом, тврдећи да је сваки преводиоцехи покушај да се осети вишим од пуког канала кроз који говори Други заправо стање аутоироније: „Књижевни преводилац је претедент за писца, то јест, скоро увек фрустрирано пискарало. Неко ко се никад не би помирио с тим да нестане из свог занимања, као што чинимо ми, добри симултанци” (Варгас Љоса 2008: 141). Тако је Соломон пригрлио своју улогу „непостојећег господина”, док Рикардо јасно опсервира стање сопствене nelaгодности у руху сабласти која говори. На сличан начин о њему мисли и „неваљала девојчица”, која о Рикарду говори као о „пацеру”, о писцу који се крије иза преводиоца.

Другост као тема у роману *Аваншуре неваљале девојчице* Марија Варгаса Љосе рачуна са вишеслојним приказом. Када се главни јунак суочава са осећањем страности, Варгас Љоса не представља читаоцима унапред утврђен репертоар слика које приказују Другог. Штавише, сукоб у том смислу кулминира на оним местима где Рикардо већу претњу види у чињеници да је он Други, странац, део који није успео вештачки да се уклопи у целину. Најважнији феномени и кључна питања у роману у нераскидивом су сплету са искуством које оставља за собом љубавна прича, зачета још у дечачким, младалачким данима, и која роман прати до свршетка. Веза са „неваљалом девојчицом” уједно је и темељ и рушилачка компонента свих Рикардових покушаја да се изрази и осети саставним

делом света, Париза, тог града који је био предмет најранијих представа о срећи. Страност се испољава, дакле, као егзистенцијални проблем, уплетен у разумевање идентитета једног путника/преводиоца/вечитог странца, који се суочава са суровом могућношћу да је као такав заправо – пропали писац. Иако не знамо да ли ће Рикардо успети да напише *нешто своје*, опстаје, ипак, као једини спас од пада у тоталну произвољност и неутемељеност, константа коју држи „неваљала девојчица”. На крају наступа гашење два најбитнија момента Рикардовог живота. Са једне стране, финални сусрет са вољеном женом резултира њеном смрћу. Са друге стране, опет, Рикардо губи моћ превођења, посредовања, онога што га је држало на граници два света и обезбедило му трајну позицију странца. Дакле, својеврсни епилог романа јесте смрт „неваљале девојчице”, она фактичка, и смрт преводиоца Рикарда, симболична.

### Литература

- Баснет 2005: S. Bassnett, Translation, Gender and Otherness, *Perspectives: Studies in Translatology*, Volume 13: 2, 83–90.
- Бенјамин 2016: В. Бенјамин, *Искусство и сиромаштво*, Београд: Службени гласник.
- Валденфелс 2005: B. Valdenfels, *Топографија страног. Студије о феноменологији страног*, Novi Sad: Stylos.
- Варгас Љоса 2008: M. Vargas Llosa, *Avanture nevaljale devojčice*, Beograd: Laguna.
- Виљена Бера 2007: N. Villena Vega, El cosmopolitismo y su irradiación en *El Paraíso en la otra esquina y Travesuras de la niña mala* de Vargas Llosa, *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 37, Universidad Complutense de Madrid, 1–10.
- Крипер 2017: D. Kripper, Los agentes de la traducción: las ficciones del traductor como relatos de mercado, *Los estudios de traducción e interpretación en América Latina, Mutatis Mutandis*, Vol. 10, No. 2, 174–194.
- Манчић 2011: М. Александра, Марио Варгас Љоса, *Летњојис Мајице српске*, год. 187, књ. 487, св. 3, 370–380.
- Проле 2011: Д. Проле, *Хуманості страног човека*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.

## FOREIGN VECTORS IN THE NOVEL *THE BAD GIRL* BY MARIO VARGAS LLOSA

### Summary

In *The Bad Girl*, the novel by Mario Vargas Llosa, the protagonist, Ricardo Somocurcio, as a translator, takes the position of a multiple borderline figure, always on the border between two worlds, two cultures, two languages. In that manner, in addition to a story of a great love, questions of identity, travel, and encounters with Otherness become the focal points. Undoubtedly, Llosa manages to cover a complex thought background in this romance novel, which refers to the question of Otherness and a person's experience of himself as a foreigner. The paper examines the potential of the translator's figure to speak about the fundamental experience of the world as a foreigner, taking into account that he is able to stand on both sides of this phenomenon through language as a possible, but not always successful tool for overcoming foreignness. Also, we observe how foreignness manifests itself as an existential problem, aggravated by the circumstances in which a traveler, translator, eternal stranger lives on the threshold of love, which he fails to tame, and translation, which is only a pale portrayal of a latent writer.

*Keywords:* *The Bad Girl*, translator, translation, foreignness, identity, Mario Vargas Llosa

Milica R. Sofinkić

Теодора С. Илић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Центар за научноистраживачки рад

## ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ У САВРЕМЕНОЈ КИНЕМАТОГРАФИЈИ: ФИЛОЗОФИЈА АМЕРИЧКОГ СИТКОМА *ДОБРО МЕСТО* И ПРЕОБЛИКОВАЊЕ САРТРОВЕ ВИЗИЈЕ ПАКЛА<sup>2</sup>

Традиционално читање Сартрове драме *Иза затворених врата* настоји да идентификује различите принципе који се повезују са његовим егзистенцијализмом – да је човек аутономна индивидуа одређена само својом вољом чије последично одвајање од других олакшава његову непогрешиву слободу. Предмет рада, стога, јесте компаративна анализа концепта пакла представљеног у америчкој серији *Добро место* (2016–2020) и начина на који она преобликује Сартрову визију истог дату у поменутој драми. Фокус је стављен на егзистенцијализам, који је присутан у пишевој драми и његовој филозофији да су „пакао други људи” – премиса на којој је базиран исти у ситкому. Затим се анализира начин на који се у серији преобликује Сартров пакао, те и како се разрађује његова егзистенцијална филозофија о човеку, који једино одвајањем од других може достићи апсолутну слободу, јер супротно он је, према Сартру, осуђен на пакао. Закључује се да је управо то инстанца где *Добро место* преобликује Сартров пакао, чија је централна порука да људи могу напредовати и када добију спољну подршку, те да одвајање од других није нужно како би се постигла слобода.

Кључне речи: егзистенцијализам, човек, пакао, Сартр, *Иза затворених врата*, *Добро место*, ситком

### 1. Увод

„Теже је замислити рај него пакао”, пише Дерен Олдриџ (2012: 8) у својој књизи о ђаволу. Ова се тврдња показује тачном када се узме у обзир количина заступљености пакла у књижевности – теме која је била део популарног културног пејзажа много пре Вергилијеве *Енеиде*, а значајно обогаћена Милтоновим *Изгубљеним рајем* и Дантеовом *Божанственом комедијом*. Међутим, иако је застрашујуће живописан приказ пишевих девет кругова пакла можда најпознатији у књижевности, уметници су такође компоновали визије подземља које су једнако мучне. Западњачка историја уметности врви од пејзажа пакла – композиција које приказују разне физичке, психичке и духовне муке. Многе се заснивају директно на Дантеовим, док друге црпе инспирацију из описа проклетства у хришћанским списима, чији је циљ да застраше вернике да не буду грешни.

Занимљиво је да се пакао, као место тортуре и плача, не спомиње у Старом Завету<sup>3</sup>. Грчки израз *hades*, који се појављује само десет пута у Новом завету,

1 teodora.ilic@filum.kg.ac.rs

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).

3 Превод Буре Даничића.

често се преводи као пакао, док се хебрејска реч *sheol*<sup>4</sup> користи да означи место мртвих у Старом. Наиме, веровало се да сви мртви (дакле не само грешни и неправдени) силазе у Шеол (в. Јов 7: 9), подручје у дубинама земље (в. Пс. 86: 13) које је испуњено тамом, мраком (в. Плач. 3: 6) и тишином (в. Пс. 115: 17). До новозаветног појављује се периода идеја о вечној казни у Шеолу, те оно постаје пребивалиште само за грешне док праведни иду у рај.

Бројни (новозаветни) описи пакла као места коначног суда дати су у Библији, од којих су изрази који га описују попут ватрене пећи, места неугасиве ватре и вечне таме доминантни, што поткрепљује чињеница да се у средњовековној хришћанској уметности представљао кроз изразито експлицитне слике мучења. Могло би се тврдити да је хришћанство, као религија која не забрањује слике, користила поменуте приказе пакла и као својеврсну рекламу; пакао је деловао као упозорење за конгрегацију која би напустила цркве – последњи подсетник да живе „добрим хришћанским животом” јер их пакао очекује у загробном уколико то не учине. У том су смислу гротескне и кошмарне слике имале за циљ да уплаше људе да се повинују моралним законима и одврате од греха.

Период између IX и XIII века био је значајан за ширење оваквог хришћанског пакла. Вера у зло повећала је страх од непознатог и омогућила структуру казненог пакла, који, као што је поменуто, песник Данте Алигијери даље популаризује у свом *Инферну* где је нацртао географију за новозаветни пакао, рај, и чистиште помоћу колективних представа истих средњовековног човека. Песникова представа пакла не остаје само једна од познатијих у светској већ уједно и једна која вековима дефинише пакао у западној књижевности, те су западњачке секуларне културе задржале веровање у концепт пакла као догађаја или искуства бескрајне или неправедне патње. У модерном периоду, међутим, можемо уочити промену у начину на који се представља његов концепт.

Модернизам се односи на покрет који је био замишљен као побуна против академских и историцистичких традиција XIX века – против викторијанског национализма и културног апсолутизма, на основу тога што су традиционални облици уметности, архитектуре, књижевности, религије и друштвене организације (у модерном индустријализованом свету) застарели. Авангардни покрети који су уследили – укључујући импресионизам, постимпресионизам, кубизам, футуризам, експресионизам, конструктивизам и апстрактни експресионизам – генерално се дефинишу као модернистички. Филозофија XX века, такође, доживела је развој бројних нових филозофских школа — укључујући логички позитивизам, аналитичку филозофију, феноменологију, егзистенцијализам и постструктурализам.

Егзистенцијализам је термин који се примењује на рад већег броја филозофа који су се, упркос дубоким доктринарним разликама, углавном фокусирали на услове људског постојања, дакле оно што је субјективно (попут емоција, веровања и религије), док су мањи фокус стављали на анализу објективног знања, језика или науке. Етикете егзистенцијализам и егзистенцијалиста бивају први пут примењене на многе филозофе постхумно, те, док се генерално сматра да потиче

4 Израелци су веровали да су уједињени гробови породице или племена оно на шта се односи библијско-хебрејски израз *sheol*, дакле заједнички гроб људи. Други библијски називи за Шеол јесу: *Абадон*, односно рушевина (у преводу Ђуре Даничића – труљење, *destruction* у верзији Краља Џејмса), *Бор* или *јама*, налази се у Ис. 14: 15 (код Даничића *гробна дубина*, *the pit* у енглеском преводу); и *Шахал* или *исквареност*, који се налази у Ис. 38: 17 (код Даничића *јама погибљи*, на енглеском *the pit of corruption*).



од Кјеркегора, први истакнути егзистенцијалистички филозоф који је усвојио термин био је Сартр. Егзистенцијалистичку перспективу такође налазимо и у књижевности, а, почевши са 1970. годином, многе културне активности у уметности и филму такође садрже егзистенцијалистичке елементе. С тим у вези, није чудно што долази до обрта у представљању концепта пакла где долази до успона у представи субјективног доживљаја пакла тамо где очекујемо место испуњено ватром и тортуром (које налазимо у Новом Завету), заснованом на физичком, не психичком мучењу.

Можда најранију представу пакла који је створен за субјективно мучење појединца налазимо управо код Сартра који пише драму где представља пакао као собу. Друге, сличне примере налазимо у Левисовој сатири *Писма Кусоџ Репаишоме* (*The Screwtape Letters*), где сазнајемо да у паклу има прегршт папирологије и канцеларијске политике. Надовезујући се на Левисову идеју о „радном паклу”, у Поланиковом роману *Уклети* оно је, такође, приказано као радно место где се главни лик запошљава као рекрутер души за исто. У Левисовом духу, Тери Прачет такође ствара модернизовану визију пакла где је главни начин мучења досада. Становници су подвргнути досадној музици у лифтовима, као и слушањем списка о здравственим и безбедносним правилима и гледањем туђих празничних сладова. Роман *Добра предсказања* Терија Пречета и Нила Гејмена описује пакао као скучену подрумску канцеларију. У савременој кинематографији, издвојићемо серију *Supernatural* (2005–2020), која пакао представља као бескрајну колону људи који чекају у реду где, када стигну на почетак, бивају враћени на крај, филм *Beetlejuice* (1988), *Dead Like Me* (2003–2004), *Up There* (2011), *Your Pretty Face Is Going to Hell* (2013–), и напоследку, ситком *The Good Place* (2016–2020), као примере сличне представе пакла.

Дакле, можемо уочити да се сменом идеологија, филозофија и веровања, мења и начин на који се концепт пакла представља у књижевности и филму те уместо новозаветне хришћанске добијамо више бирократску, усудићемо се и рећи „кафканску” верзију истог (сетимо се само *Процеса* и бизарне и безличне административне ситуације у којој се појединац налази), која ставља већи фокус на психичко но на физичко мучење. Сартр свој пакао (у драми *Иза зашворених врати*) гради на премиси да су „пакао Други”, реченица која је често погрешно тумачена ван контекста драме која је обојена пишчевом егзистенцијалистичком филозофијом, која је нашла место и у савременој кинематографији.

## 2. Сартр и пакао

*Иза зашворених врати*, објављена 1944. године, драма Жан-Пола Сартра клаустрофобично је једночинско дело у ком су окупљени прељубник, љубоморна лезбијка која је нахушкала своју љубавницу да убије мужа и жена која је безосећајно убила своју бебу, у скоро празној соби где постепено откривају да ће ту провести вечност. Блицен (1967: 59) позива се на дефиницију егзистенцијализма Герханда Шчесног из књиге *Атеизам у нашем времену* јер сматра да се тако боље разуме не само контекст у који Сартр смешта „биће” већ како би се боље разумели и његови ликови. Стога, према Шчесну: „Егзистенцијализам је филозофија рођена из хришћанског очаја, начин размишљања који је задржао хришћанску метапсихологију док је напуштао хришћанску етику. Осећај анксиозности и губитка који је обележио ове филозофије је укореван у страху секуларизованог хришћанина да никада не буде ослобођен своје субјективности”. С тим у вези,

можемо већ претпоставити да ће се Сартр у својој драми поигравати с новозаветним концептом пакла.

Драма се свакако одиграва у занимљивом окружењу – загробном животу. Пакла, како је приказано у овом делу, више нема у његовој успостављеној новозаветној верзији, већ оно представља собу са три кауча. Приметно је да нема огледала, нема прозора, нема књига, нити других облика забаве. Неке веома људске привилегије такође су одузете: сан, сузе, па чак и тренутна одгода трептања. Сваког од поменута три лика уводи у собу изненађујуће љубазан батлер. Почетни су обрачуни између станара „неудодни” – свака особа зна да је покојна, али није непристојна. Међутим, како се откривају прави разлози због којих су осуђени на пакао, истинита природа места обликује се. Сви очекују да ће бити мучени, али мучитељ не стиже. Уместо тога, они су остављени да испитују једни друге, своје и туђе грехе, жеље и непријатна сећања, постепено схватајући да је управо то њихова казна, они су једни другима мучитељи.

Иако не приказује пакао у његовом раније-описаном библијском облику, користећи само три особе и празну собу, Сартр ипак с лакоћом евоцира сцене крајњег мучења и очајања. Међутим, Сартрово мучење прелази у сферу психичког, не физичког, што можемо видети у следећој сцени:

**ГАРСЕН:** Отворите! Отворите, најзад! Ја примам све: чизме за мучење, клешта, растопљено олово, машице, гребене, све што пече, све што раздира, хоћу заиста да се мучим. Боље је стотину уједа, боље је бич, витриол, него ово мучење глави, тај фантом мучења који се тек дотакне, који помиљује, а никада не учин довољно зла. (Он шчепа кваку на вратима и дрма је.) Хоћеш ли ми отворити?

**ИНЕС:** Па, Гарсене? Одлазите ли?

**ГАРСЕН:** (полако): Питам се зашто су се врата отворила.

**ИНЕС:** Шта чекате? Идите, идите брзо!

**ГАРСЕН:** Нећу отићи. (Сартр 1984: I, 47–48)

Наиме, Инес не може да поднесе да је Гарсен гледа јер она мисли да је он осуђује, те само његово постојање смањује Инесино осећање аутономије. Слична осећања налазимо и код остала два лика, али убрзо видимо да свака особа заправо зависи од осуда остале две, те иако су врата, на њихово изненађење, отворена и могу изаћи из собе, они, заправо, не могу отићи јер не желе отићи<sup>5</sup>. Сенеђани (2013: 23–24) тврде да

централна тема драме потиче из Сартрове доктрине да „егзистенција претходи суштини”. Сартр је веровао да се људска свест, или биће-за-себе<sup>6</sup>, разликује од неживих предмета, јер људи имају способност да бирају и дефинишу своје индивидуалне карактеристике. Али са овом слободом избора долази и апсолутна одговорност за своје поступке. Страх и стрепња од ове одговорности воде многе да игноришу и своју слободу и своју одговорност, допуштајући другим људима да то чине за њих.

У том смислу, окупанти Сартровог пакла су у истом јер ту бирају не само бити већ и остати.

5 С тим у вези, иако је оригинални наслов француски еквивалент правног термина *in camera*, који се односи на приватну дискусију иза затворених врата (те је српски превод ове драме овакав), превод ове драме на енглеском језику (*No Exit*), више одговара њеној радњи, с обзиром да окупанти Сартровог пакла имају могућност да у било ком тренутку напустити собу, али то не чине, те је у том смислу соба „без излаза”.

6 „Трансфеноменални битак који Сартр означава као „битак за себе” (*en soi*), као инхеренцију самом себи без најмање дистанције од себе, као истоветност и коинциденцију са собом без икакве подвојености значи да је он једноставно оно што јест.” (Стјулић: 1964: 76–77)

Даље, у студији *Еџзипијенцијализам је хуманизам* Сартр (1946: 26–27) износи став да „човек није ништа друго до свој пројекат, он постоји само ако се реализује, он, дакле, није ништа друго до укупност својих поступака, ништа друго до сопствени живот”. С тим у вези, Сартр одбацује идеју да човек треба да зависи од других. Он стога сматра да немамо никакву дефинисану људску природу јер не постоји ништа изван нас што би је могло замислити, те човеку једино остаје да дефинише сам себе. Стога се утамниченост ликова протеже даље од њихове физичке собе где су задржани – они су, такође, заробљени пресудама својих сустанара. Зато Гарсен изјављује сада већ познату реченицу: „пакао су Други” (Сартр 1984: I, 52) – јер не можемо побећи од будног погледа људи који нас окружују. Ликови у Сартровој драми напоследку и сами долазе до овог закључка, што можемо уочити у наставку претходне сцене:

**ИНЕС:** А ти, Естела? (Естела се не миче; Инес прсне у смех). Онда? Ко ће? Ко ће од нас троје? Пут је слободан, ко нас задржава? Ха! То је да умреш од смеха! Ми смо нераздвојни. (Сартр 1984: I, 48)

„Самим појављивањем другог”, рећи ће Сартр (1943: 236) у студији *Биће и ништавило*, „стављен сам у позицију да судим о себи самом као о једном предмету, јер се појављујем другом као предмет”. Блицен (1967: 59) даље тумачи да,

пошто Сартр претпоставља непостојање Бога и пориче да је биће-за-друге<sup>7</sup> (*being-for-others*) део фиксне људске природе, из нужде произилази да ниједном човеку није дозвољена никаква спољна подршка. Бити толико слаб да други потврђују вашу личност је негација. То је непостојање. То је пакао.

Можемо онда закључити да када валидација и идентитет потичу од других, други постају пакао те се појединац налази у таквом стању где мучење није наметнуто од стране било какве ђаволске фигуре, већ је само-нането и, самим тим, неизбежно<sup>8</sup>.

### 3. Добро место или пакао?

*Добро место* (*The Good Place*, 2016–2020) јесте америчка фантастично-хумористичка серија творца Мајкла Шура, усредсређена на загробни живот у ком се људи шаљу на „добро место”, евидентна алузија на рај или „лоше место”, које представља пакао. Људима се додељује бројчана оцена заснована на моралности њиховог понашања у животу, а само они са највишим оценама шаљу се на добро место, где уживају у вечној срећи са сваком жељом оствареном, док остали доживљавају вечност мучења на лошем месту. Почетак серије, као што је речено, инспирисан је Сартровом фразом „пакао су други људи”.

Иако се радња значајно развија током серије, почетна премиса исте прати Еленор Шелстроп заједно са још троје људи (Чиди, Џејсон и Тахани), који након смрти долазе на добро место – веома селективну утопију налик рају коју је дизајнирао и води „архитекта” загробног живота Мајкл. У серији, дизајнерске тортуре постмодерног пакла прикривају чињеницу да је ова група недавно преминулих људи, који су наводно стигли на „добро место” – заправо све време

7 Сартр у студији *Биће и ништавило* такође описује и трећу структуру бића – биће-за-друге, односно нечије биће какво постоји у свести другог.

8 Овде се може направити алузија на *Изгубљени рај* и начин на који Сартр инвертује пакао представљен код Милтона. Док Сатана може да се ослободи физичког простора који представља пакао јер је оно његово „стање ума”, наши анти-хероји управо из тог разлога не могу изаћи из собе.

на „лошем месту”. Иако постоје алузије на новозаветни библијски пакао, Мајкл (03x04) сам изјављује да „то није класични хришћански пакао”. „Лоше место”, односно *Neighborhood 12358W*, заправо представља експеримент који он осмишља где су становници изабрани на тај начин да (иако несвесно), емоционално и психички муче једни друге, и, слично као и у Сартровој драми, Еленор напослетку схвата<sup>9</sup> да су они заправо на лошем месту. У том смислу, ово је прва очигледна веза између драме, где можемо уочити алузије између лошег места, њених резидената и Мајкла са Сартровом собом и њеним резидентима, као и неименованог батлера који их доводи у исту.

Међутим, док се Сартрова драма завршава схватањем главних ликова да ће вечно остати у соби и мучити једни друге јер не се не могу одрећи њихове осуде, *Добро место* сугерише оптимистичније стање у којем кандидати могу, уз велики труд и мало среће, променити своју судбину. Наиме, у тренутку када Еленор схвата да је на погрешном месту, она ангажује Чидија, професора моралне филозофије, да је научи основама како да постане боља и етичнија особа. Сартрова егзистенцијалистичка филозофија није једина која се анализира у серији. У вињетама у оквиру различитих епизода, ликови демонстрирају филозофске вредности које подучава Чиди. На пример, Џејсон, подстакнут од стране Еленор да направи „бољу верзију себе”, постаје пример утилитаризма (01x06) – принцип етичког понашања за максимално задовољство или добро других. На другим местима, Еленор демонстрира контрактуализам<sup>10</sup> у помагању Мајклу да превазиђе свој радохолизам, учећи га како да се забавља (01x06); макијавелистичка етика такође је присутна у једној од епизода (01x07) где пратимо Еленорину премисљање да ли да „убије” Џенет – хуманоидну вештачку интелигенцију која се пак не може убити у дословном смислу. У међувремену, чак и демон Мајкл, који на почетку има улогу архитекте који треба да оркестрира мучење на лошем месту, постаје део ових часова, те се у једној од епизода побољшава када се залаже за Кјеркегоров „скок вере”, у циљу да убеди Еленор да поверује у његову трансформацију на боље. Стога Мајкл изјављује (04x06): „Оно што је важно није да ли су људи добри или лоши. Оно што је важно јесте да, ако покушавају да буду бољи, буду бољи данас него што су били јуче.”<sup>11</sup> У вези са тим, није погрешно рећи да једна од централних порука која се истиче у серији јесте да не постоји морал *a priori*, нити апсолутно исправно или погрешно; нема крајњег судије што рефлектује Сартрово виђење да не постоји божански творац нити натприродно морално ткиво које држи све заједно.

Дакле, иако уводи плетору различитих филозофија (на пример, након вести главног рачуновође да нико није примљен на право добро место већ пет стотина година, Чидијево учење прелази са кантовске етике и на нихилизам), ситком се

9 Занимљиво је да два лика серије – Еленор и Џејсон – врло брзо схватају да нису дошли на „право” добро место, док Чиди и Тахани не сумњају да јесу. Наиме, може се покренути дискусија између Еленориног и Џејсоновог схватања да нису на правом добром месту јер не сматрају да су „за живота” чинили дела која би их довела до раја (чији концепт несумњиво замишљају у његовој библијско-католичкој верзији), док се, са друге стране, чини да Чиди и Тахани сматрају да су водили живот вредан раја те не сумњају нити размишљају о томе на какво место су дошли и да ли оно одговара концепту раја у какав они верују.

10 Термин „контрактуализам” може се користити у ширем смислу – да укаже на став да је морал заснован на неком уговору или споразуму који имамо с другима, или у ужем смислу – да се односи на одређено гледиште које је последњих година развио филозоф са Харварда Т. М. Сканлон у књизи *Шта дуžујемо једни другом* (*What We Owe to Each Other*).

11 Сви цитати из серије *The Good Place* превод су ауторке раде Теодоре С. Илић.

у својој сржи поиграва са Сартровим концептом да су „пакао други људи” и да смо, на неки начин, заувек заробљени у њима и подложни њиховом схватању нас, тиме што константно доводи у питање његова филозофија да човеку не треба спољна подршка. Речено је да традиционално читање Сартрове драме настоји да идентификује различите принципе који се обично повезују са његовим егзистенцијализмом – да је човек апсолутно аутономна индивидуа одређена само својом вољом, за коју његово последично одвајање од других олакшава непогрешиву слободу и слободан избор. Можемо онда гледати *Добро место* као потенцијални алтернативни крај представе *Иза затворених врата*, где се почетно лоше место напоследку више не може ни сматрати алузијом на пакао.

У финалу прве сезоне, када Еленор схвата да су њих четворо заправо све време на експерименталном лошем месту, које је Мајкл изабрао како би емоционално и психички мучили једни друге, он одлучује да (више пута) обрише њихова сећања како би опет покушао да покрене њихову психичку тортуру. Крејвен (2020: 2) сматра да Мајкл показује да „има моћ да више пута покрене ничеански вечни повратак истог сценарија поновним покретањем и ре-дизајнирањем, што је облик узвишеног хорора”. Међутим, они сваки пут сазнају истину и како би били достојни (правог) доброг места одлучују да постану боље верзије себе, али то једино могу постићи уколико помогну једни другима (с обзиром на чињеницу да се на лошем месту налази само њих четворо, те да су у правом сартровском стилу – нераздвојни). С тим у вези, Мајкл (03x07) каже Еленор: „Покушао сам да испишем цео твој загробни живот. И смислио сам план од милион тачака да те мучим. Направила си изборе које нисам очекивао. Ја то зовем слободном вољом.” Дакле, видимо да се у серији потенцијално како разрађује тако и надограђује Сартрова идеја, те да човек ипак не мора нужно бити одвојен од других како би лакше достигао апсолутну слободу јер се управо кроз нашу интеракцију с другима дефинишемо.

Наиме, Сартр (1943: 289) тврди да је „биће-за-другог константна чињеница моје људске стварности и ја је схватам с њеном чињеничком нужношћу у свакој мисли, па и најнезнатнијој, коју формирам о себи самом”. То значи да наша суштина, или сопство које градим, увек настаје узимајући у обзир друге људе, те нас то доводи до закључка да потенцијално можемо бити и у стању да се променимо и постанемо бољи због наших односа са другима. У овом смислу, с обзиром да је речено да Сартр сматра да човек „није ништа друго до свој пројекат који постоји само када се реализује”, тренутак када Еленор схвата да је на лошем месту (где можемо тумачити да она, на један начин, преузима нови пројекат и одлучује да жели бити 'добра'), уједно је и тренутак када *Добро место* реализује Сартрову егзистенцијалистичку филозофију и његов идеал људске слободе. С тим у вези, у ситкому се закључује (02x10):

**Мајкл:** Докле год сам са вама, увек сам на лажном добром месту.

**Еленор:** То не звучи тако лепо као што мислиш.

**Мајкл:** Право лоше место су били пријатељи које смо стекли успут.

**Еленор:** Не. И даље причаш глупости. Још један покушај.

**Мајкл:** На неки начин, Добро место је све време било унутар Лошег места?

**Еленор:** Знаш шта? То је технички тачно.

#### 4. Уместо закључка

Сартров егзистенцијализам често се тумачи као песимистички, а чини се да премиса његове драме подржава овај имплицирани песимизам његове филозофије. Међутим, ако Сартр верује да „нема сврхе постојања”, то може значити да живот нема смисао који потиче изван човечанства, већ само смисао који му ми сами дајемо. У том случају, завршетак представе потенцијално је могао бити и срећан. Станари су били слободни да изаберу (чак и у загробном животу) да једноставно напусте собу, врата су била откључана и нико не спречава њихов одлазак. Међутим, схватамо да није „безизлазна” соба разлог зашто бирају да остану у њој, већ је то последица њихове потребе за валидацијом – они не могу постојати ван перцепције једно других. С тим у вези, наизглед безазлена соба постаје пакао јер га они од ње стварају, „људи су пакао”, јер они бирају да буду једно другом исто. *Добро место* стога нам показује један алтернативни крај. Иако су у већини серијала наши протагонисти на лошем месту, њихов избор да постану бољи не само за себе већ и једни за друге јесте оно што, напослетку, архитекта лошег места није успео да предвиди. Лоше место није заправо лоше, јер они напослетку стварају рај од пакла. На крају, када четворо – сада уистину нераздвојних – људи стигну на право добро место, схватају да је ово само успех на физичком нивоу, њихово добро место може бити било где када су они заједно, што ефективно потврђује постојање и једне оптимистичније стране Сартрове филозофије.

#### Извори

Сартр 1984: Ж. П. Сартр, *Драме; Текстови о позоришту*, Ј. Христић, Ј. Барић-Јеремић (уред.), Београд: Нолит.

#### Литература

- Блицен 1967: J.C. Blitgen, *No Exit: The Sartrean Idea of Hell, Renascence: Essays on Values in Literature*, 19 (2), 59–63.
- Крејвен 2020: A. Craven, *The Good, the Gothic and the Transnational Rules of the Afterlife in The Good Place, Entertainment and Sports Law Journal*, 18 (6), 1–10.
- Олдриџ 2012: D. Oldridge, *The Devil: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Сартр 1943: Ж. П. Сартр, *Биће и ништавило*, превео Мирко Зуровац, Београд: Нолит.
- Сартр 1964: Ж. П. Сартр, *Егзистенцијализам је хуманизам*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Сенејани 2013: A. A. Senejani, *Sartre's Existentialist Viewpoint in No Exit, International Journal on Studies in English Language and Literature (IJSELL)*, 1 (3), 15–23.
- Стулић 1964: В. Стулић, *Метафизика немоћне слободе, Егзистенцијализам је хуманизам* Жана-Пола Сартра, Сарајево: Веселин Маслеша, 76–77.

**EXISTENTIALISM IN CONTEMPORARY CINEMATOGRAPHY:  
THE PHILOSOPHY OF THE AMERICAN SITCOM *THE GOOD PLACE* AND THE  
RESHAPING OF SARTRE'S HELL**

**Summary**

The traditional reading of Jean-Paul Sartre's drama *No Exit*, published in 1944, seeks to identify various principles commonly associated with Sartre's existentialism, namely that man is an absolutely autonomous individual determined only by his own will, and that his subsequent separation from others brings freedom and free choice. The subject of the paper is, therefore, a comparative analysis of the concept of hell presented in the American series *The Good Place* (2016-2020), created by Michael Schur and the way in which it reshapes Sartre's vision of the same concept given in the aforementioned drama. First, an analysis of Sartre's vision of hell in the play is done and compared with the vision given in *The Good Place* series. The focus is put on the existentialism present in Sartre's drama and his philosophy that "hell is other people" – the premise on which the same is based in the aforementioned sitcom. We then analyzed the way in which the sitcom reshapes Sartre's hell and his existential philosophy of man, who, in his words, can achieve absolute freedom only by separating from others, because, according to the author, man is otherwise doomed to hell. It is concluded that this is exactly where *The Good Place* transforms Sartre's hell. Namely, the central message of the sitcom is that people can become better when they receive external love and support, and that separation from others is not strictly necessary in order to achieve freedom.

*Keywords:* existentialism, man, Sartre, hell, *No Exit*, *The Good Place*, sitcom

Teodora S. Ilić





Немања Н. Марјановић<sup>1</sup>  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

## АМЕРИЧКА ДРАМА НА ФИЛМУ: КО СЕ БОЈИ ВИРЏИНИЈЕ ВУЛФ?

У раду, полазећи од семиолошких становишта Кристијана Меца, као и од феноменолошких радова Гастона Башлара, сагледаћемо како се драма Едварда Олбија *Ко се боји Вирџиније Вулф*? прекодира у филм. Анализирајући употребу елемената филмског језика, уочићемо да је трагични доживљај света у адаптацији израженији него у оригиналном тексту. Тај став потврдиће и сагледавање породичне куће Марте и Џорџа кроз Башларову *Поеишку простора*, где се рационалном поткровљу супростављају ирационалне силе приземља које опседају ликове и подстичу их на свађу.

*Кључне речи:* америчка драма, Олби, филмска адаптација, Мец, Башлар

### 1. Увод

Адаптације књижевних дела појављују се у најранијим фазама филмске продукције; прве адаптације догађаје приказују дескриптивно, са мноштвом ликова и епизодних збивања, при чему занемарују атмосферу и унутрашњу психологију ликова (Кук 2005: 32). Стога, Линда Хачн (2006: 2) у есеју „Проблеми адаптације” наводи да писци са почетка XX века екранизације сматрају обичним дериватима који су инфериорни у односу на књижевна дела. Овај став потврђују речи Вирџиније Вулф (1926: 306), која у есеју „Филм и стварност” оцењује филмски медијум као обичан паразит, а литературу као жртву седме уметности.

На екранизације књижевних дела могу утицати друштвени, односно, идеолошки упливи: уметници који су деловали у некадашњем СССР-у стварају у духу поетике соцреализма, прихваћене као једине могуће естетике на првом конгресу совјетских писаца 1934. године (Флакер 2009: 235). У контексту соцреалистичке поетике преовладава „Теорија одраза” бугарског теоретичара Тодора Павлова (1947: 30) који сматра да: „Свако дело треба да буде верни одраз стварности, а свака адаптација што привреженија оригиналу”. Међутим, у идеји верног одраза улогу арбитра има, углавном, идеологија која контролише шта је верно у уметности, а шта не.

Међутим, тридесетих година двадесетог века долази и до успона математичке логике: између два светска рата делује српски научник Михаило Петровић Алас, који пише књигу *Феноменолошко пресликавање*. У својој књизи Алас тврди да један скуп можемо довести у додир са другим ако постоји бар један заједнички елемент (Петровић 1939: 23). Другим речима, он не инсистира на верном, апсолутном преношењу, већ на моделовању; два скупа можемо довести у везу према сличности или према наговештају. Аласову идеју моделовања примењује Јуриј Лотман у својим семиолошким истраживањима. Он нагласак ставља на прекодирање, односно, моделовање стварности у уметничким делима, а не на њено верно приказивање (уп. Лотман 1976: 23).

1 ahronmona@gmail.com

Утицаји Лотмана, као и Михаила Петровића Аласа, могу се приметити у радовима Кристијана Меца (1975: 623) који у својим семиолошким истраживањима филм посматра као знаковни састав који увек може генерисати нови скуп значења. Француски теоретичар, такође, поручује да филм репродукује стварност првенствено преко слике, а не речи и да на тај начин креира сопствени дискурс: „Филм прича непрестане приче, али их изговара другачије” (Мец 1974: 44).

У овом раду, преко семиолошких становишта Кристијана Меца, као и феноменолошких радова Гастона Башлара<sup>2</sup>, анализираћемо како се драма *Ко се боји Вирџиније Вулф* прекодира у филм.

## 2. Адаптација драме *Ко се боји Вирџиније Вулф*?

Из данашње перспективе адаптацију сагледавамо као стваралачки процес, тј. као производ транспозиције из једног медија у други; у тој транспозицији, односно, (ре)интерпретативном процесу ствара се аутономно уметничко дело у коме неминовно долази до промене перцепције (Хачн 2006: 7–8)<sup>3</sup>. Редитељи сматрају да је за екранизацију, углавном, најпогоднија приповетка, јер су у њој дати основна тема и радња, па адаптери имају широке могућности за проширење збивања и разраду карактера јунака; међутим, ако је у питању драма, потребно је ослободити се претераног јединства места и времена, тј. настојати да се радња не одиграва увек на истом простору и у истом тренутку (Петрић 1968: 31).

Драма Едварда Олбија *Ко се боји Вирџиније Вулф*? једна је од најпопуларнијих и најпревођенијих дела шездесетих година XX века. Подељена је на три чина: „Игра и шала”, „Валпургијска ноћ” и „Егзорцизам” (уп. Олби 1989: 2). Аристотеловско правило о јединству времена и места у тексту дословно је спроведено: радња има једну, основну фабулу, која се одиграва у току једне ноћи у породичној кући Марте и Џорџа (уп. Аристотел 2015: 35). Драма, такође, има сведен број ликова, јер осим супружника, појављује се само млади пар, Хани и Ник.

Трауматични увид у једну ноћ брачног пара, Марте и Џорџа и њихових гостију, редитељ, Мајк Николс, пренеће, готово у целости, у филм.<sup>4</sup> Да би драмски набој у репликама дошао што више до изражаја, редитељ одлучује да музику, уметност коју обилато користи филм (Мец 1974: 23), потисне у други план. Такође, да би фокус што више био на ликовима и на њиховим напрегнутим дијалозима, адаптација *Ко се боји Вирџиније Вулф*? снимана је у црно-белој техници, иако је тада велико био популаран филм у боји (уп. Леф 1981: 450).

Приликом екранизације Олбијеве драме редитељ, Мајк Николс, сусреће се са питањем: да ли треба нарушити аристотеловско правило о јединству места и филм отворити ка спољашњем простору (уп. Леф 1981: 454)? У том контексту он прави измене: поред премештања радње на спрат куће, редитељ догађаје из-

2 Независност од верног опажања стварности може се препознати у радовима Гастона Башлара (2005: 24). Башларова филозофска мисао, у оквиру феноменолошког посматрања простора, биће нам од велике користи у анализи адаптације *Ко се боји Вирџиније Вулф*?

3 На пример, роман Моме Капора (2021: 4) *Уна* почиње изјавом професора Мишела Бабића: „Када сам је први пут видео, сат ми је стао.” Уводном реченицом аутор сугерише да је професор Бабић главни протагониста у делу. Међутим, променом иницијалне перспективе у филмској адаптацији Капоровог романа, мења се и главни лик: у првој сцени видимо Уну, која се полако буди. Мењањем почетне тачке гледишта (Мец 1974: 42) схватамо да је у екранизацији Уна, заправо, главни протагониста.

4 Из оригиналног текста сценариста филма, Ернест Леман, изоставља само места која се тичу политички некоректних делова, као и вулгаризме (Леф 1981: 464).

мешта и ван породичног дома. На почетку филма приказана је слика Марте и Џорџа како се враћају са прославе. Док гледамо како киша пада по мокрим улицама, двоје супружника иду једно поред другог и не држе се за руке. Уопште, они остављају утисак сапатника који не желе да започну разговор. Међутим, када уђу у породични дом, Марта каже: „Какав неред” и подстиче расправу са мужем. Разлог таквој промени расположења треба тражити у простору у којем се налазе: наиме, у филму кућа нема симболику сигурног уточишта, већ својеврсне арене у којој се сукобљавају двоје супружника.

Гастон Башлар (2005: 39), у феноменолошкој студији *Поеџика простора*, мотиву куће придаје амбивалентну симболику; он породични дом замишља као вертикално биће које се уздиже, које се диференцира по својој вертикалности. Вертикалност је обезбеђена поларитетом поткровља и приземља, где таван поприма симболику рационалности, а доњи спрат постаје мрачно биће куће (уп. Башлар 2005: 39). Након почетне свађе, Марта и Џорџ пењу се на поткровље и одмах рационализују расправу. Приказана је слика присног пара, али оног момента када сиђу у приземље настаје вика: њих обузимају ирационалне силе доњег спрата, тј. њихово расположење се усклађује са ирационалношћу дубина. Башларово феноменолошко размишљање је аналогно психоаналитичким тврдњама Карла Густава Јунга (2006: 203): „Свест се понаша као човек који, пошто је чуо неки шум из приземља, пожуре на таван како би утврдио да нема лопова и да је, при том, шум био чист плод маште”. Такође, треба обратити пажњу и на контекст у коме се налазе Марта и Џорџ: у целој кући је неред, тј. свугде су разбацане ствари које су супружници гомилали годинама. Начин како је простор приказан, односно, када се ознака и означено денотације „саберу” (Меџ 1975: 662), гледалац има утисак да у животима супружника ништа не напредује: не напредују ни њихове каријере, нити њихов брак, тј. све је у стагнацији.

Међу многобројним стварима у кући, који су, углавном, нефункционални драмски елементи, јер симболизују виталистичко-експанзивну слику материјалног света, редитељ селективно обележава два знака: слику демона на спрату и икону Богородице са Христом у приземљу. Ови сценски елементи не појављују се у оригиналном тексту и њиховим апострофирањем редитељ жели да назначи да се дихотомија породичног дома полако урушава: слика утваре представља продужени део ирационалног, приземног дела куће који покушава да насвоји горњи, рационални део. Док је портрет утваре био у позадини кадра, Марта започиње разговор искључиво да би се свађала, да би понижавала свог мужа. Али када је крупни кадар усмерен само на њих двоје, приказана је слика заљубљених супружника који леже на кревету.

Кроз утицај ирационалних сила приземља можемо сагледати потребу брачног пара да измисле причу о нерођеном сину, Џимију: овај плод маште представља само додатни терет испразном животу супружника чији се однос, уопште, своди на међусобна понижења и упоређивања, све до психичког краха. Док чекају госте, Хани и Ника, Џорџ упозорава своју жену да не започиње причу о фиктивном детету и док јој се обраћа, у позадини кадра, изнад његове главе, смештена је Богородичина икона. За разлику од портрета демона, икона се налази скрајнута међу многобројним, експресионистичким детаљима и симболика овог угла снимања је немогућност рационализације амбијента где је све нагомилано, где је све устајало, где све пропада.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Индикативно је да се у драми *Ко се боји Вирџиније Вулф?* сва радња одиграва у приземном делу куће: пишчева је намера, дакле, да се у тексту што више концентришу утицаји ирационалних

Костими чине врло важан елемент, односно, знак филмског језика: они указују на сталешку, идејну припадност лика (Меџ 1975: 623). На филму Џорџ је приказан као стереотипна слика професора историје: он је средовечни човек који носи стари вунени џемпер и наочаре са дебелим оквирима. Међутим, његова жена обучена је веома провокативно: она дочекује госте у изазовној, црној хаљини са отвореним деколтеом. У том контрасту редитељ је хтео да мотивише даљи ток свађе брачног пара: Марта, појачаним тоном, прича да је њен муж животни промашај и право ништавило, јер му недостаје продорности и покретачке снаге да преузме универзитет. Док вређа свог мужа, она халапљиво једе пилетину и говори како њен муж само зна да квоче: другим речима, симболика овог кадра јесте имплицитна порука да Марта све време, заправо, једе свога мужа. Да не би слушао како ће цео живот бити ванредни професор, Џорџ напушта кућу и демонстративно одлази у двориште: након изласка, домаћин, сав исцрпљен, одлази под дрво и седа на љуљашку. Друштво му прави биолог Ник.

Док су у крупном кадру њих двојица, чује се музика. Заправо, доњи део куће приказан је као мочвара која прождире не само животе људи него и мелодију у сценографији. Док чујемо клавирску сонату, Џорџ и Ник разговарају у пријатељском тону: они се поверавају једно другом и износе интимне ствари из прошлости. Такође, ван куће имамо осећај пролазности времена, јер док су ликови у приземљу говоре како се налазе у залеђеном царству које је одсечено од амбијента и у коме је време стало. Међутим, оног момента када се у позадини кадра појави доњи спрат, њихов разговор постаје циничан, заједљив и прераста у тучу. Ник одбија да послуша савете искуснијег Џорџа, који га, притом, назива обичним нитковом. Након велике расправе домаћин изјављује да гости желе да оду.

### 3. Валпургијска ноћ

Други чин драме, који носи назив „Валпургијска ноћ”, у књижевном делу наставља се у приземљу, али се у филму одиграва ван куће: редитељ се одлучио за још једну промену простора. Међутим, то није једини разлог отварања филма ка спољашњем свету. Наиме, у германском фолклору, „Валпургијска ноћ” слави се тридесетог априла и првог маја, када се сав „ђавољи сој” састаје на највишем врху немачке планине Харц и уз игру и раскалашно понашање, слави свој празник (уп. Фербер 2007: 235). Обележавање ове ноћи заступљено је у многим књижевним делима: на пример, у Гетеовој драми *Фауст*, кад Мефистофел води доктора Фауста у оближњу шуму, где се скупљају демони како би прославили „Валпургијску ноћ” (уп. Гете 2016: 95). Такође, прослава овог празника обележава се и у роману *Чаробни бреж*, Томаса Мана: наиме, те вечери Сантобрини води Ханса Кастропа у посебни део санаторијума, како би под маскама прославили ноћ злих духова (уп. Ман 1959: 230). Јединствена слика овог демонског бала у светској књижевности приказана је у Булгаковом роману *Мајстор и Маргарита*. Свечаност је одржана у злокобном стану бр. 50, али не у стварном, већ фантастичном свету:

’Највише од свега ме запањује где је ово стало’ и показа руком око себе, истичући тиме величину дворане. ’Ништа једноставније од тога!’, одговори Коровјов: ’Онима што добро познају пету димензију, није тешко да повећају било коју просторију до жељене величине.’ (Булгаков 2009: 326–327)

---

сила приземља и да се тек у последњој сцени супружници изведу ка благодати рационалног поткровља.

У свим овим делима, при помену празника „Валпургијска ноћ”, карактеристична је промена простора и под утицајем ових писаца, редитељ измешта радњу у оближњу кафану.

Своју „Валпургијску ноћ” брачни парови прославиће уз испијање велике количине алкохола, као и промену партнера: Марта изазовно игра са својим гостом и отворено га заводи. Ова је сцена врло еротична, јер обоје играју приљубљено једно уз друго и удварају се наочиглед домаћина. Дијалози су исти као и у оригиналном тексту, али у филму, захваљујући осветљењу, углу камере, тј. ознакама денотације (уп. Мец 1974: 662), гледаоци стичу утисак да Марта, док изговара своје реплике, глуми оргазам. Пошто више не може да гледа тај бесраман чин, Џорџ се окреће Никовој жени и упућује јој ласцивне коментаре. У овом фрагменту оба пара понашају се раскалашно, јер су са собом понели ирационалност приземља. Њихове свађе немају разумног основа, већ су одраз немоћи и незадовољства сопственим животом. Бес, који прогресивно расте у њиховим размирицама, ескалира када Џорџ, пошто више не може да слуша провокације, дави своју жену. Тај чин прераста у насиље из које домаћин излази и морално и физички повређен: због увређеног поноса, Џорџ саопштава Никовој жени алегоричну причу из које она сазнаје да је њен муж у браку само из користи.

Сви учесници Валпургијске ноћи доживљавају нападе јаких емоција: уместо туге, која их подсећа на немоћ, осећају стравичан бес, чије последице могу бити трагичне. Ник се заклиње на освету, а Марта, још једном, свом силином, напада Џорџа: говори да више не жели да му се приближи, јер је бедан и да све људе на свету пут негде води, а њега само у ништавило. На крају „ноћи вештица” обоје супружника слажу се да више не желе да се врате једно другом. Али у овој сцени приказана је највећа разлика између драме и филма; у делу, након бурне свађе са женом, Џорџ равнодушно седе за сто и мирно чита књигу:

Џорџ: Задржи ту мисао за себе, Марта. Када је о мени реч, ја ћу сада да седнем, с ва-  
шим допуштањем... сешћу и читаћу књигу. (Одлази према столици која је окренута  
ка улазним вратима)

Марта: Шта ћеш да радиш?

Џорџ: Читаћу књигу.

Марта (бесно): имамо госте!

Џорџ (претерано стрпљиво): Знам, драга. (Гледа на сат) Али сада је већ прошло че-  
тири сата, а то је уобичајно време када читам. (Одмахује руком) Ти гледај своја посла-  
...а ја ћу мирно да седим [...]

Марта (с неверицом, Нику): Он ће сад да чита књигу... Пасји син ће сад да чита књи-  
гу. (Олби 1989: 51)

Међутим, на филму редитељ врши велику промену: након бурне свађе са мужем, Марта седе у кола, купи госте и вози их натраг у породични дом; на том путу оставља Џорџа самог на паркингу. Када је стигао кући, домаћин није могао отворити улазна врата. У том тренутку подиже поглед и види да су на поткровљу упаљена светла: иако су прозори покривени завесом, на њима се јасно види како се Марта љуби са гостом. Овај приказ толико поразно делује на Џорџа, да он почиње да плаче. Слика прељубе постаје још срамнија када се сагледа кроз Башларову *Поетику простора*: превара указује да је ирационални део приземља успео да насвоји небески, чисти, рационални део, поткровље. Другим речима, породични дом изгубио је своју дихотомију, јер више не постоји свећа рационализације које може да избрише ноћне страве доњег дела куће.

#### 4. Егзорцизам

Трећи чин драме верно је адаптиран на филму. Почиње Џорџовом досетком која му може спасити брак: донеће вест о смрти њиховог нерођеног сина, Џимија. Убиство нерођеног детета је симболичан чин покретања средовечног пара у нови, храбри живот, без ирационалних идеја приземља.

У Олбијевој драми можемо уочити Мартину присност са оцем и могућу, подсвесну, привлачност према њему (уп. Јунг 2018: 71). Наиме, када је разочара Ник, она отвара медаљон, у облику срца, и разговара са сликом оца: „Слаба шанса (још тише) слаба... (Подражава дечији говор) Татице! Татице! Марта је остављена... Препуштена њеним сопственим пороцима у (гледа у сат)... толико и толико остављена своме тати” (Олби 1989: 55). Другим речима, када год је разочара неки мушкарац, она се окреће своме оцу и у њему тражи сигурност. Али у адаптацији редитељ, захваљујући костиму (уп. Мец 1974: 623), продубљује однос између кћери и оца. Наиме, на почетку филма Марта, као што је већ поменуто, носи отворени деколте и уместо медаљона, има индијанску огрлицу. Мајке земље, која је повезана са сексуалношћу (Гербан, Шевалије 2009: 284). Она је решена да заведе младог Ника, али након поражавајуће афере са њим, домаћица излази из куће и камера је снима из горњег ракурса, користећи пригушено, злослутно осветљење. Захваљујућу углу снимања, као и осветљењу, она не делује више као фам фатал из првог дела, већ као слуђена и уплашена жена која схвата да је њен муж стуб куће која се руши. Такође, Марта је сад смерно обучена, јер носи тамну Џорџеву кошуљу и уместо индијанске огрлице, има медаљон у облику срца. За разлику од драме, она не отвара медаљон и не разговара са оцем, већ виче Џорџово име и говори како је он, заправо, једина особа коју воли. У овом гесту редитељ нам имплицитно саопштава да Марта верује да је њен муж, у сваком смислу, раван њеном оцу и да у њему једино осећа сигурност. Док тражи мужа, домаћица назива Ника лакејом који ако хоће да успе у каријери професора, треба да сипа пиће и да увек буде на услузи.

У том моменту улази Џорџ и започиње причу о сину, Џимију: Марта са усхићењем говори о своме детету, али због утицаја доњег дела куће она опет мења однос према домаћину и назива га дављеником који повлачи све око себе. Да би пригушио даље увреде, Џорџ преузима улогу свештеника и чита латинске цитате у молитвеном тону; док чита у сценографији простора, одједном, успостављен је ред. Ствари више нису побацане и његово читање постаје све гласније, јер жели да одагна нечисте силе приземља које опседају Марту. Да би егзорцизам био коначан, Џорџ износи страшне вести, које су, дословно, као у драми:

Џорџ: Марта. Наш син је... мртав. Погинуо је јуче... предвече. На друму са возачком дозволом у депу... скренуо је да не би погазио бодљикаво прасе и налетео право на...

Марта: Не смеш... не смеш то да чиниш!

Џорџ: Право на... дрво

[...]

Марта: Не, не смеш то да чиниш! Не смеш сам да одлучујеш! Нећу то да дозволим! (Олби 1989: 69–71)

Након тужне вести, Марта је скрхана и лежи на поду. У овом моменту, камерман помера угао и парови се снимају из горњег ракурса: у кадру домаћини и гости су приказани као одраз у огледалу. Симболика ове слике указује нам на нову перцепцију односа Ника и његове супруге, Хани. Редитељ скида фину копрену са наизглед срећног пара и указује нам на визију сигурне,

трагичне будућности у којој ће животи младенаца, такође, проћи у свађи и међусобном понижавању.

На било какав покушај измирења, Џорџ одмахује руком и гости одлазе. У овом делу филма редитељ уноси последњу велику промену у односу на драму: наиме, у књижевном делу супружници се спремају да се попну на поткровље, где се страхови лакше рационализују, али на филму таван сада је симбол блуда и неокајаних греха и, стога, режисер помера камеру на Џорџову руку која стоји на женином рамену, а онда објектив издиже ка прозору, тј. ка спољашњем свету. У овом кадру први пут чујемо у кући музику, као и назирање првих сунчевих зрака. Овај стоп кадар симболише да породични дом више није одсечени, уклету чардак, него постаје део амбијента у којем не владају мрачне силе приземља.

## 5. Закључак

У раду, преко семиолошких становишта Кристијана Меца и феноменолошких радова Гастона Башлара, анализирали смо како се драма Едварда Олбија прекодира у филм. У екранизацији дијалози, изузев вулгаризама и политички некоректних делова, у потпуности су преузети из драме и њихова експресивна снага потиснула је филмску музику у други план. Такође, да би осећај резигнираности и разочарења у дијалозима што више дошла до изражаја, филм је сниман у црно-белој боји. За разлику од драме, у адаптацији је нарушено аристотелово правило о јединству места, па је радња прво премештена на спрат куће, па у оближњу кафану.

На основу феноменолошких радова Гастона Башлара, увидели смо да породична кућа Марте и Џорџа поседује изражену дихотомију: рационалном поткровљу супротстављене су ирационалне силе приземља. Другим речима, када су супружници на горњем спрату, одају утисак привреженог пара, али када су у приземном делу куће, они се свађају и понижавају једно друго.

Семиолошки ставови Кристијана Меца највише су спроведени у сценографији: захваљујући тамном осветљењу, карактеристичном углу снимања, као и костимима (ознакама денотације) (уп. Мец 1974: 633), гледаоци интензивније осећају атмосферу уклетог дома у којем је брачни пар и морално и физички назадовао.

Кроз семиолошко и феноменолошко тумачење адаптације *Ко се боји Вирџиније Вулф?*, можемо уочити да је трауматични оквир на филму израженији него у драми. Захваљујући црно-белој фотографији, изостанку музике, наглашеном нeredу који влада сценом, као и нарушеној дихотомији куће (у контексту Башларове *Поетике простора*), трагични доживљај света, у којем је потрага за љубављу и блискости осуђена на пропаст, израженији је у екранизацији него у оригиналном тескту.

Међутим, на самом крају адаптације можемо назрети импулс наде: последња сцена сугерише нам, такође, да живот треба прихватити онакав какав јесте и да смисао, и поред великог страха, треба тражити у загрљају или бар у додиру особе коју волимо.

## Литература

- Аристотел 2015: Аристотел, *О песничкој уметности*, Београд: Дерета.  
 Башлар 2005: Г. Башлар, *Поетика простора*, Београд – Чачак: Градац.  
 Булгаков 2009: М. Булгаков, *Мајстор и Маргарита*, Београд: Book.

- Вулф 1926: V. Woolf, *The Movies and Reality*, London: New Republic.
- Гербран, Шевалије 2009: А. Гербран, Ж. Шевалије, *Речник симбола*, Нови Сад: Stylos.
- Гете 2016: В. Гете, *Фауст*, Београд: Нова књига.
- Јунг 2020: К. Г. Јунг, *Психогенеза душевних болести*, Београд: Миба Букс.
- Јунг 2018: К. Г. Јунг, *Фројд и психоанализа*, Београд: Атос.
- Капор 2021: М. Капор, *Уна*, Београд: Лагуна.
- Кук 2005: Д. Кук, *Историја филма I*, Београд: Clío.
- Леф 1981: J. L. Leff, *Play into Film: Warner Brothers "Who's Afraid of Virginia Woolf?"*, New York: The Johns Hopkins University Press.
- Лотман 1976: Ј. Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд: Нолит.
- Ман 1959: Т. Ман, *Чаробни бреџ*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Меџ 1975: К. Меџ, *Језик и кинематографски медијум*, Београд: Институт за филм.
- Олби 1989: Е. Олби, *Ко се боји Вирџиније Вулф?*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Павлов 1947: Т. Павлов, *Теорија одраза*, Београд: Култура.
- Петрић 1968: В. Петрић, *Увођење у филм*, Београд: Уметничка академија.
- Петровић-Алас 1933: М. Петровић-Алас, *Феноменолошко пресликавање*, Београд: Српска краљевска академија.
- Фербер 2007: М. Ferber, *A Dictionary of Literary Symbol*, New York: Cambridge University Press.
- Флакер 2009: А. Флакер, *Руска авангарда 2*, Београд: Службени гласник.
- Хачн 2006: L. Hutcheon, *A Theory of Adaption*, New York- London: Taylor and Francis Group.

## AMERICAN DRAMA ON SCREEN: WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?

### Summary

In this paper, starting from the semiological points of view of Christian Metz, as well as the phenomenological works of Gaston Bashlar, we examine the ways in which Edward Albee's play "Who's Afraid of Virginia Woolf?" transforms into the film. While examining the use of elements of film language, we noticed that the tragic experience of the world is more pronounced in the adaptation than in the original text. This observation is further confirmed by looking at the family house of Martha and George through Bashlar's "Poetics of Space", where the rational attic is opposed by the irrational forces of the ground floor that haunt the characters and encourage them to quarrel.

*Keywords:* American drama, Albee, film adaptation, Metz, Bashlar

Nemanja M. Marjanović



Јана С. Петровић<sup>1</sup>  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

## ЦИТАТНОСТ У СЦЕНАРИЈУ ЗА ФИЛМ МАРИН ДРЖИЋ ВИДРА ДАНИЛА КИША

Рад испитује природу интертекстуалних веза између сценарија за филм *Марин Држић Видра* Данила Киша и текстова које је аутор сам назначио као своје изворе. Компаративно разматрање дела и његових извора усмерено је ка расветљавању удела предтекста у конфигурацији филмске приче, међусобним односима различитих извора и интерпретацији поступка монтаже цитата, којим се аутор превасходно служио у њиховом преобликовању. Однос између Кишовог дела и Држићевих текстова биће тежиште истраживања, при чему ће кључно место припасти начинима фикционализације уротничких писама, као парадигматичним примерима разматраних поступака. Споне са предлошцима биће сагледане у контексту постојећих научних становишта о цитатности као битној одлици Кишове постмодернистичке поетике.

Кључне речи: Данило Киш, Марин Држић, *Марин Држић Видра*, уротничка писма, сценарио, синопсис, интертекстуалност, цитатност, монтажа цитата

Сценарио за нереализовани филм *Марин Држић Видра* Данила Киша – управо – опширан *синојсис* филмске приче (Ковачевић 2013: 179) – настао је 1979. године, након дозревања постмодерног лика ауторове поетике у *Пешчанику* (1972) (Делић 1994: 14; Делић 1997: 268–312), *Гробници за Бориса Давидовича* (1976) и *Часу анаџомије* (1977). Поступак цитатности стога игра велику улогу у уобличавању и овог текста, сачуваног у дактилопису који је приређен за штампу тек 2011. године (Миоциновић 2014: 303). Наиме, „монтажу цитата” као особит тип испредања интертекстуалног ткања помоћу комбиновања елемената различитих извора, који се преузимају са мањим или већим изменама, Киш је посредно декларисао као свесно одабран стваралачки поступак, уврстивши текст Ханса Визлинга о Томасу Ману у *Малу хрестоматију* у оквиру *Часа анаџомије* (в. Киш 2005: 146–151). У синопсису за филм који је предмет овог рада, сличан је гест начинио, оставивши на крају дела *Библиографију* са списком литературе (Киш 2011: 51).

Попис који сведочи о томе којим се изворима Данило Киш служио при конфигурацији Држићеве биографије обухвата монографије *Марин Држић Видра* Живка Јеличића (Јеличић 1958) и *Комички шеатиш Марина Држића* Фрање Швелеца (Швелец 1968), два издања Држићевих дела – Решетарова *Дјела Марина Држића* (Држић 1930) и Пантићева *Изабрана дела* Марина Држића (Држић 1963а) – те зборник радова *Марин Држић* (Равлић 1969). У духу поступка монтаже цитата, Киш неретко комбинује елементе из једног извора са чиниоцима из других, варирајући при томе директно, интерпункцијски експлицитно назначено цитирање у ужем смислу, и оно индиректно, штампарски неозначено, које је понекад дословно, а понекад прожето мањим или већим променама у односу на извор.

1 jpetrovicjana@gmail.com

Овакво коришћење цитата отежава разграничавање „гена“ различитих „лектира“ и анализу поступака којима је обликована Кишова филмска прича. Будући да аутор „плете литерарну нарацију око већине познатих места из Држићеве биографије“ (Ковачевић 2013: 181), те се његова прича о Држићу управо из тог разлога уклапа у начелне тенденције у фабулирању живота дубровачког комедиографа (в. Франић Томић 2009: 213–238), нећемо се упуштати у детаљна разматрања односа Кишовог сценарија са научним изворима из којих је црпео фактографска обавештења. Како бисмо на што језгровитији начин илустровали како се синопсис за филм *Марин Држић Видра* рађа из сложеног и самосвојног преплета различитих цитата, тежиште рада ставићемо на начин на који се аутор служи речима самога Марина Држића – и то преваходно онима из његових уротничких писама.<sup>2</sup> Међутим, како је управо „комбинаторика“ (Константиновић 2002: 121) елемената посуђених из различитих текстова у сржи поступка монтаже цитата, а „интеракција фикционалног и референцијалног текста“ (Франић Томић 2009: 233) типски поступак у обликовању наратива о дубровачком комедиографу, интертекстуалне везе са уротничким писмима нису изоловане ни међусобно, нити од реминисценција на друге изворе. Због тога што стоје у саодносу са елементима које Киш преузима из назначених научних извора, неопходно је да се, пре упуштања у анализу поступка монтаже цитата из писама, угрубо осврнемо на то који су најважнији елементи које је аутор преузео из осталих предлога са списка, како бисмо пружили бољи увид у то какав је ауторов однос према Држићевом тексту<sup>3</sup>.

Већ подударање наслова сценарија *Марин Држић Видра* са насловом монографије Живка Јеличића привлачи посебну пажњу на овај извор, а околност да је Киш 1958. године у *Књижевним новинама* о овој књизи написао афирмативан приказ (Ковачевић 2014: 181) сугерише његову повлашћеност у односу на остале библиографске јединице увршене у списак литературе. У овој студији Јеличић полемиче са ранијим тумачењима уротничких писама (в. 1958: 231–238), усмеравајући знатан удео пажње на интерпретације Држићеве завере као немотивисаног и само душевном болешћу објашњивог преокрета у личности „духовитог забављача“ (Јеличић 1958: 238)<sup>4</sup>. Да је Киш био сагласан са ставом да садржај епистоларне заоставштине Марина Држића не представља одступање од ствараоачких дотадашњих матрица понашања, већ њихов пун израз (Јеличић 1958: 239, 242), видљиво је из повољног суда о Јеличићевој монографији, у којем, између осталог, наводи да се аутор разрачунао „са неким већ укореењеним заблудом о Држићу“, што се „односи нарочито на Држићев 'двоструки живот'" (Киш 2007а: 347). Стога је од Живка Јеличића преузета пре свега концепција јунака према којој је Држићев комедиографски рад одраз целоживотне кумулације незадовољства због неправедне власти, које је провејавало кроз сва пишева дела, досегнувши тек у уротничким писмима пуну меру. Уз то, Киш је као посебно

2 У време када је Киш стварао била су позната четири Држићева писма, која је Жан Дер открио у фирентинском Државном архиву 1930. године, док је пето откривено тек 2007. године, заслугом Ловра Кунчевића. Међутим, Киш није ступио у дијалог са свим четирма писмима, већ искључиво са првим (Држић 1963в), другим (Држић 1963г) и четвртим (Држић 1963д).

3 При томе ћемо се држати савремених теоријских концепција, према којима се појам цитата схвата у најширем смислу, као „оно што нас иоле подсећа на неки други текст“ (Константиновић 2002: 9).

4 Према Јеличићу, личност ренесансног комедиографа на описани начин посматрао је Јорјо Тадић (Јеличић 1958: 236–237; уп. Тадић 1948: 124–125). Осим Тадићевог, аутор се осврће и на Решетарово, као и на тумачење Драгољуба Павловића.

вредан истакао и начин на који се приказује Држићева смрт под неразјашњеним околностима (Киш 2007а: 347), до које је, по свему судећи, довела урота. Тако се и чињеница да су управо писма која о њој сведоче текст ренесансног комедиографа са којим се у сценарију остварује најживљи интертекстуални дијалог може посматрати као директно повезана са рецепцијом Јеличићеве студије. Осим тога, будући да она поред „есеистичких“, одн. аналитичких садржи и „литерарна поглавља“ (Јеличић 1958: 255), из ове монографије преузет је низ фикцијских „додатака“ Држићевој биографији којима је Јеличић прожео своје жанровски хетерогено дело. Призори на основу којих се образује мозаична слика епидемије куге у Дубровнику (Јеличић 1958: 7–34) – посебно дигресије које приказују сурово кажњавање Андрије кројача, јунака за којег се веровало да је болест донео у град (Јеличић 1958: 13–26) – као и споредни ток радње о неправедном страдању служавки које су госпари обљубили (Јеличић 1958: 113–129), такође су преузети из монографије Живка Јеличића (в. Киш 2011: 51, 9–16, 33–34, 38–40).

Монографија Фрање Швелеца и предговор Милана Решетара *Дјелима Марина Држића* међусобно се допуњују у својству Кишових извора о јунаковим студентским данима у Сијени (уп. Киш 2011: 23 и Швелец 1968: 53; Киш 2011: 25 и Швелец 1968: 54, 154–155; Киш 2011: 23–24 и Решетар 1930: LV–LVII), док је Панتيћево издање *Изабраних дела* дубровачког комедиографа значајно преваходно као извор текстова<sup>5</sup>, а тек онда као научно дело из чијег се критичког апарата Киш упознао са неким подацима на које није могао наићи код претходне двојице аутора са списка<sup>6</sup>. Зборник радова о Марину Држићу у издању Матице хрватске прислужио му је у истом својству – као извор илустративних детаља и сазнања о језику старог Дубровника, који је, како стоји у напомени на крају *Библиографије*, настојао да што верније дочара (Киш 2011: 51; в. Могуш 1969: 270–271).

Темељећи поступак изградње главног јунака на Јеличићевој концепцији Држића као писца који је драмско стваралаштво користио као полигон за прикривено саопштавање сопствених политичких ставова и чији су јунаци маске испод којих често проговара сам аутор, Киш се послужио поступком цитатности како би приказао довијање протагонисте да своје незадовољство влашћу изрази много пре него што ће против ње почети да кује заверу. На основу сазнања да је комедиограф ступио у службу грофа Рогендорфа, благодарећи чињеници да је испрва ангажован како би забавио угледног госта Републике својим шалама (Решетар 1930: LXII; Пантић 1963: 405), аутор обликује сцену у којој, напуштајући родни град да би са Аустријанцем кренуо пут Беча, главни јунак чини управо то – засмејава окупљене припаднике вишег staleжа (Киш 2011: 29). Међутим, у складу са поменутом концепцијом, у фикционалном свету Кишовог сценарија, Држић само привидно подилази госпарима: импровизујући улогу негроманта Дугог Носа из *Дунда Мароја*, превејани стваралац заправо изговара речи из првог писма упућеног Козиму Медичију. Намера тобожњег негроманта да оде

5 Будући да Милан Решетар у *Дјелима Марина Држића* доноси само текст оригинала, те да се цитати уротничких писама поклапају са преводима Срђана Мусића, који се налазе међу корицама Пантићевог издања, може се са високим степеном сигурности закључити да се при навођењу Држићевих речи Киш ослањао управо на ову публикацију.

6 Реч је о податку о трајању свадбеног весеља Влаха Држића, које Киш помиње успутно (Киш 2011: 35; уп. Пантић 1963: 407), као и о дословно цитираној Пантићевој претпоставци да је губитак интересовања био узрок Држићевог напуштања студија (Киш 2011: 28; уп. Пантић 1963: 405).

у „Индије” објашњена је оним аргументима којима Држић објашњава Козиму Медичију своје настојање да изврши преврат државног уређења у Дубровнику<sup>7</sup>:

Марин [...] на начин Дуга Носа, изла-

же, у виду параболе, неке од оних идеја  
које ћемо наћи у писмима Медичијима:  
„Ја, Дути Нос негромант, крећем у Ве-  
лицијех Индија гдје постоји народ, који  
само моли Бога да му да милост да се  
побјеђеним монструмима, разоружа-  
нима, лудима и неспособнима одузме  
некорисна влас јер имају у Велицијех  
Индијах ујрављаче сулуде, а сматрају  
себе мудрима, а не вриједе ни за шта,  
немоћници су, али њихова охолосџи не  
може се више подносити” Итд. Итд.  
(Киш 2011: 30)

То се, узвишени Владару, неће моћи  
учинити, нити ће се ствари окренут  
на боље док год се не промени влада, и  
док се тако моћни Владар не умеша, а  
то стога што имамо ујрављаче који су  
луди а мисле да су мудри, безначајне и  
ништавне, и мада су немоћни, њихова  
охолосџи не може се више подносити.  
(Држић 1963в: 373–374)<sup>8</sup>

У предоченом одломку, Данило Киш примењује поступак монтаже цитата, будући да комбинује директно цитирање и парафразирање елемената из комедије *Дундо Мароје* Марина Држића, са онима из његове преписке. Осим тога, за сагледавање разматраног сценарија у оквирима Кишове постмодернистичке поетике значајно је поређење овог сегмента дела са једним од „литерарних фрагмената” Јеличићеве монографије, у којем је главни јунак такође приказан у улози забављача властеле. Наиме, иако се и у овом тексту Држић ставља у улогу фигуре из првог пролога *Дунда Мароја*, он то чини посредно – позивајући присутне да се из просторије у којој се одвија гозба „преместе *негроманицијом*” (Јеличић 1958: 207, курзив – Ј. П.) онамо куда их наводи својим глумачким импровизацијама. Саме импровизације, осмишљене као прикривена инвектива управљена ка окупљеним госпарима, обликоване су пак колажном варијацијом мотива и стилема из различитих Држићевих дела (Јеличић 1958: 204–207). Дијалогична природа интертекстуалне подлоге Кишовог сценарија постаје очигледна када се узме у обзир да је субверзивност јунака која се читује у ругању госпарима производ преузимања једног од Јеличићевих поступака у етопеји протагонисте, одн. индиректног „цитирања пажња” из његове студије, док обликовање саме поруге почива на готово дословном навођењу Држићевих речи из првог писма Козиму Медичију. Поврх тога, од прворазредног значаја за сагледавање природе цитатности у сценарију *Марин Држић Видра* јесте и чињеница да Данило Киш, за разлику од Живка Јеличића, не преобликује материјал изворника – он се не надахњује Држићевим текстом, већ га дословно

7 При поређењу цитата, у даљем тексту курзивом ћемо означавати директна подударана између предтекста и Кишовог дела, у намери да следимо модел којим се сам аутор служио при навођењу цитата у *Часу анатомије*. Делове одломака који нису дословно исти али се у њима испољава висок степен сличности (до чега углавном долази услед измена у граматичким облицима или редоследу речи) истицаћемо подвлачењем. Болдирање ће бити резервисано за конкретне промене на које поводом одређених примера треба обратити пажњу, а које ћемо експлицирати *ad hoc*. Веће белине које се повремено јављају у ступцима немају посебно текстолошко значење: оне су производ тежње да се читаоцу цитат и извор предоче у истој равни.

8 Истакнут је цитат из првог од четири сачувана писма. У наведеном одломку видљиви су и трагови других исказа из истог текста, али ћемо поступак монтаже цитата из различитих писама минуциозније испитати у наставку рада.

цитира, уз повремене минималне, превасходно граматичке измене, и њихово измештање из изворног контекста.

Највећи степен верности епистоларном предтексту запажа се у једној од завршних сцена, у којој протагониста, већ приспео у Фиренцу, попреште свога превратничког покушаја, разговара са Франом Лукаревићем и Луком Соркочевићем, двојицом трговаца који у свету Кишовог дела имају улогу Држићевих саучесника<sup>9</sup>. У овом призору нису само реплике „дум Марина” обликоване цитирањем уротничких писама већ су искази из посланица фирентинском војводи додељени и другој двојници актера<sup>10</sup>. Уобличавајући разговор завереника, Киш је текст Држићевих писама произвољно raspodelio међу трима јунацима, како би документе који се могу читати само као својеврсна „епистоларна монодија” прилагодио филмском медијуму. Међутим, при оваквој диспозицији цитиране грађе не долази до јасније карактерне профилизације јунака, иако изградња ликова по правилу представља кључан аспект синопсиса као једног од почетних корака у изради филма (Херман 1976: 31). Реплике се готово механички додељују Марину, Луки или Франу, углавном остајући у оном поретку у којем се налазе у извору, при чему се чини да једини критеријум према којем Киш одређује границе исказа нису претпостављене рудиментарне карактеризације јунака, већ настојање да појединачни говорни низови не делују предуги и тако не наруше уверљивост разговорне ситуације. Стога овој конверзацији умногоме недостаје драмска напетост, која се обично сматра атрибутом ваљано написане филмске сцене. Узрок релативне успешности и веродостојности приказане вербалне размене, упркос изостанку напетости, препознаје се у самом предтексту. Наиме, унутрашње својство самих Држићевих писама, њихова „привидна несрећеност” (Пупачић 1969: 176) типична за прозу италијанске ренесансе, у којој „чињенице искачу на онај исти начин, на који се развијају у природи и у човјеку” (Де Санктис 1955: 387) омогућава да, уз минималне интервенције, епистоларни текст прерасте у уверљив дијалог. Тако се између Кишовог дела и цитираног текста образује сложена узајамна интеракција у којој није само стваралачка интервенција, већ и сама природа цитираног оно што омогућава успешност цитатности као уметничког поступка.

9 Стављање ових двају јунака у улогу Држићевих саучесника подстакнуто је научним предтекстом. Наиме, Франо Лукаревић Бурина и Лука Соркочевић историјске су личности за које је познато да су заиста имали трговачке пословне односе са Држићем, а постоје изгледи да су обојица боравили у Фиренци приближно у исто време када је писац покушавао да спроведе у дело своје превратничке намере (Решетар 1930: LXXIII; Пупачић 1969: 200). Иако у четвртном писму Марин Држић наглашава да ће управо трговцима у чијем је друштву допутовао у Фиренцу ставити до знања да је ту боравио само ради забаве (в. Држић 1963д: 387), Јосип Пупачић, аутор једног од текстова из зборника о Марину Држићу који се нашао међу Кишовим изворима, претпоставио је да је комедиограф, схвативши да су изгледи да од Козима Медичија добије подршку мали, таквом тврдњом покушао да их заштити од опасности које би им запретице уколико би се сазнало за њихово евентуално суделовање у уроту. (Пупачић 1969: 199–200.)

10 Киш није пиониер у оваквој функционализацији цитата из Држићевих писама, одн. у њиховом уписивању у реплике самога Марина Држића. У позоришној адаптацији Гундулићеве *Дубравке* из 1973. године, редитељ Ивица Кунчевић је јунака Грдана заменио Марином Држићем, уобличавајући његов сценски говор управо уз помоћ цитирања уротничких писама. (Франић Томић 2009: 222–223) И без улажења у то је ли Данило Киш био упознат са овом поставком и је ли поседовао барем посредно обавештење о њеним драматуршким решењима, важно је имати у виду да је и пре његовог синопсиса постојало овакво драмско обликовање говора Марина Држића као фикцијског јунака, управо како би се могао појмити степен Кишове оригиналности. У датом случају она се очитује управо у томе што су његовој филмској причи искази из писама фирентинском војводи додељени и Франу Лукаревићу и Луки Соркочевићу, а не само ономе из чијег су пера потекле.

Разматрана сцена на сликовит начин сведочи о још једном, већ поменутом, својству цитата у Кишовом синопсису: измене у односу на изворни текст које се уносе у директне наводе минималне су и по својој природи „површинске”. Наиме, најупадљивије одступање у односу на преводе Срђана Мусића састоји се у ијекавизирању предтекста са намером да се он уподоби дубровачком говору, као што је то случај у следећем примеру:

Марин: „А што се неће моћи учињети ниш ће се ствари окренути на боље док се не промијени влада, јер имамо уирављаче који су луди а мисле да су мудри, безначајне и нишћавне и немоћне, и њихова се охолости не може више погнјети.”  
(Киш 2011: 45)

То се, узвишени Владару, неће моћи учиниш, нити ће се ствари окренути на боље док год се не промени влада, и док се тако моћни Владар не умеша, а то стога што имамо уирављаче који су луди а мисле да су мудри, безначајне | и нишћавне, и мада су немоћни, њихова охолости не може се више погносити.  
(Држић 1963в: 373–374)

На основу болдираних речи јасно је да се површинске измене које Киш уноси у Држићев текст, изузев у (каткад недоследном) ијекавизирању, огледају и у повременим променама глаголских облика или пак фонетских ликова одређених речи посредством супстандардног јотовања или елизија вокала. Тек у ретким примерима стваралац прибегава мењању реда синтаксичких јединица у односу на онај изворни, што илуструје наредни пример:<sup>11</sup>

Марин: „Ја сваком дајем до знања да сам овдје само ради провода, како мој боравак овдје не би код | наших побудио неку сумњу...”  
(Киш 2011: 47–48)

[...] Мени ћете учинити највећу милост уколико се брзо на нешто одлучите, иако да мој дуги боравак овде не побуди код наших неку сумњу или позрење да ја, у Фиренци, преговарам о нечему. Ја сваком дајем на знање да сам овде само ради провода, и у свему се потчињавам ономе што Ви желите, и понизно се препоручујем Вашој милости и доброти.  
(Држић 1963г: 386)

Киш је углавном остајао доследан у немењању редоследа исказа у цитираном тексту, и из њега је изоставио релативно мало садржаја, а није згорег напоменути да цитати већински потичу из првог писма Козиму Медичију. Међутим, завршне реплике анализираних сцена, попут оне наведене у претходном примеру, потичу и из оног другог, а има исказа и из четвртог писма. У том смислу, одступање од дословног облика и готово доследног редоследа реченица из прве епистоле задобија карактер *моншаже цицића* у одломку у којем се на реплику јунака преузету из овог писма надовезује реплика обликована цитирањем другог, а одмах затим и четвртог писма:<sup>12</sup>

11 Болдирани су главне речи пермутованих синтаксичких јединица. Ијекавизирани речи обележене су курзивним словима, одн. третиране као да у њима нема измена у односу на изворни текст, будући да се, структурно гледано, ради о истим лексемама у измењеном фонетском облику. Овај принцип примењује се на све примере ијекавизирања предтекста у наредним наводима.

12 У овом примеру примењени су сви до сада коришћени типови истицања Кишових интервенција на цитатима. Поред тога, у њему су синтаксичке јединице чији је редослед, али не и облик

Марин: „У овом се свијету боре добри са рђавим, кријепосни са покваренијема, милосрдни с насилницима, разум са силом,... А разумни људи не треба да допусте да их зло савлада. Разумни људи треба да се помоћу средствима помоћу којих се може побједити... Па зар сад да дубровачки пук – пошљачен од петинаесторице немоћних и безвриједних луђака, које је из дугоштрајне навике трпио и пошљивао – зар да се сада боји и сумња? Морамо се одупрети насиљу!

И вратити сигурности и жељене слободе једном од објесника пошљаченом народу...”

Шетају се црквеним двориштем, каткад их мимоиђе неки свештеник. Заћуте.

Марин: „Ја сваком дајем до знања да сам овдје само ради провода, како мој боравак овдје не би код наших побу-  
дио неку сумњу...”

Франо: „Жбири су дубровачки свугдје...”

Марин: „Према ономе што сам чуо, у Дубровнику се примјењују нове мјере предострожности у погледу градске сипраже!” (Киш 2011: 47–48)

**Прво писмо:** [...] У овом свету обично се боре добри са рђавим, крејосни са покваренима, милосрдни с насилницима, разум са силом. И у људској је природи да се мучи. Али прави људи не треба да допусте да их зло савлада. Разумни људи треба да се помоћу средствима помоћу којих се може побједити. Па зар сада – да будем кратак – дубровачки народ пошљачен од петинаесторице немоћних и безвредних лудака, које је до сада из дугоштрајне навике пошљивао, зар да се сада боји и да сумња? Да ли да поново подигне главу? И да ли да се одупре толиком насиљу? (Држић 1963в: 384)

**Друго писмо:** [...] Али уздам се у бога, од кога се надам сигурној победи, да ће, поред тога што ћемо одмах да вратимо речени новац, Ваша Екселенција, упознати кроз знакове наше захвалности, колико добротинство представља враћање сигурности и жељене слободе једном пошљаченом народу од објесника. (Држић 1963г: 385)

[...] Мени ћете учинити највећу милост уколико се брзо на нешто одлучите, тако да мој дути боравак овде не побуди код наших неку сумњу или подозрење да ја, у Фиренци, преговарам о нечему. Ја сваком дајем на знање да сам овде само ради провода, и у свему се потчињавам ономе што Ви желите, и понизно се препоручујем Вашој милости и доброти. (Држић 1963г: 386)

**Четврто писмо:** А и у Дубровнику, према ономе што сам чуо, из страха од ствари које су се догодиле, примјењују нове мере предострожности у погледу градске сипраже. (Држић 1963д: 387)

измењен, обележене и курзивирањем и подвлачењем, како би промена места у односу на оригинални текст била лако уочљива упркос формалном подударану.

Тако је наведена деоница синопсиса за филм *Марин Држић Видра* показатељ да се ни при ексерпирењу исказа из различитих епистоларних целина и њиховом „монтажном” спајању значење прекројених цитата не мења.

Када су у питању остале измене које се могу сматрати семантичким интервенцијама начињеним како би се текст Држићевих уротничких писама прилагодио времену рецепције Кишовог дела, запажа се тек промена компарације кукавичлука властеле са страшливошћу жена, у поређење са *бабама*, које је у контексту модерних времена неутралније:

Франо: „Кад се оно прије неколико година прочуло да Турци шаљу војску да заузму Дубровник, они се нијесу њада никоме обраћили за помоћ, но су само кукали и ко плашљиве бабе чекали да им са звјезда, каким чудом, стигне помоћ, не настојећи да се ишћа побрину у шаквој невољи.” (Киш 2011: 45–46)

Пре неколико година проширио се глас да Турци шаљу војску да заузму Дубровник, а то им је било јављено чак из Цариграда. Глас се раширио по читавом свету, а они се њада нису никоме обраћили за помоћ, сем што су кукали и као плашљиве жене чекали да им са звезда, чудом стигне помоћ не настојећи да се ишћа побрину у шаквој невољи [...].

(Држић 1963в: 374)

Изузев што прилагођава традиционално поређење менталитету савременог човека, ова промена, исто као ни фонетске измене појединих речи, нема битније реперкусије на семантички план цитата. Међутим, важност уочених одступања огледа се у потенцијалу да, барем у некој мери, релативизују и тиме употпуне досадашња сазнања о поступку цитатности код Данила Киша који датирају из времена пре публиковања сценарија. Овај се потенцијал односи пре свега на становиште да „Киш [...] *деформише* цитат” тако што га „скраћује [...], допуњује, мијења, пародира, иронизира, ступа с њим у дијалог” при чему долази до „промјен[е] значења”, услед које „у новом контексту цитат по правилу добија нове, индуковане вриједности и функције” (Делић 1994: 28, курзив – Ј. П.; в. још и Константиновић 2002: 123). Наиме, као што се види из предочених примера, фрактали Држићевог текста у Кишовом се делу не иронизују, њихов изворни смисао остаје непромењен, а суптилна преиначења облика уносе се како би оно што је преузето наликовало у већој мери дубровачком говорном језику него дугој реченици ренесансног прозног дискурса. Стога је на Кишов поступак цитаности у синопсису за филм *Марин Држић Видра* од „налаза” критичара, у знатној мери применљивија Кишова сопствена мисао о постојању „аргументалних” и „орнаменалних” цитата (Киш 2005: 111). У том светлу, уломци из Држићевог дела у сценарију за филм *Марин Држић Видра* нису само ерудитни украс. Напротив, у кројењу приче о ренесансном комедиографу, којој се приступа са становишта јединосушности његовог животног и уметничког делања, они су *par excellence* аргументални цитат према којем аутор настоји да се односи етично, не повређујући његов основни хабитус.

Поменути верност смислу исказа који се употребљавају у фикционализацији грађе такође спада у ред свесних стваралачких стремљења Данила Киша (в. Киш 2007в: 16). Међутим, разматрана сцена показује да се пишчево виђење етичног поступања са туђим текстом не поклапа у потпуности са оним увреженим, стога што он не користи доследне ознаке које недвосмислено и акрибично упућују на то да је одређени сегмент дела обликован поступком директног



цитирања. Наиме, као што се види из претходних одломака, супротно од праксе устаљене у приређивању драмских текстова, стваралац ставља исказе актера под наводнике, без обзира на постојање назнаке лица које изговара одређене речи. Ова околност замагљује границу реплика смишљених за потребе разматраног дела и оних које су настале цитирањем Држићевог текста, косећи се са Кишовим настојањем да, као што је тврдио анализирајући *Гробницу за Бориса Давидовича*, у цитирању буде отворен (Киш 2005: 111). Поред тога, иако је у сценама које претходе разговору трију завереника аутор употребљавао три тачке у загради за означавање изостављене деонице текста, у овом се приказу три тачке појављују искључиво ван заграде, гдегде се преклапајући са оним местима на којима је у поступку монтаже цитата изостављен део текста, а понекад играјући улогу имплицитне дидаскалије, одн. сигнала за драмску паузу у говору. Напоследку, недоследност у графичком разоткривању поступка директног цитирања очитује се и у начину на који Киш употребљава скраћеницу „Итд.” – У складу са моделом примењеним у *Часу антиномије*, овом ознаком је у извесном броју случајева указано на нецеловитост пренесених деоница<sup>13</sup>. Међутим, у синопсису *Марин Држић Вигра* постоје и такви примери у којима је иста ознака остајала и изван знака навода, те није увек јасно је ли избачен један део целовитог исказа или већа деоница текста<sup>14</sup>.

Иако се испрва чини да су наведена одступања од строгих техничких образаца разграничавања туђег од ауторског текста и описано позиционирање скраћенице упориште за релативизовање Кишове тежње ка нескривеном цитирању извора, у сценарију *Марин Држић Вигра* управо ове појаве показатељ су да је аутопоетичко начело верности смислу предтекста и својеврсне „отворености” у његовом евоцирању делатно чак и када се уротничка писма укључују у подлогу дела посредством парафразе. Овоме у прилог говори сцена разговора између протагонисте и Мавра Ветрановића, која илуструје и да су, поред раније предочених директних цитата, уротничка писма предмет и индиректног цитирања:

Уротнички се дошаптавају два песника и подсећају се свих оних судских неправди и самовлашћа које су госпари учинили: о свештенику којег су (због сумње да је узео на чување новац који је украда нека слушкиња) ставили два-пут на муке тако да му руке осташе на конопцу и умре; о томе како су, уместо сељака који је у свађи убио властелинског кмета, ухватили сељаковог брата. Судије га прогласише невиним. Тада дође пред суд властелин, господар убијеног сељака: „Ови сељаци, дакле, усуђују се да на такав начин убијају властелинске кметове?! А ви их, тек тако, пуштајте да прођу без казне?” Судија: „Овај је човек по нашем мишљењу невин; што хоћете да му учинимо?” Властелин: „Дрмниће га три пушта конойцем, да његов браћо зна шта значи убијати слуђу једног властелина.”

Послушаше га.

О банкротираном левантинском трговцу; о младићима који су се потукли са момком који је припадао властели; о окрутности пресуде; о томе како су прогнали четворицу фратара-пучана из угледних кућа.

**Итд.**

(Киш 2011: 30–31, курзивирала, подвукла и болдирала – Ј. П.)

13 Ради илустрације навешћемо неколико Пометових реплика које је, у сценама које претходе уротничком разговору, Данило Киш доделио главном јунаку док је забављао властелу: „Гледам, госпари, али је гуска, али ишћо друго: онолико велика кайуна моје очи нијесу прије видјеле. Испечен? Ма гледам али је испијан али је испечен: има њеке хрусте на себи које ми очи заносе, срце ми веселе, ајетини ми отварају! **итд.**” (Киш 2011: 29, курзив, подвлачење и болд – Ј. П., уп. Држић 1963б: 161)

14 В. пример на стр. 5. овог рада, као и: Киш 2011: 30.

Кишов манир навођења драмског говора и његов начин обележавања цитата у овом се случају сустичу, те чињеница да се у исказима стављеним под наводнике ради о дословном преузимању текста Мусићевог превода, промиче читаоцу неупућеном у садржај извора. Наиме, тема предоченог разговора Марина Држића са Мавром Ветрановићем о суровости правосуђа Републике Светог Влаха управо су они случајеви неправедног поступања правосудних органа старог Дубровника на које се Држић тужио у првом писму Козиму Медичију. Иако су оба случаја са свештеницима, као и случај са трговцем и онај са младићима знатно сажети у одосу на извор (уп. Држић 1963в: 375–377), будући да Киш изоставља детаље судских спорова, у случају „сељака који је у свађи убио властелинског кмета”, сажетак Држићевих притужби „допуњен” је дословним цитатом из првога писма. Разговор између властелина и судије који илуструје неправедност поретка преузет је из Пантићевог издања, а деонице истакнуте у тексту од оригинала се разликују у свега три појединости: по томе што су преточене у драмску форму дијалога, по томе што је прва властелинова реплика подељена на две реченице, као и по томе што је фонетски лик везника „шта” измењен у „што” (уп. Држић 1963в: 375). Уметањем – управо – *монџажом* – директног у опсежнији, индиректни цитат, изворни се смисао не изневерава, већ се, напротив, брижљивије негује у новом текстуалном окружењу.

Упутница „Итд.” јесте други битан технички аспект цитатности из предоченог одломка који говори у прилог тези да Данило Киш не настоји да одврати пажњу рецепијената од постојања предтекста, већ можда – управо супротно – да је управи ка својим изворима. Он, наиме, ни овде не користи спорну скраћеницу да нагласи прекидање дословно презетих деоница, одн. након краја директног цитата, већ након свих побројаних случајева који се *индиректно циџирају* сажимањем. Будући да у самом предтексту, изузев ових које Киш преноси, нема других примера тираније правосудних органа, упутница у датој сцени дефинитивно не указује на могућност црпљења додатних примера из извора. У том смислу, чини се да скраћеница „Итд.” у овом одломку открива ауторску замисао да се, при проширивању синопсиса у сценарио, драмски предоче и на основу материјала из предтекста прошире сви наведени примери<sup>15</sup>. На могућност оваквог тумачења положаја скраћенице указује и „додатак” – „о окрутности пресуде” – којим је писац синопсиса испратио белешку о случају младића „који су се потукли са момком који је припадао властели”. Овом синтагмом Киш је указао на то да његов извор нуди обиље информација подесних за филмску обраду, и дао својеврсно упутство за даље разрађивање приче. Међутим, с обзиром на то да након синопсиса није било даљих корака у продукцији филма (Ковачевић 2013: 179), драмски ефектан случај младића осуђеног на одсецање руке, а потом „само” на доживотно тамновање јер је, при нападу на властелина повикао „Нападнимо га” и имао ту несрећу да га онај који је жртву заиста ранио оптужи у страху за свој живот (Држић 1963в: 376–377), остаје изван хоризонта рецепције читаоца који овом тексту приступа не упознавши се са изворима. У оваквој констелацији ствари, чини се да ни необележавање директног цитата доиста не треба разумети као чин прикривања извора, већ као имплицитно упутство да му се треба вратити, и још га помније следити.

15 Није, међутим, јасно је ли Киш сугерисао да се при филмској обради ова сцена прикаже кроз ретроспективне призоре или да се пак њено препричавање уврсти у реплике једног од двојице стваралаца.

Као што претпоставља сам поступак индиректног цитирања, одн. парафразирања предтекста, Данило Киш у сегментима у којима се на овај начин евоцирају уротничка писма испољава већи степен слободе у односу на Држићев текст, него што је то случај при директном цитирању. Међутим, на основу анализираних сцена јасно је да ни при индиректном цитирању прожетом недовољно транспарентним дословним цитатом „орнаменталног” карактера, Киш не скрива своје изворе, нити одступа од основног смисла предтекста. Као и при употреби уротничких писама за конфигурацију завереничког дијалога, он остаје веран ефекту који и сам Држић тежи да постигне позивајући се на предочене примере, те се ни поводом „деформације” текста сажимањем не може говорити о битнијим изменама смисла, које су, према ранијим закључцима критике, пратиле цитатност Данила Киша у прозном дискурсу.

На основу разматрања саодносно сценарија за филм *Марин Држић Вигра* са различитим предтекстима, који смо илустровали на примеру пишчевог односа према уротничким писмима Марина Држића, можемо закључити да је интертекстуална подлога Кишовог дела обликована пре свега поступком монтаже цитата, као и да се тај поступак јавља у два вида. Пре свега, он се очитује као дијалог између ставки са списка Кишове разнородне „лектире”: као комбиновање поступака и/или елемената наратива преузетих из различитих извора. Други вид у којем се овај поступак јавља у сценарију за филм *Марин Држић Вигра* има облик прекрајања и уклапања цитата из различитих извора, као што је то случај са незнатним кориговањем и стапањем исказа из различитих текстуалних целина у оквиру уротничких писама. И један и други модел монтаже цитата подједнако су ослоњени и на директно, графички јасно обележено, и на индиректно цитирање. Овај потоњи вид употребе туђих текстова егзистира у распону од дословног а нестандартно обележеног навођења исказа из предтекста, до њиховог парафразирања, које се, у складу са актуелним теоријским концепцијама, такође сматра цитирањем.

Сви уочени видови цитатног поступка уклапају се у начелне тенденције Кишовог постмодернистичког стваралаштва. Ипак, ако у интертекстуалним поступцима примењеним у сценарију *Марин Држић Вигра* и нема радикалних одступања у односу на стваралачке методе Данила Киша на које је наука до сада указала, разлика се уочава у односу према *шекспировима* на које се ти поступци примењују. При коришћењу извора у разматраном делу, Киш је, наиме, до краја веран њиховом смислу, а у знатној мери и дословном облику текста. У том погледу, иако има сразмерно мали значај спрам целине Кишовог опуса, синопсис за филм *Марин Држић Вигра* заузима важно место у испитивању његове поетике. Он баца другачије светло на увржене ставове о томе да се Данило Киш при преобликовању предтекста по правилу служио својом омиљеном фигуром ироније (в. Киш 2007б: 334–335) и тако мењао значење преузетих деоница.

Напослетку, чињеница да смисао овако „добитојеног” Кишовог дела умногоме почива на смислу цитираног Држићевог текста сведочи о особитој важности дела ренесансног комедиографа у цитатном преплету који чини подлогу сценарија *Марин Држић Вигра*. Поврх тога, када се у обзир узму следећи подаци – да се Држићево име помиње у неким од есејских записа Данила Киша (в. Киш 1990: 25); да је дубровачки песник Мавро Ветрановић један од значајнијих јунака у сценарију, те да се у делу цитирају и његови стихови, као и када се има у виду да је у Кишовој заоставштини остала скица романа о дубровачком хуманисти Дидаку Пиру (Миочиновић 2014: 304–305) – осветљава се још једна важна чињеница. Синопсис за филм *Марин Држић Вигра* није само драгоцен грађа за

проучавање пишчеве постмодернистичке поетике већ и посредан показатељ важности дубровачких тема како за самога Данила Киша тако и за српску књижевност XX века.

## Литература

- Делић 1994: Ј. Делић, Цитатност прозе Данила Киша, *Луча. Часопис за Филозофију, социологију и друштвени живот*, XI/1, 14–29.
- Делић 1997: Ј. Делић, *Кроз прозу Данила Киша. Ка поетички Кишове прозе II*, Београд: БИГЗ.
- Де Санктис 1955: Ф. де Санктис, *Повијест италијанске књижевности*, Загреб: Матица хрватска.
- Држић 1930: М. Држић, *Дјела*, М. Решетар (прир.), Загреб: ЈАЗУ.
- Држић 1963а: М. Држић, *Изабрана дела*, М. Пантић (прир.), Београд: Народна књига.
- Држић 1963б: М. Држић, Комедија од Дунда Мароја, *Изабрана дела*, М. Пантић (прир.), Београд: Народна књига, 113–294.
- Држић 1963в: М. Држић, Четири писма фирентинском војводи из 1566. године, превео С. Мусић, у: М. Пантић (прир.), *Изабрана дела*, Београд: Народна књига, 371–383.
- Држић 1963г: М. Држић, 2. писмо, превео С. Мусић, у: М. Пантић (прир.), *Изабрана дела*, Београд: Народна књига, 383–386.
- Држић 1963д: М. Држић, 4. писмо, превео С. Мусић, у: М. Пантић (прир.), *Изабрана дела*, Београд: Народна књига, 387–388.
- Јеличић 1958: Ж. Јеличић, *Марин Држић Видра*, Београд: Нолит.
- Киш 1990: Д. Киш, Теме и варијације. Из *Складишта*, у: М. Миочиновић (прир.), *Ното poeticus*, Сарајево: Свјетлост, 13–25.
- Киш 2005: Д. Киш, *Час анаџомје*, Београд: Просвета.
- Киш 2007а: Д. Киш, Живко Јеличић: Марин Држић, *Varia*, Београд: Просвета, 347–348.
- Киш 2007б: Д. Киш, Иронијом против ужаса егзистенције, у: М. Миочиновић (прир.), *Горки шалоџ искуства*, Београд: Просвета, 330–339.
- Киш 2007в: Д. Киш, Сви гени мојих лектира, у: М. Миочиновић (прир.), *Горки шалоџ искуства*, Београд: Просвета, 2007, 14–20.
- Киш, 2011: Д. Киш, Марин Држић Видра, *Два филмска сценарија*, Вршац: КОВ, 7–51.
- Константиновић 2002: З. Константиновић, *Интертекстуална компаративистика*, Београд: Народна књига.
- Ковачевић 2013: С. Ковачевић, Биографија Држића чека свог синеасту, *Сцена. Часопис за позоришну уметност*, 19/1, 179–181.
- Миочиновић 2014: М. Миочиновић, Поговор, *Ноћ и магла*, Београд: Архипелаг, 303–305.
- Могуш 1968: М. Могуш, Језични елементи Држићева Дунда Мароја, у: Ј. Равлић (ур.), *Марин Држић. Зборник радова*, Загреб: Матица хрватска, 269–281.
- Пантић 1963: М. Пантић, Хронологија живота и рада Марина Држића, у: М. Пантић (прир.), *Изабрана дела*, Београд: Народна књига, 403–409.
- Пупачић 1969: Ј. Пупачић, Пјесник уротник, у: Ј. Равлић (ур.), *Марин Држић. Зборник радова*, Загреб: Матица хрватска, 166–206.
- Равлић 1969: Ј. Равлић (ур.), *Марин Држић. Зборник радова*, Загреб: Матица хрватска.
- Решетар 1930: М. Решетар, Увод, у: М. Решетар (прир.), *Дјела*, Загреб: ЈАЗУ, I–CXLVIII.
- Тадић 1948: Ј. Тадић, Марин Држић, *Дубровачки поштреши*, Београд: СКЗ, 91–125.

Франић Томић 2009: В. Франић Томић, Романсиране биографије Марина Држића, у: С. Анђелковић, П. Л. Тома (ур.), *Марин Држић – свјетлионик дубровачке ренесансе*, Загреб: Калиграф, 213–238.

Херман 1976: Л. Херман, *Сиценарио за филм и телевизију*, Београд: Универзитет уметности у Београду.

Швелец 1968: Ф. Швелец, *Комички театар Марина Држића*, Загреб: Матица хрватска.

## THE HETEROCITATIONAL BASIS OF *MARIN DRŽIĆ VIDRA*, A SCREENPLAY BY DANILO KIŠ

### Summary

The paper examines the nature of intertextual relations between the screenplay *Marin Držić Vidra* by Danilo Kiš and the texts pointed out as its sources by the author himself. A comparative insight into the piece and its hypotexts aims both at interpreting their part in the configuration of the story and their mutual relations, as well as at elucidating the “quotation montage” technique, the principal literary device the author employed when reshaping the sources’ elements. The relation of the screenplay to the works of Marin Držić is subject to a close analysis, focused primarily on the ways of fictionalization of his conspiracy letters – the hypotext which is the most illustrative of the literary device examined herewith. Finally, these connections are reexamined in the frame of existing scientific views on citationality as a crucial characteristic of the postmodernist works of Danilo Kiš.

*Keywords:* Danilo Kiš, Marin Držić, *Marin Držić Vidra*, conspiracy letters, screenplay, intertextuality, citationality, quotation montage

Jana S. Petrović

## **Автори**

### **Јована М. Иветић**

рођена је у 1997. Кикинди. Дипломирала је и мастерирала на Филолошком факултету у Београду из области медијевистике и нараторологије, што су уједно уже области њеног интересовања. Студенткиња је докторских студија на Филолошком факултету (модул: Српска књижевност). Електронска адреса: jovana.ivetic@gmail.com

### **Настасија З. Перић**

рођена је 16. новембра 1994. године у Лазаревцу. Дипломирала је српски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду 2018. године. Одбранила је мастер рад 2019. године, на тему „Ђаво као гротескни јунак у апокрифима” на Филолошком факултету у Београду. Студент је четврте године докторских студија на Филолошком факултету у Београду, на Катедри за српску књижевност. Стипендиста је Министарства просвете, науке и технолошког развоја. Бави се проучавањем српске средњовековне књижевности и у докторској дисертацији обрађиваће апокрифна дела апостола Томе у српском рукописном наслеђу. Стипендиста је Министарства науке, просвете и технолошког развоја. Области научног интересовања: средњовековна и народна књижевност. Електронска адреса: gorskimis12@gmail.com

### **Милица А. Кандић**

рођена је 1996. године у Крагујевцу. Студент је друге 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 научно-истраживачки рад. Области научног интересовања: српска књижевност романтизма, народна књижевност и српска књижевност постмодернизма. Електронска адреса: milica.kandic@filum.kg.ac.rs

### **Милица Б. Мојсиловић**

рођена је 1995. године у Крагујевцу. Основне академске студије – смер Српски језик и књижевност, уписала је 2014. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Дипломирала је 2019. године, након чега уписује мастер академске студије. Била је стипендиста Фонда за младе таленте. У септембру наредне године одбранила је мастер рад са темом „Компаративно проучавање романа *Џејн Ејр* Шарлоте Бронте и *Широко Саргашко море* Џин Рис”. У октобру 2021. започиње докторске академске студије Српски језик и књижевност, уз опредељење за модул књижевност. Учествовала је на XII научном скупу младих филолога, на коме је излагала рад под насловом „Одисејев страх од сирена”. Области научног интересовања: компаративна књижевност, савремене књижевне теорије и студије културе. Електронска адреса: milica.mojilovic995@gmail.com

### **Софија Д. Тодоровић**

рођена је 1997. године у Београду, где је завршила основну школу и Филолошку гимназију (смер Живи језици – Италијански језик). Основне студије Српске књижевности и језика са компаратистиком на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду уписала је 2016. године, а завршила у фебруару 2021. године (са општим просеком 9,40), одбравивши са оценом 10 дипломски рад на тему „Децентрирање медијатора у *Причама које су изгубиле равнотежу* Станислава Винавера” (ментор доц. др Мина Ђурић). Током студија била је стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја. Тренутно је на мастер студијама Српске књижевности на матичном факултету (уписаним у октобру 2021. године). Као стипендиста Erasmus+ програма провешће други семестар мастер студија на Славистичком институту при Филозофском факултету Универзитета у Келну. У новембру 2021.

године радила је као професор на замени (предмет Књижевност) у Филолошкој гимназији у Београду. Говори енглески и италијански, учи немачки језик. Електронска адреса: sofija.tod3@gmail.com

### **Драгана В. Ристић**

рођена је 1996. године у Доњем Жабару (у Републици Српској). Дипломирала је српски језик и књижевност 2018. године на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, гдје завршава и мастер студије, одбранивши рад на тему „Однос према мушком и женском роду у *Српском рјечнику* из 1852. године и у *Речнику српскога језика* Матице српске. Перцепција мушкарца и жене некада и сада” 2019. године. На истом факултету на Одсеку за српски језик и лингвистику обавља позицију демонстратора школске 2019/2020. и школске 2020/2021. У октобру 2020. године уписала је докторске студије на Филозофском факултету у Новом Саду, на студијском програму *Језик и књижевности* (модул: Језик). Тренутно је на трећој години докторских студија, а од фебруара 2021. године запослена је као истраживач-приправник на Филозофском факултету у Новом Саду. Области интересовања: лексикологија, лексичка семантика, когнитивна лингвистика и књижевност. Електронска адреса: draganavojislararistic@gmail.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 Светолика 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

### **Миливој С. Бајшански**

рођен је 1996. године у Кикинди. На Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду завршава основне академске студије 2020. године, потом 2021. године завршава мастер академске студије, с темом мастер рада „Атрибуција јунака у песмама Тешана Подруговића”. Докторске академске студије на матичном одсеку уписује 2021. године и постаје сарадник у настави за предмет Народна књижевност. Бави се истраживањима везаним за област изучавања јужнословенског и балканског књижевног фолклора и интердисциплинарних студија о рефлексима традиционалне усмене књижевности и митско-обредне праксе балканских народа у српској и јужнословенској писаној књижевности, као и методиком наставе народне књижевности. Електронска адреса: bajsanskimilivoj4@gmail.com

### **Тања П. Којић**

рођена је 1996. године у Брчко дистрикту. Основне и мастер академске студије завршила је на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Рад Тање Којић је у више наврата награђиван: током основних студија, на трећој години добила је награду Филозофског факултета за успех постигнут током студија; а након завршене четврте године студија 20. 12. 2019. године добила је награду за најбољег студента Филозофског факултета за 2019. годину; 29.6.2020. добила је награду из Задужбинских фондова Матице српске као најбољи студент са Одсека за српску књижевност и језик. По занимању је Мастер професор језика и књижевности, а тренутно је студент друге године докторских академских студија на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Ауторка је неколико научних радова и тренутно је ангажована као стипен-



диста Министарства просвете, науке и технолошког развоја на Филозофском факултету у Новом Саду. Електронска адреса: tanjakojic2017@gmail.com

### **Биљана С. Ђуровић**

рођена је 1972. године у Панчеву. Дипломирала је српски језик и књижевност на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2004. године. На истом факултету одбранила је специјалистички рад 2008. године са темом „Лаза Лазаревић између романтизма и реализма”. Године 2010. одбранила је магистарски рад такође на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, са темом „Поезија и преводилачки рад Милана Ђурчина”. Докторске академске студије филологије уписала је 2019. године на Филозофском факултету у Новом Саду. Тренутно је запослена као директор основне школе. Области интересовања: српски језик и књижевност, теорија књижевности и општа књижевност. Њена поезија објављена је у часописима *Рукописи* и *Свеске*. Електронска адреса: biljanadjurovic11@gmail.com

### **Нина М. Петровић**

рођена је 1988. године у Крагујевцу. Дипломирала је српски језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2012. године. Одбранила је мастер рад са темом „Присуство Бергсонове философије у Андрићевим приповеткама: *Јелена, жена које нема*, *Летовање на југу* и у *Камијевом Сираницу*” на Филолошко-уметничком 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 научног интересовања: општа књижевност, са акцентом на хорор жанр, философија и интердисциплинарна проучавања књижевности и филма. Електронска адреса: nina\_uriah\_heep@hotmail.com

### **Јована С. Анђелковић**

рођена је 1995. године у Новом Пазару. Основне академске студије – смер Српски језик и књижевност, уписала је 2014. на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Дипломирала је 2020. године са просеком 9,78, након чега уписује мастер академске студије. У јулу наредне године, одбранила је мастер рад са темом „Стваралачко начело у Његошевом песништву”, који ће 2022. године бити пријављен на конкурс Матице српске за Бранкову награду. На мастер студијама била је стипендиста Фонда за младе таленте. У октобру 2021. започиње докторске академске студије Српски језик и књижевност, уз опредељење за модул књижевност. Области научног интересовања: српска књижевност 19. и 20. века, савремене књижевне теорије и постмодернизам у српској књижевности. Електронска адреса: jokantnt1@gmail.com

### **Дина М. Липјанкић**

рођена је 1987. године у Крагујевцу. Основне и мастер студије завршила је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Студент је докторских студија, модул књижевност, на истом факултету. Област научног интересовања: књижевност 20. века. Електронска адреса: lidina\_la@hotmail.com

### **Јасмина Б. Тешовић**

рођена је 1992. године. Тренутно је докторанд на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Пријавила је тему докторске дисертације „Дискурс нестајања у српском модернистичком роману (онтолошки, поетички, наративни и егзистенцијални план)”. Ради у основној школи, пише за књижевно-издавачку кућу *Лагуна* и бави се науч-

но-истраживачким радом. Области научног интересовања: српска и светска књижевност 20. века. Електронска адреса: tesovicbjasmina@gmail.com

### Милица Д. Петровић

рођена је 1993. године у Шапцу. Завршила је основне и мастер студије Српске књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду. Добитник је награде „Миодраг Борисављевић” за 2018. годину; треће награде на 9. и 11. књижевном конкурс у „Вукашин Цонић” (2018, 2020); друге награде за кратку причу на XXVII Светосавском књижевном конкурс у Народне библиотеке Његош у Књажевцу (2019). Прозу и поезију објављује у часописима и специјализованим зборницима (*Наше стварање, Гарави сокак, Стварање, Рукописи*). Објавила је књигу кратких прича под називом *Недеља* награђену на конкурс Матице српске – Друштва чланова у Црној Гори (2020). Тренутно похађа докторске студије Српске књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Електронска адреса: petrovicmilica637@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 приступ 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 *Багдала, Наш шраф и Лепопис Машице Српске*, као и зборницима радова о Злати Коцић и Ивану Негришорцу. Области научног 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

### Милана Д. Гајовић

рођена је 1994. године на Цетињу. Дипломирала је на Филолошком факултету у Никшићу, на Одсеку за српски језик и јужнословенске књижевности 2016. године. Мастер студије завршила на Филолошком факултету у Београду, на коме је тренутно докторанд. Стипендисткиња је Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, при Институту за филозофију и друштвену теорију у Београду. Учествовала је на домаћим и међународним скуповима. Области научног интересовања: постјугословенске књижевности и теорија књижевности. Електронска адреса: milanagajovic@gmail.com

### 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 научноистраживачки рад. На истом факултету завршила је основне и мастер студије школске 2019/2020 одбраном мастер рада „Мотив самоубиства у новели ’Кротка’ Ф.М. Достојевског”. Била је гостујући студент у оквиру Еразмус+ мобилности у Бугарској на Софијском универзитету *Свети Климент Охридски* где је похађала предавања предмета из Славистичких студија у периоду летњег семестра (феб.-јул 2019). Области научног интересовања: српска књижевност модернизма и постмодернизма, савремене књижевне теорије, психолошки аспекти књижевности. Електронска адреса: cebasekaleksandra@gmail.com / aleksandra.cebasek@filum.kg.ac.rs

### **Јелена З. Цветковић**

рођена је 1992. године у Смедереву. На Филолошком факултету Универзитета у Београду дипломирала је 2015. године са просечном оценом 9,70. Године 2017. одбранила је мастер рад „Потрага за идентитетом у француској књижевности од 16. до 20. века: Монтењ, Ла Бријер, Ла Рошфуко, Русо, Стендал и Јурсенар” под менторством доцента др Милице Винавер. Студент је докторских академских студија на Филолошком факултету у Београду и објавила је научни рад у области књижевности у часопису ЛИК. Наставник је француског језика од 2016. године у школи страних језика „Jolly Bear”. Говори француски, енглески и шпански језик. Електронска адреса: [cuca.cvetkovic@gmail.com](mailto:cuca.cvetkovic@gmail.com)

### **Јована Л. Војводић**

рођена је 1997. године у Суботици где је завршила основну школу и Гимназију „Светозар Марковић”. Дипломирала је на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду 2020. године са просечном оценом 9,67. На истом Одсеку завршила је мастер студије са просечном оценом 9,88, одбранивши мастер рад под називом „Књижевни и позоришни рад Милке Гргурове Алексић” 2021. године. Бави се проучавањем српске књижевности 19. и 20. века, односно жанровских, поетичких и тематско-мотивских обележја књижевности 19. и 20. века. Области научног интересовања: заборављени, тј. занемарени писци; стваралаштво српских књижевника; аутобиографије, мемоари и дневници у српској књижевности; проучавање архивске грађе – преписка српских писаца, рукописне оставине писаца; књижевна периодика. Електронска адреса: [jovanav997@gmail.com](mailto:jovanav997@gmail.com)

### **Драгана С. Лисић**

рођена је 1998. године у Новом Саду. Станује у Шангају где је завршила Основну школу „Вељко Влаховић”, а потом Гимназију „Јован Јовановић Змај” у Новом Саду. Студент је мастер студија Српске књижевности и језика на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где планира и докторске студије. Пише поезију. Од 2017. године била је један од организатора Новосадског фестивала књиге Нофек. Електронска адреса: [lisis.dragana@jjzmaj.edu.rs](mailto:lisis.dragana@jjzmaj.edu.rs)

### **Софија Д. Стефановић**

рођена је 1994. године у Београду, завршила је Филолошки факултет у Београду 2017. године са просеком 9,67 на Катедри за енглески језик, књижевност и културу. Мастер академске студије је завршила са просеком 10,0. Мастер рад на тему „Језик реклама: Стилистичка анализа реклама за храну” одбранила је 2018. године. Исте године уписала је докторске академске студије на Филолошком факултету у Београду на модулу језик. Током прве половине докторских студија писала је и радове из књижевности, из периода америчког постмодернизма. Од прве године докторских студија ради као сарадник у настави и демонстратор на катедри за англистику, на предмету Савремени енглески језик B2 за другу годину изборног енглеског. Области интересовања: морфологија, лексикологија и когнитивна лингвистика. Електронска адреса: [sofstefanovicb2@gmail.com](mailto:sofstefanovicb2@gmail.com)

### **Милош Б. Пржић**

рођен је у Смедереву 1989. године. 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 области дизајна и конструкције ратних бродова и подморница. Док-

торске 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 научног интересовања: италијанска књижевност, компаратистика на релацији италијанска књижевност и књижевности балканских народа, путописна књижевност. Електронска адреса: milos.przic@gmail.com

### **Ана Н. Митровић**

рођена је у Београду 1996. године. Основне студије завршила је са просеком 9,55 и стекла звање дипломирани професор језика и књижевности. Мастер рад на тему „Женска перспектива у романима Х. Курејшија *Буда из предграђа* и *Нешто да ти кажем*” одбранила је у септембру 2020. године са оценом 10. Докторске студије уписала је 2020. године. Током прве године докторских студија објавила је рад „(Не)очекивани обрти хибридног идентитета на примеру браће Икбал у роману *Бели зуби* Зејди Смит” у часопису *Живи језици*. У склопу звања истраживач-приправник на Филолошком факултету у Београду бави се постколонијалном, женском и савременом енглеском књижевношћу. Електронска адреса: amitrovic2020@gmail.com

### **Александра З. Стојановић**

рођена је 1995. године у Крагујевцу. Основне академске студије енглеског језика и књижевности завршила је на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2018. године са просечном оценом 10.00. Одбранила је мастер рад са темом „Seeking Asylum: Dystopian Horizons of George Orwell's Nineteen Eighty-Four” на истом факултету 2019. године. Докторске академске студије филологије уписала је 2019. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Тренутно је запослена као истраживач-приправник при Филолошко-уметничком факултету. Области интересовања: теорија књижевности, постмодернизам. Електронска адреса: aleksandra.stojanovic@filum.kg.ac.rs

### **Милица Р. Софинкић**

рођена је 1995. у Госпођинцима. На Филозофском факултету у Новом Саду завршила је основне и мастер студије, Одсек за српску књижевност. Истражује теорију и методологију књижевности, као и књижевност XX века. Пише есеје и научне радове. Похађа трећу годину докторских студија. Ангажована је као демонстратор у настави на свом матичном одсеку. Ради у Културном центру Новог Сада. Објавила је своју прву књигу *Црњански – на међи власитијош и сиранош*, 2021. године. Живи у Новом Саду. Електронска адреса: sofinkicmilica@gmail.com

### **Теодора С. Илић**

рођена је 1997. године у Крагујевцу. Основне студије завршава на Катедри за енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету 2019. године. Своје мастер студије, на истој катедри и универзитету, завршава 2020. године. Тренутно је на другој години докторских студија (модул: књижевност) на Филолошко-уметничком факултету, где је такође запослена као млади истраживач. Области научног интересовања: митолошке студије, савремена енглеска и америчка фикција. Електронска адреса: teodora.ilic@filum.kg.ac.rs

### **Немања Н. Марјановић**

рођен је 1987. године у Пожеги. Дипломирао је на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима на групи 06 на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2018. године. Одбранио је мастер рад са темом „Како 'успут уходи птице': симболика птица у контексту неосимболистичке поетике” на Филолошком факултету

Универзитета у Београду 2019. године. Докторске академске студије српске књижевности уписао је 2020. године на Филолошком факултету у Београду. Области интересовања: теорија књижевности и светска књижевност. Електронска адреса: [ahronmona@gmail.com](mailto:ahronmona@gmail.com)

### **Јана С. Петровић**

рођена је 1998. године у Београду где је са титулом ђака генерације завршила Филолошку гимназију. Основне студије Српске књижевности и језика са компаратистиком завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где похађа мастер академске студије Српске књижевности и пише мастер рад на тему „Пригодна поезија Доминка Златарића”. На матичном факултету ангажована је као демонстратор на предметима Књижевност од ренесансе до рационализма, Историја књижевности ренесансе и барока и Преглед књижевности ренесансе и барока. Области научног интересовања: дубровачка књижевност, књижевност ренесансе и барока. Електронска адреса: [jpetrovicjana@gmail.com](mailto:jpetrovicjana@gmail.com)



Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу  
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ  
Зборник радова са XIV научног скупа младих филолога Србије, одржаног  
2. априла 2022. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
Година XIV / Књ. 2

*Издавач*

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

*Одговорни уредници*

Проф. др Маја Анђелковић

Проф. др Мирјана Секулић

*Секретар уредништва*

Светлана Стевановић

*За издавача*

Мр Зоран Комадина, редовни професор  
Декан Филолошко-уметничког факултета

*Лектура и коректура*

Ђорђе Ђурђевић

*Лектура резимеа на енглеском језику*

Сања Маркељић

*Технички уредник*

Стефан Секулић

*Штампа*

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

*ISBN*

978-86-80596-19-8 (НИЗ)

978-86-80596-27-3

*Тираж*

150

