

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са XV научног скупа младих филолога Србије, одржаног
1. априла 2023. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
Година XV / 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
Проф. др Томислав Брлек, Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу, Хрватска
Проф. др Даница Јеротијевић Тишма, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Одговорни уредник

Проф. др Маја Анђелковић
Проф. др Мирјана Секулић

Рецензенти

Проф. др Јасмина Ахметагић
Проф. др Душан Живковић
Проф. др Часлав Николић
Проф. др Биљана Влашковић Илић
Проф. др Јелена Арсенијевић Митрић
Проф. др Кристина Митић
Проф. др Мина Ђурић
Проф. др Јована Павићевић
Доц. др Јелена Младеновић
Доц. др Јелена Марићевић Балаћ
Проф. др Јасмина Теодоровић
Проф. др Марија Лојаница
Доц. др Мирјана Бојанић Ђирковић
Доц. др Александар Радовановић
Проф. др Ана Живковић
Доц. др Јелица Вељовић
Доц. др Тијана Матовић
Доц. др Александра Матић
Доц. др Владимир Ђурић
Доц. др Ђорђе Радовановић
Доц. др Милена Нешић Павковић
Доц. др Ксенија Вранеш
Др Оља Василева

Секретар уредништва

Светлана Стевановић

Зборник радова са XV научног скупа младих филолога Србије,
одржаног 1. априла 2023.
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Година XV / Књ. 2

Крагујевац, 2024.

О ДВОКЊИЖЈУ ЗБОРНИКА СА XV НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ

На Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 1. априла 2023. године одржан је XV научни скуп младих филолога Србије. И овај XV скуп младих филолога имао је исту тему као и сви претходни: *Савремена проучавања језика и књижевности*.

На XV научном скупу младих филолога Србије учествовало је 85 младих филолога са 82 пријављена и поднесена реферата. Од тога је на лингвистичком делу скупа, делу посвећеном *савременом проучавању језика*, било 30 учесника са 28 реферата, док је у књижевном делу – у делу посвећеном *савременим проучавањима књижевности* – било 55 учесника са 54 пријављена реферата. Скуп је радио у преподневним и поподневним секцијама. На лингвистичком делу скупа биле су три секције, две преподневне (са 9 и 10 реферата) и једна поподневна (са 9 реферата), док је рад на књижевном делу скупа био организован у пет секција: две преподневне (са по 11 реферата), и три поподневне (две са 11 и једна са 10 реферата).

Учесници лингвистичког дела скупа били су са 6 научних институција из Србије и Шпаније, и то: Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу (17 учесника); Филолошког факултета Универзитета у Београду (6 учесника); Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду (2 учесника); Филозофског факултета Универзитета у Нишу (1 учесник); Института за српски језик САНУ (3 учесника) и Факултета хуманистичких наука Универзитета у Мадриду (1 учесник). У двадесет и осам поднесених реферата анализирана је проблематика савременог проучавања језика тематски везана за шест језика, разматраних појединачно или контрастивно, и то: српског језика (16 реферата), енглеског језика (1 реферат), немачког језика (2 реферата), шпанског језика (3 реферата), италијанског језика (5 реферата) и арапског језика (1 реферат).

Учесници књижевног дела скупа били су са пет научних институција из Србије, и то: Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу (22 учесника); Филолошког факултета Универзитета у Београду (20 учесника); Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду (8 учесника); Филозофског факултета Универзитета у Нишу (4 учесника) и Филозофски факултет Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, Филозофски факултет (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, германистике, хиспанистике, италијанистике и оријенталистике, опште лингвистике, књижевне историје и теорије књижевности.

Велики број поднесених лингвистичких и књижевних реферата разлог је што се они штампају у два тематски спецификована зборника: у првome су окупљени реферати који припадају области савременог проучавања језика, док се у другоме штампају на скупу презентовани радови што припадају области савременог проучавања књижевности. Будући да се сваки рад уврштен у зборник рецензира, нормално је да сви на скупу поднесени реферати нису уврштени у зборник. То је онима чији су и реферати уврштени и онима чији реферати нису задовољили критеријуме рецензената подстрек да на наредним скуповима буду бољи: првима да се

одмере у односу на резултате постигнуте у претходној години, другима да завреде да им на скупу поднесени реферати буду и штампани у зборнику.

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 у радовима и из једне и из друге књиге овог двокњижја. Тако су радови младих филолога што их доноси двокњижје зборника са XV научног скупа младих филолога показали да је младачка жеља за науком и њеним изазовима најбољи мотив за научно усавршавање и напредак. Колико ће млади истраживачи представљени радовима у овим двама зборницима научно напредовати за само годину дана, моћи ће се самерити преко њиховог учешћа и прилога на наредном XVI научном скупу младих филолога Србије, на који их свесрдно позивамо желећи им добродошлицу.

Крагујевац, 5. 2. 2024.

Уредници

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

На XV научни скуп Младих филолога Србије пријавило се 56 учесника са националних универзитета, док је на самом скупу одржаном 1. априла 2023. године изложено 54 реферата. Највећи број учесника на скупу били су докторанди и мастеранти са Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу (23 укупно), којима се по броју учесника приближио Филолошки факултет из Београда (20), док је мањи али ипак значајан број учесника са Филозофског факултета из Новог Сада и Филозофског факултета из Ниша.

Као и до сада, зборник *Савремена проучавања језика и књижевности* проистекао са скупа Младих филолога састоји се из две књиге посвећене језику и књижевности. За објављивање у другој књизи зборника проистеклој са књижевно-антрополошких сесија XV научног скупа Младих филолога Србије прихваћено је 35 научних радова и то већином категоризованих као оригинални научни рад.

Као организаторе научног скупа Младих филолога Србије радује нас што међу учесницима увек има докторанада из различитих области – српске књижевности, која преовладава, затим енглеске и америчке, немачке, хиспаноамеричке, руске, француске, македонске.

На излагањима на научном скупу и у радовима прихваћеним за објављивање у зборнику традиционално налазимо широк спектар тема које интересују младе истраживаче у Србији: фолклористика, апокрифи, питање идентитета, другости, жена и женско тело, памћење, меланхолија, хорор, ониричко, итд. Предмет истраживања представљају како старије књижевне епохе, тако и најновија дела савремених аутора. Међу радовима има тумачења окренутих ка књижевним класицима уз доношење нових увида и уз примену нових теоријских модела, док се многи аутори усмеравају ка савременим и интердисциплинарним проучавањима књижевности. Ове године пажњу привлаче и радови који излазе из уско профилисаних књижевних студија и сусрећу се са филмом. Показује се и учесталост компаративних истраживања с примерима поређења енглеске и српске, немачке и српске књижевности или дела више аутора енглеске књижевности.

Остаје нам само да честитамо на радовима који су одобрени за штампу од стране рецензентата а у којима је показана истраживачка зрелост аутора.

Крагујевац, новембар 2023.

Проф. др Мирјана Секулић

САДРЖАЈ

О ДВОКЊИЖЈУ ЗБОРНИКА СА XV НАУЧНОГ
СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ / 5

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА *САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА
ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ* СА ПЕТНАЕСТОГ НАУЧНОГ
СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ / 7

Јована С. Анђелковић
КАНОНСКО И АПОКРИФНО СВЕДОЧЕЊЕ О ПРВОРОДНОМ ГРЕХУ / 13

Милица Б. Мојсиловић
ПРИПОВЕСТ О ПОЉУПЦУ У АПОКРИФУ
„ЖИТИЈЕ И ИСПОВЕСТ АСЕНЕТЕ” / 25

Драгана Б. Смиљанић
РЕЛИГИЈСКИ КОНТЕКСТ У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА
РАЗЛИКЕ ГОРАНА ПЕТРОВИЋА / 37

Маја Н. Стојанац
ПРЕДСТАВА СРЕДЊОВЕКОВНОГ ВИТЕШТВА У РОМАНИМА
ДЕЈАНА СТОЈИЉКОВИЋА (*ДУГЕ НОЋИ И ЦРНЕ ЗАСТАВЕ,
ОЛУЈНИ БЕДЕМ И ДУКАТ ЗА ЛАЂАРА*) / 49

Емилија А. Појовић
ДРАМСКИ ОБЛИЦИ И ФОРМЕ У ЖИВОТУ И ОБИЧАЈИМА НАРОДА
СРПСКОГА (1867) ВУКА СТЕФАНОВИЋА КАРАЏИЋА / 61

Миливој С. Бајићански
ТРАДИЦИОНАЛНА КУЛТУРА У ПОБЕГУЉИ ВАСИЛА
ИЉОСКОГ: ЗАСТУПЉЕНОСТ И ФУНКЦИЈА / 73

Бојана Д. Кулићан Громовић
РЕФЛЕКСИ УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА
КАКО ЈЕ ЈОШИКА ОТИШАО НА НЕБО БРАНКА В. РАДИЧЕВИЋА / 81

Душан Ж. Петровић
ПАС У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ И МИЛЕНЕ МАРКОВИЋ / 93

Стијанислава Д. Пауновић
МЕТАМОРФОЗЕ ДЕМОНСКОГ У РАНОЈ ПОЕЗИЈИ НОВИЦЕ
ТАДИЋА НА ПРИМЕРУ ПЕСМЕ „СМРТ У СТОЛИЦИ” / 101

Емилија Д. Вучићевић
МОТИВИ ЖИВОТИЊА У ПРИПОВЕТКАМА ИЗ КЊИГЕ
НАЈВЕЋА ТАЈНА СВЕТА МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА / 109

Нађашиа Д. Кајић
МОТИВ ПРЕЉУБЕ У РОМАНУ *ЧУДАН СВЕТ* ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА / 119

Анђела К. Ђукић
СМРТ ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ДЕТЕТА: ТЕМАТСКА ПРЕПЛИТАЊА У
ИЗАБРАНИМ ДЕЛИМА ДАНИЛА КИША И ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ / 131

Лиђија В. Петровић

МЕЛАНХОЛИЈА СРПСКОГ НАЦИОНА У ДРУГОЈ
КЊИЗИ СЕОБА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 145

Тађјана Н. Кличковић

ЕЛЕМЕНТИ ХОРОРА У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА МИЛОРАДА
ПАВИЋА ИЗВРНУТА РУКАВИЦА: „КРЧМА КОД ЗНАКА ?”, „ИЗВРНУТА
РУКАВИЦА”, „ДУШЕ СЕ КУПАЈУ ПОСЛЕДЊИ ПУТ” И „ДОРУЧАК” / 153

Марија Д. Ивковић

ЕЛЕМЕНТИ ХОРОРА У РОМАНУ КАКО УПОКОЈИТИ
ВАМПИРА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА / 165

Александра В. Чебашић

ФЕНОМЕН ОНИРИЧКОГ И ИНСОМНИЈЕ: ОМАМА
СЛОБОДАНА ВЛАДУШИЋА КАО РОМАН-САН / 177

Марија М. Шљукић

ИНДИВИДУАЛНО И КОЛЕКТИВНО ПАМЋЕЊЕ У РОМАНУ
ТУРСКИ БЕЧ АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВА / 189

Снежана М. Марковић

ЖЕНА КАО РЕМЕТИЛАЧКИ ФАКТОР У РОМАНУ
ДЕРВИШ И СМРТ МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА / 203

Кашарина С. Лазић

„ЗЛОЋЕ” ИЛИ АМБИЦИОЗНЕ ЖЕНЕ У МУШКОМ СВЕТУ? – УПОРЕДНА
АНАЛИЗА ЛЕЈДИ МАГБЕТ И СРЕМЧЕВЕ ПОПАДИЈЕ ПЕРСЕ / 213

Ана Р. Миђар

THE (M)OTHER IN THE MODERN AMERICAN DRAMA OF EUGENE
O'NEILL, ARTHUR MILLER AND TENNESSEE WILLIAMS / 223

Теодора С. Илић

FEMALE GAZE И КАРАКТЕРИЗАЦИЈА АХИЛА У РОМАНИМА АХИЛОВА
ПЕСМА МЕДЛИН МИЛЕР И ЋУТАЊЕ ДЕВОЈАКА ПЕТ БАРКЕР / 235

Верка Г. Карић

ТЕЛО КОЈЕ ГО(ВО)РИ: РОДНО НАСИЉЕ У СТВАРИ КОЈЕ
СМО ИЗГУБИЛИ У ВАТРИ МАРИЈАНЕ ЕНРИКЕС / 243

Александра Н. Петровић

МАЈЧИНСКО ПРИСУСТВО КАО ШАНСА ЗА ПОСТОЈАЊЕ У РОМАНИМА
БИЉАНЕ ЈОВАНОВИЋ ПАДА АВАЛА И ПСИ И ОСТАЛИ / 255

Милица М. Софинкић

АСПЕКТИ ДРУГОСТИ У РОМАНУ ВОЉЕНА ТОНИ
МОРИСОН (ДРУГОСТ КАО ТРАУМА) / 267

Александра П. Урошевић

ФИГУРА ЖЕНЕ У ФИЛМУ ОГЛЕДАЛО АНДРЕЈА ТАРКОВСКОГ / 277

Дарка С. Деретић

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У БОРХЕСОВИМ
ПРИПОВИЈЕТКАМА ИЗ ЗБИРКЕ МАШТАРИЈЕ / 287

Тамара С. Чалойек

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У ДЕТЕКТИВСКИМ
ПРИЧАМА ХОРХЕА ЛУИСА БОРХЕСА / 299

Немања Н. Марјановић

МИТСКА ПРИЧА О БРАЋИ – НЕПРИЈАТЕЉИМА У БУДЕНБРОКОВИМА
ТОМАСА МАНА И У ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ ИВЕ АНДРИЋА / 311

Миша М. Алексић

ПРИЧА „КРАЈ МАРКА КРАЉЕВИЋА” МАРГЕРИТ
ЈУРСЕНАР И ЊЕН МОГУЋИ ХИПОТЕКСТ / 325

Јана Б. Бошковић

ПРВОБИТНИ ГРЕХ БАЗИЛА ХОЛВОРДА У КОНТЕКСТУ
ВАЈЛДОВЕ ФИЛОЗОФИЈЕ ЛАРПУРЛАРТИЗМА / 337

Нађа В. Нинчевић

КОНЦЕПТ УМЕТНОСТИ У ДЕЛИЛОВОЈ ПРОЗИ:
ПОДЗЕМЉЕ И БОДИ АРТИСТ / 347

Миљана С. Пешић

ТРАНСМЕДИЈАЛНИ ПРИСТУП РОМАНУ И
ФИЛМУ ЛАЈАЊЕ НА ЗВЕЗДЕ / 355

Маша Љ. Пецировић

ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ ДИЈАЛОГ СА АНДРИЋЕВИМ СТВАРАЛАШТВОМ:
ФИЛМСКО ЧИТАЊЕ РОМАНА ПРОКЛЕТА АВЛИЈА / 367

Софија Д. Тодоровић

СУСРЕТ ФАУСТА И ХЕЛЕНЕ ТРОЈАНСКЕ
У ГЕТЕОВОМ ФАУСТУ II: КУЛТУРЕ, ПОЕТИКЕ
И УМЕТНИЧКЕ ФОРМЕ У ДИЈАЛОГУ / 379

Стефан С. Павић

УТИЦАЈ НОВИХ ХЕТЕРОТОПИЈА У САВРЕМЕНОЈ
КУЛТУРИ И КЊИЖЕВНОСТИ НА ПРИМЕРУ
РОМАНА МЕТРО 2033 ДМИТРИЈА ГЛУХОВСКОГ / 391

Аутори

Јована С. Анђелковић¹

*Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад*

КАНОНСКО И АПОКРИФНО СВЕДОЧЕЊЕ О ПРВОРОДНОМ ГРЕХУ²

Основа овог истраживања јесте употреба компаративне методе при анализи приче о првородном греху, казни и кривици, у контекстима канонског текста, односно библијског сегмента о изгону из раја с једне, и апокрифног текста „Књига о Адаму и Еви” с друге стране. Након експлицирања значаја праисконског човековог изгона из раја по онтолошку суштину оностраног и оовременог бивања, те и по књижевно-уметничко обликовање кроз историју, аналитичким приступом канонском тексту тумачиће се учешће треће, посредујуће фигуре између бића и греха, као и проблематика коју њихово саодношење побуђује – принцип поверења. Из тог ће се контекста даље, а поводом апокрифних инваријанти приче – Адамове и Евине верзије – увиђати како се вера у демонску реч конституисала и да ли је Евино поверење у змију, одувек постављано као узрок људског сагрешења, заправо први корак бића ка нерајском бивању. Овде ће се компаративни фокус померити са односа канон : апокриф на однос двеју апокрифних инваријанти, те, напоследку, и додатно продубити посредством сагледавања саодношења сваке од инваријанти са библијским дискурсом појединачно.

Кључне речи: Библија, „Књига о Адаму и Еви”, апокриф, првородни грех, змија, поверење, кривица, други грех, покајање

1. Протологија: упориште књижевног обликовања

У контекстима аналитичких приступа сазнању, многе хуманистичке науке, пре свега оне (ако не и све оне) усмерене да разрешавање онтолошких, али и онтотеолошких (с обзиром на то да се одговори о смислу и суштини бића и небића пре свега црпе из теолошких поставки) питања поводом бића и бивствовања, полазе од граничног тренутка по људску егзистенцију. Било да ту границу смештају у домене само овде-и-сада постојања или је изналазе у контекстима разграничења истог од негдашњег, праисконског људског битисања, та је међа семантички оваплоћена као тачка у којој се додирују и оживљују узрок и последица свеукупне проблематике постојања, над којом наука и даље остаје запитана, сва у хипотезама. Библиоцентрична космолошка протологија, заснована на литерарном сведочењу о шест дана Божје демијуршке делатности, одмах након упостојања принципа размножавања (настављања, континуитета) посредством творења жене Адаму, ту границу садржински обликује причом о првородном греху, те тиме пружа упориште за тумачење егзистенције као наслеђа (настављања, континуитета) грешности, као казне за преступање. Стога, велика књижевност, у потрази за смислом и разлозима коначности, зла, смрти, у великој мери, макар и најимплицитније, надовезивала се на грех првог

¹ jovana.andjelkovic@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).

човека и поводом њега обликовала литерарног јунака, који би могао бити или његов пандан или пак потенцијални носилац другачијег Адамовог избора. Тако је велика књижевност, која испред свог језичког обликовања увек поставља мисао о значајним егзистенцијалним питањима, увек у дослуху са библијским дискурсом. И управо је она разлог зашто се у књижевној науци неретко осећа одблесак најтрансценденталнијег садржаја, не дозвољавајући јој да се објави као само наука, с обзиром на то да живот представљен у делу никада није само живот, већ увек у некој врсти садејства са пре- и постегзистенцијом, које наслућује и о којима сања. Стога, ониричко у књижевности јесте апстраховано у просторе рајског, а изгубљеног, стања, с обзиром на то да нам свако обликовање етнографског проучавања (а књижевност јесте етнографска јер увек сведочи о једном друштву, о култури, продукујући се кроз идеју човека у времену) „открива идеју о правремену рајске среће, у којем су живели први људи, а које је било изгубљено неком кривицом, грехом” (Крстић 2009: 5). Књижевност остаје да сања блаженство, а наука о књижевности поводом тога потеже философско питање како смо блаженство изгубили. У контексту овог истраживања гносеолошку путању, поводом проблематике изопштавања из раја, започећемо у канонској, дакле, библијској, те апокрифној причи о првородном греху, па поводом њихових семантичких блискости и разлика продуковати можда нове хипотезе о егзистенцији као казненом бивању.

2. Библиоцентрична протолошка прича о греху

Карактеристика сегманта *Књиже постојања* о греху, којим се уобличава прича кључна по конституисање антропоонтолошко-егзистенцијалног песимизма, јесте да почиње увођењем трећег лица, чија појава раскрива бајковите импулсе. Наиме, антропоморфизација змије, давањем јој могућности да мисли и мисао посведочи речима, сведочи о њеној разлици у односу на друге животиње, јер и „змија беше лукава мимо све звери пољске” (Пост. 3.), те њеној потенцијалној блискости са човеком. У литерарном контексту који раскрива могућност језичког саодношења змије и човека, те и дејство комуникације да утиче на рађање нове мисли, мисли о греху, Владимир Крстић (2009: 13) уочава дотицај библијске са народном причом, с обзиром на то да змија претпоставља инкарнацију злодуха, непријатеља људског рода. Међутим, иако се овде нећемо задржавати на питању повезаности мита и народне легенде са библијском причом³, битно је било истаћи ту блискост по речи, по језику, јер нам сам симболички потенцијал библијског језика раскрива још један ниво алузивног повезивања змије и човека, односно, у овом случају, жене. Но, пре тога ваља истаћи још једну чињеницу, а која се тиче почетка приче о греху.

Наиме, првородни грех недвосмислено се уобличава као превазилажење границе, оне која је творила живот као рајско стање, постојање у невиности, а коју је творио Бог. Та се граница у библијском дискурсу алегорично упостојила у причи (слову, језику) о забрани кушања плодова са дрвета познања добра и

3 Ту везу је битно нагласити и због другог сегмента овог истраживања, који ће бити фокусиран на апокрифну причу о првородном греху, с обзиром на чињеницу да је апокрифни садржај „настајао и под утицајем канона, али и под утицајем народних предања, легенди, веровања, свакако чувајући и паганске слојеве који су се одржали како у живој, нарочито обредној, традицији тако и у делима која директно кореспондирају са каноном” (Анђелковић 2013: 102), какво и јесте апокрифно дело „Књига о Адаму и Еви”.

зла. Стога, прича о првородном греху не почиње појавом змије, већ рађањем свести о забрани, која, чим се појави, порађа и свест о могућности њеног прекорачења као отварања бића ка сасвим-слободи, оној која не подразумева никаква ограничења. А „када у игру улази свест о слободи готово је са рајском невинишћу. Од сада егзистира парабол свести: свест се не садржи више у бићу већ иде изван њега и садржи могућности, читав један заводљив хоризонт могућности.” (Зафрански 2005: 19) Прасвест о слободи проистиче из свести о забрани, односно, из откривања могућности кршења забране, што имплицира да у злу, које је небеском битком протерано с оне стране границе постојања заснованог на хришћанском вертикалном стремљењу ка Доброти, постоји једна заводљивост која привлачи обећавајући сазнање – сазнање добра и зла које је предуслов Божје моћи. Та је заводљивост зла овде инкарнирана у заводљивој могућности речи, чији је носилац змија у сада другом, поновном започињању приче о греху, не више као парабол свести већ хоризонт могућности који раскрива отеловљено зло. Ако је зло оваплотило могућност, онда свако уступање у остварење предложеног мора бити грех, који ће изнедрити потоње протезање зла у животу као казни за почињено. Дакле, континуитет пострајске егзистенције јесте казни протезање наслеђа првородног греха. Ако прича о греху освешћује представу живота као континуитета казне, онда је она недвосмислено повезана са причом о настанку жене, принципа рађања, дакле, опстајања и настављања живота (у казни). Стога, у библијској причи налазимо језичке асоцијативне аналогije које продукују алузије о повезаности жене и греха и пре појаве змије, јер се жена објављује као могућност настављања људске врсте, након чега се одмах конституише прича о греху који продукује живот као континуирано испаштање. Исто тако, у некој врсти симболичког додира дате су жена и змија јер се на Божју реч о стварању Еве одмах надовезује заводљива реч најлукавије од свих звери. Из тог додира речи настаје демагошка игра убеђивања коју спроводи ђаво, служећи се примамљивом речју, заводећи биће да му поверује.

Узрок демонолошког језика, који своје заводништво конституише обећањем знања и у њему садржане моћи, јесте могућност стицања поверења. Реч *поверење* у сопственом семантичком комплексу садржи потенцијал веровања, вере, те када је оно усмерено ка змијоликом отеловљењу демонолошке силе, поверење се свакако треба конституисати с оне стране речи Бога, па и с оне стране вере у Творца и његово твораштво. Навођење на преступ, на иступање с оне стране закона, речи, вере, јесте први корак ка стицању поверења у ђаволу причу. Вера у ђавола, тако, јесте истински потенцијал белине који се раскрива поводом алегоријске приче о узимању плода са дрвета познања добра и зла. Веровати у њега значи сада поступати по његовом закону, водити се његовим мотивима, те исто као што Сатана жели да заузме Божји престо, тако и човек жели да поседује божанско знање и моћ, поводом чега се у теолошким тумачењима закључује да „можемо да наслутимо да је то дрво познања добра и зла могло да буде *дрво обожења*” (Крстић 2009: 18). Поред тога, значајно је навести да је у библијској причи то поверење у силу зла посредовано једним другим, сасвим људским поверењем. Пођимо од тога да змија своју заводљиву беседу почиње питањем које упућује жени, што имплицира да је први језички контакт остварен између демона и жене. Прихватањем демонског знака, жена прихвата и сав заводљиви, примамљујући потенцијал његов, који изнова отеловљује када наводи, или, боље рећи, заводи Адама на огрешење. Из тог контекста у потоњем тумачењу првородног греха универзализовала се прича о кривици жене – она која твори

живот заслужна је за потоње опстајање тог живота у казни. Адамова вера у жену изнедрила је поверење у ђавола, превазилажење Богом задате границе, први људски грех, а Евина вера у змију, поред наведеног, и продуковање женског као сатанизованог принципа грешности (в. Анђелковић, Ристић 2011: 97) у развоју културно-књижевне традиције. Међутим, поводом питања ко је крив за дугосежну онтолошку проблематику не заустављамо се на канонском тексту. Овај рад настаје из побуда да се осветле обе стране „истине”, те је аналитички приступ библијском тексту био сведен само на живне сегменте приче о греху и кривици, који ће послужити као упоришта компаративног приступа апокрифном тексту, који на другачији начин структурира причу о изгону из рајског стања.

3. Триптих о првородном греху – (ин)варијантност и дистанцираност

„Књига о Адаму и Еви”⁴ старозаветни је апокрифни текст, који се такође тематски уобличава поводом приче о првородном сагрешењу и изгону из раја. Међутим, иницијални знак њенога померања у односу на библијски текст јесте новоуспостављена приповедачка перспектива, сва у знаку дистанцираности. То би значило да, када се одмакнемо од централне, библиоцентричне приче, када отворимо слух за реч човека-грешника, сведочење о греху и казни отвара се ка новим могућностима спознаје, заснованим на различитости. То је тако и зато што се човек измешта на каузалној оси, те Адам и Ева нису сада сагледани из перспективе греха, колико они сопствени грех сагледавају из перспективе казне. Они нису више представа ту-бића које чини грех, већ на себе узимају улогу приповедача, оних који са одређеном дистанцом другачије гледају на догађај пада, другачије о њему говоре. Прича о сагрешењу, сада дата из позиције бића које га је начинило, омогућује сасвим људски увид у библијску реч, чиме дубље понире у душу читаоца који сада има реч са којом би се могао поистоветити.

Конституишући своју причу око библијске, те је и допуњујући речима које пружају нове увиде у по човечанство кључни моменат прапостојања, Адам и Ева приповедањем обезбеђују да се у читаочевој свести обликују нове и другачије мисли о узроцима егзистенцијалне коначности, и тиме отварају један ванбиблиоцентрични дискурс о животу као испаштању. Приче, међутим, унеколико одступају од централне, канонске, али најпре тако што је оплемењују новим информацијама поводом којих се могу читати нови узроци нашег нерајског постојања. Тако, слова првих људи о првом греху испуњавају један од услова апокрифног текста, конституишући приче које су, свака за себе, „својеврсна допуна библијским недореченостима” (Јовановић 2005: 9). Међутим, треба нагласити да овај спис не пркоси канонском у смислу да одступа од хришћанског учења, већ га преобликује стварајући занимљивији и пријемчивији наратив, али и отварајући нове могућности одговарања на питање ко је крив.

Адамова и Евина верзија догађаја сагрешења показују инваријантност у апокрифу као варијантној библијској причи. Формирање и умножавање варијантности, тако, сведочи о могућности различитих тумачења, али и шире перспективе при одгонетању. Оно посебно утиче на читачево формирање мисли о сагрешењу с обзиром на то да сагледавање с обе стране дестабилизује

4 У Апокрифима старозаветним налазимо две варијанте овог апокрифног текста, дужу и краћу, што није изоловани случај с обзиром на то да је варијантност овде редовна појава (Јовановић 2005: 51). Ово компаративно истраживање ће у обзир узети дужу варијанту, јер она доноси и Адамову и Евину перспективу поимања каузалности поводом изгона из раја.

централну причу, из које је продукован контекст сасвим женске кривице. Међутим, ни у једном тренутку не говоримо о томе како је канонски текст темељен на идеји Евиног сагрешења. Он, наиме, алегориски сведочи о људској кривици као таквој⁵, али су се потоња тумачења често опредељивала за то да њен чин прихватања јабуке разумевају као кључни топос у којем је сажет сав потенцијал престапа. Може бити да апокрифна прича конституисана из аспекта Адамове свести о греху литерарно уобличава овакву струју промишљања првородне проблематике. За нас је, стога, драгоцено да сазнамо другу верзију догађаја која се конституише из перспективе окривљене, а која нас, видећемо даље на који начин, враћа изворном, библиоцентричном симболичком контексту у смислу деполаризације кривице. Из овога сада можемо закључити да апокрифне инваријанте нису представљене посредством односа бинарних опозиција, које би биле сасвим одвојене од канона. Верзије више успостављају самостални однос са канонским текстом у смислу дистанцираности која се успоставља како би се потом укинула, а да би то постало могућним, било је потребно на почетку успоставити временску дистанцу према греху, отиснути се од чина на начин на који се Хердер отискује од цивилизације, како би је боље видео и разумевао у својеврсној временско-просторној удаљености. Дакле, тачка сагледавања истине бива временски померена, јер је обликовање сведочења дато у будућности, са одређеном дистанцираношћу од догађаја који сад постоји само као сећање. Такво је кретање по хронолошкој оси успостављено како би се са временском дистанцом могло дубље понирати у смисао догађаја, те видети и његово налажење у ситуацији када је и Ева омогућена да о догађају проговори, те попуни све оне празнине канонског текста, испуни речју сада раскривени контекст који је био под надзором библијске, а потом и Адамове речи.

4. Самртна исповест и њен истинитосни потенцијал

Почетак апокрифног текста доноси нам најпре слику Адамовог сећања на рајско стање и изгон из истог. Оно што поводом позиције присећања овде највише привлачи пажњу јесте мотивисаност Адама да поново проговори о свему. Стога, у тексту пратимо како се мотивациона раван конституише око контекста надолазеће смрти, јер се Адам одлучује за реч онда када падне у самртну постељу. Он, наиме, око себе окупља синове којима ће изложити узрок своје велике болести, чиме се алудира на раскривање узрока смрти, односно, саме људске коначности и пролазности. Надолазак смрти у самртној постељи пулсира са мишљу о латентној омеђености бића, те није ни чудо што се Адам баш у овом тренутку одлучује да изложи своју истину поводом проблематике раскривања у егзистенцијалном и антрополошком песимизму. Сцена човека палог у постељу и синова окупљених око њега да послушају његове последње речи асоцијативно се конституише као исповедни наратив, а последња исповест као дискурзивно

5 У канонском се тексту, након чина сагрешења, Бог најпре обраћа Адаму. Из досадашњег раскривања семантичког смисла прикривеног у успостављању комуникације, дотицаја у речи, можемо извести закључак да иницијална, а постгреховна, божанска реч, која долази као последица греха, упућена Адаму алудира и на његово присуство у кривици. Иако Адам узвраћа Богу речима оправдавања, стављајући испред себе-кривца чин сопствене жене као штит од Божјег гнева, казна за учешће у сагрешењу, које је конституисало целину првородног греха, га не заобилази, а она је последица чина, као што га, уосталом, ни претходно није заобилазила последица реч Бога: „Што си послушао жену и окусио са дрвета с кога сам ти забранио рекавши да не једеш њега, земља да је проклета због тебе, са муком ћеш се од ње хранити целог века.” (Пост. 3.)

окрыје истине. Уопштено говорећи, на то да поверујемо у Адамову причу као неприкосновену наводи нас начин на који је саопштава – самртна постеља јесте топос истинитости у исповедању животних грехова.

Већ у првој његовој реченици, у начину на који се иницијални потез исповести синтаксички конституише, видимо да се Адамова истина не одриче оне којом се обратио Богу у канонском тексту: „Када створи Бог мене и мајку твоју, и због ње ћемо умрети, и сви ћете ви мртви бити, даде нам Бог врт рајски, али због Еве га изгубисмо.” (Јовановић 2005: 70) Наиме, уколико је желео да своју причу почне испочетка, од прапостојања у рајском врту, прва реченица могла гласити је овако: „Када Бог створи мене и мајку твоју, даде нам Бог врт рајски.” Међутим, уметнуте реченице у овој синтаксичкој конструкцији већ с почетка детерминишу Адамову позицију као окривљујућу. Наиме, без краја приче, а крај је изналажење кривца за изгон из рајског стања невиности, Адамова прича не може ни да почне. Његово наративно прекомпоновање узрочно-последичног низа у само једној, и то иницијалној реченици исповести, сведочи о томе да је илузију себе као жртве Евине лакомислености гајио од правремена, те да се све до смрти његова истина није променила. Зато што се самртна исповест формира поводом онога што, условно речено, човек целог живота носи на души, ми видимо да се библијска и апокрифна Адамова перспектива сагледавања догађаја много не разликују. Као и овде, у апокрифу, где испред себе-кривца поставља Еву пред Богом, и у канонском тексту он „њен грех злоупотребљава да би и сопствен гест непоштовања Божје речи умањео, а себе и човечанство представио као жртву женске лакомислености, или можда радозналости” (Анђелковић, Ристић 2011: 98). Адамово прво и канонско и апокрифно обраћање пред Богом⁶ сведочи о идентичности његове библијске и апокрифне позиције, јер је претходно цитирана реченица готово идентична његовој одбрани пред Творцем: „Жена коју си створио са мном, она ми даде с дрвета, те једох.” (Пост. 3₃) Он остаје при својој истини и онда када се његова реч конституише у апокрифном тексту, у временској и просторној дистанцираности у односу на чин сагрешења када је можда могао, окривљујући другог, да задржи своју рајску сигурност и невиност. Дакле, и без надзирајуће контроле Божјег гнева у тренутку преступа Адамов вапај којим се детерминише као жртва није промењен, већ је само гласнији и оштрији.

Занимљиво је да апокрифно уобличење Адамове исповести не одлази даље ни дубље од ситуације у којој окривљује Еву за коначност егзистенције и многе болести као Божје казне. Он, наиме, лако прелази преко приче о разлогу Евиног поверења у змију, те у само једној реченици проговара о томе како се ђаво пред њом појавио у анђеоском лику, и даље јој судећи као кривој због тога што није прозрела ђаволу намеру, те кривицу за његову болест мора и надо-местити. Зато ће је и сада, пред смрт, поред тога што ју је за живота поставио испред себе као окривљену пред Богом (у канонском тексту), поставити у исту позицију, јер од ње тражи да се пред Творцем искупи за његове грехе. Штавише, он јој то наређује, при чему видимо да је Ева задржала од изгона улогу потчињене: „Устани са сином својим Ситом и иди наспрам раја и са плачем поспите прах по глави својој, еда би некако чуо Господ молитву вашу и допустио ми од

6 У библијском тексту он конкретно одговара на Божју реч, а у апокрифном говори синовима. Међутим, обраћање на самртној постељи увек у себи садржи потенцијал обраћања Богу. То је тако зато што исповест претпоставља сведочење о грешности за живота, а предсмрно покајање јесте услов за онострани опрост који од Бога долази. Дакле, последње речи кесу и последњи овоживотни покушај да се с оне стране биће поново нађе у сигурности Божјег загрљаја, рајског стања.

маслиновог дрвета да видим хоће ли ми се некако смирити болест.” (Јовановић 2005: 71) Дакле, Ева мора да обезбеди Адаму Божју милост те и повратак у рај, а њено неоклевање, као и претходно изречена потреба да на себе узме болест његову, сведочи о томе да се измирила са датом јој, од човека конституисаном, инфериорном позицијом, која је довела до вечитог приписивања кривице само њој, те и вечитог испаштања због исте: „Од сада па до скончања и другог доласка клеће ме сви, јер због мене сва зла умножише се.” (Јовановић 2005: 71) Она прихвата Адамову крајњу истину, али могућност да проговори своју верзију те истине, да белине Адамовог наратива, сведеног на таксативно навођење узрока и последице, испуни речима које ће створити ширу слику, указаше на оно између што је до крајњег исхода довело. Својом причом о изгону Ева ће обезбедити и нама, као овде и сада читаоцима, да увидимо немогућност прозирања ђавола и његових намера, његову прикривеност иза наизглед логичних и добронамерних поступака, да се, напослетку, ставимо у позицију оне која је заведена ђаволом речју, те из те перспективе покушамо да окривимо прву жену за овоземаљски живот који је испаштање. У том контексту, поново се враћамо на одгонетање начина саодношења змије и жене и улогу посредника у стицању поверења, с тим што ћемо то сада пратити из позиције речи оне која је прво поверење стекла – из перспективе инваријанте у Евином апокрифном излагању.

5. Између Адамове и Евине истине: змија

Змија, канонски детерминисана као посредница између Адама и Еве у процесу сагрешења, своју медијаторску улогу задржава и у апокрифном тексту. Међутим, с обзиром на то да смо већ истакли да „Књига о Адаму и Еви” најпре свој значај садржи у већој могућности пријемчивости у односу на библијски текст, у њој управо можемо пратити демистификацију демонолошког пројекта у процесу завођења, а зарад стицања поверења, вере у ђавола. Најпре, у библијској причи се сасвим имплицитно наговештава ђавоље наличје змије, и ми га можемо читати у облицима којима се она атрибуира: она је лукавија од свих звери, проклета међу свим животињама, а таква детерминација кореспондира да представом палог анђела. У апокрифу се пак ђаво првобитно не објављује у териоморфном, змијском обличју, већ се његова метаморфоза уобличава посредством повратка на примарни стадијум његова постојања – анђеоски: „виде Ева ђавола и поклони се пошто се створи у анђеоском изгледу.” (Јовановић 2005: 70) Треба најпре узети у обзир да су ово Адамове речи, његова истина која показује својеврсну инверзију: Ева, како би додатно мотивисао њену кривицу, није видела анђела, већ ђавола у анђеоском обличју. Као да се оваквим синтаксичко-семантичким склопом наговештава подразумеваност, да се, дакле, демонолошко дејство може и мора знати предвидети, те се и у овом контексту додатно продубљује Евина кривица. Но, ако се ђаво појавио пред женом као анђео и навео је на сагрешење, коју улогу је заузела змија у апокрифном тексту, на ком се плану одвија њено посредништво? Наиме, из ње се овде изузима сасвим демонски садржај. Она у апокрифу није одмах представљена као телесна љуштурска демону, већ као самосвојна, аутономна животиња, која се најпре у тексту мапира као још једна жртва његових намера. Као и пред Евом, и пред змијом се он објављује као анђеоски лик. Змија, условно речено, чини први грех, од ње почиње поверење у ђавољу реч, она се објављује као иницијална жртва завођења јер „створи се ђаво светао и са анђеоским изгледом дође змији и рече јој: Ти си мудра много. Ти дај

од дрвета Еви да једе и да пода Адаму.” (Јовановић 2005: 71) Уколико је у својим намерама ђаво, како би их потпуно остварио, морао да најпре заведе змију, онда би то могло да значи да се у апокрифном контексту крије другачија од библијске истине. Тишина, одсутност речи у тексту између демонског и змијиног посредовања код Еве, може бити прећутана истина о њеном неповерењу према прарисконском, анђеоском облику Сатане. Зато је тек змија, другачије атрибуирана, најмудрија, а не најлукавија од свих звери, могла да издејствује поверење прве жене. Дакле, Ева је у апокрифу заведена мудрошћу, а не злом. Поред тога, треба нагласити да се у координатама рајског простора поверење између оних који у њему обитавају подразумевало (в. Јовановић 2012: 246), и још више, оно се нарочито односило на поверење према змији. У односу на канонски, оно се у апокрифном тексту додатно мотивише, јер је змија оплемењена највећом љубави од Бога, чега су свесни и Сатана и Ева: „Ти си код Бога омиљенија од свих створења, те ће теби веровати” (Јовановић 2005: 72) и „Како знађах да је змија Божја миљеница, већа од свих, узех од ње и окусих” (Јовановић 2005: 91)⁷. Оваква се атрибуција змије објављује у Евиној инваријанти приче о првородном греху, која је знатно дескриптивнија и информативнија од Адамове. Та се разлика објављује као последица мотивисаности њихових исповести. У Адамовом случају то је, како смо и рекли претходно, надолазећа смрт поводом које за своје грехе пред Богом као кривца поставља жену, док се мотивациона основа Евине речи објављује у спољашњем узроку. Наиме, њена прича је одговор на молбу синова, а и сама молба нам сведочи о недостатности, па и неодрживости претходне, очеве: „О, мати наша, ти знаш све тајне оца нашег Адама, и скривене и објављене. Испричај нам, мати наша, да видимо шта се по данима зби.” (Јовановић 2005: 72, подвукла Ј. А.) Ева, стога, своју реч треба да утемељи у скривеном Адамове приче, да проговори из позиције онога што је изостављено, из пукотине, те да произведе раскривање. Доказ за такво поступање налазимо већ у првој реченици, која уводи у причу. Дакле, жена из приповедачке ја-позиције, у којој се објављује попут свезнајућег приповедача, опонира мужевљевом излагању и пре него што је исповест започела: „Испричаћу вам, децо моја, како нас превари ђаво.” (Јовановић 2005: 72) Она у позицију обманутих и, такорећи, лакомислених смешта и себе и Адама, чиме се њен потоњи доживљај првородног греха аналогijом може повезати са начином на који га је сам Господ доживео у тренуцима сагрешења. Увертирно, те и жижно место заменичке одредбе нас, у чијим се контурама конституише исповест, може се, тако, довести у везу са канонским текстом у којем, како смо на почетку овог истраживања истакли, кривицу носе и Адам и Ева с обзиром на то да су саучествовали у греху.

У овој инваријанти сазнајемо и о диференцијацији у рајском животу – један део, насељен женским зверима чувала је Ева, а други, где су обитавале мушке, чувао је Адам. Свест о овој подели значајна је за даљу причу јер се у њој експлицитно изриче да се први корак, поводом навођења на сагрешење, десио управо на поднебљу којим је владао Адам – ту ђаво најпре улази и уступа у игру на/завођења са змијом. Тек касније, пошто ју је, како се то у тексту каже, научио (а у томе читамо уступање демонолошког духа у тело и ум змије), ђаво,

7 Други цитат преузет је из краће верзије „Књиге о Адаму и Еви”, којом се уобличава само Евина варијанта приче о сагрешењу. У том контексту налазимо кореспонденцију у исказу демона у првом и жене у другом тексту, која се може поимати и као надтекстуална дијалогска афирмација змијиног повлашћеног рајског положаја.

у облику Божје миљенице и најмудрије од свих звери⁸, остварује непосредни контакт са Евом. Дакле, и овде нам је јасно да је за догађај поверења била потребна посредница, да ђаво није могао самостално, чак и у анђеоској својој метаморфозираниости, да посредује код жене. Његова анђеоска инкарнација тек када се оваплоти у змији може да оствари жељени потенцијал. Иако, као најомиљенија код Бога, већ завређује потпуно поверење, оно ступа у дејство тек када се конституише у садејству са неприкосновеношћу поверења у мужа: „Ја мишљах да је анђео, јер дође од Адамове стране.” (Јовановић 2005: 73) Тачка у којој се додирују Адамова и Евина исповест читава се у обостраном поверењу, јер и он због вере у женину реч након ње једе плод са дрвета познања добра и зла. Разлика је, међутим, у томе што за сопствену лакомисленост он налази оправдање у лакомислености другог. Док он вапајући након сагрешења говори: „О, жено моја, шта ми учини” (Јовановић 2005: 73), Ева се свесно, и кроз читав живот, објављује као крива: „Сагреших ти, Госпode, сагреших, јер сваки грех учини се због мене.” (Јовановић 2005: 77) Док она континуитет пострајске егзистенције проводи у вечитом покајању, Адам наставља свој живот у вечитом спровођењу осуде. Без искреног покајања, личност човека не коегзистира са свешћу о грешности и перманентним страхом од чињења истог. Стога, није неочекивана потоња ситуација поводом које, опет лакомислено, Адам ступа у нови грех. Управо тематизацијом другог ступња сагрешења апокрифни текст се показује пријемчивијим за вернике поводом трагања њиховог за одговорима и религијским недоумицама, јасно алудирајући на значај искреног покајања.

6. Апокрифна прича о другом греху

Други ступањ људског сагрешења такође је представљен посредством личног контакта између ђавола и човека. Међутим, разлике у односу на првородни грех могу се посматрати у трипартитном контексту. Најпре, долази до просторне померености, с обзиром на то да га човек чини након казне, дакле, на земљи, као свом новом, казненом пребивалишту. Друго, у оквиру нових координата демонолошка сила се објављује у сопственом облику, јер нигде у тексту не налазимо податак о новим демонским метаморфозама. Он, сада када ни сопствене намере, у смислу потпуног овладавања над бићем и земљом, не крије, нема потребу да преузме туђе обличје. И, напослетку, он се не објављује пред женом, већ пред Адамом, постављајући му ултиматум заснован на новонасталој свести о дихотомији светова: „Моја је земља, а Божија су небеса и рај. Ако хоћеш мој бити, онда ради земљу, ако ли хоћеш Божији бити онда пођи у рај.” (Јовановић 2005: 76) Занимљив је управо други сегмент овакве изјаве, који је темељен на инверзивном поступку. Наиме, отварање могућности, како га читамо, бесмислено је, односно, оно је наменски, и то посредством инверзије, обесмишљено с обзиром на то да се њиме прикрива следећа изјава: ако хоћеш бити на земљи онда мораш бити мој. Дакле, биће је осуђено на припадност ђаволу, јер оно мора бити на земљи, те, за разлику од ситуације поводом првородног греха, овде испред човека није постављена могућност избора, јер би

8 И змија, тек пошто је научена, постаје тело за демонолошко усредиштење. Пре тога, она је постојала као аутономна зверка привилегована највећом мудрошћу. Дакле, и најмудрија је преварена, па се можемо питати шта је могло навести Адама да сматра подразумеваним да Ева прозре демонолошко присуство? У овом случају, то не можемо тумачити никако другачије до као његово уображавање јединог кривца, зарад спирања греха са себе.

други део у демистификационом облику значио одабир бивања у рају, који је људима, сада кад су из њега прогнани, недоступан. Како видимо, ђаво сопствени ултиматум конституише на Божијој забрани и тиме онемогућава избор који је већ, посредством исконског опредељења за грех, онемогућен Богом. Али, оно што је најважније у овој изјави, Адам није умео да прочита. Наиме, када инверзивни облик демистификујемо поновним обртом речи, онда долазимо до следеће констатације: ако хоћеш бити (поново) у рају онда буди Божији (човек), односно, покај се за своје грехе пред Богом и следи његов пут. Само тада, када је тако читамо, ова изјава у себи имплицира нову – изјаву о могућности поновног бивања у Божијем загрљају. Да ли је демон заправо гласник милости Творчеве? Да ли је његова анђеоска, гласничка функција заправо оваплоћење његове казне за навођење људи на преступ? Све и да тако јесте, он се није, како видимо, далеко одмакао од њему најсвокијег, и у канону присутног, обележја – лукавости изведене посредством стилизације у говору. Он, стога, није онај који онемогућује избор, он га само речима прикрива, и могућност трансформише у ултиматум и којег следи потписивање Адамово уговора, предаја душе ђаволу.

О овом искључиво Адамовом греху праћеном вером у опрост од Бога, јер, како сматра, другог избора није имао, сазнајемо у Евиној варијанти приче. Но, иако нас први увид у такву ситуацију наводи на закључак поводом њене тенденције да окриви само Адама као мотивационе равни за причу о другом греху, даље читање о начину на који њих двоје приступају покајању сведочи супротно, а онда, и сама жеља синова да знају и неискриване тајне оца на самрти, функционише као спољни стимуланс. Други грех нас, дакле, отвара за целовито поимање првородне мистерије, нарочито у контексту питања о приписивању кривице. Ева наставља да пребива у егзистенцијалном континууму покајања, штавише, она преузима улогу покајнице за туђи грех, постаје Богородица (в. Анђелковић, Ристић 2011: 100), а грешник, Адам, сопствено покајање доводи у питање следећим изјавама: „О, Ево, будући да се кајеш због злобе своје” и „не излази из реке, нити веруј речима, да поново не будеш преварена.” (Јовановић 2005: 76–77, подвукла Ј. А.) Иако је првородни грех обостран, јасно је да је поновно уступање вере/душе ђаволу једнострано. Но, и када то пренебрегемо, те заувек узрок наше егзистенцијално-онтолошке позиције поимамо као резултативно стање сасвим људске, у смислу заједничке, кривице, метаапокрифна исповест Евина отвара у нашој свести ново питање: да ли је и покајање сасвим људско? Одговори до којих смо овим истраживањем дошли отворили су ново питање, с обзиром на то да свако ширење свести новим информацијама утиче и на продубљивање гносеолошке путање додатном запитаности. Апокриф „Књига о Адаму и Еви” стога је нешто више питање него што је експлицитан одговор, а Тајна се управо питањем открива.

Извор

Јовановић 2005: Т. Јовановић, *Апокрифи старозаветни: према српским претписима*, Београд: Просвета.

Литература

- Анђелковић, Ристић 2011: М. Анђелковић, А. Ристић, (Зло)употреба и (без)грешност жена у апокрифним списима средњег века, у: Д. Бошковић (уред.), *Жене, род, идентитет, књижевност*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 97–102.
- Анђелковић 2013: М. Анђелковић, (Не)византијски апокрифни излет на онај свет, у: Д. Бошковић (уред.), *Византија у (српској) књижевности од средњег до двадесетог и првог века*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 101–107.
- Зафрански 2005: R. Zafranski, *Zlo ili drama slobode*, Beograd: Službeni list SCG.
- Јовановић 2005: Т. Јовановић, Апокрифи у старим српским преписима, *Апокрифи старозаветни: према српским преписима*, Београд: Просвета, 9–66.
- Јовановић 2012: Т. Јовановић, Мотив змије у апокрифима, у: М. Детелић, Л. Делић (уред.), *Гује и јакреји: књижевност, култура*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 245–253.
- Крстић 2009: В. Крстић, *Првородни грех*, Београд: Завод за унапређивање образовања и васпитања.

CANONICAL AND APOCRYPHAL TESTIMONY ABOUT ORIGINAL SIN

Summary

The basis of this research is the use of the comparative method when analyzing the story of original sin, punishment and guilt in the contexts of the canonical text, that is, the biblical segment about the expulsion from paradise on the one hand, and the apocryphal text *The Book of Adam and Eve* on the other. After explicating the significance of the primordial man's expulsion from paradise for the ontological essence of this world and contemporary existence, as well as for the literary and artistic formation throughout history, the participation of the third, mediating figure between being and sin is interpreted with an analytical approach to the canonical text, as well as the problems that arise from their relationship – the principle of trust. In that context, and in relation to the apocryphal invariants of the story – Adam's and Eve's versions – it is shown how the belief in the demon's word is constituted and whether Eve's trust in the snake, which has always been posited as the cause of human sin, is actually the first step of being towards non-paradise being. Here, the comparative focus shifts from the canon-apocryphal relationship to the relationship between the two apocryphal invariants, and finally, it is further deepened by looking at the relationship of each of the invariants with the biblical discourse individually.

Keywords: Bible, *The Book of Adam and Eve*, Apocrypha, original sin, serpent, trust, guilt, second sin, repentance

Jovana S. Anđelković

Милица Б. Мојсиловић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад

ПРИПОВЕСТ О ПОЉУПЦУ У АПОКРИФУ „ЖИТИЈЕ И ИСПОВЕСТ АСЕНЕТЕ”²

Циљ рада јесте сагледавање појединих сегмената старозаветног апокрифа „Житије и исповест Асенете” са аспекта Фромовог учења о љубави, при чему је могуће установити постојање својеврсне приповести о пољупцу унутар поменутог дела. Иницијални момент те приповести представљао би одбијени пољубац, након чега у први план доспевају индивидуалне психолошке карактеристике Јосифа и Асенете, којима је у раду посвећена посебна пажња. Следећи ступањ у развоју приповести дефинисан је поново посредством пољупца – овог пута реализованог – пољупца прихватања, праштања и разумевања, да би се, коначно, пуноћа љубави и заједништва потврдила првим брачним пољупцем, чиме је и приповест о пољупцу добила своју завршницу. Замисао према којој би једна од основних тежњи исказаних у апокрифу „Житије и исповест Асенете” била величање хришћанског поимања љубави главни је мотив овог истраживања.

Кључне речи: пољубац, љубав, хришћанство, јединство, „Житије и исповест Асенете”, Ерих Фром

1. Уводне напомене

Кроз четири поглавља рада биће спроведено ишчитавање приповести о пољупцу скривене у тематско-мотивској структури апокрифа „Житије и исповест Асенете”. Уколико се поменуто дело сагледа са аспекта Фромове „филозофије љубави”, уочава се да одређени његови сегменти творе специфичну структуру у оквиру које се поступци главних личности, Јосифа и Асенете, могу разумевати у другачијем кључу од устаљеног, према коме је читав апокрифни сиже устројен тако да му је основна функција представљање хришћанске религиозности. Пажљивим читањем, примећено је присуство специфичних текстуалних чворовишта чијим се повезивањем конструише приповест о пољупцу. Њена иницијална тачка позиционирана је у сцени која приказује први сусрет Јосифа и Асенете, а још прецизније – одбијени пољубац. Стога ће основна намера рада бити праћење развоја поменуте приповести, односно евидентирање трансформација које се одвијају на психолошком, духовном плану када је реч о Јосифу и Асенети. Анализа ће најпре бити усмерена ка последицама неоствареног пољупца, а затим и ка различитим значењима пољупца у зависности од тога на који начин је он у каснијим етапама апокрифа „Житије и исповест Асенете” – реализован. Овако замишљено истраживање за свој крајњи циљ имаће представљање идеје према којој анализирани апокриф слави љубав као најузвишенији, хришћански образац постојања, али и као исконску потребу сваког људског бића.

¹ milica.mojsilovic@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).

2. Прочу се лепота њена по читавој земљи оној: о Асенети

За разлику од библијског текста, у коме је минимално простора посвећено Јосифовој супрузи Асенети, апокриф „Житије и исповест Асенете” омогућава детаљно сагледавање не само њеног лика, већ и околности у којима је текло њено и Јосифово упознавање и зближавање које врхуни венчањем. Увођење Асенетиног лика у текст апокрифа спроводи се комбиновањем бајковних и библијских елемената. Упућивање на њену изузетну, недостижну лепоту, прераста у хиперболисање сродно оном које је карактеристично за описивање јунака и јунакиња у бајкама. Са друге стране, психологизација њеног лика назначена је поређењем у чијем су фокусу истакнуте жене из Књиге постања, супруге и мајке, родоначелнице племена Израљевог. Низ библијских матријарха који чине Сара, Ревета и Рахила, наведен је као средство истицања Асенетиних врлина, али и као дискретна напомена да ће управо Асенета бити достојна да га настави, као она у којој су се сустекли сви највиши морални квалитети њених претходница. „[...] девојка од 18 година, висока, и красна лепотом веома прелепа – више од свих девојака на свету, јер нити једна не беше слична њој од египатских и јеврејских кћери. Беше велика као Сара, красна као Ревета и добра као Рахила. И беше име девојци Асенета.” (Јовановић 2005: 315)

Додатно истицање Асенетине изузетности постигнуто је њеним позиционирањем унутар простора који је физички издвојен, изолован и издигнут у односу на простор који припада другим људима. Деловање бајковног принципа наставља се кроз иницијални сегмент апокрифног сижеа, у којем је тематизовано Асенетино одбијање бројних просаца, из чега је могуће закључити да је ниједан од њих није достојан, иако се нигде експлицитно не наводе разлози због којих она не жели да прихвати њихове понуде.³ Са друге стране, просци који се такмиче за Асенетину руку о њеној су лепоти само слушали, никада је нису видели. Дакле, почетак апокрифа наизглед обећава бајкоморфну фабулизацију у чијем би средишту била принцеза која из хира одбија брачне понуде, што би водило претпоставци да је следећи корак њено задавање немогућих задатака као елиминациони тест за њене просце. Међутим апокриф не подржава бајковну структуру у тој мери, већ надаље њиме преовладавају они мотиви чија је функција представљање хришћанских врлина и суштине једнобоштва⁴. Како наводи Брагинскаја (2016: 34), последњих 30 година међу истраживачима античке књижевности актуелно је становиште према коме је апокриф „Житије и исповест Асенете” својим мотивима, наративним техникама и сликама (описивања божанске лепоте јунака, такмичења просаца за руку прелепе *човекомрзице* која живи у неосвојивој кули, љубав на први поглед, арогантно одбијање љубави, љубавна болест, срећан поновни сусрет супружника на крају), сродан грчком роману. Ипак у међусобном преплету многобројних мотивских формација из којих се ишчитава судбина преобраћенице, која из иноверства ступа у хришћанство, могуће је лоцирати и обресе једне сасвим другачије приповести. Она би проговарала о основној људској потреби за превазилажењем усамљености и за повезивањем са другим бићем, о жртвама које је човек спреман да поднесе зарад тог

3 Занимљиво је и то да је Асенета приказана потпуно независном од својих родитеља, поготово од оца, који је могао и да се оглуши о њено одбијање и присили је на брак из интереса. Ипак он то у почетку не чини и дозвољава Асенети да самостално одлучује.

4 Према Јустину Поповићу (2008: 4), Христов овоземаљски живот најочитији је доказ да је Он оваплоћена, очовечена, оличена вечна Истина, вечна Правда, вечна Љубав, вечна Радост, вечна Сила: Свеистина, Свеправада, Свесила.

узвишеног циља – потпуног сједињења у љубави. Филозофија љубави осветлила би једну другачију окосницу читања апокрифа „Житије и исповест Асенете”, из чега би проистекла могућност његовог сагледавања као приповести о пољупцу – о одбијеном пољупцу који се у крунској тачки овог дела трансформише у пољубац вечног јединства. Према епископу Данилу и митрополиту Амфилохију (Данило, Амфилохије 1996: 3), Бог је Љубав, Несебична Љубав. И пре стварања света постојала је љубав између Бога Оца, Сина и Духа Светога, што би значило да је Бог Љубав од вечности.

Асенетина висока кула представљала би много више од простора чија је улога наглашавање њене изузетности. Кула, на чијем врху се налази палата са десет одаја, симболизовала би Асенетин микрокосмос, место у коме се њена личност формирала и дотакла оне моралне домете у којима се сусрећу врлине Саре, Ревеке и Рахиле. Раскошна дескрипција уведена је са циљем што прецизнијег илустровања простора куле унутар кога се одвија процес Асенетине индивидуације, сазревања и самоспознаје. Постигнути паралелизам постаје доминантна тема када је реч о Асенети и њеном личном простору: одаје које чине палату на врху куле, приказане су тако да богатством боја и детаља којима су испуњене творе пандан Асенетином духовном богатству и њеној лепоти. Помало неочекивано, с обзиром на бројност описаних драгоцености, као највредније благо истакнуте су фигуре египатских богова, чиме психолошка димензија Асенетине личности постепено доспева у први план. Њена духовност пројављује се најпре кроз потребу да поштује божанства свог народа. Специфично је и то што је Асенета простор куле делила са још седам девојака⁵, рођених исте ноћи кад и она. Њихово присуство спречава је да склизне у стање усамљености, али са друге стране јој и не омогућава блискост каква јој је истински потребна. „Неспособност да се поднесе усамљеност појединачног ја увек доводи до нагона за ступањем у симбиотички однос с неким другим.” (Фром 2017: 17) Напомена да ниједна од њих никада није остварила никакав контакт са мушкарцима, па чак ни са мушком децом, (ако се изузме однос Асенете и њеног оца Пентефрија) проблематизује питање Асенетиног упорног одбијања просаца. Она је у сваком погледу достигла идеал постојања, у оној мери у којој је он људима доступан: по лепоти и мудрости није јој било равне, сва земаљска блага била су јој надхват руке. Чему онда остатак апокрифа ако је склад постигнут већ на његовом почетку? Било је неопходно да Асенета превазиђе своју гордост и престане да у себи потискује исконску људску потребу за повезивањем са другим бићем. Апокрифни сиже „чувао ју је” за оног ко је ње достојан, ко је и сам изузетан баш као и она. Важно је усредсредити се на тренутак у коме се фокус измешта из палате у Асенетиној кули на простор који окружује читав двор њеног оца, а нарочито на прстенасту структуру коју поприма двор са својим окружењем. Структуру чине концентричне кружнице чији центар представља кула, док се „прстенови” формирају редом: кроз архитектуру *двора* (на коме се налазило четворо железних врата, а на сваком од њих стражарило је по 18⁶ наоружаних стражара), *врши* који је заузимао површину око двора и високог

5 Како се наводи у *Илустрираној енциклопедији знакова и симбола*, (2007: 105), у старом Египту било је седам богова светлости и седам богова таме, а седмица је представљала симбол вечног живота, док је у хришћанству то број узвишених врлина (вера, нада, милосрђе, опрез, умереност, праведност и снага).

6 Као двострука вредност броја девет, број осамнаест у себи двоструко садржи његову симболику. Према *Речнику симбола* (2009: 156), број девет истовремено најављује крај и почетак, односно прелазак на наредни ниво.

каменог зида. Железна врата двора и наоружани чувари, као и камени зид којим је читаво здање опасно, могли би се довести у симболичку везу са Асенетином безбедном, али неиспуњујућом осамљеношћу, са недостајућим аспектом њеног живота који би подразумевао присуство њој емоционално блиске особе. Наговештај, траг који наслућује Асенетину дозрелост за будуће заједништво и суживот са Јосифом, дат је кроз слику врта који окружује Пентефријев двор.

И беше двор велик око те куће, и зид беше око двора веома висок, каменом великим сазидан. На двору беше четворо железних врата, и на њима чуваху стражу по 18 стражара, младих и снажних, наоружаних. И беху засађена до зидова различита дрвета, красна, са свакаким плодовима. И беху сви плодови њихови тада зрели, јер беше време жетве. Са десне стране двора беше извор воде обилне. И под кладенцем беше велико мермерно корито у коме се сакупљала вода из оног извора. Отуд истицаше река протичући посред двора и напајаше сва дрвета која су била у њему. (Јовановић 2005: 317)

Дата као контрастирање призору железних врата, стражара и каменог зида, слика зрелих плодова на дрвећу представља Асенетину спремност да напусти како реалне тако и имагинарне зидине које стоје на путу њеног животног испуњења. Сродна симболика остварује се и у наредној сцени у којој је приказано како вода са извора напаја све дрвеће које је окруживало двор. Вода која слободно протиче оживотворује биљни свет, баш као што ће истинска, свепрожимајућа блискост између Јосифа и Асенете омогућити опште благостање.

3. *Испружи он десну руку своју и положи је на прса њена и одгурну је: о одбијеном пољупцу*

Занимљиво је да је величање хришћанства у апокрифу примарно уведено посредством лика Асенетиног оца Пентефрија, који са радосћу што ће моћи да угости Јосифа у свом двору говори: „Благословен Господ Бог Јосифов!” (Јовановић 2005: 317) Тренутно се као доминантно намеће, али и остаје отворено питање – због чега Пентефрије тако лако наместо египатских божанстава уздиже другу религију, тачније Јосифовог Бога? У „Житију и исповести Асенете” постоји извесна белина, односно празно место које скрива причу о томе шта је Јосифовог Бога и Јосифа као једнобошца учинило познатим широм Египта. Могуће је да се ради о анахронизму услед кога је овај важан сегмент апокрифа прећутан. У том смислу, изводе се два закључка: први би био смештен у политички и статусни контекст, у оквиру кога би Пентефријево изненадно прилажење Господу било подстакнуто жељом да оствари што ближи контакт са Јосифом, па из тог разлога одбацује претходно веровање; други би подразумевао Пентефријеву истинску задивљеност Јосифом и као посредником божанске воље и снаге, али и као спасиоцем целе земље. Аналогно тим двама закључцима, тумачи се и изненадна Пентефријева одлука о Асенетиној удаји за Јосифа. Уколико је његово интересовање за Јосифа било само плод настојања да стекне већи углед, Пентефријева намера да Асенету повеже са Јосифом била би огроман корак ка том циљу. Дакле, упркос дотадашњем поштовању ћеркиних избора, Пентефрије одлучује да је Јосифов долазак могуће искористити и за државничке послове, а као средство у томе би му могла послужити управо сама Асенета. Занемарујући њену самосталност коју је до тог тренутка имала у погледу брачних понуда, он у њено име доноси одлуку о њеном будућем браку са Јосифом. Са друге стране, не може се искључити ни могућност да је Пентефрије у Јосифу заиста препознао отеловљење идеала, што би га чинило подобним супружником и достојним Асенете која је и сама иде-

ална, што се потврђује у сцени у којој се она пред својим родитељима појављује обучена у раскошну одећу од визона, украшену рубинима и златом, са златним венцем на глави, као „невеста Божија” (Јовановић 2005: 318). Подстакнут њеном појавом у белини и сјају, Пентефрије предлаже ћерки своју замисао: „Јосиф је човек побожан и паметан и чедан као и ти данас, и човек силан у мудрости, и Дух Божији и благодат Божија су на њему. Дођи, дакле, чедо моје, и предаћу те њему за жену, и бићеш му невеста и он ће ти бити муж заувек.” (Јовановић 2005: 318) Изненађена због очевог избора донетог у њено име, Асенета у бесу износи противаргументе који се углавном односе на Јосифово хананејско порекло и робовање пре него што је стекао углед. Посебно треба истаћи да као боље решење она одједном нуди чак и пристанак на брачну понуду царевог сина, иако је дотад одбијале све просце. Асенетина изјава представља својеврстан механизам одбране којим је желела да се заштити пред „ударом” на властиту независност у погледу доношења одлука. Истина наравно није да је она одједном осетила потребу да ступи у брак са једним од својих просаца, она је само желела да одбрани своју самосталност која је у тренутку постала угрожена. Унижавање Јосифа помињањем његове прошлости није било само по себи циљ – његова једина функција била је да утиче на правац Пентефријевог даљег размишљања о ћеркиној будућности.

Асенета се повлачи на сигурно, у своју кулу, али ипак одлучује да са прозора који гледа на исток посматра уваженог посетиоца коме је њен отац претходно желео да је да за жену. Јосифова колесница била је окована златом, баш као и Асенетина постеља. Он је сам био одевен у белу и црвену одећу, изаткану визоном и златом, на глави је носио златни венац (уп. Јовановић 2005: 319). Јосифов улазак у двор као да понавља Асенетин претходни сусрет са родитељима. Његова појава у раскошној одећи као и златна колесница, кореспондирају на симболичком плану са Асенетином одећом, због које је Пентефрију изгледала попут невесте Божије, али и са њеном златном постељом. Као два дела напола разломљене слике, Асенетин и Јосифов лик преламају се један наспрам другог у сјају и врлини. И тек ће кроз њихово саједињење у љубави и блискости бити омогућено употпуњење те слике – Божије слике јединства. Један од најзначајнијих наративних врхунаца апокрифа „Житије и исповест Асенете” јесте Асенетин први поглед упућен ка Јосифу, када она готово тренутно истински осећа да се њено биће отвара ка трајној упућености на њега. Иако читав тај изненадни сплет осећања изгледа као немотивисан, постављен у структуру апокрифа првенствено у служби уздицања и слављења хришћанства, он је заправо дубоко утемељен не само кроз Асенетину, већ и кроз општељудску потребу за превазилажењем самоће. Она први пут дозвољава себи да бира и да буде бирана. Према запажању Е. Фрома (2017: 56–57), чак и када би све човекове физиолошке потребе биле задовољене, он би доживљавао стање своје усамљености као затвор из кога треба да се ослободи како би очувао своје здравље. Потребна удруживања са другим људским бићима представља императивну потребу, а она се, пак пројављује кроз читаву скалу интимних људских односа који се називају љубављу у најширем смислу речи. Са сигурне удаљености, у простору своје одаје у кули, Асенета препознаје Јосифа као оног ко је украшен истим врлинама као и она сама, али истовремено у себи освешћује кајање због онога што је о њему говорила оцу.

И виде Асенета Јосифа, и омили јој се веома душом, и омекша срце њено, и колена јој ослабеше, и устрепта тело њено, и уплаши се страхом великим, и уздахну и рече: Камо идем и где се скривам од лица његовог? И како ће ме погледати Јосиф, слуга Божији, пошто говорих зла о њему? (Јовановић 2005: 320)

Асенета свим срцем прижељкује сусрет са Јосифом, када ће се њихова лица окренути једно ка другом, али већ тад схвата да она њега неће моћи да погледа од стида, а да он њу неће хтети да погледа јер ће је презрети. Дубина Асенетиног покајања читава се у њеној молитви, упућеној не неком од египатских богова, него управо Јосифовом Богу.⁷ Јосифова изузетност градацијски се увећава у њеној перцепцији, па је он у једном тренутку „слуга Божији”, а већ у следећем „син Божији”. Ради се о два плана на којима се истовремено врши сагледавање Јосифовог лика: на духовном плану, његова честитост и врлина чине га Божијим слугом, док се са друге стране његова физичка лепота подводи под друге вредносне регистре који га, према идеалном божанском обрасцу опредељују за сина Божијег⁸. Асенета у својој имажинацији конструише ситуацију у којој би Јосиф пристао на брак са њом, а у којој би она саму себе сместила у позицију слуге, робиње. Приметан је невероватан преокрет у њеном начину размишљања, с обзиром на то да претходно није желела ни да размотри ниједну брачну понуду, а камоли да себе подреди било ком просцу. Њена хировитост и гордост као да су се у тренутку распршиле. „Главни услов постизања љубави јесте превладавање властитог нарцизма.” (Фром 2017: 82) Шта је узрок овакој радикалној промени у њеном разумевању живота у заједништву? Проблем је очигледно у њеном првобитном схватању љубави као робовања другоме, а не као испуњујућег осећања које води складу између двају бића.

Са друге стране, и код Јосифа је уочено присуство психолошке препреке и неповерења, које је последица његовог страха од грешних египатских жена које су га желеле само због лепоте. Примарно, Јосиф није желео чак ни да седи за истом трпезом са његовим домаћинима, због тога што су Египћани, као што није желео ни Асенету у својој близини. Приметно је да текст апокрифа нуди и увид у трансформисање његових начела и погледа на љубав. Дакле, и Јосиф и Асенета исказују своја полазна размишљања у оквиру којих се уочавају ограничења – ограничења која је потребно превладати на путу до склада. Како наводи Фром (2017: 76), љубав је једино могуће остварити у комуникацији два бића, при чему је потребно да се та комуникација одвија из центра њихове егзистенције. Јосиф пристаје да се упозна са Асенетом само зато што му Пентефрије ставља до знања да она „мрзи сваког мушкарца” (2005: 321), и проницљиво му предлаже да њихов однос буде однос брата и сестре. Приповест о пољупцу започиње управо на том месту. Пентефрије предлаже ћерки да искаже Јосифу поштовање пољупцем. „Пољуби брата свог, јер и он је чедан као и ти, и мрзи сваку жену туђу као и ти сваког мушкарца туђег.” (Јовановић 2005: 321) Ипак Јосиф овај пољубац одбија, уз објашњење да њему као побожном мушкарцу не приличи да пољуби жену која припада другом народу и другој вери. Баш када је Асенетина психолошка баријера почела да попушта, Јосифово одбијање као да ју је поново гурнуло назад у њене оквире. Приметно је да је одбијање пољупца сродно акту недељења трпезе са домаћинима иноплеменицима. Из страха да поново не настрада од женског

7 Кроз Асенетино виђење Јосифа као „сунца са небеса” које путује на својој колесници, чува се траг који асоцира на египатског бога сунца. Од сунца које путује на колесници није могуће било шта сакрити, па отуда Асенетин страх да ће њене речи допрети до Јосифа и да ће њихов сусрет бити трајно онемогућен.

8 Према записима владике Николаја (2021: 1), православна црква истиче краснога Јосифа као праобраз Спаситеља нашег. Јосиф је страдао због зависти браће, па ипак по Божијем промислу он је у ропству постао велики и славан. У доба глади прехранио је своју браћу и спасао њих и њихове породице. Тиме је он дословно испунио речи Христове: ко тебе каменом ти њега хлебом, иако те речи тада још увек нису биле јављене свету.

лукавства, Јосиф заправо чини исто што и Асенета у разговору са Пентефријем; речи које је тада изговорила о Јосифу биле су вид механизма одбране – исто тако и Јосиф излаже своје разумевање чистоте пред Богом, које подразумева чак и одбијање пољупца, уколико он долази од иноплемене особе, како би неокањаним очувао свој лик Божијег слуге, али и како би себе заштитио поучен претходним искуством. То би значило да је и Јосиф „затворен” у психолошку кулу из које не успева да искорачи. Обрт наступа у тренутку када Јосиф угледа сузе у Асенетиним очима: „Када Асенета саслуша речи ове, ожалости се веома, и уздрхта, и погледавши на њега, и напунише се очи њене сузама. Видевши је, Јосиф јој се смилова веома, јер беше кротак и милостив и богобојажљив”. (Јовановић 2005: 322) Јосифова људскост и самилост потиснуле су на тренутак сва његова верска убеђења. Као што је његов лик својом благошћу сузбио Асенетину гордост и припремио је чак и на служење у име љубави, тако су и њене сузе учиниле Јосифов став попустљивијим. Тиме је начињен први корак према њиховом коначном уједињењу, тада су се њихова лица први пут са искреношћу окренула једно према другом, а не једно од другог, како се Асенета прибојавала. Из њене визуре, остваривање блискости са Јосифом морало је бити у тесној вези са поштовањем његових духовних начела, а истовремено услов који је у том смислу потребно испунити јесте њено одрицање од многобоштва. Одбијени пољубац уочава се стога као приповедна тачка из које проистиче њена радикална одлука да одбаци оно што је за њен дотадашњи живот имало велику важност. Заправо изгледа као да је дошло до преласка на следећи ниво духовности код Асенете, па због тога она одлучује да је њено саједињење са Јосифом у љубави од већег значаја у односу на поштовање њених богова. Како наводе Анђелковић и Ристић (2011: 99), Асенетино прихватање хришћанског Бога у апокрифу приказано је као искључиво Јосифова заслуга. Њена одлука везана за прелазак у хришћанство није била резултат изненадног препознавања Господа као јединог правог бога, већ је превасходно наступила ради могућности зближавања са Јосифом, ради њиховог уједињења кроз пољубац.

4. *Узе је Јосиф за руку десну и пољуби је, а Асенета пољуби главу његову: склапање савеза*

Јосифов благослов био је знак Асенети да њен духовни преображај може бити започет. Своју одећу у којој је родитељима изгледала као невеста Божија, она замењује црном хаћином у којој је ожалила смрт свог најстаријег брата. Овога пута такав избор хаћине осведочио је симболичку смрт њеног претходног начина живота и веровања, многобоштва коме је била наклоњена до сусрета са Јосифом. Дефинитивно раскидање веза са претходним веровањем опредмеђује се кроз Асенетино ломљење златних и сребрних фигура богова, као и кроз седмодневно гладовање и плач. „И беше тло под њом као благо од суза њених. И паде затим лицем својим Асенета на смеће и лежаше тако док не зађе сунце.” (Јовановић 2005: 324) Сузе које су најпре потекле пред Јосифом и омекшале његово срце натопиле су тло под Асенетиним ногама и претвориле га у благо. На овом месту треба истаћи како се и Асенетин интимни простор, њена одаја у кули трансформише заједно са њом. Њен аскетизам предузет у жељи да добије Јосифово поверење, избрисао је сваки траг богатства којим је кула претходно била испуњена. Њена одаја претворила се у сметлиште и благо. Тренутак у коме она пада лицем у то благо повезан је са њеним пређашњим размишљањем о томе да

Јосиф неће желети да је погледа у лице, али и са чињеницом да је Асенета дотад приносила своје лице и усне фигурама египатских богова. Стога, ломљење ових фигура јесте последица њеног гнева, јер су управо ти богови разлог што Јосиф није желео да је пољуби. То је исти онај гнев који је, као један од врхунских момената њене психологизације у апокрифу, приказан у сцени разговора са Пентефријем, где се реалистички осликава Асенетина природа, подложна навали осећања која се не могу сакрити. Ломљење фигура наступа када Асенета обзнани да је управо предмет њеног великог поштовања у дотадашњем животу – садашња препрека ка њеном повезивању са Јосифом. Ипак жеља за уједињењем са другим бићем, онако како ју је Фром дефинисао, превладава, пројављује се стихијски и обрушава на уочену препреку. Физички трагови претходног веровања тиме су уклоњени, а Асенетино самокажњавање представља духовно одрицање од њега. Проблематичан је следећи део апокрифа:

Оскврнише се уста моја од жртава идолских и од трпезе богова египатских. Сагрешних, Госпде, пред тобом и бејаш безбожна славећи идоле мртве и неме, и нисам достојна отворити уста своја ка теби! [...] Спаси ме, Госпде, пусту, пошто ме отац мој и мати одбацише, јер поразијах богове њихове! (Јовановић 2005: 324)

Наиме, Асенетина молитва упућена је Господу како је бар он не би оставио саму у тренутку када сви други јесу. Њена будућност са Јосифом тада је и даље неизвесна, али потребно је усредсредити се на детаљ у коме Асенета тужи над чињеницом да су је и родитељи напустили јер је разбила фигуре богова. У самом тексту „Житију и исповести Асенете” не постоји потврда ове њене тврдње. Ако се томе дода и Пентефријево слављење Јосифовог Бога, уочена нелогичност постаје још наглашенија. Посреди је, сва је прилика, до крајњих граница доведена њена запитаност над сопственом судбином, као и интензивирањем страха од самоће. Седмодневни боравак у одаји куле као у тамници морао је утицати на Асенетино сагледавање реалности.

Доласком анђела, старешине војника храма Господњег, завршава се Асенетин духовни преображај. По свему сличан Јосифу, анђеоло је својим лицем, а нарочито очима које су биле „као светлост сунчева”⁹ (2005: 325), озарио Асенетино лице и рекао да треба да се умије водом живота, чиме је означен њен прелазак у хришћанство. Како запажа Лазаревић (2022: 160), очишћена и покајана, умивена водом живота, тј. крштења и у светлој одећи, Асенета добија ново име – Град. Уз то анђеоло јој саопштава да је подобна да постане невеста Божија. Тиме је Асенета уведена у онај простор духовности у коме јој засигурно може бити омогућено јединство са Јосифом, али и савез са његовим Богом. У то име, Асенета нуди анђела хлебом и вином, док се у суседној одаји тајанствено појављује посуда са медом, као симбол савеза и одговор Господњи. У контексту хришћанства, Асенетино добровољно одрицање од многобоштва зарад љубави и Јосифа, плач, гладовање и посипање пепелом, могу се сагледати као жртвовање, док слика хлеба и вина асоцира на евхаристију, на обнављање завета са Богом кроз тело (хлеб) и крв (вино) Христову. Стога Асенетина иницијација у Јосифову, хришћанску веру представља оно што се у светоотачким списима назива обожењем.

Обожење човека почиње када човек упије у своје срце макар мали пламен од нестворенога Огња Божанске Љубави; када упије у свој ум макар један зрак од пресвете Мудрости Божије; када упије у душу макар делић од свете Лепоте Божије;

9 Према патријарху Павлу (2007: 4), Господ Исус Христос јесте тиха светлост незалазне Светлости. Богочовек Христос каже за Себе: „Ја сам светлост свету; ко иде за мном, неће ходити у тами него ће имати светлост живота.”

када довољно прими у своју вољу заповести Божије; када прихвати у своју савест небеску музику Милости и Правде Божије; када све своје биће испуни светим врлинама Истине Божије. Човек који се покаје, који успева да савлада своје страсти и да побеђује демоне и њихове гадости, такав човек је почео да се обожује. (Данило, Амфилохије 1996: 190)

Гледано са тог аспекта, Асенета је, баш као и Јосиф – праобраз Христов, јер је одлуку о свом симболичком жртвовању донела добровољно. Како објашњава Ван Генеп (2005: 35), сатрпезништво као обред заједничког јела и пића представља први обред пријема, односно материјалног савеза који ми називамо светом тајном причести. Да је такав савез заиста и успостављен, потврђује се приликом Јосифовог наредног доласка у Пентефријев двор. Уочава се потпуни духовни преображај и препород главних личности, опредељен кроз размену пољубаца: Јосиф љуби Асенетину десну руку¹⁰, а она спушта пољубац на његову главу. Симболични и, рекло би се, ослобађајући пољупци дошли су као дугоочекивано испуњење Асенетине жеље. Јосиф је пољубио њену руку, руку која је сломила фигуре богова. Овај симболични пољубац трајно отклања Асенетино првобитно разумевање љубави као служења и робовања. Наместо тога, Јосиф јој наговештава да ће у њој увек сагледавати себи равноправну личност, саветника и водича. Асенета је пољубила његову главу, његов ум који је успео да превазиђе психолошку препреку и подари поверење једној жени. Савез је овим пољупцима запечаћен. Слика која приказује „свадбу пре свадбе” јесте она у којој Јосиф, Асенета, одевена у свадбену одећу, и њени родитељи седе за истом трпезом славећи Господа. Водећи се Ван Генеповом (2005: 35) идејом о заједничкој трпези која омогућује размењивање намирница и јачање савеза међу онима који се око трпезе налазе, оправдано је говорити о вишеструким везама на основу којих је тај савез успостављен. Првенствено савез је склопљен између главних личности које су превладале индивидуалне препреке и ограничења; на плану њихове духовности такође је направљен помак, па је тако Асенета, ради вишег циља, достизања јединства у љубави са Јосифом, прихватила савез са Господом. Иако је „Житије и исповест Асенете” највећим својим делом усмерено ка насловној личности, приметно је да се извесне промене у начину резонувања одигравају и са друге стране. Баш као и Асенета, и Јосиф је превазишао одређена лична уверења која су га спутавала, па је стога овог пута прихватио да подели трпезу са својим домаћинима.

5. За вечна времена: пољубац као симбол обновљеног прајединства

Јосифово и Асенетино венчање представља крунски тренутак апокрифа. Украшени златним венцима, они се окрећу „једно ка другом и пољубише се обоје” (Јовановић 2005: 329). У пољупцу се трајно уцеловљује слика Божијих младенаца која је првобитно била раздељена надвоје. Окренути лицем у лице, Јосиф и Асенета, чисти и искрени пред Господом, али и пред собом самима, сведоче о могућности искорака из заробљеништва у које човек сам себе поставља – заробљеништва гордости.

Рад је до овог тренутка био посвећен прображајима Асенетиног духа, али мало је тога речено о Јосифу и његовим разлозима за корениту измену сопствених моралних начела. Препрека која је њега ометала у остваривању дубље бли-

¹⁰ Како је објашњено у *Речнику симбола* (2009: 151), гледати надесно у Библији значи гледати на страну заштитникову. Такође, током Последњег суда то ће бити место изабраних, док ће проклетти бити са леве стране.

скости са другим, ослободила се кроз комбинацију забрана, које су биле у вези са његовом вером, и са друге стране, властитим лошим претходним искуством, из кога је касније проистекло његово опште неповерење у женски род. Док је Асенета већ приликом првог сусрета одлучила да потисне своју гордост, Јосиф је био исувише спутан наметнутим ограничењима и страхом. Међутим, у тренутку када је угледао Асенетине сузе, стеге Јосифових убеђења су попустиле. То је моменат у коме је њиме преовладало оно интуитивно, људско и збацило тешки нанос религијских уверења. Јосиф је без сумње слуга Божији и Божији син, али је и поред тога само људско биће, жељно истинске љубави и блискости, баш као и Асенета. Иако његов лик привремено нестаје из текста, јасно је да се у том периоду одсуства и у њему одвија процес превредновања дотадашњих ставова. Колико је Асенета желела пољубац, толико га је засигурно желео и Јосиф. Према Џули Енфилд (2007: 18), у свом најчистијем облику пољубац представља симболично спајање, односно физичку алегорију која своје учеснике води спајању душа – спајању у једно. Сједињење са Асенетом у љубави Јосифу није одузело ништа од његове посвећености Господу, напротив, његова духовност након тога само се уздигла на вишу раван, на којој је било могуће успоставити још чвршћи савез са Богом кроз љубав према ближњем, али и кроз прихватање оних који су у погледу порекла, културе, вере – другачији. У тренутку пре него што је њихов брачни живот отпочео пољупцем, Асенетина и Јосифова лица, окренута једно ка другом, као огледални одрази, сведочила су о дугоочекиваном сједињењу двеју душа кроз љубав. У том кључу, моменат дешавања пољупца означава нови почетак, живот у препороду разумевања самог себе, али и света. Како апокриф „Житије и исповест Асенете” добија своје симболично разрешење управо у сегменту који приказује венчање Јосифа и Асенете, могуће је посматрати га као приповест о пољупцу, тачније о значењским трансформацијама које тај пољубац доживљава. Иницијалну тачку те приповести представљао би одбијени пољубац, након чега у први план доспевају индивидуалне психолошке карактеристике Јосифа и Асенете, па читалац стиче увид у њихове напоре да лична ограничења превладају; следећи ступањ у њиховом зближавању (али и у развоју приповести), дефинисан је поново посредством пољупца – овог пута реализованог – пољупца прихватања, праштања и разумевања, пољупца положеног на Асенетину руку, односно на Јосифову главу; коначно, пуноћа љубави и заједништва потврђује се првим брачним пољупцем, чиме и приповест о пољупцу добија своју завршницу.

Читава та ситуација у којој је пољубац главно средство, знак и метафора како физичког, тако и духовног уједињења двају бића, блиска је оној која је описана у Његошевој песми „Ноћ скупља вијека”. Говорећи о многобројним значењима пољупца у поменутој песми, Мило Ломпар (2017: 192) истиче:

Као потпуни сусрет два тела, као тренутно ишчењавање онтолошког недостатка у жељи, као отварање целовитости у бићу, *пољубац-сјајање* свакако да је плод снаге која астралном светлости означава жељу. Отуд је та жеља – *свећа*. Њено сакрално својство настаје као *обнова* неког претходног *јединства*.

Сва дата објашњења и сагледавања пољупца као најузвишенијег симболичког геста, кореспондирају са значењима уједињујућег, брачног пољупца изложеним у овом раду. Пољупцем Јосифа и Асенете којим су они уведени у заједнички живот, исказано је коначно надомештање „онтолошког недостатка”, оног недостајућег дела њиховог овоземаљског постојања којег су обоје постали свесни у датом тренутку. Ломпарово запажање према коме је пољубац „обнова неког претходног јединства” показује се као плодносно и у контексту приповести о

пољупцу ученој у оквиру „Житију и исповести Асенете”. Обновљено прајединство пројављује се кроз склапање брачног савеза између Јосифа и Асенете, а као његов амблем фигурира пољубац – перманентна потврда тог савеза. Пратећи етимолошку нит старе речи целив (целов), којом се означава пољубац, Ломпар (2017: 196) долази до њене везе са речју „цјелителни”, која припада оном лексичком регистру где бисмо потражили значења која би упућивала на излечење. Стога су целив (целов) и целити у међусобној значењској и симболичкој корелацији. Овим значењима придружује се и свест о постојању извесне целине. Дакле, Јосиф и Асенета не само што су успомоћ пољупца ступили у поље обновљеног прајединства већ су и исцељени – излечени од сопствених страхова, гордости, неповерења. Овакво разумевање пољупца подједнако је блиско тумачењима каква се могу наћи у Фромовим, али и светоотачким учењима о љубави. Приповест о пољупцу, целову који води трајном уцеловљењу двају бића у једно и којим се душа исцељује од самоће и испразног начина постојања, прераста у алегорију о свевременом човековом превазилажењу властитих ограничења на путу ка најузвишенијем циљу – љубави која ослобађа.

6. Закључак

Као резултат пажљивог ишчитавања „Житија и исповести Асенете” проистекла је идеја о другачијем аспектима његовог разумевања. Наиме, као једна од главних тежњи анализираних апокрифа учено је слављење љубави – најузвишенијег, хришћанског обрасца постојања, али и иконске потребе сваког људског бића. Примећено је присуство скривене приповести о пољупцу – о одбијеном пољупцу који се у крунској тачки овог дела трансформише у пољубац вечног јединства између Јосифа и Асенете. Одбијени пољубац сагледан је као приповедна тачка из које проистиче даљи развој апокрифног сижеа. Текст апокрифа нуди двоструки увид у трансформисање животних начела и погледа на љубав: и Јосиф и Асенета исказују своја полазна размишљања у оквиру којих се уочавају ограничења – ограничења која је потребно превладати на путу до склада. Асенетин прелазак у хришћанство, крштење и обожење, означавају њено доспеће у онај простор духовности у коме јој засигурно може бити омогућено јединство са Јосифом, али и савез са Господом. Потпуни духовни преображај и препород и код Јосифа и код Асенете опредмећен је кроз размену пољубаца: Јосиф љуби Асенетину десну руку, а она спушта пољубац на његову главу. Сједећи са Асенетом у љубави Јосифу није одузело ништа од његове посвећености Господу, напротив, његова духовност након тога само се уздигла на вишу раван, на којој је било могуће успоставити још чвршћи савез са Богом кроз љубав према ближњем, али и кроз прихватање оних који су у погледу порекла, културе, вере – другачији. У тренутку пре него што је њихов брачни живот отпочео пољупцем, Асенетина и Јосифова лица, окренута једно ка другом, као огледални одрази, сведочила су о дугоочекиваној употпуњености двеју душа кроз љубав. У том кључу, моменат дешавања пољупца означава нови почетак, живот у препороду разумевања самог себе, али и света.

Извор

Јовановић 2005: Т. Јовановић, *Апокрифи старозавешни*, Београд: Просвета – Српска књижевна задруга.

Литература

- Анђелковић, Ристић 2011: М. Анђелковић, А. Ристић, (Зло)употреба и (без)грешност жена у апокрифним списима средњег века (На примеру апокрифа *Књига о Адаму и Еви и Житије и исповести Асенеће*), у: Д. Бошковић (уред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књига II, *Жене: род, идентитет, књижевност*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 97–102.
- Брагинскаја 2016: Н. В. Брагинская, *Иосиф и Асенефа*, Православная энциклопедия, Т. 26, Москва: Церковно-научный центр, 34–40.
- Ван Генеп 2005: А. ван Генеп, *Обреди прелаза: систематско изучавање ритуала*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Енфилд 2007: Џ. Енфилд, *Интимна историја пољубица (Један пољубац – хиљаду прича)*, Београд: Геопоетика.
- Епископ Данило, епископ Амфилохије. *Нема лепше вере од хришћанске*. <<https://www.rastko.rs/bogoslovlje/vera-hriscanska.html>>, 26. 1. 2023.
- Лазаревић 2022: Ђ. Лазаревић, Слика града-цркве у апокрифу о Јосифу и Асенети, у: Д. Бошковић, Ч. Николић (уред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књига II, *Роман и ђрад: 50 година Романа о Лондону, 100 година Уликса*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 155–162.
- Ломпар 2017: М. Ломпар, *Његошево песничтво*, Београд: Српска књижевна задруга.
- О’ Конел, Рејд 2007: М. О’ Конел, Е. Рејд, *Илустрирана енциклопедија знакова и симбола*, Београд: ЈРЈ.
- Павле, патријарх српски. *Васкриња посланица за 2007. годину*. <<https://www.rastko.rs/bogoslovlje/delo/>>, 26. 1. 2023.
- Поповић, Ј. *Основна истина православља – Бољочовек*. <<https://www.rastko.rs/bogoslovlje/delo/>>, 26. 1. 2023.
- Свети владика Николај. *Беседа на Велики понедељак*. <<https://www.eparhija-prizren.org/>>, 26. 1. 2023.
- Фром 2017: Е. Фром, *Љубав и разум* (приредио М. Нешић), Београд: Neopress.
- Шевалије, Гербран 2009: Ж. Шевалије, А. Гербран, *Речник симбола. Митови, снови, обичаји, постојци, облици, ликови, боје, бројеви*, Нови Сад: Stylos art.

THE STORY OF THE KISS IN THE APOCRYPHA *THE LIFE AND CONFESSION OF ASENETH*

Summary

The aim of this paper is to look at certain segments of the Old Testament apocrypha *The Life and Confession of Aseneth* through the lens of Fromm’s teaching on love, where it is possible to establish the existence of a kind of story about a kiss within the mentioned work. The initial moment of that story would be a rejected kiss, after which the individual psychological characteristics of the main characters, Joseph and Aseneth, come to the fore, and special attention is paid to them in the work. The next stage in the story’s development is defined again by means of a kiss – this time realized – a kiss of acceptance, forgiveness and understanding, and finally, the fullness of love and togetherness are confirmed by the characters’ first conjugal kiss, which is how the story of the kiss got its finale. The main motive of this research is one of the basic aspirations expressed in the apocrypha *The Life and Confession of Aseneth* – the glorification of the Christian concept of love.

Keywords: kiss, love, spirituality, unity, *The Life and Confession of Aseneth*, Erich Fromm

Milica B. Mojsilović

Драгана Б. Смиљанић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

РЕЛИГИЈСКИ КОНТЕКСТ У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА РАЗЛИКЕ ГОРАНА ПЕТРОВИЋА

Рад има за циљ да укаже на могућност тумачења збирке приповедака *Разлике* Горана Петровића у контексту религије. У две приповетке „Богородица и друга виђења” која привлачи пажњу већ својим насловом и „Изнад пет трошних саксија” приповедач уноси извесне елементе који се у процесу тумачења књижевног дела издвајају као елементи хришћанске, православне догматике, али и као важна значењска упоришта на којима почива идејни ниво ових књижевних дела. Уочавање и истицање тих и таквих религијских елемената у процесу тумачења иду у прилог вишеслојности и вишезначности Петровићевог књижевног дела, као и његове поетике.

Кључне речи: Библија, *Разлике*, Горан Петровић, српска књижевност, српска приповетка, поетика

1. „Изнад пет трошних саксија”

Обимом невелика прозна збирка *Разлике* Горана Петровића састоји се из свега пет приповедака: „Пронађи и заокружи”, „Испод таванице која се љупа”, „Изнад пет трошних саксија”, „Богородица и друга виђења” и „Између два сигнала”. Прве две приповетке могу се схватити као својеврсни увод, попут пријављивања очију на тренутну, али изразиту таму или, пак, јаку светлост. Трећа приповетка зове се „Изнад пет трошних саксија”.

Главни лик јесте старац, тзв. „диригент”. Од малена је непокретан и свој живот проводи у једној вили у Врњачкој бањи. Старатељи који се временом смењују имају задатак да, између осталих дневних обавеза, на десетине пута у току сваког дана подесе иглу на грамофонској плочи и пуне једну исту композицију. Нико од старатеља не разуме нити добија одговор од свог штићеника због чега се увек иста композиција сваки дан понавља. Тек ће дечак (који је наследио улогу старатеља од свог оца) схватити да смисао понављања није пуко слушање, већ запитаност старца, верујућег човека који тражи одговор/е од Бога. Однос који се успоставља између старца и дечака главна је окосница приповетке како на догађајном тако и на значењском нивоу. Нада лежи у музици која као уметност може да допре свуда, па и до Бога који би се, једном чувши музику, окренуо ка њему и дао годинама жељени одговор.

Приповедање се одвија у трећем лицу. Након широког обухвата, панорамског приказа места одвијања радње, Врњачке бање, приповедачки фокус сужава се на простор од свега неколико квадрата једне бањске терасе. Перспектива посматрача, тј. читаоца, интенционално се подешава и у складу је са значењским планом који се, како приповедање одмиче, постепено развија.

Два плана, условно речено – доњи и горњи, одређују не само хоризонт виђења, физички посматрано, но и опсег поимања оног на шта приповедач упућује читаочеву пажњу. Ни домаћи ни туристи не примећују промене које се дешавају

1 smiljanicdragana89@gmail.com

на „оронулом класицистичком прочељу” (Петровић 2009: 100); нико не примећује дечака који врло предано, отворивши тешка „француска врата”, чисти терасу и окреће из године у годину све трошније саксије „тако да власник стана и терасе не може да примети онеспокојавајуће промене” (Петровић 2009: 103).

Да, одоздо гледано, све се то не може видети... Али, из сасвим супротног угла, одозго посматрано, ако би се човек без нарочите журбе спуштао степеницама од здања Ђенерала Белимарковића, нема никакве сумње: чак и један дечак свему може да одреди право место, чак и један дванаестогодишњи дечак може да одреди шта чему припада. (Петровић 2009: 102–103)

Цео крајолик одговара својеврсном „*locus amoenus*”-у, тзв. идеалном месту одмора и природних лепота. Међутим, констатација да без икакве сумње „чак и један дечак свему може да одреди право место” (Петровић 2009: 102–103) отвара још један план, мимо оног опажајног.

Перспектива оног који је горе, одакле се сасвим лепо може не само све видети већ и свему одредити своје место, подсећа на речи владике Данила: „Ко на брдо, ак’ и мало, стоји, више види но онај под брдом.” (Његош 2001: 524–525) Обзиром да је Његош ове речи наменио владици да их изговори, тумачење наведеног исказа отвара могућност тумачења у ширем контексту, људи и Бога. Дакле, указује на Оног који јесте „на брду” и види више од људи који из своје ограничене перспективе не могу сагледати целокупну слику, но најчешће, и у најбољем случају, само један њен део.

Дечаков посао на тераси приводио би се крају извожењем „колица за непокретне и у њима старца, дуге беле косе” (Петровић 2009: 106). Приповедач, приказујући старца на балкону, поистовећује његов изглед са изгледом детета (колица која су подсећала на дечија, старчева фигура која је била ситна и повијена). Ови детаљи, уз лик дечака који се постепено уводи у приповест, дају повода за тумачење из перспективе Библије, тј. Новог завета.

Према Јеванђељу, деци припада Царство Божије. У Јеванђељу по Матеју постоји и стих: „Заиста вам кажем, ако се не обратите и не будете као деца, нећете ући у царство Небеско.” (Мт. 18₃) Деца дочекују Христа на магарету при уласку у Јерусалим (празник Цвети).

Јеванђелист Матеј помиње да су пред Храмом стајала деца кличући: ‘Осана!’ Икона приказује децу како стоје на градским вратима, радосно кидајући палмове гранчице са дрвета и жустро ширећи хаљине по земљи да би преко њих, у складу са библијским обичајем (2. Цар. 9: 13), прешао Цар Израилев. Исус улази у Јерусалим да би објавио Своје Царство. Он тада, још једном, подсећа моћнике овога света да Царство Небеско припада деци и онима који се уподобе деци (Мк. 10: 13–16). Зато деца прва поздрављају Христа и зато Он прима њихове поздраве као најсавршеније величање: ‘Из уста деце и одојчади начинио си себи хвалу.’ (Мт. 21: 16). (Арсенијевић 2002: 241–242)

Дакле, по чистоти душе и суштинској непорочности деци је дато да уђу у Царство Божије.

Статичну сцену старца на балкону бањске терасе убрзо употпуњује звук музике са грамофона – Брамс, трећа симфонија, трећи став. Следи својеврсни замрзнут кадар: приказ старца на тераси у колицима; уз једва чујну музику полако покреће руке у ваздуху, као да диригује – музика испуњава цео простор.

Сматра се да је музика најузвишенија од свих уметности, да једина уме да допре до најзапретанијих делова човековог бића, да на невербалан начин изрази све оно дубоко људско, емотивно. Њу разумеју сви, без обзира на боју коже, на-

цију или језичко говорно подручје. Доживљај музике не познаје границе. Музику стварају инструменти, али је могу чинити и гласови уједињени у молитви.² Музика је песма, музика је молитва и зато најприкладнији начин за обраћање Богу и слављење Његовог имена.

Према Берђајеву (2014) стваралаштво је чин боголике човекове слободе. Човек својом слободном иницијативом у самоћи свог бића ствара и то је стваралаштво антрополошко, не теолошко откривење.

Бог је открио грешном човеку своју вољу у закону и дао му је благодат искупљења, пославши у свет Сина свога јединороднога. И Бог очекује од човека антрополошко откривење стваралаштва, пошто је сакрио од њега путеве стваралаштва и оправдање стваралаштва, у име његове боголике слободе. (Берђајев 2014: 82)

Дакле, човеку је дато да, осим путем искупљења, крене и путем стваралаштва како би дошао до откривења.

Приповедач даље износи детаљ, врло индикативан – мештани старца сматрају сумасишавшим³. Знали су да је био непокретан од своје седме године, да је сада стар пуно столеће, да је пре своје петнаесте почео да „концентрира” и већ око милион пута „извео” трећи став Брамсове треће симфоније. Сазнајемо и детаљ да је то понављање, временом, почело да добија виши смисао. Но, само за старца. За време рата деведесетих, тражио је да се „више пута него уобичајено ’призове’ Брамсова елегична музика” (Петровић 2009: 115)

Људи из дечакове породице, који су генерацијама бринули о старцу, постављали су једно исто питање јер нису разумели зашто и чему толико понављање. Мештани су га прозвали „маестро”. Међутим, „сажаљење је осећање које не држи дуго човека. Убрзо се оно претворило у лаган подсмех.”⁴ (Петровић 2009: 115) Дечак је био први који је поставио другачије питање: „Где одлази толика музика?” Питање је изазвало изненађење код старца, али и одговор код дечака – свуда (Петровић 2009: 117). Уметност нема границе, креће се свуда и допире свуда. Ако понови довољан број пута исту композицију, надао се, композиција ће допрети и до Бога: „Ако ишта одавде чује, мора да чује виолине, виоле и виолончела, ваљда су од тог звука сачињене сфере...” (Петровић 2009: 117) Дакле, старац се музиком обраћа Богу и има питање, тј. питања за њега. Питати некога подразумева да наспрам говорника постоји саговорник, онај коме се питање упућује и чији се одговор очекује. Но, и ћутање је својеврсни одговор. Исус је у последњим својим овоземаљским тренуцима, распет на крсту, запитао свог Оца: „Боже мој, Боже мој, зашто си ме оставио?” (Мт. 27₄₆) Ни ту нема конкретног одговора датог речима. Ондашње ћутање надомештено је догађајима који следе, а који су такође описани у Јеванђељу. Дакле, докле год постоји запитаност, тј. усмереност питања ка неком, може се рећи да постоји однос, да те две јединке узимају учешћа у дијалогу.

Приповедач наглашава да „дечак није попут одраслих исказивао сумњу у овакву врсту разговора” (Петровић 2009: 117). Изненађеног дечака интересовало је шта би то Маестро могао питати Бога. Тако, није необично што једино

2 „Музички инструменти су прогнани из цркава (православног обреда, прим. аут.) стога што музика, одричући се сваке самосталности, мора директно да служи смислу: богослужбена музика је појана песма, тј. реч обдарена снагом.” (Клеман 2021: 95)

3 „Него што је лудо пред светом, оно изабра Бог да посрами мудре и што је слабо пред светом оно изабра Бог да посрами јаке.” (1. Кор. 1₂₇)

4 „Све избледи: и одушевљење, и љубав, и дужност, и сажаљење, и не можеш га више познати...” (Лазаревић 1996: 68)

дечак од свих претходника, његових укућана (потомака) не поставља питање: „Зашто?” него суштинско: „Куда?” Притом, дечак није затечен одговором нити сумња у вероватност и саме могућности обраћања Богу. Тако нешто се не доводи у питање. Дакле, могуће је.

Право питање следи: „А шта то, Маестро, имате да питате Бога?” (Петровић 2009: 117) Истина, питања су се временом мењала. Међутим, константа је запитаност: „Када се човек креће, кад види и ово и оно, једно друго потиरे, једно се у другоме разређује, разблажује. Али, када пред собом има увек исту слику, он одмах уочи разлике.” (Петровић 2009: 118)

Старац је, наравно, одавно свикао на неразумевање, те му ни разговор са дечаком није уливао наду да ће тај пут бити другачије. Но, дечак није одустајао. Следеће питање било је: „Да ли је он чуо? Да ли је одговорио?” (Петровић 2009: 118) Без јасније одреднице, заменица „он” делује у први мах произвољно, неодређено. Међутим, обојица су мислили на истог. Након старчевог одговора да није, јер вероватно је посреди његова грешка: у одабиру музике, композитора... следи потврда у дечаковом одговору: можда се није довољно пута све поновило, јер Бог је један а толико је посла. Можда још једанпут, „можда само толико недостаје да би вас Бог чуо” (Петровић 2009: 119). Ево директног именовања. Са заменице „он” прелази се на именицу, Бог. Старац пристаје и дечак поново подешава иглу грамофона како би добро позната музика још једном испунила простор, око њих, око свих. Последње речи приповести носе и својеврсно разрешење сцене. Дрхтаве руке чиниле су нешто налик покретима, као у знак молитве.⁵

Дечак, као онај који према Библији има отворен пролаз у Божије царство по чистоти душе, поставља се као својеврсни медијум. Бивство деце и старијих људи у одређеном је смислу блиско, те је и овај детаљ згодно изведен. Музика у контексту молитве, на коју и приповедач алудира на самом крају приповетке, није без разлога. Глас се сматра најсавршенијим инструментом, глас свештеника који чита молитву док држи службу у великој је мери мелодиозан⁶. Таквом утиску доприносе и црквена звона која се чују у тачно одређеном тренутку. Дакле, све што учествује у богослужењу, од свештеника до хора, појаца за певницама, подешено је тако да звучни елемент изнедри један врло специфичан ефекат, да покрене у пастви, оном ко слуша и саучествује у молитви, сасвим особена осећања побожности и једне више духовне узвишености. Брамсов трећи став, једна те иста композиција која се изнова и изнова изводи, подсећа тако на једну те исту молитву коју свакодневно упућујемо Богу. Ни њена садржина се не мења, а својим понављањем само добија на јачини уносећи цело своје биће у тих неколико речи молитве (попут молитве „Оченаш”).

Однос појединаца – свет стоји у својеврсној супротности, унеколико равнодушној. Опозиција перспективе горе – доле, јасно указује на одвојеност, али и суштинско неразумевање. Како је сваки човек тајна за себе, можда не би било погрешно рећи да је и модерно доба обележено овим неразумевањем. Свако је сам, затворен у сопствено неразумевање и непомирљивост са оним где је и, врло често, ко је.

5 „Фреске и мозаици обично покривају готово читаву унутрашњост цркве. У апсиди олтара често је представљена тајна Евхаристије: у доњем делу причешће апостола (анамнеза), на луку Педесетница (еѿиклеза), а између њих Дјева у ставу молитве, која је фигура Цркве (њене руке су уздигнуте као руке свештеника) окренута ка Христу, нашем великом свештенику, који је сам Жртвени принос и Онај који освећује...” (Клеман 2021: 112)

6 „Теби Богу, приличи песма! / Хвалите га, сви Анђели његови... (Пс. 148: 2)” (Арсенијевић 2002: 335)

Према Берђајеву (2014: 95), људска природа, иако искупљена Христовом жртвом и избављена од зла, има у себи „позитиван садржај” и „позитиван људски задатак” који јесте стваралаштво. Инвалидитет старца (из Петровићеве приповетке), као што се да уочити, не значи и духовну непокретљивост. Он посеже за стваралаштвом другог појединца, великог уметника, и користи то уметничко дело као медијум или путању којом би дошао до одгонетања својих питања. Он је непокретан, од детињства, приказан је на заласку животних снага и цео његов живот, сагледан у циклусу од једне године, везан је за балконски простор те једне куће и за време летњих месеци. Та непомићност, посматрање живота кроз призму једне исте, утврђене цикличности, умногоме подсећа на однос литургијског и историјског времена. (в. Вилкен 2017) Поглед усмерен ка небу, поглед оног који тражи и треба одговор(е) не мора се нужно схватити догматски, у контексту хришћанства, односно православља. Запитаност сеже дубље и даље у људске корене, антрополошки његов ниво, архетипски у одређеном смислу. Да ли је могуће наћи све одговоре? Вероватно не. Свако тражи и пита према својој мери, благодати и продуховљености. Можда је само то и довољно. Можда већ само то чини значајну разлику.

2. „Богородица и друга виђења”

„Богородица и друга виђења” четврта је Петровићева приповетка. Приповедање је препуштено првом лицу. Дакле, сведочи се о оном што се видело и преноси се директно да би се појачао ефекат сугестивности⁷. Главни јунак описује свој први сусрет са женом коју је доживео као Богородицу. Међутим, нико му не верује, чак ни свештеник оближње цркве. Главна приповедна линија ретроспективног је карактера, сећање на ратне године деведесетих, када је први пут срео Богородицу. Од тада их је редовно сретао, иако сваки пут другачијег изгледа и у другачијим околностима. Никада није успео никог да убеди, али је главни јунак знао да су то оне. Читалац, такође, остаје ускраћен за конкретније одређење. Свако према својој мери доживљава и именује оно са чим се сусреће, попут ликова у приповеци.

Већ на почетку приповести искрсава својеврсно признање приповедача, односно главног јунака: „Не називам то указањем, већ обичним виђењем.” (Петровић 2009: 121) Фигуративни говор сматра се природном одликом религијске мисли, а алегорија као средство изражавања усвојена је веома рано, толико да је временом „достигла готово универзалну прихватљивост, као начин да се Старом завету да хришћанско тумачење” (Вилкен 2017: 70–71). Овде се, напротив, сцена сусрета приказује на један видно транспарентан начин, без жеље да се тако нешто мистификује, заодене у магијско или натприродно⁸ указање. Једноставност израза доприноси осећају доживљености и непосредности једног искуства које се преноси.

Главни јунак своја виђења, дакле, не једно, но поновљено, саопштава свом свештенику, дакле „људима који по природи животног позива највише знају о

⁷ Да одабир приповедачког првог лица није пука конвенција, показује и чињеница да остале приповетке из збирке нису доследно изведене у првом лицу.

⁸ У односу на средњовековне књижевне врсте религиозне садржине, можда би се овај јунак могао окарактерисати и као својеврсни анти-јунак, обзиром да у овоземаљском свету среће свете, али их не перцепира тако. „Јер никада се ни у коме није родила вера захваљујући доказима и аргумензима, па чак ни захваљујући чудима” (Шмеман 2016: 95), већ су чуда увек од вере.

свему томе” (Петровић 2009: 122). Међутим, отац Томо то није перципирао као чудо (нема устањених пратећих елемената, те се тако јунаково сведочење одбацује и приписује лудости). Упутио га је да чешће узима *Светио писмо* у руке и убрзо се вратио свом послу доливања уља у кандила: „Чинио је то полако, усредсређено, како је сигурно службовао парох којег је наследио, и парох пре тог пароха, и парох који је овде, ко зна када, први дошао. Жиже су трепериле испред поспаних светаца.” (Петровић 2009: 122)

Као да је у овом опису садржана сва карактеризација свештених лица, оних који стављају форму изнад суштине. Те форме они се, међутим, не одричу, већ напротив, предано преносе с колена на колено. „Успавани свеци”⁹ заправо су успавани и свештени оци, црква глува за своје верне. Излазећи из цркве, у ушима му је одзвањала литургијска химна посвећена Богородици.

Цитирајући Оригена, ранохришћанског мислиоца, Вилкен (2017: 48) преноси његове мисли о апсолуту цркве, евхаристије и верујућег народа: „И не сумњам да су анђели присутни на нашим сабрањима. Двострука црква је присутна овде, једна људска а друга анђеоска.” Потпуно супротна је слика коју приповедач осликава.

Стигавши до улице, до слуха допиру гласови просјака. Божји људи, јуродиви или Божјаци, луди Бога ради, постоје и у светској, али и српској књижевности. Јунак не скрива да је за лош исход код свештеника, ипак, сам крив. Наиме, није успео да га убеди, никога заправо: „Мада је питање да ли би се и тада, у супротном, ишта променило?”¹⁰ (Петровић 2009: 123)

Дакле, главни јунак сведочи чудо, иако га не именује тако, и, својствено људском бићу, има потребу то да објави, на то да укаже, да подели са неким. Међутим, нико му не верује¹¹. Читаоци су ограничени јунаковом приповедачком перспективом, али и самосвешћу која чудо пориче, те ни они не могу бити потпуно сигурни кога је он то видео, ако је видео. Не верује му ни онај који би, макар по креду свог животног позива, требало да буде први. Ипак, чињеница да је остао запис о томе, јер се чита, попут сведочанства у првом лицу, оставља простора да главни јунак буде сагледан и из друге перспективе: не као оног који има да брани нешто у шта сам верује, већ да сведочењем, дакле његовим записивањем, себи објасни да би сам разумео. Апологети¹², ранохришћански мислиоци, управо су наступали са назначених становишта. Они нису хтели да утврде нешто или да се бране, већ напротив, да разумеју и објасне шта је оно у шта верују, а чему се њихови критичари супротстављају (то важи за оне који су били образовани на фону културне традиције Грчке и Рима или они из којих је хришћанство настало и чију су Библију односно „Стари завет“ присвојили.) (Вилкен 2017).

Сопствена неуверљивост, ако се то може узети за разлог маловерности других али и њега самог, не спречава приповедача у науку да исприча своје виђење Богомајке. Сећање на прву Богородицу коју је срео, попут оне сребром оковане иконе коју је видео у цркви код оца Томе, враћа у лето, 1991. у време ратног стања. Воз има квар на кочницама, па је возно особље присиљено да искрца своје путнике на једној од станица. Шаролик људских судбина и карактера збија се у

9 Ова синтагма среће се и у тзв. Роману делти, другом току: Петровић 2022: Г. Петровић, *Иконостајас свеж познатијој светли*, Београд: Лагуна.

10 „Оче, опрости им, јер не знају шта чине!” (Лк. 23₃₄)

11 „Не верују сви који мисле, јер многи мисле да не би веровали; али свако ко верује мисли, мисли у веровању и верује у мишљењу. Св. Августин.” (Вилкен 2017: 164)

12 Апологија овде значи одбрана и објашњење нечијег начина живота и веровања. (Вилкен 2017)

станичној чекаоници. Следи колоритан приказ најразличитијих ликова у којима се проницљиво наслућују њихове појединачне судбине и несрећан сплет околности који их је вероватно навео да се са осталима нађу управо у том истом возу. Међутим, једна млада жена са дететом у наручју, није у први мах била уочена: „Пресабирао сам слике у памћењу. Да, ипак јесте. Сетио сам се, била је ту, са свима нама, од како је све ово и почело, али увек негде иза, увек би је засенило неко друго лице, нека друга прича...” (Петровић 2009: 131)

Дакле, у конкретним историјским околностима, током ратних година, главни јунак у шароликом скупу људи препознаје ону која је другачија. Он види разлику, што је и лајтмотив целе збирке. Та која је са нама откако је све ово почело може бити само Богородица. То што је почело, историјско је време. Наиме, како бележи Вилкен (2017), „ми смо бића дијахроније, ствари посматрамо и приповедамо имајући историјско поимање времена на уму; синхронизитет је изван наших интелектуалних моћи, те се и прича о Постању може једино и репрезентовати у својој дијахронији, односно секвенционално.”

У црквеном календару година као нови циклус почиње на јесен. Тај први циклус или триод посвећен је рођењу Богородице, други је посвећен животу Христа, а трећи и последњи, вазнесењу Богородичином, чиме се циклус опет на јесен обнавља (в. Арсенијевић 2002). Дакле, Богородици је у православном учењу о свету дата велика важност, и то не без разлога.

Цела историја Јеврејског народа, са свим његовим падовима, неверностима Богу и поново успостављеним савезима, све се то стекло у личности Дјеве Марије, која је постала сасуд Оваплоћенога Логоса... Личност Дјеве Марије јесте испуњење Старог завета и, кроз Пресвету, Христос уводи Нови Завет, јер је прелазак из једног Савеза – Завета у други, из Старог у Нови, кроз оваплоћења, извршен у Њеном телу. (Арсенијевић 2002: 416–417)

Трећи триод који почиње након васкрсења Христовог, дакле празника Ускрса, посвећен је Успењу Богородице. У православном катихизису пише да нема историјских извора о смрти Богородице „јер ниједан спис Новог Завета не спомиње њену смрт” (Арсенијевић 2002: 411) Предање црквено каже да је „Дјева Марија, као и њен син, прошла кроз смрт, и да је, као и Он, васкрсла.” (Арсенијевић 2002: 411)

Упутно је овде споменути Тропар празника Успења:

У рађању си сачувала девство,
У успењу свет ниси оставила, Богородице!
Прешла си у живот, Мати суштога Живота,
и молитвама Својим
избављаш од смрти душе наше. (Арсенијевић 2002: 419)

За тумачење је овде важан однос света и Богородице. Она је на Небу, али уједно и са свима нама.

Из ове присутности потичу сва јављања и чуда Дјеве Марије. Јер се она јавља Светима, плаче са грешницима, теши ожалостане, штити сиромашне, лечи болесне, привођа крштењу невернике, зауставља ратове и епидемије. Ова брига Пресвете Богородице извире из тајне Крста, када је Исус рекао Својој мајци: ’Жено, ето ти сина!’, показавши на Апостола Јована (Јн. 19: 26-27). Тог дана, заједно са вољеним учеником, сви ми примамо Дјеву Марију као нашу мајку. Посланство пресвете Богомајке, које је Она прихватила под Крстом, не престаје никада: Пресвета је наша једина заштита и остаје тако до нашег задњег даха, и до краја света. (Арсенијевић 2002: 419–420)

Дакле, ако постоји овоземаљски заштитник свих људи, условно речено, он је оличен у Богородици. Она је добровољним пристанком донела на свет богочовека који је спасио људе и искупио их својом жртвом. Остала је међу људима да их припреми за Други долазак Сина.

Следи опис сцене дојења. Наизглед, сасвим обичан чин жене која, без стида и сувишне буке, жели да нахрани своје дете „онако како се вероватно ради свуда на свету, најприроднијим могућим покретима” (Петровић 2009: 132). Тај чин буди велику пажњу не само код главног јунака већ и присутних путника. Начин на који дочарава ту жену, сасвим једноставну, а опет тако узвишену да одудара и надилази све присутне у том возу, веома је индикативан за њено тумачење у контексту споменуте визије Богородице. Иако би описана сцена дојења одговарала икони Богородице Млекопитатељнице¹³, нема потврде да је реч о било каквој екстатичној, епифанијској визији, јер нити је реч о указању, нити је јунак верујући у толикој мери да би свој доживљај могао приписати чуду.

Опис дојке која као да је „из млечног мермера у трену надахнућа Творца изведена” (Петровић 2009: 132), њено лице које одише благошћу, загледана негде далеко изван те загушљиве чекаонице и марама, лагана и дугачка попут вела пребаченог преко главе – сви ти описи подешени су тако да у читаоцу изазову осећај дивљења, приказ од ког треба да застане дах, у оном најчистијем, готово трансцендентном, уметничком смислу. Управо ту врсту дивљења, као пред уметничким делом, а иконе то у одређеном смислу и јесу, доживљава главни јунак. Он је тај који заиста види, који созерцава један виши, узвишенији ниво постојања једне плоти, младе жене са дететом. Тако је могао, поновиће, ту жену с дететом посматрати цео дан.¹⁴ У оба случаја исказ је потпуно лишен еротског набоја. Чак ће се и четворица војника, припити и непристојни у првом свом наступу уласком у чекаоницу, са стидом, оборене главе повући када ни мање ни више него сам приповедач устане у одбрану честитости мајке са дететом. Остали ће, до малочас равнодушни, осудити њено дојење као непримерено, чак срамотно, указујући на тај сасвим природан чин заменицом „то”: „А што провоцира, што се лепо не закопча?... Уосталом, могла је то са дојењем детета, могла је то да обави и на неком другом, мање јавном месту.” (Петровић 2009: 138)

Након изјаве: „Забога, оставите је на миру... Како не видите да личи на Богородицу?! Зар није као права Богородица са малим Христом у наручју?!” (Петровић 2009: 139), приповедач сведочи свеопште запрепашћење присутних, па и њега самог, јер је, како каже, „несвесно рекао нешто” што је „све време слутио, нешто што само нисам знао како бих уобличио” (Петровић 2009: 139).

Иако главни лик у улози приповедача од почетка приповести одриче да је у његовим виђењима Богородица имало ишта од чудесног, ипак назначени опис можда највише говори управо у прилог епифанијском, тј. просветљујућем моменту. Не нечег спољњег, у смислу откривења у физичком свету, већ његовог личног, где је благодаћу Светог Духа, ту слутњу попут магле развјејао у својим

13 О икони и иконичности писали су: Лепахин 2014: В. Лепахин, *Икона и иконичност*, Крагујевац: Каленић; Кордис 2011: Ј. Кордис, *Икона и њено место у православном религиозном животу*, у: З. Кратић (уред.), *Теологија иконе и црквено стваралаштво: зборник текстова*, Крагујевац: Каленић, 47–64.

14 „Светитељи су на иконама готово увек приказани с лица: они љубазно прихватају оног који их гледа и привлаче га у молитву, јер они јесу молитва, што икона и показује. Светлост и мир прожимају и одређују њихово држање, њихову одећу, амбијент који их окружује.” (Клеман 2021: 109)

мислима.¹⁵ Овај поступак доводимо у везу са Јосифом из Ариматеје¹⁶. Наиме, тај исти Јосиф имао је храбрости да затражи од Пилата да му дâ Тело Господње да га сахрани. Храброст се у временима опасности често даје најбољажљивијима. Јован нас подсећа да је тај Јосиф, „због страха од Јевреја” био тајни Исусов ученик (Арсенијевић 2002: 302).

Одлука стиже да исти воз не може даље, али да се може вратити натраг, на своје полазиште. Та вест покреће све, осим жене са дететом. Она остаје у станичној згради и просторно се удаљава од вреве света који се поново укрцава да би се вратио одакле је пошао. То је био први пут да је главни јунак угледао.

Богородице су увек другачије изгледале, као што су и околности увек биле различите. Виђао сам их збуњене, на улицама... усамљене, на парковским клупама... поносне, у одмаклом месецу трудноће... искисле, на аутобуским стајалиштима... преморене, у препуном градском превозу... како неког чекају... забринуте, у колонама исељених... повијене, у доба бомбардовања... па и као оне најтише, а најупорније, у бучним колима демонстраната... Није свака имала дете у наручју, а и када га је имала, није га свака дојила, мада је и тога било, али ја сам их непогрешиво препознавао, најпре по оном сетном осмеху. (Петровић 2009: 144)

Крај приповетке носи стихове из Откривења Јовановог, које се у Библији, тачније у Новом завету, такође налази на самом крају. „Главна тема 'Књиге Откривења' јесте славни Други долазак Господа, који ће владати народом Божијим, Црквом у векове векова (Откр. 22: 5).” (Арсенијевић 2002) Открива се, такође, да, откако је главни лик послушао савет свештеника и узео да чита *Светло писмо*, тако је почео да виђа и друге сцене, попут „Тајне вечере” итд. што наводи на закључак да су одатле могли бити преузети стихови из „Откривења”. Том личном виђењу, тј. откривењу, следи Новозаветно Откривење које је уједно и крај приповетке, не без разлога. Јављање Богородице међу људима знак је преласка из „Старог” у „Нови завет”, нови Савез са људима. Кроз лик Богородице долази до испуњења тј. остварења „Новог завета”. Потпуно испуњење Завета биће када Исус Други пут дође међу људе, тзв. апокалипса (грч. *apokalypsis*), Други долазак Христов у слави (Арсенијевић 2002: 454) или, најпросто, Страшни суд. Дакле, Богородица, као што Библија каже, припрема људе за Други долазак и приповедач то види не само својим чулом вида већ и својим унутрашњим очима. Зато су наведени стихови тако прикладни и имплицитно се надовезују на пређашњи ток приповетке.

Приповедач већ у првим редовима у одређеном смислу сугерише читаоцу да оно што управо намерава да исприповеда у редовима који следе нико никада није поверовао, јер никада никога није успео да убеди. Остане ли по страни непоузданост „ја” приповедача, чини се као да исти „а priori” ослобађа читаоца од било каквог религиозног предзнака, обавезе да беспоговорно верује „на реч” оном што прочита. Дакле, остављено је на слободу сваком читаоцу да према својој мери процени колико је истинито то виђење. Тај свој исказ он не једном потврђује у току приповедања, обзирно набрајајући коме је све покушао да каже, али му нису поверовали. Сам крај носи поново исту констатацију. Међутим, питање које одатле следи даје другачији тон свему претходно прочитаном. Пита се, да ли су оне знале, мислећи на све те Богородице које је сретао: „Да ли су оне ма-

15 „Јер сада видимо као у огледалу, у загонетки, а онда ћемо лицем у лице. Сад знам делимично, а онда ћу познати, као што бих познат.” (1. Кор. 13₁₂)

16 За њега „јеванђелист Лука каже да је одбио да осуди Исуса на суђењу одржаном у тај петак ујутру.” (в. Лк. 23₅₁) (Арсенијевић 2002: 302)

кар слутиле? Кад већ ми, и не само ми, нисмо знали – шта смо могли да будемо.” (Петровић 2002: 145)

Чини се као да ове речи носе у себи снагу читаве Библије. Можда управо празник Ваведена, увођења Богородице у Храм на најбољи начин осликава суштину наведеног исказа. „Дјева Марија улази у храм и припрема се да Сама постане дом Господњи. Дејством Духа Светог, Логос у Њој постаје тело, те Она тако постаје Храм Духа Светог. Сви смо ми позвани да остваримо, свако у своме животу, оно што је Дјева Марија постигла у Њеном.” (Арсенијевић 2002: 43).

У том смислу искоришћена је обједињујућа заменица „ми”.¹⁷ Главни јунак не издваја себе из те заједнице, тих који (не) виде, не маре. Он је тај који испрва није знао, није видео „није примећивао”: „Човек је такав, увек се труди да околом зверу, што му је нешто ближе, утолико је мање кадар да то нешто и сагледа... Дуго ми је требало да се навикнем, да заборавим на предубеђења, на уобичајене представе... А онда, више нисам могао да погрешим. Као да ми је са очију скинута копрена.”¹⁸ (Петровић 2002: 121)

Лично откривење заоденуто је причом о једном од виђења Богородице, као да је она тек било ко. Стиче се утисак као да је библијска потка ту само да би дала оквир једном првенствено личном доживљају, не догађају. Откривење се већ догодило у самом бићу главног јунака. Зато нема притиска, срачунате интенције да се приповедање подеси тако да изазове сасвим одређен утисак у читаоцу или да се као готов закључак наметне под велом импресије. Не. Виђење, јер је он увидео, унутрашњим својим видом.¹⁹ Данашњица је некако претерано осетљива када је реч о религији, односно веровању. Неретко се перцепира као нешто деградирајуће, застарело и прошло. Насупрот томе, у Петровићевој приповеци читаоцу је остављена потпуна слобода да доживи ову приповест и да је сам прими према мери свог духа, да та виђена Богородица буде Богомајка или тек само још једна мајка.

3. Закључак

Индикативно је да се радња двају тумачених приповедака везује за лето, јарко, августовско²⁰. Реферисање на исти историјски догађај тј. на ратно стање деведесетих, даје пригодан оквир за уплив елемената из Библије, посебно лика Богородице. Њена улога у хришћанском делу човечанства, посебно у православној свету, по свему је неупитна. Време рата јесте време страдања, оскудице, како материјалне тако и духовне. Присуство Богомајке знак је велике потребе за

17 „Када човек, захваљујући светости, престане да припада сам себи, тј. да распарчава људску природу, он тада открива јединство у Христу: не само просту сличност стања, већ онтолошко јединство свих људи, о којима треба рећи, у потпуно реалистичком смислу, да су једносуштни. [...] Лична свест није, дакле, свест о себи, већ свест о заједници. Руска мисао много је инсистирала на интегралном, наиндивидуалном и заједничком карактеру (С. Трубецкој) те свести. Тако приступамо теми саборности, не просторног, већ духовног католичанства Цркве: православна антропологија се испуњава у еклисиологији.” (Клеман 2021: 64)

18 Јер сад видимо као у огледалу, у загонетки, а онда ћемо лицем у лице. (1. Кор. 13₁₂)

19 „Пророкства, чак и сама чудеса и остали докази наше вере, нису такве природе да се може рећи да су потпуно убедљиви. Али они истовремено нису ни такви, да се за њих може рећи да је лудо поклањати им веру. Тако, има јасности и има нејасности како би се просветили једни и заслепили други. Јасност је већа или бар исто толико велика колико и нејасност, те у одбацивању вере не одлучује разум, него похота и злоћа срца. На тај начин, има довољно јасности за осуду и нема је довољно за убеђивање, те се може закључити да благодат, а не разум опредељује оне који прихватају веру, и да похота а не разум опредељује оне који је одбацују...” (Паскал 2021: 118)

20 То је период трећег триода који је посвећен Успењу Дјеве Марије. (Арсенијевић 2002)

одговорима, али и преко потребном утехом. Откривење се дешава подједнако на унутрашњем плану, плану јунака, носиоца радње и нарације, али и на спољашњем, формалном, које се не односи само на крај приповетке „Богородица и друга виђења” већ и на сам наслов збирке *Разлике*. Разлике подразумевају откривање онога што чини другачијим елементе стварности који се посматрају.

На значењском плану веома је важна опозиција горе – доле која се, готово доследно, приказује у свакој приповеци књиге. Два света, имплицитно одвојена, али у одређеној међузависности, поларизују и ликове, актере приповедака и доводе их у опонентни однос. Иако су носиоци радње обични људи, сукоб, условно речено, ствара оно што се очима (не) да видети. Разлике су све време ту, како и наслов упућује: од перцепције света, модалитета промишљања о њему, до сасвим личног односа према сопственом бивству које јесте део нечега већег што га превазилази, био појединац тога свестан или не: „Појединац који промишља, онај ко философски сазнаје свет, мора да надмаши све ствари у свету; он не може да буде једна од многих у низу ствари, он сам мора да буде свет.” (Берђајев 2014: 46)

Ова врста запитаности увек је првенствено дубоко личан чин, интиман; неретко је врло тешко вербализовати и поставити у одређене оквире макар и обресе тога промишљања. Управо на том путу трагања откривају се различити системи мишљења, од филозофских до религијских. Одабир приповедачког првог лица у приповеци „Богородица и друга виђења” наводе на утисак, може бити погрешан, да ваља бити медијум, не стваралац, јер је већ све створено вољом Бога, Творца (пored стварања у уметничком смислу које предузима човек, в. Берђајев 2014). Ослањање на *Библију* (у смислу форме као стабилне и чврсте целине, али и њеног идејног слоја, поруке коју носи) и свест о апокалиптичком исходу ка ком, за верујуће, цивилизација несумњиво корача само је још један од начина да се истраје у вери, али и уверењу у постојање равнотеже у овом, физичком свету пољубаних односа, система вредности итд. Равнотежа, дакле одсуство страха је одрживо стање једино ако је унапред познато исходиште, односно циљ. Тек тада нема бојазни, нема егзистенцијалног дрхтаја. Када је „дијагноза” утврђена, све остало је само пописивање симптома (попут „узимања анамнезе” у лекарској пракси) како би се добила целовита клиничка слика – насликала једна слика света која се према Библији суновраћа у саму себе, самосвест на нивоу појединца, да би се изнова, препорођен откривењем, тај појединац виноу у више облике постојања и живљења, стварао и тако остваривао свој „позитиван људски задатак” (Берђајев 2014: 95)²¹.

Нортроп Фрај говори о три фазе или нивоа вербалног изражавања²², од алегоријског, као првог, преко метафоричког до описног. Друга фаза, названа хијератском, подразумева да реч представља спољашњи израз унутрашњих мисли или идеја. Основа израза помера се са метафоричког на метонимијски²³ Како алегорија обележава „Стари завет”, друга фаза видљива је у Новом завету. Метафорички потенцијал одређених делова из *Библије* истицали су и апостоли („Павлове посланице” итд), али и свештенство, будући да су се делови из *Библије* читали на недељним литургијама и тумачили окупљеној пастви (в. Вилкен 2017).

21 О литургијском поимању времена в. Вилкен (2017).

22 У односу на Викову поделу о три доба у једном историјском циклусу. (в. Фрај 1985)

23 Речи су „стављене уместо” мисли и спољашњи су израз унутрашње стварности. Мисли указују на постојање једног трансценденталног поретка изнад са којим једино мишљење може да комуницира и који једино речи могу да изразе. Стога овај језик јесте или тежи да буде аналогички. (Фрај 1985: 30)

Могли бисмо закључити да је приповедачки поступак у две поменуте приповетке оформљен у духу фазе коју Фрај означава као другу; подешен тако да оставља читаоцу, његовим очима, духовним али и физичким, да, заставши за који тренутак читајући Петровићеву збирку (можда ненадано, уколико је и сам способан да бар за корак промени своју перспективу), сагледа стварност, тј. фикцију. Јер смисао је ту, уколико и у којој мери је читалац способан да уочи разлику. На крају, моћи уочити разлику, сасвим је добар почетак: „Сви смо ми по својој палости слабе и страшљиве личности, али Бог и нама дарује Своје дарове да бисмо њима могли да се спасавамо и да, по својој мери, преображавамо свет.” (Арсенијевић 2002: 198)

Литература

- Арсенијевић 2002: М. Арсенијевић (прир.), *Православни литургијски катихизис, Оваплоћење Боже, Празници Господа нашега Исуса Христа и Пресвете Богородице*, Цетиње: Светигора.
- Библија 2005: *Библија – Свето писмо Старога и Новог завета*, Ваљево: Глас цркве.
- Берђајев 2014: Н. Берђајев, *Смисао стваралаштва*, Београд: Логос.
- Фрај 1985: Н. Фрај, *Велики код(екс)*, Београд: Просвета.
- Клеман 2021: О. Клеман, *Православна црква*, Београд: Biblos Books.
- Кордис 2011: Ј. Кордис, Икона и њено место у православном религиозном животу, у: З. Кратић (уред.), *Теологија иконе и црквено стваралаштво: зборник текстова*, Крагујевац: Каленић, 47–64.
- Лазаревић 1996: Л. Лазаревић, *Приповешке*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Лепакхин 2014: В. Лепакхин, *Икона и иконичност*, Крагујевац: Каленић.
- Паскал 2021: Б. Паскал, *Мисли*, Београд: Biblos Books: Отачник.
- Петровић 2009: Г. Петровић, *Разлике*, Београд: Плато.
- Петровић 2022: Г. Петровић, *Иконостас свега познатог света*, Београд: Лагуна.
- Његош 2001: П. П. Његош, *Горски вијенац, Луча микроkozма*, Подгорица: МИ & БА, НБЕЦ ПУБЛИЦ.
- Вилкен 2017: Р. Л. Вилкен, *Дух ранохришћанске мисли, сликање лица Божијега*, Крагујевац: Каленић.
- Шмеман 2016: А. Шмеман, *Беседе на радију Слобода: у пет шмова*, Том 1, Крагујевац: Каленић.

RELIGIOUS CONTEXT IN THE COLLECTION OF SHORT STORIES *DIFFERENCES* BY GORAN PETROVIĆ

Summary

The religious elements that have been used as a basis for interpreting individual narratives of the *Differences* contribute to a new, open concept of interpretation of not only this book, but other literary works of postmodernity. They show how art and religion are related, but also that religious experience is not reserved only for the church or monasteries, and that God is revealed to all and in every place. We can look for it everywhere, in real life or in art. Therefore, revelation is a personal act, not necessarily visible to others, not even to every reader.

Keywords: Bible, *Differences*, Goran Petrović, Serbian literature, Serbian short story, poetics

Dragana B. Smiljanić

Маја Н. Стојанац¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ПРЕДСТАВА СРЕДЊОВЕКОВНОГ ВИТЕШТВА У РОМАНИМА ДЕЈАНА СТОЈИЉКОВИЋА (ДУГЕ НОЋИ И ЦРНЕ ЗАСТАВЕ, ОЛУЈНИ БЕДЕМ И ДУКАТ ЗА ЛАЂАРА)

Ликови српских средњовековних витезова и ратника у прози Дејана Стојиљковића полазиште су за испитивање српског витешког кодекса, који се, превасходно, огледа у ликовима јунака косовског предања. Полазећи од културно-историјског контекста, одлика епохе и средњовековног витештва, у средишту пажње јесте конституисање херојског лика, подложног митолошком тумачењу, нарочито у оквиру преткосовских догађаја у којима се прожимају пагански и хришћански елементи. Средњовековни српски витез, стога, као пример хијерофаније – божанског стања у људском лику, јесте Христов војник и свети ратник, али и персонификација особина древних словенских божанстава. Његово, најчешће, божанско порекло одређује и витешку егзистенцију, те он у романима није христјанизован до краја, већ је представљен као усамљени ратник, носилац древног, божанског знања, духовно и физички супериоран у односу на остатак заједнице. Теоријско-методолошки ослонац рада, који подразумева и примену ванкњижевних текстова, темељи се на испитивању митског извора српског витештва, односу према усменој традицији, као и приказу витешке егзистенције, која, осим етичког аспекта, подразумева и приказ приватног и војничког живота ратника. Коначно, рад треба да докаже да су поједини ликови из српског предања, мита и култа, отворени за нова тумачења и читања.

Кључне речи: Дејан Стојиљковић, роман, средњи век, витештво, ратник, хришћанство, словенска митологија

1. Порекло средњовековног витеза. Наследник хероја старог доба

Иако је витештво свој врхунац достигло у средњовековној епоси, у 13. и 14. веку, фигура племенитог витеза, тешког оклопника, етичког и естетског идеала којем су тежили владари, ратници и обични људи широм Европе, порекло има у далекој митској прошлости. Јунак средњовековне цивилизације, стога, може се одредити и као наследник древних божанстава и хероја, који су, према неким тумачењима, и родоначелници појединих витешких редова, те су и витешка, етичка начела део божанског принципа. Такав је, у једној мери, случај и са српском витешком традицијом. Мада су сви аспекти средњовековног живота прожети религијом, што условљава уобичајену слику витеза као светог ратника, ходочасника и борца за очување хришћанске вере, митске наслаге у његовом лику указују на древно порекло.

Насупрот поменутом приказу витеза као аскете или уобичајеној слици заснованој на делимично еротској подлози, у којој је витез припадник племства који време проводи на двору, раскошним турнирима и усамљеничким авантурама, суштина витешке егзистенције и њено основно значење јесте јунаштво. Најстарије цивилизације имале су у својој друштвеној подели јунаке, који су, као изузетни појединци, били оличење људских врлина, носиоци врхунских вредности

1 mayastojanac@gmail.com

друштва и узорима младима у сазревању. О томе сведоче и бројни митови из свих крајева света, као и поједина књижевна дела попут *Епа о Гилгамешу*, *Махабхарате*, староиндијских веда, словенских бајки и скаски, итд. Њихово међусобно поређење указује да је идеја о јунаку и његовој херојској борби са непријатељом – најчешће змајем или неким фантастичним бићем, које се може савладати само посебним оружјем, дубоко урезана у људску свест. То истиче и археолог Марко Алексић, ослањајући се на тезе психијатра Карла Густава Јунга о *колективном несвесном* – делу наше подсвести који представља заједничко, наслеђено знање. „У овом заједничком, подсвесном наслеђу које деле сви људи, Јунг је издвојио и неке конкретне појмове, односно ликове – архетипове. Међу њима се, поред ликова Велике мајке, Мудрог старца и других, налази и Херој.” (Алексић 2016: 16)

Јунаци, као изузетни појединци – ратници посебних особина, браниоци су и заштитници своје заједнице, те често одражавају и њене потребе, као и тежњу за етичким континуитетом. О томе сведоче и бројна културно-историјска предања, у чијем је центру усмено-поетска, често фантастична, биографија хероја.² Јунаци су, најчешће, полубожанског порекла, попут Херкулеса, јунака из старогрчке митологије, чија је мајка била смртна жена Алкмена, а отац врховни бог Зевс. Пример је и вавилонски јунак Гилгамеш, чија је мајка била богиња Нинуена, као и јунаци преткосовских предања, чије се полубожанско порекло најчешће везује за оца змаја или мајку вилу. Мирјана Поповић Радовић (1989: 14–15) указује и којим се још начином могло објаснити фантастично порекло јунака:

Натприродна својства хероја, међутим, могла су да буду последица и неког утицаја у раном детињству, односно, неке посебне божанске милости или пажње која је потом одредила читав његов судбински пут. То је разлог што је место хероја у простору између богова и смртника, као на пример у српској бајци *Чардак ни на небу ни на земљи*.

Хероји су, стога, носиоци древног, исконског знања, а њихово божанско порекло усмерава их на узвишене циљеве, оличене у супротстављању свему демонском, што је, у роману представљено својеврсним паралелизмом: битке се одвијају на физичком плану – између непријатељских војски, као и на оностраним плану, између митских бића. У ликовима се воде и многе духовне борбе, често алегорички и метафорички оличене у многим архетипским сликама. То одговара преокупацијама средњовековног човека, за кога није постојала јасна граница између видљивог и невидљивог, овог и оног света.³ Основно својство хероја јесте храброст и несебиčnost, као и спремност на жртвовање сопственог живота за друге, што, касније, наставља да буде идеал витешког позива. Херојски статус стицао се савладавањем искушења, ризиковањем сопственог живота, што је, захваљујући натприродним својствима и божанском пореклу јунака, омогућавало стицање награде, најчешће оличене у магичном циљу, попут добијања тајног знања или стицања магичног оружја, а својеврсна награда био је и сусрет са девојком. На древно порекло средњовековног витеза указује и историчар уметности и културе Јохан Хојзинг (2019: 109), повезујући оснивање првих витешких редова са пубертетским обичајима древних народа, који подразумевају предавања оружја младом ратнику.

2 Таква су, рецимо, предања о Високом Стевану и Марку Краљевићу.

3 Свакодневица средњовековног човека прожета је натприродним, а видљиво у њој траг је оног страног. Привидења, објашњава Ле Гоф у делу *Човек средњег века*, плаше, али не изненађују, а рај, пакао и чистиште – до којих се могло стићи и земаљским путем, у просторном и временском систему, део су стварности човека тог времена. Више: Ле Гоф (2007).

2. Митско порекло српског витештва

Витешки кодекс, као важан део идентитета европских нација, дубоко је усађен и у идентитет нашег народа, те је, готово, неопходан за разумевање епохалних историјских догађаја. Мада се његов развој могао пратити од раног српског средњег века, па све до ослободилачких ратова у 20. веку, период непосредно пред Косовску битку, као и период након ње, повлашћен су предмет анализе рада. На тим хронотопским одредницама заснивају се и Стојиљковићеви романи.

Теми српског витештва, које је у средњовековној Србији заживело као и на западу, враћа се и Дејан Стојиљковић, с тим што је оно у роману обликовано и сагледано из различитих културолошких углова. Путем историје, усмене традиције, књижевности и словенске митологије, које су читане и тумачене у новом кључу, Стојиљковић је на својеврстан начин оживео и обогатио сећање на аутентично српско витешко наслеђе. Историјско време преноси се на индивидуалног појединца као што је витез, и у први план ставља личност. Стога је неопходно, пре детаљније анализе Стојиљковићевих романа, размотрити настанак и развитак српског витештва, с акцентом на његово митско порекло, етичке норме и хуманистичке вредности, јер је реч о митским, готово архетипским јунацима.

Иако се појава витештва везује за средњовековне феудалне оквири живота, витештво као став, мишљење и егзистенцијално опредељење, сеже у митску традицију српског народа и ослања се на српску анимистичку митологију⁴. Прерастање витештва у племство и његова институционализација унутар државних домена везује се за рани српски средњи век и за период владавине Немањића, док се потпуни процват витештва, као ратничког, војничког позива, везује за период владавине кнеза Лазара, а касније његовог сина Стефана Лазаревића.

Но, јунак, коњаник, ратник са опремом, као лутајући митолошки мотив, има своје упориште у древној, митској прошлости, а на то указују предања и епске песме које су преносиле витешке подвиге српских, али и турских витезова, попут Мусе Кесације или Алије Ђерзелеза. Етичка и естетска димензија хероја и у српској митологији нарочито је изражена, што видимо на примеру главних ликова Стојиљковићевих романа: Ивана, Милоша и Милана. То потврђује и теоретичарка књижености Миријана Поповић Радовић (1989: 34):

Отуда витез није само слика онога што је човек могао постати у својој егзистенцији, витешки лик је онај за којим се жуди, он се ишчекује. Такав је Милош Обилић, први и највећи витез Косовске битке, Иван Косанчић и Милан Топлица, којима кнез Лазар наздравља у песми 'Кнежева вечера', дижући здравицу, као што се некада приносила жртва у божанском култу и обреду.

Витешка личност хероја, подсетимо, представља меморију на древно, божанско порекло, те је витез оваплоћење хијерофаније – божанског у људском лику. Покренут племенитим циљем, у борби са силама мрака, често је представљао и стваралачки принцип природе, односно, плодност, на којој почива живи свет. Полубожанског порекла, и српски витез настао је из везе смртног бића са змајем⁵

4 Српска анимистичка митологија, између осталог, почива на веровању да је душа бића или предмета скривена у њиховом имену. Због тога су многа имена древних божанства и хероја табуирана, да се не би звуком пренела до зле силе која би такву душу могла да уништи или да јој науди. Више: Чајкановић (1973).

5 У српској митологији змај је добронамерно, тотемско биће, постало од рибе, овна или смука. Најчешће живи у води или шупљем дрвету, а оно што је у демонолошким предањима и лирским песмама посебно наглашено је његова љубавна чежња за одржавањем љубавних веза са младим и лепим девојкама. Те везе се обично заврше трагично по жену (в. Зечевић 1981). Једно од нај-

или вилом⁶ или је неким оностраним утицајем обележен и предодређен за јунака. Та божанска помоћ често их прати и у свакодневици, као и у неким од њихових бројних авантура. Сведочанства о помоћи натприродних бића видимо у српским и словенским бајкама, као и у епским и лирским песмама. Пример за то је, рецимо, песма „Марко Краљевић и Муса Кесадија”. Вила помаже Марку, али га упозорава на кршење витешког кодекса, наглашавајући да је срамота „двома на једнога”. Бајке и песме сведоче и о томе да се херојем постаје ризиковањем сопственог живота зарад других или каквог узвишеног циља, те су храброст и племенитост неке од његових основних вредности. Управо се у бајкама и песмама, испрчаним и испеваним у славу хероја, могу пронаћи трагови некадашњег витешког кодекса, јер управо оне сведоче о витешкој природи јунака. Радња се структурира око лика хероја, који, често, решава наизглед немогуће задатке, како би остварио свој племенити циљ. Јунаково кретање чини основну фабулу српских бајки, те он, у искушењу са древним, хтонским силама, доказује своје божанско, сакрално порекло. Витез је, стога, оличење победе добра над лошим, светлости над тамом, а у вези са светлом и сунцем могу се пронаћи његови древни, божански корени.

Према неким тумачењима, корен речи витез – *viiti* потиче од *vid*, што се може повезати са српским богом светлости – Видом.⁷ Мирјана Поповић Радовић (1989) указује на постојање могућности да је баш то божанство, са својим етичким својствима и духовним карактеристикама, било врховно божанство наше митологије⁸, те се Вид могао сматрати и родоначелником српског „соларног витешког реда”⁹. Примере имамо у разноврсном усменом наслеђу, нарочито у његовим кратким формама. Сви златни атрибути у бајкама, почевши, рецимо, од оружја или златне јабуке, златног вретена или ђерђефа у девојке, могу да указују на сунчево, божанско порекло. Пример су бајке „Баш челик”, „Чардак ни на небу ни на земљи”, „Златна јабука и девет пауница”, „Сунчарева мајка”, „Девојка цара надмудрила”, итд. Златна девојачка коса, кокошка која сноси златна јаја, јабука која цвета у поноћ, само су неки од примера, као и златно оружје или његови делови. Симболичким језиком митске приче указује се на припадност сунцу. Пример може бити и сакрална сцена у којој Свети Георгије¹⁰ убија аждају. Он, често, као ратник-коњаник, јаше белог коња, који се, у бинарном систему митологије, такође може повезати са свитањем и сунчевим пореклом, са јутарњом

распрострањених предања је оно о Змају од Јастрепца, који је љубавник царице Милице, што упућује на митолошко, натприродно и божанско порекло Стефана Лазаревића.

- 6 Вила је митско биће познато свим Словенима. Најчешће је замишљана као лепа девојка одевена у бело, а у зависности од места становања, виле су се делиле на бродарице, загоркиње, језеркиње, бродарице, облакиње, приморкиње, итд. Јунацима су често љубавнице и посестрима. Више: Ђорђевић (2020).
- 7 Световид је божанство познато свим Словенима. По његовом имену видимо да је христинизацијом његово име промењено, односно, преобраћен је у Светог Вида, који је преузео његове функције. Према тумачењима и описима идола тог древног божанства, он је бог са четири главе, који све зна и види, те су му познате прошлост и будућност. Више: Кулишић *et. al.* 1970. На неки начин, митске насlage видимо и у језику, у појединим речима, у којима се одржало сећање на то божанство. Ране се, на пример, *видају*, што је старословенски израз, док је *видовић* човек онај који види оно што обични људи не виде.
- 8 Ту тезу развија и Миодраг Поповић у делу *Видовдан и часни крст*.
- 9 Не треба заборавити да роман *Дуге ноћи и црне заславе* отвара баш слику у којој гори манастир Светог Вида.
- 10 Свети Георгије је хришћански мученик из 4. века, наследник змајеубице из многобожачких религија. Он се повезује са божанством плодности и вегетације, а сматран је и сточарским, вучјим божанством. Легенда о Светом Ђорђу једна је од најпопуларнијих тема наше средњовековне књижевности. (в. Пешић, Милошевић Ђорђевић 1996: 78)

зором, док аждаја представља ноћ и хтоничне силе мрака. Још вреди поменути и причу „Лијепе хаљине много којешта учине”, јер је у њој описана космогонијска одећа, односно, одећа од мрамора, росе, месеца и звезда. Тако се поједини делови витешке опреме, нарочито златни, могу повезати са сунцем.

Пред витезом је увек избор судбинског типа, у ком он потврђује све особине које витешки кодекс подразумева. Ти избори неопходни су за одигравање његове сопствене судбине. У искушењима он наведене особине потврђује, а његова се борба спиритуализује. Витешка егзистенција почивала је на етичким нормама, које су се манифестовале у његовом понашању и борилачким умећима, мегдану, турниру, односу према противнику и опреми, особинама, односу према животним околностима. Витез је поштен и частан, храбар, а све што чини јесте ауторско, у првом лицу, непосредно. Витешки позив, осим што је одређен пореклом, морао се стећи, заслужити, најпре, доказати унутрашњим особинама и тек онда обогатити знањем. Близина смрти природни је осећај витеза, као и ризиковање сопственог живота.

О томе колико су и за српског витеза важни коњ, оружје и одело, сведоче и епске песме. Коњ и јахач одувек су чврсто повезани, те тако епска поезија обилује магичним коњима, који су јунацима животни сапутници, а често и саговорници. Пример је коњ са крилима војводе Момчила, Шарац или коњ Милоша Војиновића. Реч је о коњима божанског порекла и божанских особина.¹¹ Одуховљено је и индивидуализовано и њихово оружје, што видимо у односу јунака према њему. Сабља или мач сакрални су предмети. Они су атрибути јунаштва и витешких вредности. Оружје је, често, попримало особине свог власника. Сабље и мачеви опточени драгуљима исто указују на божанско порекло, као и стрела и копље, који су, такође, симболични, сакрални предмети. У бројним митологијама могу се повезати са сунчевим зрацима, а знамо и да је копље један од главних атрибута грчке богиње Атине. Српској књижевности познате су и многе бајке у којима јунак тражи или користи оружје попут магичног копља или магичних стрела.

2. Идентитет јунака косовског предања. Имена српских витезова

Косовски бој, као историјски догађај који је одредио судбину српског народа, уз борбе са Турцима које су се дешавале неколико година раније, прерастао је у метафору чојства и јунаштва, али и жртвовања, јер је реч о биткама које су изнедриле нове великомученике. Када је реч о витештву у том периоду, важно је још поменути да су Мурата у Србији сачекали ратници који су располагали врхунском војном вештином тог доба, а носили су и најсавременију војну опрему. Треба истаћи и духовно воинство, које је како у историји тако и у романима у којима оно добија посебну димензију обликовано и обогаћено верским, историјским и митолошким детаљима. Оно, стога, има посебан значај за карактеризацију ликова. Походи турског султана имали су карактеристике исламског верског рата – цихада, док су Срби битке против муслимана доживљавали као свети, крсташки рат, са јасном свешћу о значају Свете земље и њених витешких традиција.

11 Ненад Гајић (2019: 68) у *Словенској митологији* објашњава да је и сам Световид имао коња којег је ноћу јахао, прогонећи непријатеље. Коњи јунака повезани су са лунарним култом, јер често имају „два лица”. Своје магичне способности, најчешће, показују ноћу. О волшебним коњима сведочи и мноштво народних бајки.

У самим тим догађајима сажима се историјско и митско, хришћанско и паганско, те они, као такви, чине оквир за тумачење српског витештва и самих ликова у романима. Тако им прилази и сам писац, мешајући историјско и митско. Радња романа *Дуге ноћи и црне заставе* (2012), *Олујни бегем* (2017) и *Дукати за лађара* (2020) смештена је у Лазареву Србију и доноси причу о успону и паду српске средњовековне државе. У односу на Косовску битку догађаји су смештени три године уназад¹² и обрађују битку за Пирот, као и двадесетпетодневну опсаду Ниша и битку на Плочнику. Последња два догађаја, пресудна за даљи ток српске средњовековне историје, збила су се 1386. године. Након пада Ниша, турска војска, према неким наводима предвођена самим султаном Муратом, неочекивано је ушла у слив реке Топлице и тамо доживела велики пораз, од кога се опорављала три године. У приповедном ткању, у ком се мешају фантастика и реализам, историјско и митско, аутор обликује ликове косовских владара и јунака, с тим што, осим епске природе, наглашава и њихову дубоко личну ноту. То је најочигледније, рецимо, у дилемама и искушењима кнеза Лазара, које имају утемељење у класичној књижевности.

Јунаци наведених романа, пре свега, личности су из легендарних домена. Обликовани у склопу датих историјских околности, имају епски, архетипски карактер. Иако историјска наука за неке од њих поуздано не зна, колективно сећање на те хероје врло је снажно и утемељено у нашем народу, о чему сведоче и поједини топоними: Иванова кула, Милошев зденац, Милошев камен... Примера је много. Аутор им у роману прилази са митског и легендарног аспекта, полазећи од предлошка у виду народне песме „Кнежева вечера”. Они су персонификација и оличење јунаштва, лепоте, храбрости, мудрости, а надасве, племенитости, једне од најважнијих одредница витешког кодекса. Иван Косанчић, Милош Обилић и Милан Топлица главни су јунаци романа, а одликују их физичке и духовне особине које их знатно разликују од остатка заједнице.

Мада о Милошу Обилићу – оклеветаном српском јунаку, постоје записи, који, опет, не доказују да је реч баш о том косовском хероју који је убио турског султана, и не доказују у потпуности његово постојање, Иван Косанчић и Милан Топлица нису доказане историјске личности¹³, већ најпре ликови предања и легенди. У епским песмама често се приказују заједно, а етнолог, књижевни теоретичари и историчари сматрају да се ради о митским духовима воде. Тачније, о духовима две реке: Косанице и Топлице.

Како је река древни, митски симбол плодности и живота, али и пролазности и смрти, јер има узлазни ток ка изворишту и силазни у океан и подземни свет, краткотрајни живот Ивана Косанчића и Милана Топлице завршава се као и Милоша Обилића у великој косовској бици, у којој гину. (Поповић Радовић 1989: 40)

Кнежеве „бојне војводе” обједињује и песма „Косовка девојка”. Важно је истаћи да и у њој јунаци носе златне атрибуте, што закључујемо по свадбеним даровима намењеним непознатој девојци. „Позлаћена бурма” и „копрена од зла-

12 Историчари су сагласни да су великом, Косовском боју – највећем сукобу хришћана са Турцима од њиховог ступања на европско тло, претходиле мање битке и војни сукоби. Турци су поражени на Дубравици код Параћина, од Лазаревог крајишког војводе Црепа Вукославића, и код Билеће у Херцеговини 1388. године од Влатка Вуковића. Ту је поражен чувени султанов восјковођа Лала Шахин – паша, победник битке на Марици. У једну од битака спада и неуспешан поход који је Мурат предводио код Плочника 1386. године. Због тих пораза и великих губитака, Мурат је отпочео трогодишње припреме за одсудну битку.

13 Раде Михаљчић у делу *Јунаци косовске легенде* указује на могућност да се ради о дублету једне исте митске личности, јер им је исти етимолошки постанак, а и о обојици се исто прича. Више: Михаљчић (1989).

та” предмети су митске симболике, који исказују сродност сунчевој светлости, самим тим, и богу Виду. Реч је о даровима младожење, девера и кума, али је уједно реч и о знамењима по којима ће их она помињати. Та песма, између осталих, представља сведочанство о важности витешког, јуначког имена, које се једино у подвигу може заслужити.

У роману је реч о историјским и псеудоисторијским јунацима који добијају особине митских бића. Неки од њих, попут тројице јунака, обликовани су у синкретизму хришћанске и паганске традиције, те у складу са тим и поступају. Пример је и то што три побратима нису случајно састављено друштво. По правилу, три су брата у приповеткама и бајкама, а број три је важан симбол наше народне митологије. Реч је о стајаћем и архетипском броју, а јунаци су браћа по оружју – побратими.¹⁴ Уз неке ликове, попут Лазара, везују се, најпре, хришћански елементи, мада се одређени митски импулси називају и у његовим приказима. Ауторском интервенцијом, они, иако подложни различитим видовима греха, попут распусности, сујете, плаховитости, па и окружности, у тежњи да победе своје слабости, у суочавању са сопственом личношћу, доказују и етичка, морална начела, која их чине витешким типовима личности.

3. Иван Косанчић. Красан јунак на овоме свету

У српским песмама косовског циклуса, као и у народном предању, Иван Косанчић помиње се као побратим Милана Топлице и Милоша Обилића. Представљен је, углавном, као српски витез који уходи турску војску. Осим што је познат као веома вешт мачевалац, уједно је и веома образован – говори арапски и турски, а, према предању, и немурши језик, због чега се верује да је вилинског рода и да је нерањив. Сматра се и да је он један од дванаесторице племића који су, у Косовском боју, извели напад на турског султана. Народна поезија памти га и као стаситог, нарочито лепог човека, што као физичка карактеризација јунака, преовлађује и у Стојиљковићевим романима. Епска песма „Косовка девојка”, попут „Кнежеве вечере”, издавају тог јунака по телесној лепоти и пружа његов опис. Према предању, легендарни витез пореклом је из горње Топлице, код Куршумлије, а погинуо је 1389. у Косовском боју. Иако, код Куршумлије, постоји село Иван Кула, историја тог јунака не познаје. Није сачуван ниједан документ који би указивао на његово постојање, а сматра се да је у косовско предање, као и Милан Топлица, ушао најпре због мотива ухођења.

Од митске, легендарне биографије тог јунака полази и Дејан Стојиљковић, користећи обилно народну грађу за књижевну надоградњу lika косаничког војводе. У његовим романима, а нарочито у роману *Дукаш за лађара* Иван је централна личност. Он је син војводе Огњена Косанчића – учесника Маричке битке, затим најбољи мачевалац у српској војсци, познат и као Змај од Радана, што се доводи у везу са његовим натприродним пореклом и припадношћу Реду Змаја.¹⁵

14 О побратимству као народној установи пише и Раде Михалчић у *Јунацима косовске легенде*, објашњавајући да је реч о вештачком орођавању, коме се придавала натприродна моћ. Тако се обезбеђивала верност и заштита, а по правилу, побратими су људи подједнаког ранга, угледа и друштвеног положаја. Побратими се поштују до краја живота. Више: Михалчић (1989). У роману, Иван и Милан истог су угледа, Лазареви крајишке војводе, побратими, док је Милош звањем војводе и чин витеза тек стекао. Његово побратимство у роману није потврђено.

15 Реч је о једном од најугледнијих витешких редова тог времена, који је основан 12. децембра 1408. године. Датум нам је познат, јер је наглашен у оснивачкој повељи Жигмунда Луксембуршког, угарског краља. Више: Ђурановић (2018).

Самим тим, присутна је карактеризација именом. И у роману добијамо наговештаје његовог порекла: готово је нерањив, а његово пријатељство са вилама указује на божанско, натприродно порекло. Овај јунак, такође, разапет је између две вере. Предан је хришћанству и живи према његовим моралним и етичким начелима, али његово митско порекло узрок је његове чудесне снаге. Изузетно образован, познавалац неколико језика, Иван и у романима познаје војну тактику Османлија¹⁶, са којима је, између осталог, у стању и да склопи пријатељство. У народној традицији о Ивану и Милану певало се у сенци Милоша Обилића – главног јунака косовске легенде, док је у романима Дејана Стојиљковића Иван централна личност, те се и ту назире благо одступање од традиције.

У прологу романа *Дуге ноћи и црне заставе* примењен је поступак паралелне композиције, те, поред две временске равни, и у садашњости можемо пратити два тока радње, од којих један подразумева авантуру три јунака. Ту уочавамо приказ витеза хиперболисане снаге и нарочите физичке лепоте, што је, подсетимо, карактеристично за митске хероје полубожанског порекла. Иванова прва појава везана је за апокалиптичну сцену – ноћ у којој је, од стране турске војске, која у роману представља монструозну и радикалну другост, запаљен манастир Светог Вида. Нигде није наговештено да је реч о светитељу или митском бићу које је родоначелник витештва, међутим, из претходних тумачења можемо закључити да је та сцена наговештај борбе која се води на два плана: духовном и земаљском. На то указују и промишљања Муратовог војсковође Идриза, који поход на Европу сматра светом дужношћу. Осим што је наглашена његова вештина мачевања, уз помоћ које лако савладава турску војску и убија непријатеља, карактеризација оделом, као и карактеризација од стране непријатеља, најчешћа је у роману када је реч о том лику. Поред тога што је издвојен ратничком вештином, његова појава је веома неуобичајена. Наиме, он течно говори турски, а личи и на монаха и на ратника, што уједно сажима и рефлектује његову личност.

На самој ивици порте, одмах крај оgrade за коју је један од мртвих монаха био прикован копљем, само неколико метара од места где су се он и његови људи гостили, стајао је човек у дугачкој ризи, главе покривене капуљачом. Десна рука му је држала дигине лепог, белог ата. (Стојиљковић 2018: 20)

У првом приказу његовог лика, али и на више места у роману, присутна је карактеризација од стране противника која, махом, сутерише његову физичку лепоту и мачевалачко умеће. „Идризу Малкочоглу се на трен учинило да никад није видео лепшег човека.” (Стојиљковић 2018: 19) Таквих места у роману је више, а то потврђује и сам султан Мурат, наглашавајући да зна да његове трупе није посекао одред војника, већ један човек чије се име са страхом изговара. То нам, опет, сведочи о витешком имену, које се заслуживало подвигом. Самим тим, његов лик је одређен као главна личност у борби против митског зла, а у средишту пажње је и његово натприродно порекло.

Карактеризација рухом, такође, доминантна је када је реч о лику косаничког војводе, који је, као централна фигура у роману, модел на ком се читавају све вредности српског витешког кодекса. Када је реч о његовој спољашности, у романима нису наглашене његове године, али на основу вилинског порекла можемо наслутити да се, попут хероја старог света, продуженим животним веком разликују од своје заједнице. Његов лик супротстављен је ликовима младих,

16 То је, у романима, мотивисано његовом личном несрећом, односно, несрећом његове сестре Јане. Да би се осветио некадашњем најбољем пријатељу, који је пребегао Османлијама, Иван изучава њихов начин живота и њихове језике.

нагизданих племића. Он није разметљив, не жури да покаже своје јунаштво, а увек је у једноставној, тамној одори, налик монашкој ризи, испод које носи Змајевац – мач над чијим пореклом су запитани и сами јунаци у роману. Милош, осећајући и дивљење и зазор, сећа се прича о пореклу Змајевца, за који се сматра да је искован на даху змаја и да је вилинског порекла.

Карактеризација рухом за овог јунака нарочито је важна, јер одећа, често, одаје његово порекло, статус, односно, припадност древном, витешком Реду Змаја. Подсетимо и да Иван јаше белог коња, који у бинарном систему митологије указује на соларно порекло, те се и у том моменту виде митске насlage. О његовом пореклу и оделу које на њега указује разговарају Вук Бранковић и кнез Лазар. Неповерљиви Вук, који сматра да је господство искључиво урођено, не одобрава Иванов положај, као ни поверење које му Лазар указује. „Консачић носи црвену долему преко панцира, са извезеним белим змајем...Топлица има прстен са истим таквим знаком... змај... раширених крила.” (Стојиљковић 2018: 43) Лазар сматра да су приче о Реду Змаја јуначке, народске приче, указујући да је змај породично знамење породице Косанчић. Самим тим, видимо да лик кнеза Лазара припада другом симболичком регистру и да га аутор најпре везује уз хришћанске елементе.

Милош, који се, по кнежевом наређењу придружио Косанчићу и Топлици, у потрази за кивотом – артефактом који треба опет да потврди и поврати Лазареву хришћанску слику света, такође указује да његова вештина мачевања није овоземаљска, као ни његово целокупно понашање, које је увек одмерено, смирено, мудро, храбро, хладнокрвно и разборито, што су особине својствене и хришћанском и паганском витезу. О томе сведоче и сусрети са вилама Наисом и Јерисављом, које га ословљавају побратимом. Виле, као у предањима и епским песмама, често помажу јунаку и саветују га, а Иван показује дубоко поштовање, разумевање и познавање амбивалентне природе тих митских бића. Самим тим, Иваново божанско, сакрално порекло, најпре га одређује као витеза, а не богатство и припадност угледној, племићкој породици. Мада, у овом случају, његово име и хералдички грб директно указују на порекло, као и оружје које носи. Из казивања витеза најамника Станоја Главосече знамо да је одрастао са мачем у руци, те он његову вештину мачевања правда добрим и темељним војничким образовањем, због ког се, између осталог, добро сналази у простору и подноси различите временске услове.

Неке од најважнијих, универзалних витешких особина, попут племенитости и части, манифестују се у односу према према нижима од себе и према непријатељу. Витез помаже незаштићенима и нејакима, штити слабе и сиромашне. Прави витез препознаје се по унутрашњим, духовним тежњама бића, а косанички војвода у роману, одбрану нејаких и витешку част осећа као највећу дужност. То, између осталог, видимо у односу према осионом властелину Новаку Белоцрквићу који понижава себре, сматрајући их нижим бићима. Иван исмева охолост и осионост госпoде, господство без врлина, показујући разумевање за нејакe, за људе друге класне припадности, што за племство није увек уобичајено. Иван је, самим тим, близак народу, што ће се потврдити и кроз остале романе. Да би спасао народ, нарочито децу и жене, запалио је пиротску тврђаву.

Витешка част огледа се и у његовом поштовању према непријатељу. То, у првом роману, видимо на неколико места. Турци су представљени као митско зло, где се очитава демонизација неистомишљеника или противника, представљени су као крајња другост. Такву слику подражава бројна Лазарева властела,

чему Иван не доприноси, поричући приче да су Турци попут дивљих звери, да се служе магијом и злим духовима. Разбијајући уверење да је носилац страве увек другост, он изазива гнев кнежевих велможа, нарочито када каже да Бајазит није друмски разбојник, већ достојан противник, учен принц и вешт ратник. Свестан да тако не умањује своје јунаштво, поштује противнике, указујући на суштински проблем: неслогу и расап завађене властеле. Не треба заборавити ни да он, након што је убио младог османлијског витеза Ајдина, враћа Мухамедов црвени стег у противнички табор, што је чин витешке части и поштовања.

Иако је реч о роману епске фантастике, према чијим се условима жанра обликује и јунак, роман *Дуге ноћи и црне засипаве* даје нам увид у осећања и дилеме јунака, чиме се уочава присуство лирског у приповедању, а то је нарочито наглашено у делу *Дукан за лађара*. Иако Стојиљковић полази од епа, па је јунак представљен као изузетан, готово надземаљски, он је и индивидуализован, веома жив и упечатљив. Косанчићев лик обликује се и између борби два света, две вере, две мистичне организације, за превласт. Осим што је на личном плану супротстављен Вукмиру – вођи Црног одреда, који важи за једнако доброг мачеваоца, мистичном Ифритовом братству супротстављен је и Ред Змаја. Иако помало романтизован, као српски средњовековни нерањиви, храбри витез, оригиналност у његовом лику постигнута је лирским у наративном ткиву¹⁷, његовим личним дилемама. У заплету романа, који је изграђен на основу потраге за реликвијом, артефактом који треба да спаси судбину кнеза, али и земље, Косанчић је обликован и елементима бајке, епа, предања, као и фантастике. Као модел на ком су примењена сва витешка начела, јунак тако егзистира и у осталим романима. Иако у *Олујном бедему* његов лик није централни, јер аутор, најпре, у фокус ставља косовског јунака Милана Топлицу, лик косаничког војводе остаје снажан и сугестиван.

Романсирану лирско-епску причу о том јунаку нарочито доноси роман *Дукан за лађара*,¹⁸ који, ауторском интервенцијом, лик средњовековног витеза, непобедивог косаничког војводе поставља у средиште пажње на другачији начин. Роман је баладично интониран, а радња је смештена у краткотрајан, миран период након битке на Плочнику 1386. године и битке на Косову 1389. Иван је, овај пут, приказан као обичан човек, растрзан тешким бригама, личним дилемама и промишљањима, али и узнемирујућим, натприродним појавама које плаше становнике његовог поседа. У овом роману он се не доказује толико као витез и јунак у војничком смислу, већ као добар властелин и господар, а уједно и обичан човек, који мора да решава проблеме који муче његов народ. Аутор приказује његову људску страну и његове слабости, па понекад и моменте у којима је, попут јунака старог света, али и обичног човека, слаб, охол и груб и ташт. Стојиљковић је кориговао представу о непобедивом епском јунаку, начинивши јунака који је, упркос грешкама, страховима и кајању, спреман на жртву, највећу хришћанску и витешку вредност, те је у стању да донесе исправне одлуке. Његов лик у роману сугерише и трагедију херојства, трагедију човека који је, због својих врлина, често дубоко усамљен. Неки од узрока леже и у његовом пореклу, које га издваја од остатка заједнице, чак и од остатка витезова Реда.

Слика усамљеног витеза који разматра питања односа према Богу, животу и смрти – која је природно осећање витеза, затвара роман, те тако његову суштину

¹⁷ Лирско је присутно и у стиховима који најављују централне мотиве у поглављима.

¹⁸ Испрва замишљен као новела, овај кратки роман функционише као наративна спона између романа *Олујни бедем*, а завршава се тамо где треба да почне роман *Учишћем мачевања*.

можемо објаснити и насловом *Дукаџ за лађара*, који је референца на античко наслеђе – митског Харона, који је превозио људске душе преко реке Стикс. На синкретизам паганске и хришћанске религије указује и ритуал у ком Иван жртвује свој мач, који је неопходан за мирно упокојење повампирене сеоске девојке Ђурђије. Уз књижевну обраду вампиризма, роман, стога, наликује и фантастичној, хорор причи.

4. Закључак

Са идејом да прикаже српског средњовековног витеза, његов друштвени и политички положај, као и његово митско порекло, овај рад бави се, најпре, анализом лика легендарног јунака Ивана Косанчића. Иако полази од митологизованог јунака, који је у центру косовске епопеје, и обликује га на предлошку богате епске традиције, Стојиљковић га ипак чини оригиналним, ауторским ликом. Обликован у складу са жанром епске фантастике, међутим, снажне лирске сугестивности, јунак, као и његови сапутници, кроз бројне авантуре и заплете, доказује своје високе етичке и моралне вредности, те, самим тим, и припадност витешком Реду Змаја, коме у роману, као и у традицији, припадају најистакнутији јунаци наше епске поезије. Историјска грађа, народна предања и словенска митологија, са примесама хришћанске и оријенталне мистике, којој су ликови контрастирани, као и примесе митског и лирског у приповедном ткању, чине јунаке иновативним у односу на традицију, а Стојиљковићев уметнички приступ свежим. Лирско у роману дубоко прожима све монологе и унутршња превирања јунака, те он није једностран и далек, већ наликује обичном човеку. Иако је тако, он је, ипак, оличење божанског, најпре због свог змајевитог или вилинског порекла, или божанске интервенције, која га је предодредила за великог јунака. Романи обилују и акцијом, те је присутно и оно узбуђење које доносе српске јуначке песме, но, новина у односу на традицију је и та што та акција није пресудна у карактеризацији јунака. Аутор полази од тога да се подразумева да је реч о великим јунацима и ратницима, те нема много описа самог боја, већ су у средишту пажње егзистенцијални избори и висока морална начела за која се јунак опредељује. Стога можемо да кажемо да је због таквог пишевог приступа реч о обновљеном приказу витештва у нашој књижевности.

Извори

Стојиљковић 2018: Д. Стојиљковић, *Дуге ноћи и црне застџаве*, Београд: Лагуна.

Стојиљковић 2018: Д. Стојиљковић, *Олујни бедем*, Београд: Лагуна.

Стојиљковић 2020: Д. Стојиљковић, *Дукаџ за лађара*, Београд: Лагуна.

Литература

Алексић 2016: М. Алексић, *Српски витешки код*, Београд: Лагуна.

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

Ђорђевић 2020: Т. Ђорђевић, *Вештица и вила*, Ниш: Талија издаваштво.

Ђорђевић Милошевић, Пешић 1996: Н. Ђорђевић Милошевић, Р. Пешић, *Речник народне књижевности*, Београд: Требник.

- Ђурановић 2018: Н. Ђурановић, *Српски вишезови у доба Немањина*, Београд: EVRO BOOK.
- Гајић 2011: Н. Гајић, *Словенска митологија*, Београд: Лагуна.
- Хојзинга 2019: Ј. Хојзинга, *Јесен средњега века*, Београд: Алгоритам.
- Кулишић *et. al.* 1970: *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
- Ле Гоф 2007: Ж. Ле Гоф, *Човек средњега века*, Београд: Слио.
- Михаљчић 1989: Р. Михаљчић, *Јунаци косовске легенде*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Поповић Радовић 1989: М. Поповић Радовић, *Српски вишешки кодекс*, Београд: Народна књига.
- Поповић 2007: М. Поповић, *Видовдан и часни крст*, Београд: БИБЛИОТЕКА XX ВЕК.
- Зечевић 1981: С. Зечевић, *Митска бића српских предања*, Београд: ИРО „Вук Караџић”.

REPRESENTATION OF MEDIEVAL CHIVALRY IN DEJAN STOJILJKOVIĆ'S NOVELS (*DUGE NOĆI I CRNE ZASTAVE, OLUJNI BEDEM AND DUKAT ZA LAĐARA*)

Summary

The characters of Serbian medieval knights and warriors in the prose of Dejan Stojiljkovic are the starting point for examining the Serbian medieval code, which is primarily reflected in the characters of the heroes of Kosovo tradition. Starting from the cultural-historical context, the characteristics of the epoch and medieval chivalry, the focus is on the constitution of a heroic character, the subject of mythological interpretation, especially within the framework of pre-Kosovo events, which is permeated by pagan and Christian elements. The medieval Serbian knight is, therefore, an example of hierophany – a divine state in human form, a soldier of Christ and a holy warrior, but also a personification of the characteristics of ancient Slavic deities. His, most often, divine origin also determines the existence of a knight, so he is not presented as a fully Christianized character in the novels, rather he is presented as a lone warrior, a bearer of secret divine knowledge, spiritually and physically superior to the rest of the community. The theoretical-methodological backbone of the paper, which includes the use of non-literary texts, is based on the examination of the mythical source of Serbian chivalry, the relationship to the oral tradition, as well as the presentation of the chivalric existence, which, apart from the ethical aspect, also includes the presentation of the private and military life of the warrior. Finally, the paper should prove that certain characters from Serbian lore, myth and cult are open to new interpretations and readings.

Keywords: Dejan Stojiljković, novel, Middle Ages, chivalry, warrior, Christianity, Slavic mythology

Maja N. Stojanac

Емилија А. Поповић¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет

ДРАМСКИ ОБЛИЦИ И ФОРМЕ У ЖИВОТУ И ОБИЧАЈИМА НАРОДА СРПСКОГА (1867) ВУКА СТЕФАНОВИЋА КАРАЏИЋА²

Рад се бави драмским елементима у делу *Животи и обичаји народа српскога* Вука Стефановића Караџића из 1867. године, са посебним освртом на одредницу „Женидба”, која представља обичаје рисанске свадбе. Рад ће настојати да, кроз анализу најзначајнијих фаза свадбеног обреда у Вуковој грађи, прикаже драмске елементе који су јој иманентни. Осим тога, биће речи о драмским елементима у опису овог обичаја у *Српском рјечнику* (1818) и бечком издању Вукових народних песама (1841), који ће служити да поткрепе увиде до којих се дошло анализом драмских елемената у *Животи и обичајима народа српскога*³ (1867). Приликом анализе драмских форми и елемената у раду се полази од теоријских разматрања о фолклорном театру Драгослава Антонијевића и Твртка Чубелића. Закључује се да Вукова етнографска грађа везана за народну свадбу у себи садржи готово све елементе драмског дела, односно усменог театра као таквог – у њему се јавља акција, односно догађај, присутан је драмски сукоб, улоге су подељене, учесници се костимирају и користе реквизиту. Сам Вуков запис текстуално је организован као драмско дело – са дијаскалијама и репликама које изговарају учесници обреда. Коначно, инверзан положај невесте током трајања обреда аналоган је карневалском времену и служи задовољењу потреба потиснутих важећим друштвеним регулативима, те се може посматрати као вид друштвене хигијене, што упућује на катарзично искуство, значајно за феномен позоришта и драмски род.

Кључне речи: *Животи и обичаји народа српскога*, Вук Стефановић Караџић, женидба, обред, обичај, ритуал, фолклорни театар, драмске форме

1. Увод

Вук Стефановић Караџић први је уочио драмске елементе (игра, маскирање, реквизита) у оквиру извођења обредних поворки код Срба.⁴ Лаза Костић (1893: 361) дао је подстицај за прикупљање грађе о усменом театру својим текстом „Народно глумовање”:

Домишљао сам се, да је можда у најстаријим незнабожачким народним обичајима прва клица драмског живота. Чини ми се да је у коледама, краљицама, лазарицама и додолама, исти зачет, што га испитивачи старина налазе за јелинску драму у све-

1 emapopovic996@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру курса Драмски облици и форме у традиционалној усменој култури који се реализује на докторским студијама књижевности и језика, под менторством проф. др Јасмине Јокић.

3 Опис рисанских обичаја био је објављен за Вукова живота у *Ковчежићу за историју, језик и обичаје Срба сва три закона* 1849. године. У напомени у овом делу Вук се захваљује своме пријатељу, Вуку Поповићу из Рисна, на испричаним обичајима.

4 У првом издању Српског рјечника из 1818. године уз одредницу „Краљице” Вук је дао опис извођења обреда, са посебним акцентом на одећу и реквизите (в. В. С. К. 1818: 335). Доступно на: <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=1216&m=2#page/244/mode/2u>>.

штеним обредима мисирског Озира, у фригијској служби Кибели-Атис и Адонису, што се у Грка развило из обичаја Кабирске смрти у занос око бога Диониса, Бахва.⁵

Покушај систематизовања и стварања целовите слике о феномену фолклорног театра код нас догодио се осамдесетих година двадесетог века, захваљујући објављивању *Фолклорног шешира у балканским и подунавским земљама* (ур. Драгослав Антонијевић). У предговору зборника уредник говори о „драмским ситуацијама у балканским срединама” (Антонијевић 1984: 6), те полази од „сценско-драмских игара” (Антонијевић 1984: 6) повезаним са циклусима природе и смене годишњих доба, о којима касније пише у опсежној монографији *Дромена* (1997). Потом наводи драмске игре окренуте људском бићу и његовој егзистенцији – иницијацијске драме, као што су обреди краљице и лазарице, чији је драмски потенцијал наслутио Вук, а уочио Лаза Костић (в. Антонијевић 1984: 6).

Овај рад бавиће се драмским елементима у *Животу и обичајима народа српскога* Вука Стефановића Караџића, Вуковом етнографском делу, штампаном постхумно (1867), захваљујући његовој удовици Ани. Такође, узео се у разматрање и *Српски народни рјечник* из 1818. године и бечко издање прве књиге песама (1841), у којима су сакупљене и сватовске песме које служе као својеврсна допуна обичајима описаним у књизи која ће бити предмет анализе.⁶ Пре него што пређемо на анализу етнографске и књижевне грађе, позабавићемо се феноменом фолклорног театра и поставити теоријско-методолошки оквир рада.

2. Фолклорни театар – на маргинама усменог стваралаштва

Осим етнолошких истраживања, допринос изучавању феномена фолклорног театра дали су и теоретичари и историчари књижевности, па је тако театролог Јосип Лешић од Лазе Костића преузео термин „народно глумовање” за облике „настале негдје на граници фолклора и ритуала, између свјетовног и верског обреда” (према Јокић 2013: 694). Он, такође, указује на значај првих записивача народних игара које се данас проучавају у контексту фолклорног театра. Јасмина Јокић писала је о драмским формама у збиркама Врчевићевих народних игара, као и покладним поворкама које представљају извор за проучавање фолклорног театра.⁷ И народне игре и обредне поворке у себи инкорпорирају готово све критеријуме према којима су Д. Антонијевић (1984: 1–10) и Т. Чубелић (1984: 13–25) раздвојили фолклорни театар од облика који садрже само његове елементе, али не представљају театар у правом смислу те речи: појављује се акција, радња, по том, прерушавање; све то треба да прате усмени дијалози, реплике и сл. Једино о чему се да полемисати јесте присуство естетске функције у датим облицима.

Рад претендује да се осврне на оне усмене драмске форме и етнолошке записе који се тичу свадбе као такве, али не секундарне, инсцениране народне игре, већ примарног друштвеног обичаја са обредима заштите и плодности (в. Генеп 2005: 136). Разлика између обреда и обичаја посебно је магловита и нејасна када се класификују свадбене песме, што усложњава проблем сагледавања свадбеног

5 Осим Лазе Костића, историјом позоришта и тражењем његових корена како у ритуалима плодности тако и у обичајима везаним за „најзнатније људске догађаје” бавио се писац Ранко Младеновић (1892–1943), који је објавио серију есеја на тему порекла глуме и позоришне уметности на балканском тлу (в. Младеновић 1938: Р. Младеновић, Порекло глуме на балканском тлу, XX век, књ. II, св. 8, Београд).

6 Дело доступно на: <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/644>>.

7 В. Јокић (2011: 85–97; 2013: 691–703; 2018: 41–50).

обичаја у светлу фолклорног театра. Видо Латковић (1962: 162), класификујући лирске народне песме, говори о свадбеним обичајним песмама⁸ и свадбеним обичајима, који су у прехришћанско време имали обредни карактер. О свадби као *обреду*⁹ пише Арнолд ван Генеп, убрајајући је у обред прелаза из једне животне фазе у другу. С обзиром на то да је свадбени обичај некада имао сакрално значење, свадба би се могла сагледавати у контексту фолклорног театра.

У теоријским поставкама о фолклорном театру код нас износе се хипотезе о извирању народног театра управо из обреда, обичаја и народних игара:

Ако бисмо се запитали где позориште постаје позориште, онда би то морало бити то прелазно подручје, то претпоље, како га је крстио Пухнер, или Талијино предворје, како смо га ми означили. Отуд су у почетку обред и позориште комплементарни. (Антонијевић 1984: 8)

Твртко Чубелић (1984: 14) истиче да су „клице” фолклорног театра уочене „понајпре у преобиљу народних обреда и обичаја”. Осим тога, у књизи *Рабле и средњовековна народна култура* Михаил Бахтин (1973: 12) пише о обредно-представљачким формама „организованим на начелима смеха”, чији су еквивалент обредне поворке на нашем поднебљу,¹⁰ што иде у прилог формираној тези о фолклорном театру изниклом из народних обреда и обичаја.

Ваљало би се осврнути и на „дромену”, појам који се везује за феномен фолклорног позоришта. О дромени пише театролог Валтер Пухнер; дромена значи радња, превасходно везана за религиозне ритуале и представља претпоље институционализованог позоришта (према: Антонијевић 1984: 9, 19). Пухнер је издвојио неколико критеријума по којима се дромена разликује од позоришта, што је у пракси, према мишљењу Драгослава Антонијевића (1984: 9), готово немогуће применити, поготову ако се ради о обичајима који ће бити предмет овог истраживања. Тринаест година после објављеног текста „Опште теоријске претпоставке о фолклорном театру”, у монографији *Дромена* Антонијевић (1997: 14) и даље говори о томе како је у науци остало отворено питање да ли фолклорни театар постоји или не, те наводи да се и даље говори само о одређеним елементима драмског рода у творевинама усмене књижевности.

Тезу о непостојању фолклорног театра заступа Ненад Љубинковић. Мањкавост тезе да је корен позоришта у обреду образлаже недостатком креативног чина у ритуалу, односно обичају. Фиксираност обредних/обичајних радњи доводи до немогућности импровизације:

[...] и ритуал и церемонија су окамењени, канонизирани, сакрални. Ни у ритуал ни у церемонију не сме се дирати. Ништа се не сме мењати. Не сме се импровизовати. То значи да се суштински негира и онемогућава стваралачки чин. Ритуал и церемонија могу нас подсећати на позоришну представу, на драму уопште, али они ни у ком случају не могу бити исходиште њихово. Стваралаштво по природи својој не трпи спутавања, омеђавања, каналисања. Стваралаштво јесте ослобођен чин (не и слободан, појмове ипак не треба бркати). Укратко, нестваралачки чин не може бити творац, нити исходиште. (Љубинковић 1984: 82)

Том логиком, закључује Љубинковић (1984: 81), може се тврдити да су обреди венчања и сахрањивања такође позоришне представе.

8 Свадбене песме сврстава у обичајне, као и Владан Недић (в. 1977: 13).

9 Опсежну студију о свадбеном обреду код нас дао је Бојан Јовановић (в. 1995).

10 О маскираним поворкама које се крећу по селима у време месојеђа видети у: Јокић (2011, 2018).

Бојан Јовановић (1984: 48), насупротив Ненаду Љубинковићу, иако говори о фиксираниости у вршењу магијских обреда, не види их као препреку стваралачком импулсу, већ напротив, као његов корен:

У обредима, као што је познато, учествује одређен број лица према унапред познатом обредном сценарију, који подразумева поштовање традицијом утврђених друштвених улога, односно одређену драматургију у смислу извесног логичког следа радњи и поступака. Магијски аспект најранијих театарско-обредних форми израз је жеље да се приказано заиста и оствари. Враћање првобитном хаосу, неред у разуданости као услови поновног организовања и стварања света јесте чин друштвене хигијене, који је временом добио и своје десакрализоване видове с наглашеним комичним, ироничним и естетским елементима.

3. Драмски елементи у Вуковим записима рисанских свадбених обичаја

За потребе овог истраживања бавићемо се одредницом „Женидба” у Вуковом делу *Животи и обичаји народа српскога* из 1867. године, али морамо истаћи да се и у *Српском рјечнику* из 1818.¹¹ јавља опис овог обичаја, дат, такође, под појмом „Женидба” (В. С. К. 1818: 168). У њему се Вук (1818: 168), првенствено, осврће на веридбу:

У Србији и данас доста пута испросе и доведу ђевојку, а нити је момак видео њу, а нити она момка него се родитељи гледају и договарају. Кад отац жени сина, он не гледа толико на ђевојку, колико на људе од какви је; нити ђевојка смије казати оцу или брату да не ће поћи за онога, за кога је он даје.

Наведимо овде увиде Бојана Јовановића (1995: 105), који се тичу обреда везаних за најзнатније људске догађаје – рођење, свадбу и смрт:

За разлику од обреда поводом рођења и смрти, свадбени обред није непосредно условљен природном нужношћу доласка и одласка са света. Могућности његовог планирања и контролисања су у равни социо-културне реалности [...].

Јовановић, условно речено, гледа на обред свадбе као на друштвени конструкт, „успостављање везе између две фамилије, која се остварује путем различитих трансакција међу њима” (Карановић 2010: 152), што се, посредно, може довести у везу са позориштем као друштвеном тековином. Када бисмо смрт и рођење сагледавали као догађаје у животу на које не можемо да утичемо, а женидбене обреде „као промену места и друштвеног положаја појединца” (Карановић 2010: 152), онда бисмо, том логиком, могли рећи да су смрт и рођење неминовни људској јединки, док је женидбени обред преузимање нове друштвене улоге, што асоцира на театралност.

У *Животи и обичајима народа српскога* присутан је разрађенији опис веридбе:

У Рисну је био обичај доскора, као што је у Црној Гори, а може бити и гдје на другом месту и данас, да два човјека који се пазе а имају један мушко, један женско дијете, вјере дјецу још у колијевци. Говори се да су гдјекоји док су им још жене биле трудне уговарали, ако једна роди мушко а друга женско, да ће се опријатељити и такови су се уговори држали као права просидба или вјеридба. (В. С. К. 1867: 98)

11 Вуков *Рјечник*, дело настало са лексикографским претензијама, у научним круговима сматра се првим етнолошким делом код нас, као што се Вук сматра зачетником ове науке на нашим просторима (в. Филиповић 1973). У *Српском рјечнику* присутан је велики број појмова који се везују за свадбени обред. Уз неке од њих дат је само појам, без објашњења, а уз неке илустрација у виду песме, као што је то случај са „Свадбарином”: „Ваља да је ће нашо ђевојку, па нам иде, носи свадбарину.” (В. С. К. 1818: 745)

Веридба нерођене деце¹² може се лако претворити у трагичну кривицу, која је основ заплета класичне грчке трагедије.¹³ Низ сватовских песама (1841) има за тему прво виђење вереника, које може садржати трагове трагичне кривице – неминовности која ће задесити актере којима је дата наводна могућност избора:

ДЕВОЈЦИ И МОМКУ НА ПРСТЕНУ

Погледај, војно, погледај
је ли ти слика прилика!
Ако ти није прилика,
уседни коња, па бежи,
да ми не речеш до после:
превара, што ме превари
јоште у двору таштином.

(В. С. К. 1972: 10)

Ова песма асоцира на деонице хора у грчкој трагедији, који упозорава на потенцијални драмски сукоб, оличен у виду неслагања будућих младенаца. Будући младенци имају привидно право избора, док сам контекст извођења песме (на прстену), онда када су родитељи већ уговорили венчање, сугерише да младенци нису имали стварни избор. О томе говори и Бојан Јовановић (1995: 114): „Иако се чини да је проистакао из сасвим слободног избора партнера и претходног договора, брак је могао бити склопљен само у оквиру важећих традицијских правила чије је поштовање било услов свих потоњих припремних свадбених радњи.”

Песмом се „слика” хипотетичка ситуација, која се може посматрати као драмски сукоб, односно драмска акција, али, као што је јасно из контекста времена извођења, до сукоба неће доћи. Драмских елемената има у опису прстеновања, односно веридбе у Вуковим етнолошким записима. Сам Вук (1867: s. p.) женидбу је уврстио у „најзнатније људске догађаје”, што им, самим тим, даје на театарности; догађај, акција, као такав, предуслов је драмског дела.

Опис веридбе организован је као драмски текст који прате девојчин и младићев отац и од њега не одступају:

Дошавши просац у кућу девојачку рече дјевојачкоме оцу од прилике овако:

’Пријатељу, помага ти Бог! Дошао сам с добријем часом да с тобом проговорим нешто насамо. Ја имам сина, кога са срећом мислим вјеривати, а ти имаш кћер (поименце ту и ту), која је њему и свима нама мила, па сам дошао к теби, као ње најбољему пријатељу, да те питам хоћеш ли ми је дати за њега.’

Кад дјевојачки отац мисли дати дјевојку, он одговори овако: ’Фала ти, брате, на твоје лијепо пријатељство које имаш спрам мене и моје сиромашке куће, и опрости ми што ти не могу сад одговор дати, јер имам браће и остале својте, да им кажем и упитам, и најдаље молим за осам дана да ме причекаш, да ти одговорим на поштено твоје питање.’

Ако ли је не мисли дати, он му опет захвали, па му онда лијепијем начином каже да од тога не може бити ништа изговарајући се да је дјевојка обречена или да још није спремљена за удају, или да је још млада и. т. д. (В. С. К. 1867: 98)

У овом Вуковом запису дата су упутства како и шта треба да изговарају учесници, а јасно је да се овим упутствима водила заједница, јер казивач даје јасан

12 Веридба нерођене деце тема је драме *Код „Вечитије славине”* Момчила Настасијевића. Вереници, брат и сестра трагични су јунаци који својим страдањем испаштају родитељске грехе.

13 Трагична кривица јесте неминовност судбине коју трагични јунак не може избећи (в. Солар 2001: 241).

сигнал за то, остављајући празно место које се попуњава сходно имену будуће младе, што је у тексту означено са „поименце”.¹⁴

Након тога, обе стране договарају се са својим ближњима о исходу понуде, што је драмски уобличено:

Кад дође одређени дан да дјевојачки отац одговори оцу момачкоме, он сазове у кућу своју браћу, ако их има и осталу ближу родбину, а момачки отац узевши тако кога од своје родбине иде онамо као да поуздано дјевојку прстенује. Пошто се поздраве и за здравље распитају, отац момачки држећи прстен у десној руци рече: 'Ево, браћо, у име Божје иштем 'кћер (поименце) нашега брата (тога и тога) за мога сина (поименце), и ако га љуби, дат' нам је ово обиљежје као залог вјере пред вама да прими с добријем часом и добром срећом, ако Бог да.'

Отац дјевојачки већ се пре разговорио и договорио са својима, а и кћер је на то при-
правио преко матере или сестре јој, али их сад опет упита: 'Шта велите ви, браћо
моја?' А они му одговоре: 'Ми велимо шта и ти.' Онда он рече: 'Ја је дајем, и Бог дао
добар час!' (В. С. К. 1867: 99)

Иако се отац девојачки „већ пре разговорио и договорио са својима” (В. С. К. 1867: 99), обичај закључивања веридбе морао је бити изведен према утврђе-
ном „сценарију”. Дакле, „појављује се акција” (Антонијевић 1984: 4), учесници
„играју” своје улоге, што се, условно речено, може подвести под симболичко
преображавање.¹⁵

Прва песма у Вуковој збирци упућена је просцима и комплементарна је са
наведеним одељком из Вукове грађе. Испевана је у дијалогу који започињу чла-
нови породице неиспрошене девојке: „Ој и два свата, два упросника, ле љеља
ле! / Куд ви идете, шта ви тражите?” (В. С. К. 1972: 7), са намером да, реторским
питањем, укажу да је у њиховој кући „мома још непрошена” (В. С. К. 1972: 7).
Сукоб настаје када девојчин род истакне да неће дати девојку просцима, на шта
младићева страна одговара: „Богме ћеш дати, и наша бити.” (В. С. К. 1972: 7) Ту
се јавља драмски сукоб, који је, као и у претходно анализираној песми, приви-
дан. Песма се завршава постављањем захтева у виду материјалне надокнаде које
младићева страна мора прибавити како би закључила веридбу. Када би се ова
песма читала у контексту Вукове грађе у *Животу и обичајима народа српскога*,
могло би се рећи да представља драмски текст – радњу, приказивање (в. Антони-
јевић 1984), док се опис који је Вук забележио након „закључене” веридбе може
посматрати, условно речено, као дидаскалија, коју је Твртко Чубелић (1984: 19)
навео као један од основних елемената драме уопште. У песми девојчина страна
поставља захтев који младићева страна треба да испуни, а у Вуковом запису дају
се упутства које би поклоне требало однети. Упоредимо ова два текста.

Док свекар дође, сукњу донесе
[...]
Док рабар дође, прстен донесе
[...]
Док девер дође, венац донесе.
(В. С. К. 1972: 8)

14 „Поименце” може бити и Вуков израз. Не знамо колики је степен његових интервенција; било
како било, сам Вук осетио је да је казивање универзално и да се примењује у свим свадбеним
обичајима и обредима у Рисну.

15 Учесници обрета изводе обичаје по утврђеним правилима, верујући у њихово магично дејство
(в. Јовановић 1995).

Послије тога отиде к вјереници вјереников отац и брат који ће на свадби бити ручни дјевер и понесу јој на дар лијепу хаљину и свилену мараму, а осталоме женскињу у кући по комад сапуна. (В. С. К. 1876: 99)

Вук као да је дао упутства извођачима песме / учесницима у обичају како да поступе након одигране сцене. Када би се ова упутства читала након песме, изгледала би као дидаскалије дате учесницима обреда; Чубелић их сматра „првом и увијек присутном компонентом у сценско-драмском извођењу” која садрже уводна објашњења о свему ономе што ће се на сцени збивати. То су обавести о простору где ће се драмски приказ изводити; затим упуте о костимима, реквизитама, понашању глумаца, па и опису публике (Чубелић 1984: 19).

Позив на свадбу чутуром врше „вјереников и вјереничин” отац.¹⁶ Позив је драмски уобличен – обавља се према унапред утврђеном, формулативном обрасту (варијација, ако се тако може назвати, присутна је у промени имена вереника и веренице у сваком појединачном случају), учесници користе реквизиту, као и у претходно цитираним описима (овде је то флаша на којој је јабука, и у јабуци је цекин) (в. В. С. К. 1867: 101).

Следећа два одељка, која би се могла тумачити као „текст” драме и појашњење за њено извођење (дидаскалија), јесу одломци који описују доношење барјака из цркве. У *Живошу и обичајима* присутан је детаљан опис понашања девојака које би требало да започну игру, док мушкарци доносе барјаке из цркве:

Овијех момака који иду по барјак треба да буде лихо (5 или 7); идући од цркве с барјаком барјактар пева иза гласа, а остали иза пушке. Дошавши пред кућу поиграју по два испред кола које води вјереникова мати и сестра, а барјактар с барјком вијући с њиме на све стране. (В. С. К. 1867: 102)

Песма бр. 13 у *Српским народним пјесмама* носи назив „Кад донесу барјак из цркве” и намењена је момцима и девојкама који играју коло и певају када се доноси барјак, што је наведено у претходном цитату. Када бисмо покушали да, спајајући песму и наведени одломак, реконструишемо драмски текст, то би изгледало овако:

[Девојке и Младићи] (*дошавши пред кућу, поиграју по два испред кола које воде вјереникова мати и сестра, а барјактар с барјком вијући с њиме на све стране*) (В. С. К. 1867: 102):

У име Бога, у час добар сунце истече,
Честито ти, домаћине, у дом весеље!
Одлећеше, долећеше сиви соколи;
донијеше домаћину киту маслине;
честито ти, домаћине, у двор весеље!

[Домаћин]: Фала тебе, сив соколе, био са срећом! (В. С. К. 1972: 13)

У *Српском рјечнику* (1818) Вук даје тачан попис лица која би требало да учествују у сватовима, што сугерише на то да је свадба представљачки комад, који изостаје у опису „Женидбе” у *Живошу и обичајима народа српскога*: „У сватовима мора бити кум, ђевер, стари сват, прикумак, војвода, чауш и гадљар; а остали се сви зову пустосватице или (у шали) набигузице.” (В. С. К. 1818: 168)

У *Живошу и обичајима народа српскога* нису наведене све улоге у свадбеном обреду, али је дат опис ситуације када младожењин отац сазива сватове и врши поделу улога – одређује ко ће бити стари сват, ко војвода, ко чауш, итд. Даринка Николић (1984: 181), пишући о чаушу као глумцу и редитељу, истакла је да:

16 Према запису из Српског рјечника, чутуром „накићеном цвијећем” зову у сватове чауш или дјевер (в. *Српски рјечник* 1818: 168).

Свадба, пак, као церемонијал, истовремено представља и својеврсну фолклорну представу, која се одвијати према одређеним драматуршким принципима, и то по фазама које воде завршној сцени са срећним завршетком. Она има своје извођаче и гледаоце, који делом и сами суделују.

Фаза путовања сватова до младине куће приближава се централној фази фолклорне представе. Пут до младине куће пропраћен је обичајним радњама и забранама,¹⁷ које би требало да допринесу плодности, као коначном циљу обреда венчања: „С обзиром на то да се њоме обележава прелажење из једног животног доба и статуса у друго, свадба је и обред прелаза, у коме су ритуалне радње првенствено намењене обезбеђивању стварања новог породичног нуклеуса и његове репродукције.” (Антонијевић 1984)¹⁸

Вук је записао и свадбене дијалоге између старог свата с младожењине и старог свата с младине стране, који би се, према својој дифузности, могли назвати и свадбеним монолозима.¹⁹ Графички приказ овог разговора представљен је у форми драмског текста: пре сваке реплике назначено је ко је изговара, а, као и у неким претходно наведеним одломцима, дате су, условно речено, дидаскалије.

Стари сват „од сватова” (В. С. К. 1964: 120) покушава да надмудри старог свата „од дома” (В. С. К. 1964: 120) тако што му поставља питања, алегорјски уобличена. „Сукоб” настаје када стари сват од сватова прими непотпун дар: „(прими од њега бардак) пун вина без дара који би ваљало да је на њему.” (В. С. К. 1867: 121) Тако настаје „лажни сукоб” који се завршава срећно, као и целокупни свадбени обред. Стари сват у Вуковој етнографској грађи доима се као редитељ који води и усмерава драмску радњу: „Улога старог свата као сватовског старешине имао је младожењин ујак кога су учесници ритуала слушали и односили се према њему са посебним респектом.” (Јовановић 1995: 124)

Осим старог свата, који се доима као редитељ, чауш је тај који води драмску радњу. О чаушу нема речи о *Живошу и обичају српскога народа*; али о његовим глумачким, односно, *представљачким* својствима, како је то посебно исткао Вук, говори се у *Српском рјечнику*; он је прави пример народног глумца – маскиран је и има реквизиту: „у рукама има наџак, или буздован, те лупа које у што, за капом има по неколика лисичја, или вучја репа прибодена, а кашто и по неколике кашике зађевене.” (В. С. К. 1818: 169)

И коначно, требало би се осврнути на протагонисте свадбеног обреда – женика и младу. Приметно је да у рисанској свадби младожења није присутан код девојачке куће, а нема га ни у сватовској поворци. У опису женидбе у *Српском рјечнику* младожења је присутан и учествује у свадбеном обреду, описан са капом на глави, која се може посматрати као маска: „женик за капом²⁰ има прибодену бијелу мараму (кад иду по ђевојку једну, а кад иду с ђевојком има и више).” (В. С. К. 1818: 169) У рисанској свадби младожења је „потпуно маргинална личност” (Јовановић 2005: 129), док је млада, с друге стране, према заступљености у Вуковој етнографској грађи, носилац насловне улоге комада „Свадба”. Бојан Јовано-

17 О табуу у српској традиционалној култури види у: Бандић (1980).

18 О венчању као обреду прелаза види у: Генеп (2005: 134–167).

19 У раду „Народно глумовање у свадбеним обичајима Русина” Бреда Влаховић (1984: 171–179) писала је посебно о свадбеним монолозима на русинској свадби, који су изводили људи специјализовани за такву врсту обраћања.

20 Младожења све време свадбе не скида капу; овај поступак тумачен је у литератури као заштита од злих сила, духова, урокљивих погледа и сл. Међутим, може значити и задржавање његових статусних обележја (в. Јовановић 1995: 126).

вић (1993: 132) овакву инверзију у односу на стварни друштвени поредак у положају ових двају јединки назива „самера obscura”, што се може довести у везу са карневалом, односно обредно-представљачким формама (в. Бахтин 1978): „празничним понашањем, као и карневалом, [који су] некада одређивани као време смене, међупростор, кад долази до укидања норми (инверзија свакодневице која је структура, а празник је антиструктура).” (Карановић, Јокић 2009: 5)

Положај младе може се посматрати као карневалска инверзија: „одговор на питање зашто се младој придаје посебна моћ током свадбеног обреда везан је првенствено за њен положај у традицијском друштву и ритуална правила прелажења из једног статуса у други.” (Јовановић 1993: 129)

У *Живошу и обичајима* Вук преноси у целости песму коју певају младићи и девојке када се невеста приближава младожењиној кући, чиме се потврђује њена централна улога у свадбеном обреду и ритуално уздизање:

Што се сјаше преко Рисна града?
 Ал' је сунце ал' је јасан мјесец?
 Ал' је саја међу терзијама?
 Ал' је злато међу златарима?
 Ал' је ђерђев међу везиљама?
 Ал' је јабука од сувога злата?
 Ил' су оно два камена драга?
 Нит' је сунце, нит' је јасан мјесец
 Нит' је саја међу терзијама
 Нит' је злато међу златарима
 Нит' је ђерђев међу везиљама
 Ни јабука од сувога злата
 Нит' су оно два камена драга
 Нег' је снаха међу ђеверима;
 Колико је дивна и лијепа
 Чело јој је висока планина
 У лицу је б' јела и румена
 Из далека двору свјетлост дава.
 (В. С. К. 1867: 134–135)

Ритуалне радње, које млада обавља приликом ступања у кућу, тачно су одређене и подробно описане у *Живошу и обичајима*: она ступа у кућу по простром ћилиму, на прагу је дочекује свекрва која је уводи, даје јој „од рода какво мушко дијете” (В. С. К. 1867: 136). Од овог тренутка обредне радње усмерене су искључиво ка невести и она их изводи; све су песме њој упућене, певају их младићи и девојке и често су у функцији неке обичајне радње и опомињања невесте на понашање у новој кући, односно у новој заједници. Оне одговарају фази агрегације свадбеног обреда и на суптилан начин наговештавају прелазак из једног у други социјални статус.²¹

4. Закључак

Драмски елементи у опису „Женидбе”, у Вуковој постхумно објављеној књизи, и те како постоје. Подробно је описан целокупни обред прелаза²², односно свадба, од самог почетка – сепарационе фазе која почиње од веридбе, до

21 О потчињености жене у патријархалној култури, на основу изучавања грађе усмених лирских свадбених песама, писала је Зоја Карановић (2010: 152–164).

22 О обредима прелаза први је писао Арнолд ван Генеп (1907).

младине интеграције у нову заједницу, која се у рисанској свадби крунише младином посетом цркви са женама из њене нове заједнице: „Обично се мисли да је невјеста до овога дана још једнако дјевојка, а послѣје тога ће тек престати бити.” (В. С. К. 1867: 153) Присутна је акција, односно радња и подела улога; о њој Вук посебно говори у *Српском рјечнику* (1818). Костимирање, као један од основних услова народног театра, није описано у *Животи и обичајима*, у правом смислу те речи. Присутно је на симболичком плану, јер учесници обреда не одступају од додељене им улоге и текста, који би требало да прате и да се, посредством њега, идентификују са добијеном улогом. Неки од учесника (чауш, млада и младожења) заиста су костимирани. Стари сват јавља се у улози глумца и режисера у овом Вуковом опису. Целокупни ритуал фиксиран је и формулативан (као сценарио или драмски текст) и од њега се не одступа. У неким деловима описа, Вук текстуално организује саму грађу као драмско дело. У песмама које се певају и прате сва значајнија збивања на свадби присутан је наводни драмски сукоб. Сценографија је утврђена (в. Чубелић 1984: 17) – зна се где се обавља који део ритуала, шта се одвија код младине а шта код младожењине куће, познато је време одласка на венчање. Млада, као централна улога, не прерушава се у неког другог – она то постаје својом ритуалном позицијом у фази лиминалности. Иако сви наведени елементи представљају облик сценског извођења, ипак је још увек немогуће говорити о театру као таквом, јер остаје нејасна чињеница „како је дошло до промене из ритуала у уметност” (Харвуд 1998: 45), при чему бисмо се могли ослонити једино на „интуицију” (Харвуд 1998: 45), која нам говори да је инверзија постојећег поретка за време свадбеног обреда била један вид „друштвене хигијене” који је доводио до прочишћења (в. Јовановић 1995: 130), што упућује на катарзично искуство, које је значајно за позоришни феномен и драмски род.

Литература

- Антонијевић 1984: Д. Антонијевић, Опште теоријске поставке о фолклорном театру, у: Д. Антонијевић (уред.), *Фолклорни театар у балканским и југословенским земљама*, Београд: Српска академија наука и уметности – Балканолошки институт, 1–10.
- Антонијевић 1997: Д. Антонијевић, *Дромена*, Београд: Српска академија наука и уметности – Балканолошки институт.
- Бандић 1980: Д. Бандић, *Табу у традиционалној култури Срба*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Стиваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*, Београд: Нолит.
- Влаховић 1984: Б. Влаховић, Народно глумовање у свадбеним обичајима Русина у Војводини, у: Д. Антонијевић (уред.), *Фолклорни театар у балканским и југословенским земљама*, Београд: Српска академија наука и уметности – Балканолошки институт, 171–179.
- Генеп 2005: А. ван Генеп, *Обреди прелазна: систематско изучавање ритуала*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Елијаде 2004: М. Елијаде, *Светло и профано. Природа религије*, Београд, Лаћарак: Алнари, Табернакл.
- Јовановић 1984: Б. Јовановић, Магијско и театарско, у: Д. Антонијевић (уред.), *Фолклорни театар у балканским и југословенским земљама*, Београд: Српска академија наука и уметности – Балканолошки институт, 47–53.

- Јовановић 1995, Б. Јовановић, *Маџија српских обреда*, Нови Сад: Светови.
- Јокић 2011: Ј. Јокић, Врчићеве збирке српских народних игара као извор за проучавање српске народне драме, *Годишњак*, год. 6, Београд: Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима.
- Јокић 2013: Ј. Јокић, Бележење и проучавање драмских форми на простору Босне и Херцеговине у 19. и 20. веку, *Филолошке науке: зборник са научног скупа*, Пале: Филозофски факултет, 691–702.
- Јокић 2018: Ј. Јокић, Карневализација свадбе у усменим драмским облицима, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд: Међународни славистички центар.
- Карановић, Јокић 2009: З. Карановић, Ј. Јокић, *Смеховно и еројско у српској народној култури и поезији*, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Карановић 2010: З. Карановић, *Небеска невеста*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- В. С. К 1818: В. Стефановић Караџић, *Српски рјечник истолкован њемачким и латинским ријечима*, <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/1216>>, 10. 4. 2023.
- В. С. К 1972: В. Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. I, Београд: Нолит.
- В. С. К 1867: В. Стефановић Караџић, *Животи и обичаји народа српскога*, <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/644>>, 10. 4. 2023.
- Латковић 1962: В. Латковић, *Народна књижевност*, Београд: Народна књига.
- Љубинковић 1984: Н. Љубинковић, Елементи драме и позоришта у усменом стваралаштву, у: Д. Антонијевић (уред.), *Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама*, Београд: Српска академија наука и уметности – Балканолошки институт, 81–88.
- Недић 1972: В. Недић, Предговор, у: *Антологија народних лирских пјесама*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Николић 1984: Д. Николић, Чауш као глумац и редитељ, у: Д. Антонијевић (уред.), *Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама*, Београд: Српска академија наука и уметности – Балканолошки институт, 181–190.
- Поповић 2010: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Логос арт: Едиција.
- Филиповић 1972: М. С. Филиповић, *Вук Караџић и српска етнологија*, Београд: Просвета.
- Харвуд 1998: Р. Харвуд, *Историја позоришта: цео свет је позорица*, Београд: Клио.
- Чубелић 1984: Т. Чубелић, Театрализација и упризорење народних обреда и обичаја балканских народа, у: Д. Антонијевић (уред.), *Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама*, Београд: Српска академија наука и уметности – Балканолошки институт, 13–25.

DRAMATIC FORMS AND ELEMENTS IN THE ETHNOGRAPHIC STUDY *LIFE AND CUSTOMS OF SERBIAN PEOPLE* BY VUK STEFANOVIĆ KARADŽIĆ

Summary

The purpose of the paper is to find dramatic forms and elements in the ethnographic study *Life and Customs of Serbian People* by Vuk S. Karadžić, especially in the section “Marriage”, which presents the customs of the wedding. Through the analysis of the most significant stages of the marriage rituals, the author shows that the dramatic and theatrical elements are immanent to these rituals. In addition, the paper considers other Stefanović’s works – Serbian dictionary (1818) and Serbian folkloric songs (Viennese edition) from 1841, which serve to support insights obtained by analyzing the dramatic elements in *Life and Customs of Serbian People* (1867). During the analysis, the author starts from theoretical considerations about folkloric theater in South Slavic cultural area, which were established by Dragoslav Antonijević and Tvrtko Čubelić in 1984. It is concluded that Vuk’s ethnographic material related to the folkloric wedding contains almost all

the elements of a dramatic work: an action or an event occurs in it, a dramatic conflict is present, the roles are divided, the participants are costumed and use props. The record of the wedding ritual itself is structured as a dramatic work consisting of parts and lines (with didaskalia) spoken by the participants of the ritual. Finally, the aesthetic function is present, which reflects in the broadly defined concept of catharsis, which can be seen in the inverted position of the bride during the ritual. Its purpose is to satisfy the needs which are suppressed by social restrictions and regulations at that time.

Keywords: *Life and Customs of Serbian People*, Vuk S. Karadžić, wedding, ritual, custom, marriage, folkloric theater, dramatic forms

Emilija A. Popović

Миљивој С. Бајшански¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет

ТРАДИЦИОНАЛНА КУЛТУРА У ПОБЕГУЉИ ВАСИЛА ИЉОСКОГ: ЗАСТУПЉЕНОСТ И ФУНКЦИЈА

У раду се изналазе елементи традиционалне културе у македонској драми *Побегуља* Васиља Иљоског. Почетна хипотеза јесте да *Побегуља* садржи елементе усмености у својој структури. Традиционална македонска култура у раду се тумачи у оквиру јужнословенске традиционалне културе, чиме би се у раду повезале српска и македонска традиционална култура. У питању су елементи: патријархални поглед и односи у заједници, краће говорне умотворине, усмена песма, коло. Циљ истраживања осликан је у интенцији да се прикажу функције и значења традиционалних елемената у *Побегуљи*. На основу интердисциплинарних студија и митско-обредне праксе балканских народа утврђује се фолклорна матрица на којој је писана ова драма.

Кључне речи: традиционални елементи, *Побегуља*, Васил Иљоски, драмска књижевност, фолклорна матрица, патријархат

Многи истраживачи у разним прегледима македонске књижевности наводе да је *Побегуља* Васиља Иљоског драма за чију „тему [је] узет догађај из народног живота, с много пропратних елемената: обичаја, фолклора и др.” (Саздов 1988: 148), уз додаток да је драма одређена као реалистичко-фолклорни текст (в. Хећимовић и Павловски 1982: 9). Иако *Побегуља* већ у почетним редовима текста нуди елементе традиције, нико од истраживача није поклатио своју пажњу издвајању тих елемената и њиховом опису унутар драме; како својом функцијом и присуством у структури тог дела дају обојеност жанру и могућност вишеструке интерпретације. Александар Алексијев (1973: 13) за *Побегуљу* каже да је „комрад из народног живота са певањем у пет чинова” зато што садржи народне песме и коло. Због свега изнесеног, а које показује да постоји добар део неанализираног мишљења зашто се тврди да је *Побегуља* комрад из народног живота са традиционалним елементима² – преузели смо на себе посао осветљавања традиционалног уплива у уметничкој драми.

Први чин у дидасталији, пре прве појаве, нуди опис играња у колу. Момци и девојке играју шарено коло које „подразумева подједнаку заступљеност мушких и женских играча, како се каже ’да свако има свој пар’ или ’шарено коло је мушко-женско у колу’” (Васић 1984: 361). Док млади играју, старији седе околу и сеире, тј. посматрају, надзиру их, како не би дошло до огрешења о патријархалну норму. Након завшетка кола девојке одлазе, по две-три, у своју групу и „саопштавају се и кикоћу” (Иљоски 2018: 137); а момци се придружују остатку мушке групе, и они „бацају погледе на девојке, дају им некакве знаке, али све то опрезно – да не примете старији” (Иљоски 2018: 137). По свему судећи, у колу се јавља еротика, која је скрајнута у патријархалном вредносном систему и има негативну конота-

¹ bajsanskimilivoj4@gmail.com

² Луси Караниколова (2013: 236) утврдила је да *Побегуља* садржи 54 елемента традиционалне културе и даје општи списак елемената разврстаних по групама.

цију у ком год контексту да се јави. Мирјана Детелић сматра да еротика задобија такав положај у усменој књижевности из два разлога: први је хаос (који се јавља због нарушавања реда), а други је тајност. Еротика је у традиционалном свету склоњена од других, она је тајна, и, уз хаос, заузима негативну страну бинарних опозиција. Стога, хаос и тајност схватамо као ремећење устаљених односа међу људима и кршење усвојених правила понашања (в. Детелић 2000: 400). У колу се момци и девојке држе за руке, играју једно до другог, и тада имају прилику да изразе своје симпатије и осећања. Одлуком поред које ће девојке играти у колу, момци на тај начин изражавају своја недвосмислена осећања, а „ако девојка сама улази у коло, бирајући место поред неког младића, шаље поруку тако да игру свакако треба схватити у комуникационом контексту” (Вукмановић 2008: 186). У *Побегуљи* сиромашни занатлија Бошко улази у коло и стаје до хаџијске кћери Ленчета, која, свакако, прихвата израз Бошкових осећања, а то сазнајемо из дијалога двеју девојака које их посматрају:

ПРВА ДЕВОЈКА: А, а, види ти Ленчета...

ДРУГА ДЕВОЈКА: Уху, како се разиграла! (Иљоски 2018: 139)

С друге стране посматрано, момци и девојке еротско испољавају у исказима након одиграног кола:

ПРВИ МОМАК (*свом другу*): И-и, какву ручицу има она Васка – меку, меку као памук!

ДРУГИ МОМАК: А тек образи, расцветали јој се као руже.

ПРВА ДЕВОЈКА (*својој дружарици*): Види Миланчета – са брчићима. Тек му огаравили.

ДРУГА ДЕВОЈКА: А, види, види, како је Дане зачешљао косу. Као да су га краве олизале.

ТРЕЋА ДЕВОЈКА: Просуо је по њој сто грама уља. И то све због Персе.

ТРЕЋИ МОМАК: Охо, Гени се смакла чарапа. (Иљоски 2018: 137)

Коло је представљало једини начин да момак и девојка дођу у контакт, мање тајним путем, испред старијих који су их контролисали. Том би приликом њихови родитељи увиђали ко се коме допада и могли би наслутити ко би могао доћи да испроси њихову кћер. Пошто је коло по својој форми кружно, оно је подсећало на сунце. На тај начин коло је постајало део соларног култа који је доминантан у свадби (в. Иванова 1998: 10), те су, на неки начин, момак и девојка учествовали у свадбеном процесу на симболичком плану. Било је потребно да њихови родитељи то препознају и симболичко венчање потврде профаним венчањем.

Такође се еротика везује за простор и време: простор је обично затворен (кућа), а ашиковање се одвија ноћу (в. Детелић 2000: 400). Пример ситуираности еротике у драми *Побегуљи* Васиља Иљоског налазимо у дијалогу момка и девојке, у ком је он позива на састанак: „Нацо, *вечерас* на *кайицик*! Хоћеш ли изаћи?”, а девојка му одговара: „Ако успем да се искрадем.” (Иљоски 2018: 137, курзив М. Б.) Еротско се јавља у сусрету двоје заљубљених Ленчета и Бошка који се састају под месечином. Утицај еротског у тој сцени мотивише занатлију Бошка, који уздише од силне жеље, да пређе преко традиционалне норме и пожели да пољуби девојку Ленче. Међутим, традиција је дубоко укореењена у лик хаџијске кћерке која одбија Бошкову жељу уз изјаву: „до венчања нема пољупца.” (Иљоски 2018: 146)

Велику улогу у драми *Побегуља* има песма. Која је њена функција и значење у делу? Највећи број песама у драми изражава чулност, откривање емотивног набоја, ишчекивање љубавног заноса и среће. Обично лик Санко почне да пева, потом запевају остали за њим, а у исто време почиње и коло да се игра, при чему коло има синкретичку функцију. Прва песма која се јавља у драми *Узгре-*

јала месечина, Дано, Дано, месечина омогућује и момцима и девојкама да своје жеље за љубавном срећом и чулношћу вербализују кроз стиховане речи, али на прикривени начин, јер их старији надзиру. Заправо, ликови драме се пројектују кроз песнички код преко ког се откривају скривене жеље. Песма „На срцу ми лежи, мила мајко, једна љута гуја” приказује традиционални начин прошевине девојке: мајка одлази да проси девојку за сина и доводи је њиховој кући. У песми се спомињу севдине очи и веће, односно лице, идеал женствености – устаљени описи који су добро утврђени у народној песми³ када се даје опис девојке, лишен описа делова тела⁴ који може добити ласцивну конотацију. Песма „Сеци, дево, русу косу” тематизује девојчино бело лице и гроце, али и косу коју момци траже да девојка исече како би се помоћу ње попели до девојчиног чардака. Момци су своју младост опевали и опет преко стихова тражили да их мајка ожени, као у песми „Тамна магла, мамо, пољем пала”, где исход ероса може бити женидба или смрт. Донка, Ленчетова служавка, пева веома интересантну песму „Никло ми, никло ми, цвеће шарено”, којом се све прећутано у традиционалној заједници овим путем изговара. Заправо, Донка стиховима говори о неостварености љубавних жеља момка и девојке и позива момка да љуби девојку.

Затим постоји корпус песама у драми у којима ликови испољавају своје несрећно расположење и љубавне јаде. Бошко је лек за своју љубавну тугу налазио у песми која опева удају девојке за другог момка. Две песме које девојке певају Ленчету након уговорене веридбе за Досета – своде девојачки живот на свршени циклус девојаштва, тј. указује се на животни циклус јединке као ритуала прелаза⁵ из једне у другу улогу, уз напомену да нема више: шетања, одевања, играња и дружења, већ ће бити ограничена на домен куће и кућних послова; али се и поручује да треба плакати јер је време девојаштва прошло.

У драми *Побеђуља* постоји и песма која је подсмешљивог тона. Таква песма пева о Ленчетовом бежању за Бошка:

Ленче ацијско девојче, море,
За Бошка је побегло, море.
Ленче се сада венчава, море,
Ација од беса скончава.
Јашас'н Јуриееееет! (Иљоски 2018: 187)

Песму је читаво Куманово певало и Аци Трајко због тога није смео да изађе из куће. Ова песма певана је уз поклич Младотурске револуције („Јашасан Јуриет!”) која је са собом носила промену режима.

Присутне су и две сватовске песме које девојчин одлазак из куће алегоријски представљају као чупање трешње из корена земље. Једном песмом сиромашни момци на посредан начин предочавају имућном Аци Трајку да сиромашне у друштву више цене од њега; а изјаву аргументују песмом која тематизује Марка

3 Уп. *Српска девојка* (СНП I: бр. 323):

„У Милице дуге трепавице,
Прекриле јој румен јагодице,
Јагодице и бијело лице.”

4 Типична позиција јединке и тела у усменој лирици јесте да тело поробљава простор, то је тријумф женскости, који је у усменој лирици нарочито везан за старе обредне песме. Истовремено, жена у традиционалној култури има наглашено амбивалентну позицију. Њој се придаје опасна моћ да поробљава, заводи, али она, истовремено, рађа, градећи амбивалентни спој са оностраним, контакт са светим (Пешикан Љуштановић 2016: 93).

5 О томе више у: Јовановић, Бојан, *Магија српских обреда: магија српских обреда у живом циклусу појединца: рођење, свадба и смрт као ритуали прелаза у традиционалној култури Срба*, 1995.

Краљевића како слави Светог Николу⁶ и служи сиромаше, док његова мајка гости богаташе. На крају драме Иљоски ставља песму чији је мотив жена којом се мушкарац оженио, али је она: болешљива, склона једу и пићу, а није вична послу. Том песмом Иљоски жели да орасположи читаоце (и гледаоце) јер су пред епилог драме наишли на неколико сцена које би ову комедију веома лако могле сврстати под жанр трагедије.

Након анализе и синтезе списка песама у драми *Побегуља* увиђамо да су песме у драми носиоци осећања ликова и да песма највише својом мелодичношћу доприноси чулности. Оне указују на стање патријархалног друштва које има своја правила; а песма настоји да их заобиђе, доносећи најмање консеквенце за своје певаче.

Пошто отац Ади Трајко не жели да да своју кћер за занатлију, што је још један од рефлекса традиционалне културе – да девојка, односно момак, мора имати за супружника особу која је истог социјалног статуса, Ленче покушава са мајком да прича о томе. У једном моменту Ленче изјављује: „Умрећу ти! Уместо венца крст ћеш ми целивати!” (Иљоски 2018: 146) Ленче на уму има венац који се користи у свадбеним обредима и симбол је брака, али је истовремено и симбол младиног девичанства (в. Толстој, Раденковић 2001: 72), а који такође чува сватове од злих духова (в. Кулишић и др. 1970: 70). Излазак из ситуације уоквирене међама патријархата Ленче види у смрти.

У фигури оца била је отеловљена сва моћ традиционалне заједнице и он је њом управљао према сопственим нахођењима. У *Побегуљи*, на микроплану заједнице, отац је представљао Бога, све што каже била је „Божја воља” јер „тако је остало од старина: да се слуша отац” (Иљоски 2018: 160). Када је Ленче испрошена, прима дар од будућег свекра у виду златника који представља „један од универзалних начина за регулисање односа у заједници [...], [притом тај дар, односно предмет] садржи у себи представу о благу (доброу) и јавља се као материјализација тог блага” (Толстој, Раденковић 2001: 147).

Драма *Побегуља* обилује исказима које можемо подвести под говорне изразе⁷. Најбројније су пословице⁸. Ликови изричу мисли које су комбинације већ постојећих пословица, потом пословичких израза, али и сопствене умешности и виђена света. Поводом супарништва са Досетом у вези са заљубљености у Ленче, Бошко поручује Досету: „два петла на једном гввну не кљуцају” (Иљоски 2018: 145), мислећи да девојка може припадати само једном момку. Трајко маргинализује своју жену метафором из анималног света која добија пословичне обресе: „није за кокош певање, ни за жену мудровање” (Иљоски 2018: 161). То би значило да је певање својствено певцу а мудровање мушкарцу, док су кокош и жене ускраћене за могућности које су својствене мушком роду. Трајко коментарише женино противљење и устајање против патријархалног поретка: „храни псето

6 Умена епска песма памти да је Марко славио Светог Ђорђију (СНП II: бр. 68).

7 „Под говорним изразом треба разумети у првоме реду синтагму или читаву реченицу (Једна би те превео преко воде, Кицош је на ушима, Што је руха на њему је, што је круха у њему је, итд.) која у говорној служби има ширу и сталну употребу. У ствари то су – по принципу економије речи – сажете, посебне говорне целине, које се употребљавају као унапред спремљени клишеи – фразе (С мене па на уштап, с брда с дола, с неба па у ребра, на врат на нос, на једвите јаде, итд.).” (Кнежевић 1972: 6)

8 „Пословице су кратке и сажете, мисаоне изреке, дате обично као савет и упут. Основна намена пословица је поучно изрицање животних истина и правила. Пословице и јесу врста умовања на основу стечених знања и искустава, онако како их је народ схватио и уобличио.” (Кнежевић 1972: 16)

да ти лаје” (Иљоски 2018: 186), где је жена маргинализована и сведена на ниво пса који се окреће против свог власника. Ленчетово бежање за Трајка јесте „брука [која] се не спира сапуном” (Иљоски 2018: 196), другим речима: представља несапериву срамоту за хаџијску породицу. Трендо за хваљење своје бозе каже: „Нехваљена девојка остаје неудата” (Иљоски 2018: 197), алудирајући на важност проводацијске улоге при удаји девојке у традиционалној заједници. Мајка Евра, када долази да испроси Ленчета за Бошка, каже да „од љубави веће мађије нема” (Иљоски 2018: 189), што би се подвело под општепознату пословицу. Аџи Трајко, при Великином терању да се помири са ћерком за покладе, јер неко умире са више, а неко са мање грехова, заправо јесте свестан својих грешака изреченом мишљу: „свака планина зна своју тежину.” (Иљоски 2018: 199)

Последњи чин драме у дидаскалији описује покладе: маскиране људе у ношњи, младу која, са свекром и свекрвом, одлази код својих родитеља на праштање. У *Побеђуљи* су у питању беле покладе. Покладе су домаће гозбе свих окупљених чланова породице или задружне куће уочи већих постова. Оне се, између осталог, називају и проштене покладе или прочка зато што на дан ових поклада људи међусобно опраштају увреде и замерке (в. Кулишић и др. 1970: 247). Такође, код свих Јужних Словена постоје обичаји игара под маскама, чији се учесници маскирају у животиње, имитирају свадбе или друго, а што је, углавном, праћено хумористичким сценама и еротским шалама (в. Толстој, Раденковић 2001: 435). У *Побеђуљи* је, с хумористичне стране, приказан високи мушкарац ком се бркови откривају испод вела, што људе увесељава и тера на смех. Због маски и заступљених обичаја, ову драму можемо сврстати у нешто што би имало обележје фолклорног театра⁹. Иљоски, по свему судећи, није случајно споменуо беле покладе и инкорпорирао их у драму. Наиме, у етнолошкој и фолклористичкој литератури већ дуго влада мишљење да су опходи више везани за ритуал, а они, када у њима преовладају миметички елементи, тада прелазе у домен драмског: тј. сматра се да тада фолклорно позориште наставља путању тамо где култ стаје (в. Прошић Дворнић 1984: 145). С друге стране, када је праштање у питању: Бошко долази са својом породицом код Аџи Трајка на мирeње. У том тренутку се у Аџи Трајку нешто сломило. Иљоски на вешт начин склања свог јунака са сцене и не дозвољава да фолклорна поетика буде изневерена, а самим тим и његов јунак буде огољен и приказан као јунак ослабљене психе; јер „нестанак са сцене наводи нас на помисао да Трајко, иако је нестао, и даље траје у својим одлукама по принципу *’nomen est omen’*; па се и споменути тријумф може посматрати као тренутно стање, али то остаје отворено питање јер се драма привела крају” (Бајшански 2020: 179).

Ваљало би споменути да овај драмски текст Васила Иљоског може представљати мали каталог анималних метафора. Када Бошко и Ленче причају о тајном ашиковању, он каже да Ленче не одаје њихова виђања, а појашњење за то даје реторским питањем: „зар мачка може да падне на леђа?” (Иљоски 2018: 145), мислећи да ли мачка, којој је у природи да буде спретна за пењање и скакање, може икада пасти, односно да Ленче која је опрезна може нехотице одати њихова тајна виђања. Тетка Мирса користи метафору из анималног света „везана козица, мирна горица” (Иљоски 2018: 156), тврдећи да Ленче треба удати на време како би се смирила, у супротном би је ђаво узео под своје. Овим чином се указује, из тзв. женске перспективе, да се патријархат дубоко укоренио, и да жена не мисли

9 Драгослав Антонијевић (1984: 5) каже да се као посебна категорија фолклорног театра могу издвојити *игре под маскама*.

о положају свог рода (в. Бајшански 2020: 176). У сцени у којој Велика покушава Трајка да уразуми по питању насилне удаје ћерке, хаџија изговара: „Ти мени да мудрујеш. Није за кокош певање, нити за жену мудровање?” (Иљоски 2018: 145) У овом случају женин покушај да се оствари као мислећи субјекат муж пореди са немогућношћу певања код кокоши, о чему је у горњим редовима било речи. У истом дијалогу Трајко поручује Великој да не слуги зло као кукумавка. Кукумавка представља сову. За сову се у традиционалној култури верује да је оваплоћење ђавола. Такође је за њу у традиционалним представама везан мотив смрти. Блиска кукавица, по називу *кукумавка* и крику „гу-гу!”, ова птица, гледана као удовица, усамљена неудата жена, попут кукавице непрестано и неутешно дозива погинулог мужа или брата, а њен глас се сматра плачем (в. Толстој, Раденковић 503–504). У покушају прошевине Ленчета за Бошка мајка Евра наводи да њен син може ићи уз њихову кћер: млад је, здрав, леп; на шта Трајко Еврино поређење доводи у везу са трговачким хваљењем коња и магараца на пијаци. Бошкову разочараност и бол због Ленчетове удаје за Досета, Трендо је окарактерисао алегоријом: „Болан Бошко због кокошке. Није због кокошке, већ због пилета” (Иљоски 2018: 176), у којој је јасна алузија на младу Ленче. Велика у свађи са мужем каже да је њихова Ленче попут јагњета (нежна и неспретна да икога повреди), док је отац назива кујом (алузија на бежање од куће и наношење срамоте породици). У даљој расправи, када се Велика ослобађа као мислећа индивидуа, Аци Трајко ће пословично описати њену личност и смели поступак: „храни псето да ти лаје” (Иљоски 2018: 184), где се исказ своди на пословицу. Тетка Мирса је Евру назвала лисицом, која је лукава, јер сматра да је она бацила чини на Ленчета како би отишла за Бошка. Потом Трајко карактерише Бошкову успротивљеност и храброст да се сваком супротстави као лајање на све и свакога, мислећи да момак таквог социјалног стајежа нема обзира и поштовања према осталима у заједници, посебно према старијима од себе.

Из свих наведених анималних метафора даје се закључити да ликови драме *Побегуља* Васи́ла Иљског описују гестове и исказе осталих ликова кроз животињске покрете и оглашавања, чиме, неизоставно, остварују јаку експресивну слику у датој сцени. Али, по свему судећи, ликови ове драме користе анималне метафоре зато што су им оне најближе, они нису људи који би могли на вишем интелектуалном нивоу да артикулишу апстрактна поређења, него их у оквиру традиционалне заједнице исказују већ познатим терминима и поређењима.

На основу текстуалних примера и наших опажања, *Побегуља* Васи́ла Иљског јесте писана на темељима традиционалне културе. Истраживање у раду показује да драма садржи: краће говорне умотворине, песму и коло, каталог анималних метафора својствен патријархалном моделу заједнице. Тумачећи заступљене традиционалне сегменте, утврдили смо да се помоћу њих карактеришу ликови и средина у овој драми Васи́ла Иљског. Описи ликова Ленчета и Бошка одговарају традиционалном идеалу усмене поезије: као девојка идеалтипске лепоте и младић ког красе сви атрибути пожељни са становишта традиционалне културе. Рефлекси патријархалног живота и норми исијаву из ликова: Аци Трајка, мајке Велике, тетке Мирсе, Тренда и других. Заступљеност пословица потврђује ауторитет и мудрост (патријархалног) колектива, које се користе у ситуацијама да би се потврдило сопствено мишљење.

Укупна слика патријархалног света уз остале рефлексе традиционалне културе несумњиво указује на то да се драма *Побегуља* Васи́ла Иљског, без читања

(једино) из кључа традиције, никако не би могла фабуларно схватити и добити своје обресе на које смо ми указали у овом раду.

Извори

- Иљоски 2018: В. Иљоски, *Побегуља*, у: И. Живанчевић Секеруш, Ж. Милановић (прир.), *Македонска књижевност 19. и 20. века*, Нови Сад: Филозофски факултет.
- СНП I – Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, књига прва (1841). Сабрана дела Вука Караџића, књига пета, приредио Владан Недић, Београд: Просвета, 1975.
- СНП II – Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, књига друга (1845). Сабрана дела Вука Караџића, књига пета, приредила Радмила Пешић, Београд: Просвета, 1988.

Литература

- Алексијев 1973: А. Алексијев, Предговор, у: В. Иљоски, *Побегуља*, Скопље: Мисла, 5–35.
- Антонијевић 1984: Д. Антонијевић, Опште теоријске претпоставке о фолклорном театру, у: Д. Антонијевић (уред.), *Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама*, књ. 21, Београд: Балканолошки институт САНУ, 1–10.
- Бајшански 2020: М. Бајшански, Положај жене у *Побегуљи* Васиља Иљоског, у: А. Дучевска (уред.), *Десетогодишњи научен собир на млади македонисти конференција во чест на проф. Лилјана Минова-Ѓуркова*, Скопље: Филолошки факултет „Блаже Конески” – Универзитет „Св. Кирил и Методиј”, 173–182.
- Васић 1984: О. Васић, Народне игре и забаве у ужичкој Црној Гори, у: Н. Пантелић (уред.), *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 48, Београд: Етнографски музеј у Београду, 359–409.
- Иванова 1998: Р. Иванова, Свадба као систем знакова, *Кодови словенских култура*, год. 3, бр. 3, Београд: Clío, 7–13.
- Јовановић 1995: Б. Јовановић, *Маџија српских обреда: маџија српских обреда у живојном циклусу појединца: рођење, свадба и смрт као ритуали прелаза у традиционалној култури Срба*, Нови Сад: Светови.
- Караниколова 2013: Л. Караниколова, Македонски Vis a Vis Српски менталитет: (О „елементима традиције” у *Беџалка* Васиља Иљоског и *Зона Замфорова* Стевана Сремца), у: А. Вранеш и Љ. Марковић (уред.), *Књижевност и мултикултуралност*, књ. 2, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 213–245.
- Кнежевић 1972: М. Кнежевић, *Антропологија народних умотворина*, Нови Сад: Будућност.
- Пешикан Љуштановић 2016: Љ. Пешикан Љуштановић, Женско тело као простор у усменој обредној лирици, *Сарајевске свеске*, бр. 49/50, Сарајево: Mediacentar, 93–109.
- Прошић Дворнић 1984: М. Прошић Дворнић, Покладни ритуал, у: Д. Антонијевић (уред.), *Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама*, књ. 21, Београд: Балканолошки институт САНУ, 143–157.
- Толстој, Раденковић 2001: С. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, Београд: Zepher book world.
- Кулишић и др. 1970: Ш. Кулишић и др., *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
- Вукмановић 2008: А. Вукмановић, Игра у свадбеном ритуалу, *Philologia*, год. 6, бр. 6, Београд: Удружење грађана Philologia, 185–193.

Детелић 1988: М. Детелић, Место еротике у српској усменој епизи, у: Д. Ајдачић (при-ред.), *Еротско у фолклору Словена*, Београд – Сопот: Стубови културе – Арт принт, 400–414.

Саздов и др. 1988: Т. Саздов и др., *Македонска књижевност*, Загреб: Школска књига.

Хећимовић 1982: Б. Хећимовић, Македонска драмска књижевност и казалиште, у: Б. Хећимовић и Б. Павловски (прир.), *Сувремена македонска драма*, Загреб: Знање, 5–14.

TRADITIONAL CULTURE IN VASIL ILJOSKI'S *POBEGULJA*: REPRESENTATION AND FUNCTION

Summary

Pobegulja by Vasil Iljoski was written on the foundations of traditional culture. Our research in this paper shows that drama contains: shorter speech creations, a song and a circle, and a catalog of animal metaphors characteristic of the patriarchal model of community. Interpreting the represented traditional segments, we determined that they are used to characterize the characters and the environment in the play *Pobegulja* by Vasil Iljoski. The descriptions of the character of Lenče and Boško correspond to the traditional ideal of oral poetry: a girl of ideal beauty (like Milica from the song *Srpska djevojka*) and a young man adorned with all the attributes desirable from the standpoint of traditional culture (like an epic hero). The characteristics of the traditional world are outlined in the patriarchal community. The representation of proverbs confirms the authority and wisdom of the collective.

Keywords: *Pobegulja*, patriarchy, traditional culture, kolo, folk song

Milivoj S. Bajšanski

Бојана Д. Кулићан Громовић¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

РЕФЛЕКСИ УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА КАКО ЈЕ ЈОШИКА ОТИШАО НА НЕБО БРАНКА В. РАДИЧЕВИЋА

Предмет проучавања овог рада јесу иманентнопоетички фолклорни елементи који су из народне традиције инкорпориран у збирку приповедака *Како је Јошика отишао на небо* Бранка В. Радичевића. У раду ћемо на репрезентативним примерима издвојити елементе који се могу тумачити у контексту усмене књижевности и традиционалне културе. Креативном списатељском надоградњом поетичко-естетичког предлошка усмене књижевности, Бранко В. Радичевић литераризује свеукупни потенцијал веровања, обреда, обичаја и реалистички приказује догађаје и ликове ромске заједнице. Циљ овог рада јесте да укаже на значај недовољно истраженог сегмента Радичевићевог прозног стваралаштва, као и да отвори херменеутички контекст даљих читања и упоредних анализа.

Кључне речи: Бранко В. Радичевић, усмена књижевност, традиционална култура, приче о Ромима

Бранко В. Радичевић закорачио је у српску књижевност непосредно после Другог светског рата. Своје прве песме почиње да објављује 1944. године и пише до пред крај живота. Пре свега познат је по књижевности за децу. Теме којима се бавио јесу: љубав, родољубље, живот сељака ратника, а посебно су значајне његове монографије: *Плава линија живота* и *Сујеверице и друге речи* (објављене у четири књиге), јер је укрштањем поетског, лексикографског, етно-психолошког виђења света и човека дао посебан допринос проучавању културног наслеђа како усменог (сујеверице) тако и материјалног – споменици крајпуташи. Сматрамо да збирка приповедака *Како је Јошика отишао на небо* има велики потенцијал да послужи за изналажење елемената усмене књижевности и традиционалне културе, који су исказани кроз обредност, обичајност и духовност или кроз „само овом аутору својствену, уметничку 'граматику човека'” (Громовић 2023: 11). О рефлексима усмене књижевности у стваралаштву за децу Бранка В. Радичевића писала је Милица Томовић (2014б) у својој докторској дисертацији, као и о приповеткама које ће бити предмет анализе овог рада. Као резултат Научног скупа организованог поводом 90-годишњице рођења Бранка В. Радичевића проистекао је зборник *Поезија Бранка В. Радичевића* који представља значајну основу за новија тумачења и друкчију перцепцију његовог опуса. О Радичевићевом превођењу ромске поезије Хамовић (2016: 13) пише: „А упоредо са радом на националним традицијским изворима, одао је почаст 'дечачки наивној и непосредној' циганској поезији коју је преводио, поезији народа бескућника у име свога народа избеглица и народа погорелаца, с којим су Цигани увек људски живели, али и гинули од истих крвника.” Радичевићеве приче приказују заједницу Рома из градске средине, која се интерисала у домаће становништво и прихватила локалну традицију, језик и обичаје. Веза прича из књиге *Како је Јошика отишао*

1 bojanakul@gmail.com

на небо с усменим стваралаштвом и фолклором јесте посредна. Традиционална култура и усмена књижевност служе Радичевићу како на плану одабира мотива тако и као модел за семантичко и морфолошко обликовање у стваралачком процесу. Његове приповетке често садрже елементе народних шаљивих приповедака, жанровске цитате (молитва, клетва, здравица, благослов итд.): „Превласт живог фолклора, завичајног, знаног и вољеног, не значи сигуран ослонац на готове усмене моделе, него преозначавање његових чинилаца, чак и кад буде ослабила тежња за деформативном страном тога модерног лирског поступка, у познијем периоду писања.” (Хамовић 2016: 14)

Збирка приповедака *Како је Јошика отишао на небо* састоји се од 16 приповедака, од којих 8 у наслову садржи име главног лика. Књига је насловљена према јунаку из приповетке „Стара Ката”. Плеоназам: „отишао” упућује на веровање по којима се смрт доживљава као наставак живота на бољем месту: небо – рај („преселио се”, „одморио се”). Све приповетке обједињене су мотивом обреда преласка. Јунаци бивају суочени са одређеном граничном ситуацијом која им помаже да закораче на другу страну: прихвате статус који им је намењен, а тај нови статус значи и промену која се манифестује на физичком, сазнајном плану или кроз враћање моћи говора/разумевања. Најистакнутији обреди прелаза уобличени су у причама са темом свадбе, сахране, туче, одласком од куће и сл. Приповетка „Стара Ката” описује мајку која пати због изненадне смрти сина. Њену тугу појачава осећај немоћи јер није могла да предвиди да ће се то десити: „Никакав знак, ни у сну! Умро је уочи светог Саве. Није било мраза, ни снега. Такав дан. И таква година. Није било ни ветра. Ни кише. А јануар, зимски месец. Сув.” (Радичевић 1992: 104)² Јошика је умро након сахране старог Циганина на којој је био. Лепо се обукао и испео на гробљанско брдо. Пењање на гробље симболично је Јошкин телесни „пад”, губљење борбе против овдашњег, а успињање ка небу и вечном животу. По обичају, узео је жито, али одбио вино и ракију. Узео је пиво. На сахрани је било туге, али изостају кукњава и бусање у груди. Огрешењем о обичај и самим додиром са покојником, болешљиви Јошика призван је у други свет. Није се мучио ни тешко боловао, једноставно: отишао је на небо остављајући мајци терет. Туга је превелика за тако малену жену, она се јада и прекорева сина што је напустио, приповедач користи глаголе: издао, преварио, убио, опустошио мајку, унесрећио мајку за цео живот. Јошкина смрт преко реда је оглушење о природни поредак те је на метафизичком нивоу стара Ката унапред исписана из света живих: „Остарела. [...] Поцрнела. Погурила се. Најчудније је то што је поцрнела. Имало је нечег белог у њој. Она је била бела Циганка. [...] Одложила је на бетон тај огромни завежљај који ју је поклопио и погледала ме наводњеним очима које су тониле у подочњаке као две црне тачне.” (Радичевић 1992: 104)

Специфичност старе Кате јесте у томе што је бела Циганка³. Ово одређење може означавати њено порекло, али и моралну чистоту. Катине очи губе се у црним подочњацима, односно душа копни опкољена болом. Одлагање тешког завежљаја на под симболично представља отпуштање терета причањем приче. Радичевић често примењује карактеризацију именом чиме доприноси стварању

2 Сви цитати из збирке приповедака *Како је Јошика отишао на небо* наведени су према издању БИГЗ-а из 1992.

3 У Србији се разликују четири групе Рома: 1. турски Роми; 2. бели Цигани (део турских Рома, дошли су у Србију из Босне, насељени су посебно у Подрињу: баве се свирањем, поткивачким занатом, а и џамбаси су. Њихове жене израђују и на трговима продају платно и везове; 3. немачки или банатски Роми; 4. влашки Роми, у Босни познати као Каравласи. Према: „Историја, култура и традиција Рома и Ромкиња”, <<https://romadaje.org/?p=3422>>, 2. 5. 2023.

посебног каталога ликова и смештању у извесни симболички оквир истичући њихову посебност. Јошика: јова, јоха (врста дрвета из породице бреза).

Бреза је у правом смислу те речи свето дрво сибирског становништва, па преузима све функције *Axis mundi*. Пошто је космички стуб добија 7, 9 или 12 зареза који представљају небеске нивое. [...] Бреза је симбол пута којим небеска енергија силази, и којим се људска тежња успиње. [...] Исто тако значи и то да је бреза творац преображаја који покојника припремају за нови живот. (Гербран, Шевалије 2009: 86)

Јошикина мајка била је бела, као и кора јове. За јову и брезу проналазимо одвојена тумачења, супротна: „Јова има велики углед код босанских Каравлаха. Кад су Исуса шибили ј. границама, оне су се одмах изломиле, и зато је Исус благословио ј. (ГЗМ, 19, 235).” (Чајкановић 2009: 56) Док јова постаје благословена, бреза је проклета: „За б. су везане две етнолошке скаске. Зашто је бреза проклета? Спаситеља су шибили б. шибликама, и зато ју је он проклео (ГЗМ, 19, 235).” (Чајкановић 2009: 22)

Име Ката⁴ јесте назив за цвет: астер, лепа ката, представља симбол снаге сунца и неба у лето и јесен. Име Ката налазимо у народној песми са мотивом жаљења невесте за умрлим драгим: „Лепа Ката Павла жали.” (Геземан 1925: 48) Однос цвета према високом дрвету сликовити је приказ мајчине боли док се душа њеног сина успиње у небеска просторства.

У приповеткама је истакнута посебна врста веза: родитељ – дете, заједница – појединац. Везе бивају прекинуте напуштањем сигурног места (дома) и одласком у непознато (Жољо одлази у свет, Бацо у кафану, Гуро у подрум, Гуто у туђе село, Јосиф и Пајкови синови у „свет”, Пушика у Немачку као заробљеник, Коста и Јошика на гробље итд.). Јунаци су у процесу иницијације (младићи – мушкарци, млади – стар; странац – домаћи, свет живих – свет мртвих). Одвајање појединца представља процес прелиминарног чишћења (в. Ван Генеп 2005: 31–47) како би се лакше интегрисао у заједницу којој тежи.

У приповеци „Жољо” све расте, само се чини да се Жољо смањује. Он је мали, жгољав, ситан као Биберче. Биберче се родио такав од мајчине силне жеље, а Жољо носи проклетство. Његов отац је џамбас који помаже коњима, „зна са коњима”. „То није добро. Није ни здраво. Упетљао се неки ђаво. Не ваља. Врачале су врачаре. И бајали⁵ бајачи. Гасили су му угљевље и заливали га светом водицом. Клечао је у цркви испод епитрахиља. Водили су га хоџи по запис. Кукурикао је на раскрсници углас са првим петловима. Ништа није помогло.” (Радичевић 1992: 10) Врачање, бајање, угљевље (саливање страве), затим тражење помоћи у цркви и у џамији, раскрсници, зачарани је безизлазни круг који није помогао Жољу. Демонски хронотоп у којем дечак на раскрсници треба да кукуриче са првим петловима указује на решеност родитеља да по сваку цену пронађу лек. Милорад џамбас успевао је да од најслабијег, болесног коња начини здравог и јаког. Тај

4 Астер, лепа ката или шимирезла је баштенска биљка која цвета у касно лето и рану јесен. Симбол је снаге сунца и неба. „У грчкој митологији се каже да је астер створен од суза грчке богиње невиности и чистоте Астреје. Једног дана она је била толико узнемирена зато што је неколико звезда било на тамном небу, да је почела да плаче. Док је плакала, њене сузе су пале на земљу и претвориле се у цвет у облику звезде. Због тога је цвет назван по њој, астер, што значи звезда.” Извор: <<http://www.artnit.net/flora-doma/item/4653-simbolika-astera.html>>, 6. 5. 2023.

5 „Бајање је архаичан остатак народне мађијске медицине. То је нека врста тајанствене радње против злих демона, духова и болести, уз употребу мађијских предмета и басама.” (Кулишић и др. 1970: 16)

„Врачање је магијско опчињавање (омађијавање) живих бића и мртвих предмета. У науци је познато као црна магија, која се заснива на прастарим веровањима да човек може утицати на збивања у природи.” (Кулишић и др. 1970: 77)

процес трајао би два-три дана, а коњ би се појавио: „Коњ је вилен, подмлађен, трза заузданом главом и пропиње се увис” (Радичевић 1992: 10) – у стаји се у тајном процесу нешто догађало, мајсторије и варке, сви су ћутали јер су примећивали да су послови ђаволски. Коњ се доводи у везу са демонима доњег света (в. Кулишић и др. 1970: 170), те је јасно да џамбас Милорад чини нешто недозвољено. Да би магијске радње успевале, неопходно је да буду тајне, због тога нико није смео ући у шталу док је Милорад леčio коња, сам није јео, пио ни излазио. Једне ноћи Милораду јавља се „митолошки, коњски отац” који брине о душама свих коња и упозорава га да не сме да помаже коњима, уз претеће речи: „ако ти је стало до живота твога сина”. У бајци „Биберче” у сну мајка има предсказање: „Један пут дође јој у сан неко и каже да не плаче више, биће њен син велик као јаблан.” (СНПр: 265) Биберче је тај који је превазишао препреке и постао велики, а Жољо је порастао када је његов отац одустао од помагања коњима. Након што је Милорад променио посао, почео да кује потковице, син је израстао. Појавио се на тркама „треће јесени након сна”. Жољо се такмичи на старом, неугледном коњу (кљусе које се саплиће, са шарама које клецају) због којег се гледаоци смеју. Међутим: „И стварно, поново су стала да се догађају чуда. Победио је матори коњ. Први је прошао кроз циљ. Пролетео је као тутањ.” (Радичевић 1992: 14) У песми „Бановић Секула и Јован Косовац” Секула препричава мегдан у којем је могао настрадати ујаку Сибињанин Јанку:

А из таме јунак излазио
На ђогату коњу виловиту,
А ђогат му у три ноге храмље,
На њему је остарјели ђедо,
Прекрстио обадвије руке,
Метнуо их себи у њедарца,
Озебле му, остале му пусте!
На глави му проклета шубара,
За шубаром крило позлаћено. (Петрановић 1870: 420–424)

Јунак који излази из таме (остарјели ђедо) појављује се ниоткуда, на вилловиту коњу, а обележје његовог необичнога одела су чудна капа: „проклета шубара” и на њој „крило позлаћено”. Узмемо ли у обзир да је поље пусто, покривено тамом, Косовац Јован наликује необичном чувару који има посебне помагаче: пегаза и магијски предмет крило позлаћено. Ујак објашњава Секули:

Оно није остарјели ђедо,
Већ је главом Косовац Јоване,
Ђедо се је кастил начинио,
Од вратства му ђогат охронуо. (Петрановић 1870: 420–424)

Мотив губавог коња који добија натприродне моћи најпознатији је у легенди о Марку Краљевићу: „Шарац је по легенди био губаво ждребе, а познат је као коњ са натприродним моћима.” (Кулишић и др. 1970: 171) У народној приповеци „Златна јабука и девет пауница” јунак, да би избавио своју жену, царицу, мора да стекне коња који је кадар стићи змаја цара, а то може постићи служећи код бабе, ако сачува њену кобилу и ждребе. За награду може да бира било којег коња, али по змајевим речима: „У тој и тој планини има једна баба, па има дванаест коња за јаслама, не знаш који је од кога лепши. А има један у буџаку коњ као да је губав, тако се чини, али он је најбољи; он је брат мога коња, њега ко добије, може у небеса ићи.” (СНПр: 77) Такође, Јабучило, коњ војводе Момчила, познат је по крилима и изузетним способностима. Коњ и његов власник јесу повезани,

а нечастиве силе које помажу да Милорад од губавих коња начини здраве краду му снагу и нарушавају природан процес одрастања сина. Када се поништи снага магије, појачава се сила која опоравља младића и долази до изненадне промене. Изрека: „Бибер је зрно малено, али пред господу излази” (СНПос: 51) указује да вредност није у величини: док је био мален, а касније због старог коња, Жољо је био изопштен, али његова победа изазива неверицу и љути оне који су изгубили опкладе на трци. О историјском контексту усмене епике Пешикан Љуштановић (2020: 47) наводи: „С реалним животописом преплићу се, потом, елементи типичних епских животописа: порекло и рођење, убрзано одрастање, стицање коња и оружја, прво јунаштво или освета, женидба скопчана са савладавањем препрека, смрт”, а овај епски образац делимично је преузет у причи о Жољи: он је витак, леп момак. Са цокејском капом на глави и венцем око врата подсећа на јунака епске песме, који носе калпак и јуначко рухо. Младић убрзано одраста посредством неке више силе, има неугледног коња, на тркама постиже своје прво јунаштво, победом се свети онима који нису веровали у његов успех. Највероватније је Жољо наследио/научио вештине свога оца да помаже коњима. Жољо се изненада појавио и изненада нестало – негде у свету јаше. У *Српским народним приповешкама* из 1870. проналазимо шаљиве приповетке о Ромима: мотив крађе коња, изгладњивања коња: „Циганин и властелин”, „Како Циганин научи коња гладовати”, и друге: „Млада и Циганин”, „Циганче, па Циганче!”.

У приповеци „Лепи Луто” главни јунак јесте дроњави младић који се диви оделу господина Владимира. Они разговарају у Улици Милоша Великог испред кафане „Три багрема”. Владимир наговештава младићу да су јунаци, необичне и поучне, фантастичне приче. На крају, Луто му говори: „Остајте здраво, господине! Здравно и весело господине! Бог вам дао...” (Радичевић 1992: 23), по угледу на говорне изразе: „Бог ти добро дао!”, „Бог ти здравље дао!” (СНПос: 57). Међутим, Владимир је „загонетно закорачио у празно”. Прича постаје онеобичена, јер се један поучни разговор Владимира и Луте своди на догађај који се можда није десио: „Није завршио отпоздрав. Јер није имао с ким да се поздравља и отпоздравља. Ни господина Владимира. Ни празнички обученог господина. Ни крчме код „Три багрема”. Ама, ничег није било. Тако су се растали. Ако су се уопште састајали.” (Радичевић 1992: 22) Дроњави Луто у причи „Циганска посла” скинуо је своје дроње и обукао лепо одело због додељене функције младожење. Његова млада је лепа као и он, Ружа, крадљивица из приповетке „Чоколада”. Пословица „Нашла врећа закрпу” (СНПос: 187) указује на могућност да и Луто нађе себи пар, па макар и за потребе лажне свадбе. Карактеризација именом⁶ и оделом има за циљ да укаже на чињеницу колико год одело не чини човека, сиромаштво се не да сакрити, али се да ублажити младошћу и духовном лепотом. Владимирово лепо одело и елганција чине упадљивијим закрпе на Лутовим крпама.

У приповеци „Смејурије са Бацом” смешно је остварено ситуационом комиком, описом јунака, као и говором. Реч баца значи: „рупа на кући, куда излази дим, димњак” (СР: 18). Бацо свира виолину и троши паре на коцку. Он је добар, поштен, мек, понизан. Захваљује и благосиља: „Хвала, господине. Како ви кажете, господине. Имате право, господине. Разумео сам, господине. Овога ми крста и крсне славе, господине. Не љутим се, господине. Бог вам дао среће и здравља, господине.” (Радичевић 1992: 28) У Бациним речима сједињени су заклињање, здравица и благослов. Понављање речи *господине*, поред понизног ословљавања

6 Реч лутор има значење: неуредна особа, неко ко је ограничених менталних способности, а слична реч „слута” значи: глуп (в. СР: 693).

представља и братимљење, како би се успоставио близак однос са непознатим и премостила дистанца. Даринка, Бацина жена, долази, псује, тужи и проклиње када јој јаве да је Баца прокоцкао све, и седи на степеништу испред крчме, покривен чаршавом. Жена преклиње: „Боже, шта сам ти згрешила! Кажи, Боже, што си ме казнио? Што ме удаде за оваквог човека?” (Радичевић 1992: 29) Бацо седи на степеницама, граници између кафане и куће, између демонског, где у коцкарској игри мунте све губи, и познатог, дома, где га чека псовка, грдња, беда. Бели чаршав симболише његову чистоту и неискварену душу. Као што је при исповести исповедник покривен епитрахилем, или при обредној радњи положајник гуњем, тако је Бацо. Огољен је физички и духовно, своју *исповест* која је на граници са клетвом исказује унутрашњим монологом. Он је само један божјак који би волео да му је живот наклоњенији. Празан, разочаран животом какав му је допао, а тишином и неуједначеном свирком проговара. Даринка по угледу на *Злу жену* (СНПр: 11) од које је и ђаво поседио, виче, залеће се, а приповедач је назива „неразумном”. Бацо би хтео да јој каже: „Чуј жено, слушај што ти говорим, нико ти није крив, ни ја нисам крив, ни ти ниси крива, твој и мој живот је упропашћен истог дана када смо се родили” (Радичевић 1992: 30), међутим, остаје нем и не изговара ништа, јер својом појавом и животом већ је све рекао. Људи из кафане враћају му гардеробу, дају новац и покушавају да уразуме Даринку: „Јер шта би они без њега. Ко би још издржао њихове сурове шале и смејурије. Ваља човека причувати.” (Радичевић 1992: 30) Њега људи чувају јер им треба (као и Гуто) за смејање како би заборавили на суморну свакодневицу и препустили се. Када му опраштају дуг и враћају све, он постаје део заједнице и света кафане. Табу ћутања као мотив појављује се у још једној приповеци – „Спасоносна псовка”, у којој се јунак Пушика након ропства враћа кући, а заборавио је језик. Такво ћутање могли бисмо тумачити као завет ћутања и одређену врсту припреме за улазак у заједницу у прелиминарној фази обреда.

Једна од приповедака која на потресан начин приказује живот просјака јесте „Гуто”. Сваке године у јесен Гуто се спремао да иде у прошњу: „лепоглав и благоок”, певао је неке чудне песме о својој несрећи: „плачљиво”, „жалостиво”, „подрхтавајућим гласом”. Прича о ромском таљигашу изграђена је на мотиву просјака и „спљепачке пјесме”. Мештани села у које долази спремају му необичан дочек: скривају се, а када изађе из таљига и крене од врата до врата на штакама или побауљке, сељаци искоче и пусте псе. Гутин сусрет са псима може се тумачити као ритуално пуштање паса током пасје недеље, у којој се истичу дани: пасја недеља, пасја среда, пасји петак. Иначе, празник Василијевдан био је посвећен псима (в. Кулишић и др. 1970: 232). По доласку у село Гуто богоради⁷ очекујући од сељака који прибирају летину да му уделе храну. Карактеризација јунака физичким изгледом и оделом, заокружена је именом Гуто: „гута: болест у којој отекну зглавци у ногу и у руку, а придев гутав (израслине које расту): Тешко капи на ћелавој глави!/А долами на плећи грбаве! А копчама на ноге гутаве!” (СР: 108) Тврдњу о Гутиној болести поткрепљујемо чињеницом да носи штаку на коју се ослања или се креће побауљке. „Гуто запева. Али, он необично пева. Она мало пева, а мало богоради. Он себе жали, а друге благосиља. И сваком жели срећу, здравље, добар род, родну летину, пуне торове и амбаре, пуне колевке и бачве.” (Радичевић 1992: 37) Људи пуштају керове: нешто да се деси. Из једног свеопштег хаоса, карневалске атмосфере, истиче се изразито трагичан моменат, Гутино падање на земљу: „Пси кидишу, насрћу на несрећника, витлају око коњића и таљига. А Гуто, пристра-

7 Богорађење: „искати Бога ради” (СР: 34).

вљен, нариче. И то су чудне, преболећиве нарицаљке. Испустио је штаке. И пао на земљу.” (Радичевић 1992: 37) Након хаоса враћа се стање устаљеног система: сељани отерају псе, сити се исмеју, а онда дарују просјака и коња. Његово богорађење претвара се у благодарење: „Бог вам дао и што искали и што не искали, овце вам се близиле, краве млекуљале, чељад женила и удавала, срећа вас вазда пратила и у кући и на друму, главе вам биле препаметне и бистре, а џепови тешки као бисаге, натоварени новцем.” (Радичевић 1992: 38) Након што је испросио милостињу, све лоше што је осетио бива избрисано, не сећа се смеха, паса, богорађења. Он пева исту своју тужну песму, али веселије. Приповедач иронично наводи: „Људи то знају. Смеју се. Боже, баш је смешно. Можда би чак било жалосно да није смешно. Људи се сити смеју. Сузе им ударе на очи. Напоследку, отерају псе. [...] Људи су задовољни. Догодило се нешто. Нашалили су се. Насмејали су се. Јер и то је провод. Не може се без шале и без провода.” (Радичевић 1992: 38)

Врста обредног смеха која се појављује блиска је ритуалном смеху присутном на сахранама (посебно младих људи), или при ритуалима плодности, а у сваком случају важан је јер представља тријумф живота над смрћу, Гуто устаје и наставља заборављајући на све: „Јер, људи су предобри. Шта би он сиромаш, да није предобрих људи! Не сећа се керови који су кидисали на њега. Не сећа се смеха. Не сећа се како је запомагао. Како је богорадио. Уплашио се. Ко се не би уплашио. Али, он се тога не сећа.” (Радичевић 1992: 39) Овај сусрет догађа се једном у оквиру годишњег циклуса, у јесен, а смех сељака, пси који кидишу, Гутино богорађење, благодарење и нарицање указују на обредни карактер догађаја. Аудитивне слике доприносе драматичној атмосфери. Смех има ритуални карактер, након њега Гуто бива награђен: „Тако се реч ’невољица’ с почетка приче преокреће у далеко животнију ’невољу’. Гутова песма, иначе, непосредно асоцира на карактер и функцију слепачких песама (в. Клеут: 1955), чија је намена да измоле милостињу и захвале на њој, указујући на трагичну маргинализованост просјака и религијски смисао даривања.” (Томовић 2014а: 46)

Приповетка „Туча” приказује ритуалну тучу која се дешава после вашара на Јеремијин дан. Након туче сви остају неповређени, а празновање се наставља у малим кућама уз песму. Овај догађај уско је повезан са обичајем терања змија стварањем буке јер је, према веровању, Св. Јеремија био укротитељ змија (Кулишић и др. 1970: 161).

„Старамајка” – Традиционалну културу у којој се негује породична хијерархија Радичевић приказује кроз однос према старијима и поштовање према куму: „Мајка Јелена, наша деј, наша мами, наша старамајка и прамајка, наша пхури и пхуранеја, наша баба и чукунбаба мала је, не може бити мања.” (Радичевић 1992: 49) Ситна и нежна, носи штап који јој помаже при ходу и указује на ауторитет. Иако је малена и нежна, када ситним корацима прође кроз двориште, сви се склањају. Заједница показује страхопоштовање према Страјку, Јеленином мужу: „Усгури се Страјко, наш стари отац, дед, наш папо, бабајко, пхуро. Када он иде двориштем – тишина [...] Наш прастари отац, наш папо, има стотину година. Висок је и мршав. На њему је бела кошуља, црно одело, жуте ципеле. У руци штап.” (Радичевић 1992: 54) Он не мора ни да говори, само погледом и прстима заповеда. Када се он појави: Жако крије цигару, клања се до земље, Милорад оставља коње, Луто се скрива под кревет, Бацо преклиње. Стогодишњи Страјко грди и подучава, али не и у присуству супруге, пред чијим ауторитетом се склања.

Тема приповетке „Дувачки инструмент” јесте одлазак од куће сина јединца који није могао научити да свира. Познато је да су ромске породице најчешће

вишедетне, па самим тим што је јединац Јосиф је специфичан. Мајка је од бриге постајала мања: „мајка се смањивала”: примећујемо да је брига за сином представљена физичком променом: Лепа Ката је због смрти сина Јошике поцрнела, а Јосифова мајка смањује се од бриге. Јосиф се преко ноћи променио и одрастао, а затим побегао од куће. Одлазак представља обред иницијације, при којем дечак напуштањем породичног дома закорачује у туђ свет. Након препрека и стеченог искуства завређује поштовање и прихватају га у заједницу одраслих. С „трећим снегом” младих се појављује: има златне зубе, минђуше, новац. Мајка нариче плашећи се да ли је крао, а он се само смеје не одајући тајну. Јосиф је зарадио новац тако што је постао чистач. Ова прича има поучне елементе: младих није могао да се оствари као музичар, али је успео да поштеним радом постигне успех потврђујући да се труд исплати. Поучни ефекат постиже се Јосифовом препоруком: „Шта је? – каже. – Што си зинуо? Чуо си. Чуо. Зато учи школу. Или учи занат. Научи нешто да радиш. Ако нећеш, пођи са мном. Научићу те да свираш то што ја свирам. Јер и од тога се живи.” (Радичевић 1992: 66) „Ради, али не укради”, „Ради а не кради, тргуј па плати”, „Ради као мрав”, „Ради па ћу ти и ја помоћи, вели Господин Бог”, „Радиши Бог помаже”, (СНПос: 244), само су неке од пословица које су у подтексту ове приповетке.

Приповетка „Пајко” има сличну тематику као и „Дувачки инструмент”, али је мотив сина свирача развијен на друкчији начин. Пајко има четири сина: Драгишу, Синишу, Љубишу, Перишу који одлазе у свет. Отац ништа не ради, само се труди да изађе викендом лепо дотеран, он има два одела за ту прилику: светло и тамно. Његова жена ради разне послове и издржава породицу. Након одласка синова отац је смршао од бриге (Као Ката и Јосифова мајка, брига и туга се манифестују телесним променама). „Једнога дана, али рано у праскозорје, дрмну марш дринске дивизије и разбуди улицицу.” (Радичевић 1992: 125) Синови се појављују у војничкој униформи, први је добошар, а за њим три трубача. Пајко поносно маршира са својим синовима, они чине комплетан музички састав.

„Циганска посла” наставак је приповести о Лепом Лути. Главни јунак добија сапутницу, Ружу, која је главни јунак у приповеци „Чоколада”. Символика њене црвене хаљине упућује на радост, весеље, плодност итд. Такође, она је јако брза: „Циганска посла! Објашњавао је Жако и пио пиво. – Побегла невеста. Ово је пети пут како бежи. Наигра се, напева се. Наједе се колача. Лепо се проведе. И побегне. Нико је не може стићи. Брза. Ама, нема брже девојке од Руже. Али, ни лепше, Бога ми!” (Радичевић 1992: 75) Такође, Ружа трчи после крађе, све брже и брже покушавајући да побегне од срамоте. У народној приповеци „Дјевојка бржа од коња” (СНПприп: 103) девојка натприродних особина објављује да ће се удати за онога који је на коњу стигне. Она бежи, и на крају је најближе победи био царев син. Младић заклиње богом девојку да стане не би ли се избавио из реке настале од девојчине сузе, међутим, лепота девојка, вилинског порекла, руменија од ружице, нестала је баш као и Ружа са свадбе. Посебну улогу у свадбеном обреду имају старамјка Јелена и Страјко који исказују поштовање према куму свих Цигана, Сретену Миликићу. Старешинство се гледа према функцији, а не по годинама: „Страјко сув и стар, али он се полако сагиње, и љуби руку куму; прво кума пољуби у руку, затим у оба образа” (Радичевић 1992: 74), то исто чини и старамјка Јелена. Када кум покушава да пољуби руку старцу он га спречава: „Не може тако! каже стари Страјко. Зна се ко је међу нама старији. Ја сам стар. Али ја сам само по животу стар. А кум је – најстарији.” (Радичевић 1992: 74) Духовна веза која се остварује преко кумства значи да кум одговара пред Богом

за онога с ким се окумио. Кумство се најчешће преносило, а прекидало само у ретким случајевима: „Ти си нама од Бога – каже старатајка Јелена. – Бог ти дао срећу и здравље. Живео нам стотину година. Кумовао и кумовској деци и деци кумовске деце!” (Радичевић 1992: 75) Кумство се сматра светињом, а за кума се бира поштен, вредан, имућан домаћин, од његових квалитета увелико зависи кућни напредак. Кум Сретен има широк осмех и златне зубе, дели чоколадице, смеје се, симболично представља сладак живот, богатство, срећу.

Приповетка „Гуро” описује безазлену дечју игру. Гуро је старији и јачи од других дечака: „Он може да бије по двојицу, одједном, и по тројицу, како му падну под руку” (Радичевић 1992: 79) Његова је снага хиперболисана, попут снаге епских јунака, који са лакоћом поражавају противнике. Дечја игра „звездарница” окупља дечаке у несташлуку, одводе старијег и јачег у подрум под изговором да иду гледати звезде кроз телескоп, а у ствари му сипају воду на главу. Он, уместо да их казни, признаје да се и он сам тако нашалио са Страјком и да није кажњен. Води их на шампите и лимунаду. Прича илуструје процес иницијације у којем се млађи дечаки укључују у свет старијих, а њихово заједништво потврђује се заједничким обедом – сатрпезништвом. „Реч је о игри која у комичном виду рефлектује померање у породичној хијерархији, наговештавајући смену генерација. Понављање и идентична социјална функција (исмејати онога ко има власт, казнити га за насиље) указује на традиционални карактер игре.” (Томовић 2014а: 45)

Приповетка „Парада” увелико се разликује од осталих, које, иако на граници смешног и тужног, нагињу ка смеху (изузев приче „Стара Ката”), јер је у њој описан трагичан догађај. Јунаци из приповедака у паради су окупљени на једном месту, несвесни дешавања: Немци су повели Роме да их стрељају. На челу колоне је кум свих Цигана, ту је и Жакко који тражи дозволу да запева. „Певање заробљеног хајдука мотив је непосредно преузет из епске песме. Тако Дели Радивоје песмом изражава пркос, али, истовремено, ступа и у везу са дружином која ће га спасти.” (Пешикан-Љуштановић 2020: 140) Парада се креће ка кафани „Цар Лазар”, а затим циганском малом ка Авладиници. Све изгледа као свечана поворка, али, када Немци потерају учеснике да трче брже, долази до кулминације: Жаку спада шешир са главе. Шешир као супститут за главу наговештава лош исход. Немци пуцају и једни преко других падају учесници поворке. Бацо је желео да се придружи пријатељима мислећи да је у питању свечана парада, али је одбијен од стране војника. Након испалених рафала схвата шта се дешава и одбија понуђену ракију. Суздржавањем од хране и пића у ствари приноси жртву. Његова неуклопљеност допринела је да остане жив.

У приповеци „Споменик” описан је живот Косте, богатог трговца, који је имао предсказање. Џамбасу Милораду јавио се у сан коњски отац, а Коста је добио упозорење од овце која му је најавила богат и добар живот. Рекла му је да себи изгради споменик, а она ће га позвати када буде време. Он је награђен богатством јер је уместо месара постао трговац вуном. „Овца се сматра благословеном животињом која је ‘из раја искочила’. У народној књижевности овца се јавља као сеновита животиња, а овце чува и лечи Св. Сава, као наследник старинског божанства стоке.” (Кулишић и др. 1970: 219) Иако остварен човек, са породицом, Коста се прибојава и редовно суботом иде на гробље не би ли био спреман када га овца обавести. Једном приликом са њим се нашалио Гаро. Након неугодне шале Коста не иде више на гробље него суботе проводи код куће.

У приповеци „Спасоносна повка” описан је повратак Пушке из заробљеништва. Он је након четири године у Немачкој заборавио ромски и српски, али

зато није заборавио храну и пиће. Кад год га нешто питају, одговара на немачком да не разуме. Његов „повратак” и враћање способности говора изазвала је бивша жена, тако што му је претила испод прозора. Гранично место: прозор (као и врата, праг) на магичан начин раскључава закључано. Пушика у бесу опсује, а затим се сети свих речи које је заборавио. Живка, жена с којом је био пре четири године, утицала је на њега боље него Даринка на Бацу. У једном случају на приговоре и клетве жене јунак се повлачи у себе и без речи тугује, а у другом јунак након псовке покреће гомили речи. Епилог је свадба на којој „три музике свирају”, госте се и веселе. Живка враћа живот речи и музику у породицу из које је била отишла.

Закључак

Из збирке приповедака *Како је Јошика отишао на небо* Бранка В. Радичевића на одабраним примерима издвојили смо елементе који корелирају са елементима усмене књижевности и народне традиције. Најочљивији су: сиже по угледу на народну бајку и шаљиву приповетку, организација хронотопа, устаљени епитети, стални бројеви, карактеризација јунака, неизоставна поука. Фантастично је приказано у приповеци „Жољо”: предсказање у сну, коњски отац, магичне моћи џамбаса, магична трансформација јунака. Предсказање од стране животиње појављује се у приповести о Кости, овца прориче судбину. Простор је омеђен границом: сигурно (двориште) и страно, неизвесно: (свет, Немачка, Француска), гробље. По угледу на временски ток догађаја у епској песми, време дешавања радње је: после три године након сна, након три јесени, треће зиме, о празницима, на Јеремијин дан, у суботу, после сахране, на дан свадбе, пред Савиндан...

Изненадни догађаји својом абрутношћу маркирају почетак и крај сижејног (активног, попуњеног) времена дешавања. Разрешавање конфликтне ситуације, након тога, омогућава да време сиже настави својим током. Притом, дато време везује се најчешће за одређене црквене празнике, обично Ђурђевдан, Митровдан, Ивањдан, Петровдан, Видовдан, Ускрс и Божић, а ређе Спасовдан, Илиндан, Светог Никољу или Светог Саву, чиме опевана збивања добијају димензију сакралног. (Перић 2020: 231–232)

Присутна је симболика биљака, фитоними: Ружа, Ката, Јошика, а хтонске животиње: коњ, петао, овца су гласници. Од сталних бројева заступљен је три: три цигаре, три багрема, три године, три јесени, три музике.

Приповетке су изграђене на темељу казивања, или културноисторијског предања, често у форми новеле и шаљиве приче. Комуницирају са формама усменог старалаштва, садрже мотиве који се баве обредима прелаза. Читалац сагледава са више различитих аспеката живот једне заједнице из *комишука*, која је на микроплану изопштена и функционише у засебном систему. Приче из циганског живота *Како је Јошика отишао на небо* на непосредан и топао начин приказују ромску заједницу осветљавајући како позитивне тако и негативне стране живота. Радичевићеве кратке приповетке отварају могућности за различите врсте интерпретације и тумачења у оквирима фолклористике и науке о књижевности уопште.

Скраћенице

- СР – Караџић, Вук Стефановић, *Српски рјечник. Испитумачен њемачкијем и латинскијем ријечима. Скупио га и на свијет издас Вук Сћеф. Караџић* (1852), Навођено према: Београд: Нолит, 1972.
- СНПос – Караџић, Вук Стефановић, *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи. Издас их Вук Сћеф. Караџић*, У Бечу у штампарији Јерменскога манастира 1849. Навођено према: Дела Вука Караџића, *Српске народне пословице*, прир. др Мирослав Пантић. Београд: Просвета, 1969.
- СНПр – Караџић, Вук Стефановић, *Српске народне приповијетке. Скупио их и на свијет издас Вук Сћеф. Караџић*, Друго умножено издање. Беч у Наклади Ане, удовице В. С. Караџића, 1870.

Извори

- Радичевић 1992: Б. В. Радичевић, *Како је Јошика отишао на небо*, Београд: БИГЗ.

Литература

- Ван Генеп 2005: А. Ван Генеп, *Обреди прелаза. Системско изучавање ритуала*, прев. Јелена Лома, Београд: СКЗ
- Геземан 1925: Г. Геземан, *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*, Београд-Ср. Карловци. Навођено према: *Песме ерлангенског рукописа*, прир. Мирјана Детелић, Снежана Самарџија, Лидија Делић, <<http://www.monumentaserbica.branatomic.com/erl/spisak>>.
- Гербран, Шевалије 2009: А. Гербран, Ж. Шевалије, *Речник симбола. Митови, снови, обичаји, постојини, облици, ликови, боје, бројеви*, Нови Сад: Stylos art – ИКК.
- Громовић 2023: М. Громовић, Плаво прозорје Бранка В. Радичевића, у: М. Громовић (прир.), *Бранко В. Радичевић*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 11–33.
- Кулишић и др. 1970: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
- Перић 2020: Д. Перић, *Поетика времена српских усмених епских песама*, Нови Сад: Академска књига.
- Петрановић 1870: Б. Петрановић, *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине: Јуначке пјесме старијега времена. Књига трећа. Скупио Богољуб Петрановић*, Београд: Државна штампарија.
- Пешикан-Љуштановић 2020: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Пишем ти причу*, Нови Сад: Академска књига.
- Полић 2019: С. Полић, Реторика прозе за децу Бранка В. Радичевића у збирци *Деветаци*, у: И. Чутура, М. Димитријевић (уред.), *Књижевности за децу у науци и настави*, Зборник радова са научног скупа Јагодина, Јагодина: Факултет педагошких наука, 249–262.
- Томовић 2014а: М. Томовић, Приповетке Бранка В. Радичевића о животу и обичајима Рома, *Детињство*, Година XL, број 3, 41–49.
- Томовић 2014б: М. Томовић, *Тематски, мотивски, стилски и жанровски рефлексии усмене књижевности у стваралаштву за децу Бранка В. Радичевића*, докторска дисертација, Нови Сад: Филозофски факултет.

- Хамовић 2016: Д. Хамовић, Лирско срицање земље, у: Д. Хамовић (уред.), *Поезија Бранка В. Радичевића, Зборник радова са Научног скупа, поводом 90-годишњице рођења*, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”/ Институт за књижевност и уметност, 11–15.
- Чајкановић 2009: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, дигитално издање, <http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_SR_AzbucnikPisaca.aspx>, 10. 5. 2023.
- „Историја, култура и традиција Рома и Ромкиња”, <<https://romadaje.org/?p=3422>>, 2. 5. 2023.
- „Симболика астера”, <<http://www.artnit.net/flora-doma/item/4653-simbolika-astera.html>>, 6. 5. 2023.

REFLECTIONS OF ORAL LITERATURE IN THE COLLECTION OF STORIES *HOW JOŠIKA WENT TO HEAVEN* BY BRANKO V. RADIČEVIĆ

Summary

The subject of this study is the immanent-poetic folkloric elements incorporated from the folk tradition into the collection of short stories “How Joška Went to Heaven” by Branko V. Radičević, in which the author explores the life and customs of the Roma. In this paper, we identify and classify motifs related to folk creation and illuminate the literary-artistic narrative techniques used by the writer through a comparative analysis with a corpus of folk literature (folk songs, narratives, dictionary). Through creative writer elaboration of the poetic-aesthetic template taken from folk culture, Branko V. Radičević takes the overall potential of beliefs, rituals, customs, and elements of oral literature (fairy tale motifs, folk songs) and makes realistic events and characters extremely extraordinary in a literary way. This study aims to highlight the significance of an insufficiently researched segment of Radičević’s prose creation, as well as to provide a hermeneutic context for further readings and comparative analyses.

Keywords: Branko V. Radičević, stories about Roma, oral literature, traditional culture

Bojana D. Kulidžan Gromović

Душан Ж. Петровић¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

ПАС У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ И МИЛЕНЕ МАРКОВИЋ

Предмет рада јесте тумачење начина приказивања пса у поезији Десанке Максимовић и Милене Марковић. Приказивање ове животиње дуго је било повезивано са раним митолошким представама приписиваним животињама. Удаљавање од народног веровања утицало је на промену слике пса која се у књижевним текстовима јавља. На корпусу, који чини поезија Десанке Максимовић и Милене Марковић, желимо показати на који се начин митолошко поимање пса модификовало и која се све значења приписују овој животињи у књижевности 20. и 21. века. Посебну пажњу посветићемо мотиву црног пса који се значајно разликује у поезији одабраних ауторки – док је „црног пса” Милене Марковић могуће довести у везу са енглеским фолклорним стваралаштвом, Десанка Максимовић ослобађа се митолошких наноса, па је слика црног пса у њеној поезији растерећена негативних конотација.

Кључне речи: пас, митологија, народно веровање, Десанка Максимовић, Милена Марковић

1. Представе о псу у народној култури

Животиње су незаобилазни пратиоци човековог живота, те је њихова улога тумачена од давнина уз помоћ митолошких представа које су им приписиване. Слично је било и у књижевности – народна уверења имала су значајан утицала на приказивања животиња у књижевним текстовима. Јеленка Пандуревић (2016: 18) сматра да је животиња у књижевном дискурсу књижевна чињеница која може бити сагледана кроз визуру митолошког, обредног, обичајног, литерарног и идеолошког значења, док се као један од важнијих сегмената студије ове ауторке издваја питање: „Да ли су животиње којима је човек од памтивјека окружен заправо 'први Други'?” (Пандуревић 2016: 15)

Пас је у *Српском митолошком речнику* приказан као изразито негативна и „нечиста” животиња чији задах „иде сто лаката у земљу” и које се боје чак и вештице (СМР 1970: 241). Нечистоћа пса огледа се у његовом остављању свраба у сугребу², а човек који нагази сугреб преузима свраб од пса и може да полуди (СМР 1970: 241). Сви чланови патријархалне заједнице на неки су начин повезани са псом и значењима која се везују за ову животињу: дете не јаше пса јер неће моћи да расте и постоји могућност да због тога остане немо, девојка не удара пса ногом јер неће моћи да се уда и сл. (СМР 1970: 241).

Завијање пса³ најчешће је негативни предзнак који наговештава смрт, помор, болест, глад, рат, пожар, крађу, беду (СМ 2001: 418). У народу је постојало веровање да пса, због призивања несреће, треба удаљити од домаћинства и оставити га без хране и воде или га убити (Раденковић 2023: 482).

¹ d.petrovic-18729@filfak.ni.ac.rs

² Сугреб је „нечисто место на коме је пас копао (гребао) шапама и, како се верује, оставио своју свраб” (СМР 1970: 292).

³ Чак и лајање пса уочи Бадње вечери представља предсказање смрти у кући (СМР 1970: 241).

Међутим, након негативних одређења пса, у *Српском митолошком речнику* приказане су и неке позитивне представе ове животиње – он је веран пратилац човека, симбол верности, а „представа његове шапе на одећи и у накиту има заштитну улогу” (СМР 1970: 241). Љубинко Раденковић (2023: 473) наводи предање по ком је пас створен од Бога непосредно након човека, те је од самог почетка имао улогу служитеља и заштитника, а људи који су узгајали стоку пса су сматрали равноправним чобанину. Даље од тога, позитивно вредновање пса потврђује се веровањем да се пас „рачунао као крв”, односно да би убиство пса подлегло обичајној норми „крвне освете” у неким крајевима (Раденковић 2023: 474). Веселин Чајкановић (1973: 309) наводи да је пас у „најстаријем српском паганизму” имао свој култ на шта упућује чињеница да су псима приношене жртве.

Заштитничка улога пса ширила се и на одбрану од „оностраних бића” – Раденковић (2023: 480) приказује бројна словенска предања у којима се пас приказује као заштитник од вештица⁴ и вампира, док Чајкановић (1973: 309) наводи да се од „пса (нарочито црног) плаше ђаволи и вампири”.

Занимљив је податак који се наводи у студији Љубинка Раденковића (2023: 482) – чак и завијање пса може имати различита тумачења. На пример, завијање пса окренутог према излазећем сунцу у неким крајевима има позитиван предзнак, док се у другим крајевима сматра да завијање пса који је њушком окренут према земља слуги богатство и благостање.

Када је реч о књижевности, пас може бити споредни мотив, али и кључни аспект књижевног текста. Други случај, поред књижевности за децу⁵, најчешће се среће у алегоријским наративима у којима се уз помоћ животиња приказују људске особине, углавном негативне. Ана Живковић (2016: 146) наводи пример пса из басне „Петао, пас и лисица” којим се заправо означавају људи који се нису ослободили анималног природног стања и нису прихватили плодове цивилизације.

Позитивно приказивање пса у оквиру народног стваралаштва проналази Даница Милошевић. На основу бројних примера пословица, Милошевић (2016: 99) потврђује да пас најчешће има заштитничку функцију – он ће отерати вука или упозорити на невољу која се домаћинству приближава. Слично томе, у епској народној песми „Бановић Страхиња” пас је једини ослонац главног јунака – пас му помаже у тренуцима када га и „верна љуба” издаје.

Тумачећи Езопове басне, Ана Живковић (2016: 145) долази до закључка да се фигура курјака и пса у њима обликује у смислу семантичког двозначја или статусне неодређености, јер је пас приказан и као припитомљена, одана животиња и као животиња по крволочности неодвојива од вука. Ана Живковић (2016: 147) наводи примере басни у којима се фигуре пса (и вука) понашају неопредељено – и као пријатељи и као непријатељи.

Поред усмене, и ауторска књижевност преузима митолошке представе света, стога тежимо да прикажемо у којој мери се представе о псу јављају и како се оне модификују у поезији изабраних српских ауторки 20. и 21. века.

2. Пас у поезији Десанке Максимовић и Милене Марковић

Пас у поезији Десанке Максимовић често поседује пророчке способности које се овој животињи приписују по народном веровању. У песми „Запис о рато-

4 Раденковић (2023: 481) наводи да се у једном казивању из Дубровника јавља податак да се вештице плаше кости црног пса, због чега кост треба ставити у колевку детета у сврху заштите.

5 Пас је главни јунак романа за децу *Пас је надлетео Бруклин* Иштвана Бекефија, *Како сам постао истет* Виолете Јовић, *Мене је тешко не вољети* Јасминке Петровић и др.

вима” завијање пса једна је од назнака да предстоји ратни сукоб: „Кад год је било пред ратове / [...] пси су пред праговима завијали.” (Максимовић 2012б: 280) Поред тога, завијање пса слуги несрећу за породицу којој ова животиња припада, а лирском субјекту је познато да таквог пса треба удаљити од домаћинства: „Пса који пред домом злослутно заурличе / убију сместа.” (Максимовић 2012в: 461) У песми „Пас завија” још једном се јавља пас са пророчком функцијом – он се изненада појавио, због чега се може наслутити и његова повезаност са оностраним: „У дворишту се створио једног дана / пас кога дотле нисмо виђали, / као да је пао са звезде, / из васионе, и стао стравично завијати. / И сви смо, не мозгом, / него срцем знали, / да заувек одлази наша мати.” (Максимовић 2012в: 62) Сличан мотив јавља се у једној хаику песми: „Пас чувар лаје / сву ноћ, расањен, ваљда / слуги зло.” (Максимовић 2012в: 828)

Позитивне одлике пса из народног веровања тичу се оданости и верности ове животиње. Ту особину проналазимо у поезији Десанке Максимовић – пас, као и остатак домаћинства, радује се повратку власника: „Чим Кавга ступи у доње двориште, / зачује се звек таљига, ланци с каната; / коњи у штали радосно њиште, / пас залаје кући из забата.” (Максимовић 2012в: 110) Оданост пса показује се тиме што животиња, након смрти власника, и сама умире од туге: „И сећам се неког старог / тужнооког псета / које је имало снаге / да скапа од жалости / када је нестало драге / руке из које је примало / миловања, ударце и кости.” (Максимовић 2012а: 489)

Лош живот у поезији Десанке Максимовић често се пореди са тешким, пасјим животом: „бачен је као у воду / што баца се слепо куче.” (Максимовић 2012а: 531) Сличан је и пример: „Ево љубави. И она је у мом животу / била крађа и злоба / и потугање као у псета.” (Максимовић 2012а: 536)

Пас је неизоставни пратилац природе, сеоског живота и одрастања лирског субјекта: „Да ми је да се као у детињству / по овоме меку целцу пружим, / па да ме умна керуша за рукав вуче, / а ја нећу нипошто са снега кући.” (Максимовић 2012в: 446) Живот у сеоској средини утицао је на лирског субјекта и разликовање бројних чулних утисака: „И би детињство [...] разликовах гневно зујање пчела / од свадбене њихове химне, / и лавеже лисица од лавежа паса.” (Максимовић 2012б: 607) Псима је посвећена песма „Пси из детињства” – лирски субјект поставља питање рецепијенту: „Јесте ли слушали некад у детињству / звонки лавез сеоских паса ноћу” (Максимовић 2012в: 605), те описује могуће поводе њиховог оглашавања. На крају песме лирски субјект присећа се пса који је њој обележио детињство: „И учини ми се тако часом / између псећих гласова масом / глас верне Бине да се јавља мени.” (Максимовић 2012в: 605)

Поред честих песама у којима је пас један од елемената природе, одрастања и живота на селу, ова животиња у поезији Десанке Максимовић јавља се и приликом приказивања градског амбијента. Такве песме су пример потпуног ослобађања митолошког наслеђа, па је пас конституент ширег градског пејзажа. У песми „Тек Београд замириса на смолу” лирски субјект пореди живот у граду са животом на селу, те се чуди како у граду пси слободно трче без ланца (Максимовић 2012а: 671).

У поезији Милене Марковић пас је такође део градског амбијента и често се јавља приликом приказивања градских сцена: „било је лоше вече [...] некакви пси који иду у тројкама / и лају на точкове / то је зато што се радују / гледају како се окреће и радују се.” (Марковић 2021: 38) Посматрајући улицу, лирски субјект уочава пса о чијој судбини размишља: „онда прође пас луталица / избегавајући

аутомобиле / карактеран пас / дрчан пас / пун крпеља грозан пас / сви су ти људи
јели / и он мора да једе / само ретко има / прилику / о да.” (Марковић 2021: 167)

Међутим, пас у поезији ове ауторке често постаје неизоставни сегмент савременог, урбаног живота: „бабе вам шетају керове а мајке / чекају по шалтери-
ма / очеви пију испред зграда и играју / лото.” (Марковић 2021: 348) У таквом
„уређењу” пас од верног и оданог сапутника постаје обавеза и својеврсни терет
савременог човека: „и онда одем у парк [...] а мој пас оде / под кола / ето и тај пас
/ ме заробио / чудесну.” (Марковић 2021: 179) Због велике повезаности са псом
која се таквим начином живота ствара лирски субјект поручује: „немој да имаш
псе и мачке / биће ти жао кад оду.” (Марковић 2021: 214) Између осталог, лирски
субјект у песми „Summertime” машта да ће успети да побегне од обавеза које има
према псу: „и да одемо / пре смрти / на једно дуго / путовање / без деце без паса /
без мудрих рођака.” (Марковић 2021: 161)

Поред неизоставног елемента градског амбијента, пас је у поезији Милене
Марковић приказан и као статусни симбол којим се наглашава материјално бла-
гостање – лирски субјект поручује: „и сви ће да буду бедни / а ја ћу да будем у
великом поткровљу и имаћу / руске хртове” (Марковић 2022: 17) и „ја живим у
Аргентини у старој колонијалној кући / имам фреске и таписерије по зидовима /
доге ме лењо прате кроз велике собе” (Марковић 2022: 18).

У песми „Куја” Милене Марковић (2021: 112–113) приказују се верност и
послушност као карактеристичне позитивне особине ове животиње – лирски
субјект се поистовећује са псом који слепо слуша свог власника: „ти ме гледаш са
прозора / онда ми махнеш да сам доста била / напољу / и да се вратим.”

Поред приказивања у оквиру градског амбијента, пас се у поезији Милене
Марковић најчешће приказује као негативна животиња и претња лирском субјек-
ту. Несигурност лирског субјекта појачава се у тренутку када она чује лавез паса:
„негде далеко почињу куће / лавез / плашим се / плашим се да ме не уједу.” (Мар-
ковић 2021: 86) Пси са којима лирски субјект долази у контакт често имају проро-
чку моћ, сличну оној из народног веровања, те осећају њене слабости због чега их
се боји: „није то најгоре / ја сам сама / стално сама / а онда се / један пас попео на
прозор и / увредио ме.” (Марковић 2021: 267) Појава пса у таквим тренуцима јавља
се као усуд лирског субјекта: „ујешће ме бесан пас / стићи ће ме казна / за све / за
сва [...] јој не види нико / да ја знам / само ме пас прати сам [...] плунуће ме смешан
пас / стићи ће ме казна / за све за сва.” (Марковић 2021: 330–331)

3. Представа о црном псу у енглеском и српском фолклору

Шире гледано, Шилаг Квејл (2013: 37–38) наводи да црна боја у западној
култури обједињује бројне животиње које са собом носе предзнак злоставља-
ња, меланхолије и зла – тако црне птице симболизују гробље и места погибије,
црна овца метафорично приказује атипичног члана одређене групе, док је црни
пас предзнак смрти и биће које прогања усамљене путеве „уносећи страх у срца
уморних путника”.

Мотив црног пса са значењем „ђавољег пса” који се појави и нестане из-
ненада и прогони путнике на усамљеним путевима представља значајан мотив
енглеске фолклорне традиције⁶, али се одржава и у савременој култури упркос

6 Даље од енглеског фолклорног стваралаштва и словенске митологије, црни пас носи негативну
конотацију у египатској митологији, у којој је тако представљан Анубис, бог загробног живота.
Такође, црни пас у грчкој митологији је чувар подземља – троглави црни пас Кербер.

промени представа о псима у односу на 19. век. Квејл (2013: 38) наводи примере јављања овог мотива у популарним медијима (у књижевности, на филму и у музици), те наводи да се синтагма „црни пас” јавља и у именима угоститељских објеката (тзв. пабова). Такође, Квејл (2013: 38) наводи да се синтагма „црни пас” често користи као метафора за депресију. Преко одржавања у популарној култури, мотив црног пса се одржао и у књижевности енглеског говорног подручја (Квејл 2013: 48).

Поред детерминишуће боје, још један атрибут који се касније придодaje црном псу у енглеском фолклору јесу ватрене очи које животињу повезују са хришћанским представама пакла као места вечног пожара (Квејл 2013: 44).

Иако се често јавља на усамљеним путевима, црни пас повезан је и са другим просторима који такође упућују на несрећу или смрт, неки од тих простора су: црква, гроб, место убиства и сл. (Квејл 2013: 45). По месту на ком се јавља, црном псу из енглеског фолклора близак је пас из словенских народних предања – Љубинко Раденковић (2023: 474) наводи руско предање по ком се шумски дух – лесник – може појавити у облику пса и ометати окаснеле путнике да оду кући.

За словенску митологију није непознат ни мотив црног пса: Раденковић (2023: 477) наводи два предања из Русије у којима су се црни пси јављали у оквиру хтонског хронотопа – ноћу, ван насељеног подручја. У једном од њих, које потиче из Новгородске области, црни пас позива човека да уђе у реку, што ће он и послушати, а предање се завршава реченицом: „Јасно је, ђаво је то био.” (Раденковић 2023: 478) Слично предање из околине Ниша поново пса приказује на овај начин – након што је наишао на пса, човек није могао да покрене даље своје волове и кола која су они вукли све до „првих петлова” након чије је песме црни пас нестао, а волови наставили даље (Раденковић 2023: 478). Овакве (демонске) представе црног пса оправдане су управо преко повезаности са хтонским простором – ван насељеног простора и по ноћи, пас се преко своје анималне природе (сличне вуковој анималној природи) приближава демонском свету.

Амбивалентно значење црног пса јавља се у *Српском митолошком речнику* (1970: 214) у ком се црни пас представља управо као заштитник од оностраних сила, па је онај уз ког иде црни пас безбедан њиховог утицаја. Предање из Црне Горе говори о томе како човек уз црног „без белега пса” сме да се креће сигурно по ноћи, јер ће бити заштићен од хтонских бића (Раденковић 2023: 481).

4. Црни пас у поезији Десанке Максимовић и Милене Марковић

Мотив црног пса у поезији Десанке Максимовић јавља се свега два пута: у песми „Сан из детињства” и у једној хаику песми. Иван Настовић (2011: 296), међутим, наводи податак да је Десанка Максимовић неколико пута свом сестрићу препричавала сан у ком је она црни пас: „Ја сам црни пас, раздраган, препун среће, јурим као ветар кроз росну траву пуну пољског пролећног цвећа. Све је испуњено раним сунчаним зрацима, јутарњом свежином и мирисом земље и траве, који ми шибају њушку и милују тело.” Настовић (2011: 195) потом наводи важност овог мотива у сновима Десанке Максимовић и додаје да су они значајни за разумевање саме личности Десанке Максимовић, њеног стваралаштва, али и пантеистичког односа који је гајила према природи.

Архетипски сан, како га Настовић одређује, пронашао је место и у поменутих песмама Десанке Максимовић. Сходно природи песничке врсте, у хаику поезији слика црног пса и његова улога сведене су на три стиха: „Снила сам да сам

/ црно кудраво куче / у детелини.” (Максимовић 2012в: 777) У песми „Сан из детињства” ова је слика развијена – сан се описује, те се наводе његова учесталост и значај за саму песникињу. Песма почиње стиховима: „Пространа зелена ливада крај школе, / њоме трчи Црно псето које сам ја.” (Максимовић 2012в: 403) Ово искуство лирски субјект описује као величанствено због чега поручује: „не бих се одазвала да ме позовете, / од свега ми дража та трка уокруг⁷” (Максимовић 2012в: 403). Песма се завршава стиховима: „Овај сан се час прореди, час учеста, / док једанпут заувек не преста. / Сећам га се сав свој живот дуг.” (Максимовић 2012в: 403) На тај начин потврђује се значај овог сна за песникињу из ког проистиче вишеструко враћање том мотиву у каснијем стваралаштву.

На основу ових примера закључујемо да је црни пас из сна Десанке Максимовић у потпуности лишен негативних конотација. Иван Настовић (2011: 298) наводи да се црни пас из њеног сна трансформише у позитиван симбол захваљујући функцији коју пас има у сну и захваљујући амбијенту по ком се креће, а који сам по себи има позитивно обележје. Оваква двоструко позитивна трансформација примећује се и у поменутим песмама Десанке Максимовић, црни пас несумњиво је позитиван симбол, али ни као такав не успоставља повезаност са фолклорним наслеђем.

У роману у стиху *Деца* Милене Марковић најчешће се јавља управо црни пас, приказан веома слично црном псу из енглеског фолклора и дела словенске митологије која му приписује негативну конотацију. У ранијој поезији Милене Марковић мотив црног пса са сличним значењем јавља се само једном, у песми „Чувене слике”: „а црни пси на улици / црвеним очима / на прозор му гледају и кажу / пожури / нећеш да завршиш.” (Марковић 2021: 251)

У другом поглављу говорили смо да се слика пса неколико пута у поезији Милене Марковић јавља уз негативна осећања, те да пас може да осети несигурност лирског субјекта чиме доспева у надређени положај у односу на њега. Тако ситуација је и са црним псом у *Деци*: „онда се чује неко се шуња / лишиће се цепа / то је црни пас / он је страشان бежи сакри се / покидао је ланац / ујутру треба устати из перина / и дуго чујем звук ланца који се вуче / по тек осушеном блату и запиње за корење.” (Марковић 2022: 11–12)

Повезаност црног пса из *Деце* са оним из фолклорног стваралаштва примећујемо кроз хтонски хронотоп који прати црног пса у овом роману у стиху – црни пас се појављује „ноћу” (Марковић 2022: 100) односно „у час позни” (Марковић 2022: 100) и налази се на простору за који је карактеристично дејство хтонских сила – у шуми (Марковић 2022: 11) или „на крају маслинака⁸” (Марковић 2022: 99).

Поред свих сличности са фолклорним представама црног пса, у *Деци* би се његова појава могла тумачити стањем које је слично депресији, чиме се успоставља веза са савременом метафором „црни пас”. Током овог романа у стиху лирски субјект покушава да се избори са депресијом на различите начине, а та борба се отелотворује као борба са црним псом. Привидну победу црног пса лирски субјект осваја уз помоћ опијата: „звекцају ланци кроз житко блато запињу за корење / црни пас није већи од мене / села сам на црног пса / хероин је диван мама кад би само знала како / лак корак даје.” (Марковић 2022: 20)

7 Слика раздраганог пса који трчи ливадам јавља се и у поезији Милене Марковић – у песми „Пас кроз росу” она осећај среће и слободе приказује том сликом: „ [...] док вози кола / наједном је срећан / као пас кроз росу [...] ретко могу напоље / када кренем веселим се / као пас кроз росу” (Марковић 2021: 336).

8 Подвучено од стране аутора овог рада.

Након што главна јунакиња овог романа у стиху добије дете, њен страх од црног пса шири се због тога што је и њен син угрожен од стране црног пса: „звоне ми звоне ланци на крају маслињака / ноћу их чујем и пас чека / крвари срце дубоко испод свих мојих кожа / вода ме ваби мене и моје чедо.” (Марковић 2022: 100) Независно од страха који постоји, приликом последњег јављања овог мотива, самопотврда кроз рађање здравог детета биће разлог „праве победе” црног пса: „чекај ме псу гаде црни грозни / само ти мене чекај у час позни / ја сам родила змаја јунака / ја сам родила здравог дечака // он плива скаче и сунце прескаче / он у води стоји ничег се не боји / када будем стара склопиће ми очи / ти псу црни грозни сад у рупу скочи.” (Марковић 2022: 100)

5. Закључак

Пас, као незаобилазни пратилац човековог свакодневног живота, често је део књижевних текстова од периода усмене до савремене ауторске књижевности. Дуг временски период утицао је и на промену митолошких представа које су постојале о овој животињи. Са једне стране, може се приметити да пас, када је део урбаног пејзажа у поезији Десанке Максимовић и Милене Марковић, губи повезаност са фолклорним наслеђем. Ипак, неколико песама ових ауторки сведоче да су одређене функције, које се псу приписују од давнина, опстале и задржале се до савремене српске поезије. Приказивање пса као верног човековог пратиоца и приписивање псу моћи предвиђања предстојећих (негативних) догађаја показују да народна традиција свеколико утиче на обликовање одређених мотива у оквиру ауторског стваралаштва.

Када је реч о мотиву црног пса, показало се да је његово приказивање у поезији изабраних ауторки потпуно амбивалентно. Док Десанка Максимовић прави двоструки отклон од митских представа, Милена Марковић преко савременог тумачења термина „црни пас” као метафоре за депресију успоставља везу са знатно комплекснијим приказивањем овог мотива у оквиру (енглеског) фолклорног наслеђа.

Црни пас као један од доминантних слика у *Деци* Милене Марковић и супротно приказивање овог мотива у стваралаштву Десанке Максимовић били су повод овог скромног компаративног истраживања. Могућности проучавања фолклорне традиције која се приписује овој животињи далеко су комплексније од истраживања које је овом приликом спроведено. Обимнија студија ишла би ка поређењу различитих фолклорних наслеђа, а онда и ка њиховом утицају на шири корпус стваралаштва.

Извори

- Максимовић 2012а: Д. Максимовић, *Песме* (Целокупна дела – Том 1), Београд: Задужбина Десанка Максимовић / Службени гласник / Завод за уџбенике, <<http://zdm.nb.rs/pages/celokupnadela-online.htm>>, 5. 5. 2023.
- Максимовић 2012б: Д. Максимовић, *Песме* (Целокупна дела – Том 2), Београд: Задужбина Десанка Максимовић / Службени гласник / Завод за уџбенике, <<http://zdm.nb.rs/pages/celokupnadela-online.htm>>, 5. 5. 2023.
- Максимовић 2012в: Д. Максимовић, *Песме* (Целокупна дела – Том 3), Београд: Задужбина Десанка Максимовић / Службени гласник / Завод за уџбенике, <<http://zdm.nb.rs/pages/celokupnadela-online.htm>>, 5. 5. 2023.

Марковић 2021: М. Marković, *Pesme za žive i mrtve: sabrana poezija*, Beograd: LOM.

Марковић 2022: М. Marković, *Deca*, Beograd: LOM.

Литература

Живковић 2016: А. Живковић, Семантика курјака и пса у Доситејевим *Баснама*, у: Јеленка Пандуревић, Маја Анђелковић (уред.), *Canis lupus: између обредне маске и књижевне живописи*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 135–158.

Квејл 2013: S. Quail, *The black dog that worries you at home: The Black Dog Motif in Modern English Folklore and Literary Culture*, *The Great Lakes Journal of Undergraduate History*, Vol. 1, Issue 1, 37–61.

Милошевић 2016: Д. Милошевић, Вук у српским народним пословицама, у: Јеленка Пандуревић, Маја Анђелковић (уред.), *Canis lupus: између обредне маске и књижевне живописи*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 89–103.

Настовић 2011: I. Nastović, *San o crnom psu Desanke Maksimović u svetlu dubinske psihologije, Letnji san Isidore Sekulić*, Novi Sad: Prometej, 293–308.

Пандуревић 2016: Ј. Пандуревић, Књижевна зоологија као нематеријално културно наслеђе, у: Јеленка Пандуревић, Маја Анђелковић (уред.), *Canis lupus: између обредне маске и књижевне живописи*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 15–38.

Раденковић 2023: Љ. Раденковић, Представе о псу у народној култури Срба у општественом контексту, *Слово и човек: к 100-лећју со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого*, Москва: Институт славяноведения РАН, 469–493.

СМ 2001: *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, Београд: Zepter book world.

СМР 1970: *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.

Чажкановић 1973: В. Чажкановић, *Мити и религија у Срба* (приредио Војислав Ђурић), Београд: Српска књижевна задруга, <<https://ivoandric.no/biblioteka/Istorija/Veselin%20Cajkanovic%20-%20Mit%20i%20religija%20kod%20Srba.pdf>>, 5. 5. 2023.

THE DOG IN THE POETRY OF DESANKA MAKSIMOVIĆ AND MILENA MARKOVIĆ

Summary

The subject of the paper is the interpretation of the way dogs are depicted in the poetry of Desanka Maksimović and Milena Marković. The depiction of this animal has long been associated with early mythological representations attributed to animals. Moving away from popular belief influenced the change in the image of the dog that appears in literary texts. In the corpus, which consists of the poetry of Desanka Maksimović and Milena Marković, we want to show how the mythological understanding of the dog has been modified as well as all the meanings attributed to this animal in the literature of the 20th and 21st century. We pay special attention to the motif of the black dog, which is significantly different in the poetry of the selected authors – while Milena Marković relies on English folklore and the concept of a black dog as a negative omen, Desanka Maksimović gets rid of the mythological influences, so the image of a black dog in her poetry is relieved of negative connotations.

Keywords: dog, mythology, folk belief, Desanka Maksimović, Milena Marković

Dušan Ž. Petrović

Станислава Д. Пауновић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

МЕТАМОРФОЗЕ ДЕМОНСКОГ У РАНОЈ ПОЕЗИЈИ НОВИЦЕ ТАДИЋА НА ПРИМЕРУ ПЕСМЕ „СМРТ У СТОЛИЦИ”

Синтагма „смрт у столици”, уједно наслов песме и друге збирке Новице Тадића, представља чвориште асоцијативно увезаних мотива који премрежавају рану поезију Новице Тадића, повезујући збирке *Присујства* (1974) и *Смрт у столици* (1975) у јединствену смисаону целину. Овим радом настојимо да, путем интерпретације песме „Смрт у столици”, укажемо на могуће смернице при расветљавању једног дела мотивског преплета две Тадићеве збирке. У том смислу, у првом делу рада фокус је стављен на мапирање поетике Тадићеве ране поезије, те њених опсесивних проблема, попут трансформативне природе демонског, перманентног стања егзистенцијалне угрожености лирског субјекта, као и (не)могућности адекватне артикулације зла. На тај начин, кроз мапирање мотива чије понављање гради смисаону целину Тадићевих збирки, трасиран је пут за интерпретацију песме „Смрт у столици”, која, као финална песма збирке, представља жижу пресека наведених проблемских равни и кључ за ретроспективно, поновљено читање обе збирке.

Кључне речи: Новица Тадић, *Смрт у столици*, *Присујства*, метаморфоза, лирски субјект, циклизација

1. Контекст досадашње рецепције Тадићеве ране поезије

Песма „Смрт у столици” својом истакнутом позицијом, као основ за наслов Тадићеве збирке из 1975. године, те уједно и њена завршна песма – функционише као место пресека различитих мотивских и значењских равни поетског света успостављеног већ у *Присујствима* 1974. године. Блискост поменутих збирки мотивисала је Тадића да их 2002. године обједини у заједничку књигу под насловом *Скакућани и кезила*.²

Иако се појединачним текстовима одређеног циклуса може прићи и без познавања поетичког контекста збирке или опуса аутора, таквом интерпретацијом остајемо ускраћени увида у слој значења који настаје тек кроз узајамно деловање појединачних песама у целини (Стерјопулу 2003: 73). У том контексту, након постављања темеља за разумевање потенцијалног вишка значења, акумулираног кроз две збирке у песми „Смрт у столици”, са нагласком на трансформативној природи присуства које опседа лирског субјекта, осврнућемо се на саму песму и начине на које она смисаоно заокружује рану поезију Новице Тадића.³

Једно од општих места критичке рецепције Тадићеве поезије јесте утисак целовитости и јединствености његовог песничког света. Радивоје Микић (1989: 33) писао је о критичким покушајима „да се шест до сада објављених књига овог песника посматрају као једна књига”, док је Михајло Пантић (1988: 46) указивао

1 stanislavapaunovic@gmail.com

2 Видети „Напомене приређивача” – Тадић (2012а: 282).

3 Радом настојимо да понудимо једну од могућих интерпретационих путања заснованих на рецепцијским сигнаlima расутих кроз текст(ове). У том смислу, подсећамо на отклон који је сам песник имао према претензијама на дефинитивност и свеобухватност било ког индивидуалног покушаја тумачења књижевног дела: „Сва тумачења поезије су кратка; она не покривају ни колико је потребно за једну опсежнију заблуду.” (Тадић 2009: 21)

на „моделативно-значењске иновације” којима Тадић богати и допуњује „властиту поетско-демонолошку мапу новим подеоцима”. На трагу идеје да код Тадића можемо говорити о трајном процесу усложњавања семантичког потенцијала поетског света налазе се и запажања Драгана Хамовића (2014: 55), који је истакао Тадићеву „тежњу да фрагменте и тренутна виђења уклопи у сложенији смисаони мозаик, реализован на нивоу циклуса или читаве збирке”. Утврђивању овог става у рецепцији помогле су и пишчеве експлицитне аутопоетичке изјаве,⁴ па ипак – не постоји обиље критичких текстова који се баве начином на који одређени мотиви еволуирају и надограђују своје значење кроз Тадићев опус.

Саша Радојчић (2009: 78) као специфичност Тадићевог поступка уланчавања појединачних текстова у већу смисаону целину истиче „трансформацију слике у симбол”, што је најупечатљивије приметно код „својеврсних лирских (анти-) јунака, примерака демонологије коју песма активира”. У покушају да одреди „смисаоне координате” и „логику развоја” Тадићевог дела, од раних ка позним остварењима, Радојчић (2014: 96) фокус ставља на постепени процес „указивања божанског начела у свету који је до тада показивао само своје демонско лице”.

Изузев овог, покушаји темељнијег, текстом аргументованог одређивања кохезивних нити, те циклаторних фактора било раног или целовитог Тадићевог опуса, најчешће до сада нису били предмет књижевне критике. У том смислу, покушаћемо да кроз рад подробније сагледамо неке од бројних примера трансформација поменутих антијунака, који својим демонским упливима из песме у песму, изнова и непрестано подривају границе рационалног и ирационалног, *нашег* и *шуђег*, непознатог света.

У критичкој рецепцији Тадићевог дела постоји полемика да ли су демонске појаве ране поезије различите метаморфозе истог ентитета, или је пак реч о каталогу индивидуалних појава, с обзиром на то да стихови нуде аргументе за оба становишта. Радивоје Микић (1989: 59), на пример, сматра да је „Тешко [...] поверовати да је песник уложио толики језички 'рад' у настојање да именује једно биће”. Ипак, сложићемо се са ставовима истраживача попут А. Милановића (2014), Б. Јовановића (2009), А. Кузмић (2014) и А. Лаковића (2009) – да је идеја јединственог зла са много лица такође утемељена у тексту, те обећавајућа за интерпретацију уколико се прати развојни пут мотива и стихова.

Говорећи о типологији Тадићевих демонских бића, Микић наводи како се она условно могу подвести под два начина обликовања. Као једну групу издваја бића која нису конкретно именована, чија је „суштина непрозирна” (Микић 1989: 56); она су снабдевена разноврсним атрибутима и приказана у различитим ситуацијама (нпр. лик Тамног пењача, или Свеколика). Други образац чине бића која су директно именована, што Микић (1989: 58) означава као потребу да се наказном свету да „макар незнатна мера одређености”, те да се он персонализацијом ипак приведе у некакав облик. Међутим, ова условна подела тешко је одржива ако се узме у обзир чињеница да се извесна мера одређености постиже и називима које је Микић сврстао у прву категорију. Обрнуто, и сам Кезило, „именовани” лик, остварује се тек кроз мноштво ситуација.⁵ Штавише, кроз прву и другу збирку постоји снажна идентификациона нит између ликова попут

4 Примера ради: „Састављам бесконачну поему од мноштва фрагмената. Расте неко чудо под мојом руком, пред мојим лицем” (Тадић 2012б: 153); „Не пропусти да бар неку од мојих књига прочиташ и као једину једину песму.” (Тадић 2012б: 157)

5 Уп. са насловима песама циклуса *Кезила*, збирке *Смрти у столици*.

Тамног пењача и Кезила – могуће је оба тумачити као примере многоструког испољавања истог *непознатио*.

Као пример метапоетске свести о поступку трансформације демонских присуства и уједно споне између прве и друге збирке, можемо се осврнути на стихове друге песме насловљене „Тамни пењач”, која затвара збирку *Присуства*, и која не само да експлицитно успоставља везу између ликова прве збирке већ даје и увид у механизме метаморфозе збирке *Смрт у столици*:

то се заиста претвара / мења обличја / из тајне ризнице кошуље износи / час је онај који оштри језик / час веверица час прљава кокош / час разјарена женка / верујем / да је неисцрпно и да ме је / само незнатан део напао / и читаво је обиље остало / у неком глатком зиду неизазвано / или у шаци тамног пењача / дародавца. (Тадић 2012а: 61)

2. Заједнички свет збирки *Присуства* и *Смрт у столици*

На плану устројства књига, обе збирке карактерише кружна композиција – *Присуства* почињу и завршавају се песмом „Тамни пењач”, док другу збирку отвара и затвара синтагма „Смрт у столици”, као наслов књиге и последње песме збирке. Унутар обе збирке нижу се циклуси именовани према присуствима која у одређеним тренуцима опседају лирског субјекта, и са којима се лирски субјект носи управо путем покушаја именовања и адекватне језичке артикулације. Ако погледамо наслове циклуса, та присуства су, на пример: „Онај који оштри језик”, „Веверица”, „Кокош”, „Тамни пењач”, „Скакутани”, „Тамни чешљеви”, „Послужитељ”, „Кезило” и други.

Трансформативна природа демонског и перманентна егзистенцијална угроженост лирског субјекта сутеришу нам (не)могућност адекватне артикулације зла као једно од фундаменталних проблема Тадићеве поетике.⁶ О покушају именовања писала је и Александра Кузмић (2014: 85): „Свестан да је зло мајстор прерушавања [...] Новица Тадић ђаволе који су нахрупили [...] не представља тек једним обличјем, него их именује на различите начине.” Примера ради, Тадић неретко посеже за неологизмима при покушају певања о поменутим бићима, са свешћу да ригидност постојећег језика онемогућава коначно именовање оног чему је у природи да мења своја обличја.⁷ Поменута недовољност мотивисана је, дакле, флуидном природом садржаја који треба изразити, али и флуидним, амбивалентним односом који лирски субјекат има према својим „мучитељима”. С обзиром на то да су у Тадићева демонска бића уграђени и елементи детиње природе, што је посредовано, на пример, деминутивима⁸ којима се одређују – распон осећања лирског субјекта према њима варира „од претеће злослутности, каткад и љубо-

6 У критици се често указује на ову Тадићеву преокупацију. Видети, на пример, уводну рекапитулацију Лидије Делић по питању рецепције и фокуса истраживача Тадићеве ране поезије – Делић (2014: 143–144). Такође, упоредити са радовима Александра Лаковића (2009) и Бојана Јовановића (2009).

7 Уп.: „Али док их распознаје, док их именује, песник не казује њихов садржај, већ кроз лирско ја посредује начин на који га опседају. Он тражи реч која најбоље осликава његов доживљај, оно што опажа, а делом и оно што региструје чулима. Зато су Тадићу ретко довољне постојеће речи, па ствара нове, трудећи се да језиком прецизно и живо оцрта слику онога што га напада, што му се подсмева и непрестано на њега вреба” (Кузмић 2014: 86).

8 Уп. у Тадић (2012): „скакутани”, „мале покојнице”, „неваљалства мала”, „грицкала”, „кезилићи”, „ситнеж балава”, „гладна мицала”, „мала клапкала”, „нови враголани”...

питства које загледа и готово истражује сваки детаљ онога што му се открило, па повремено и до извесне аутоироничне тоpline” (Кузмић 2014: 85).

У *Смрти у столицу* постоји темељније спроведено увезивање демонских ликова на прелазима из једног циклуса у други. Углавном граничне песме (последња песма једног и прва песма наредног циклуса) тематизују метаморфозу демонског присуства – од коначног описа тренутног облика до појаве новог створења, уз наглашавање аналогичности које се успостављају између наизглед различитих бића. Скакутани се трансформишу у Тамни чешаљ, који се пак надаље крије под маском Послужитеља, да би се коначно обликовао у лик Кезила, који потом наставља да према свом облику трансформише и предмете приватне свакодневице лирског субјекта.⁹

Примера ради, изводна песма циклуса *Скакутани*, „У летњиковцу”, антиципира намеру лирског субјекта да бројне „скакутане” савлада тиме што их бележи на папиру, *обара у белину*,¹⁰ и именује као „стоноге” и „црне чешљеве”. Тако постављено, песма уводи у циклус *Под замасима тамних чешљева*, у којем прве две песме предочавају „Чешљево рођење”, док се, према истом принципу, лирски субјект крајем тог циклуса обрачунава са фигуром Тамног чешља, те затим суочава са појавом нове опасности („Разведрило се”, „Ишчешљавање чешља”, „Гост”). Пратећи метаморфозе, цео наредни циклус, *О послужитељу*, испоставља се још једном маском Црног чешља: „Знам да црни је чешаљ изнашао још један облик / у ком се појавио [...] Када је чешаљ за нешто запео [...] Пала је са послужитеља / Људска образа” (Тадић 2012а: 99). Последња трансформативна целина најављена је стиховима: „Сада зупци трче преко пода / У тамном углу опет да се нађу и сроче” (Тадић 2012а: 99), помоћу којих нас песник уводи у циклус *Кезила*, имплицирајући да су управо Кезила нови вид уобличења демонске ситуације.

Вера у магијску функцију језика, у моћ „правог имена” да свеже нечисте силе и ограничи њихово дејство – представља основни подстрек стваралачке делатности и циљ подухвата именовања, који на себе преузима Тадићев песнички лирски субјект. Последња песма циклуса *Кезила*, „Ти који се појављујеш”, сугерише да је именовање присуства као Кезило био коначни, успешни покушај изражавања демонског присуства – његово име је „ухваћено у чађавој измаглици” (Тадић 2012а: 120). Полажући наду у свој успех, лирски субјект подухват стварања и именовања сматра завршеним, те се, на егзистенцијалној равни, осећа спремним да свој сигурни простор проветри, да из њега искорачи у спољашњи свет: „Време је кад треба пред кућу изаћи / Столицу изнети / Разведрило се овде у мом стану [...] Граница што је само пламсаји реметише / Твоје тешке најаве у стварима / Кезило / Затвара се окоштава време је / Да столицу, пред кућу изнесем / Сада кад све проматра све” (Тадић 2012а: 120).

9 Уп.: „Кезило преображава кућне предмете у мрачне ентитете: лонац кезило, флаша кезило, бокал кезило, порцулан кезило, сијалица кезило, славина кезило, игла кезило” (Хамовић 2014: 52) Интересантно је да антиципацију овог поступка можемо пронаћи већ у *Присуствима*: „распукло се огледало кезило // ствари га усвоје / лако их против мене придобије” (Тадић 2012а: 22). Посебно је индикативно што ови стихови потичу из циклуса *Онај који оштри језик*, који из прве збирке највише кореспондира са циклусом *Кезила*, с обзиром на то да се у истој песми први пут и јавља управо реч *кезило*, овде вероватније у функцији предиката.

10 Уп. са стиховима: „Али ја ћу ваш зид / Од трбушчића / Ножица и ручица / Оборити у белину / У стоноге и црне чешљеве” (Тадић 2012а: 79).

3. Порекло *столика* и двоструки статус лирског субјекта

Искорак у спољашњи свет тематизован је у песми „Смрт у столици”, где, за разлику од претходних песама у којима се лирски субјект обраћа неодређеном, али ипак демонском и претећем ентитету, долази до замене улога говорника и слушаоца, тако да се дотадашњи лирски субјект збирке јавља у функцији реципијента.

Да је заиста реч о удвострученој позицији субјекта сугеришу нам стихови: „на прагу те је чекао верно разговор / са самим собом ту ћеш рећи / да највећа сласт је да нас нема” (Тадић 2012а: 123). Неколико редова касније глас који спевава песму заиста изриче стих „највећа сласт је да нас нема”, чиме остварује претходно сугерисану антиципацију. Дотадашњи крњи дијалог испоставља се као монолог, као „разговор” два лица истог, расточеног субјекта, који сам себе доживљава као Другог, као једно од демонских присуства, лице „столика”: „столица се твоја растресла у сто лица / у столик / дело је твоје завршено столица се / у стоногу претворила” (Тадић 2012а: 124).

Мотив стоноге кроз збирку се доследно јавља у спрези са процесом преображаја. Налазимо је при трансформацији Скакутана у Тамне чешљеве,¹¹ тако да већ у „Чешљевом рођењу” „ножице умртвљене стоноге” (Тадић 2012а: 83) падају на дно лирског субјекта. Слично томе, у првој песми циклуса *Кезила*, Кезилов долазак најављен је мотивом стоноге: „Једну једину ногу да продене / Стоног хоће да ми дође” (Тадић 2012а: 102). У „Смрти у столици” њен помен имплицитно проистиче из каталога демонских облика збирке, која се могу читати и као репертоар лица расточеног субјекта: „много је ипак њих превише је њих / погледај само тај масив пред прозором / тло на коме паде / или се сети драге своје свеколике [...] много је њих превише је њих / много скакутана много кезила / и свеколика твоја загасита твоја” (Тадић 2012а: 123–124).

Кроз песму се извор демонских уплива и потреса лоцира унутар самог лирског субјекта, што видимо у стиховима попут: „о то је само пошкропљена гибел / што на дно тебе [...] беше сложена” (Тадић 2012а: 123). Поменути ситуирањем омогућава се ретроспективна проблематизација положаја жртве потреса, који је кроз обе збирке доминантно одређивао позицију лирског субјекта.

Освртом уназад видећемо да је и у ранијим текстовима било антиципација овог откровења – већ се у првом „Тамном пењачу”, на почетку *Присутства*, непознати ентитет ситуира у груди лирског субјекта: „како би те из груди истисли / грудне кости притискамо” (Тадић 2012а: 18); у другој песми „Тамни пењач” експлицира се: „удови су конопи уз које се успиње”, „зглобови се разглављују / кост кост неће препознати” (Тадић 2012а: 60). Слично томе, сам Пењач идентификује се као покретачки, стваралачки импулс – „отвара ли ми то он уста / да на папир пљувачку проспе” (Тадић 2012а: 18). Пењући се кроз „тело” лирског субјекта ка површини,¹² од несвесног до освешћеног и примећеног, демонско биће, паралел-

11 „Али ја ћу ваш зид / Од трбушчића / Ножица и ручица / Оборити у белину / У стоноге и црне чешљеве” (Тадић 2012а: 79); Такође, уп. стихове пред „Чешљево рођење” – „Пажљиво слушам / Како се примиче са / Огромном стоногом у темељу” (Тадић 2012а: 82).

12 У *Присутствима* можемо наћи још примера поистовећивања два типа унутрашњег простора – тела лирског субјекта и собе као његове спољашње манифестације: „не / ништа се није догодило / у веома старој одаји / само један твој налет на решетку / тамни пењачу” (Тадић 2012а: 60). За још примера, упоредити са песмом „Тераса” (*Присутства*). О аналогјама унутрашњег и спољашњег простора код Тадића, писала је и Александра Кузмић (2014: 81): „Спољни свет у стиховима ове збирке одјекује растрзаношћу унутрашњег света лирског ја, он је његов опредмећен ехо.”

но стваралачком подухвату материјализације и артикулације његовог присуства, покушава из унутрашњег да пређе у спољашњи простор. У питању је потрес који ће на крају *Смрти у столици* бити реализован као излазак из затвореног у отворени простор, из собе у двориште, те ултимативно из куће у град у наредној Тадићевој збирци, *Ждрело* (1981).¹³

Освестивши у себи порекло демонских потреса, лирски субјект путем артикулације тог искуства у песми „Смрт у столици” суочава се са властитом мрачном природом, што, као и претходно кроз збирку, исходи у обрачунавању са ухваћеним, опаженим демонским присуством – односно, у овом случају, са самим собом. Лирски субјект пада у „муклу носиљку”, „мраз је стиснуо зенице” (Тадић 2012а: 123), суштаје „опкољен пратњом / злим поворкама којим / блиски амбис настани” (Тадић 2012а: 123). Песма резултира симболичком смрћу лирског субјекта, спроведеног у носиљци изван оквира збирке.

На тај начин, „Смрт у столици” представља кулминацију већ припремљеног двоструког статуса лирског субјекта. О двострукој позицији Тадићевог субјекта, као субјекат-жртва, с једне стране, те сопствени крвник и двојник, са друге, писала је Александра Кузмић (2014: 84), док је Саша Радојчић као основ за типологију зла код Новице Тадића предложио управо „промене статуса лирске субјективности песама”, сматрајући да је поменута субјективност „некад жртва зла, некад његов починилац, а некад и једно и друго” (Радојчић 2014: 94).

Трансформативна природа лирског субјекта одразила се и на његову спољашњост, за коју у песми уочавамо да је гротескно анимализована и дехуманизована, то јест да се он у свим аспектима приближио демонским ентитетима које упорно описује: „реп подвио кљуна загнурио / у намргођено перје” (Тадић 2012а: 124). Према Саши Радојчићу (2009: 79), поменута флуидност лирског субјекта функционише као *извор језе* у Тадићевој поезији: „Полиморфности демонских фигура овде одговара полиморфност успостављања тачке Ја – као да је један од разлога језе као доминантног осећања Тадићевог песничког света и немогућност да се успостави јединствена и непротивречна лирска субјективност”.

Ред и прецизност који се постижу цикличном организацијом збирке, како у целисти тако и у појединачним сегментима, контрастно су постављени хаотичним, преплављујућим присуствима, која поменуто композиционо устројство, у спрези са симболиком затвореног простора, настоји да обузда: „Тадић, попут древног паганског првосвештеника, затварајући те утваре у песме-кавезе, своди у ствари бесконачност застрашујућег на коначни ентитет. Тако га ограничава, чини самерљивим и видљивим људском оку. Тако га се ослобађа.” (Кузмић 2014: 84)

Процес стварања одговара обележавању „пукотина” и „настраности” у свакодневном животу лирског субјекта – он ће ћутати док опет не чује: „оно пуцкетање оно подземно / неподношљиво незадовољство” (Тадић 2012а: 122) које изнутра допире. Стварање се једначи са процесом ослобађања лирског ја од зла које га опседа, што ултимативно можемо повезати са Кајзеровим схватањем сврхе уметничког уобличења гротескног: „Покрај све немоћи и страве пред тамним силама, које вребају у овом нашем свету и могу да га отуђе, право уметничко остварење истовремено делује као какво потајно ослобођење. [...] Уобличење гротескног је покушај да се обузда демонско у свету.” (Кајзер 2004: 263)

13 Иако однос *спољашњег* и *унутрашњег* код Новице Тадића захтева засебно истраживање, интересно је истаћи како је искорак ка простору града већ у уводном стиху *Ждрела* одређен, парадоксално, као затварање у ново тело: „У граду у великом врајем ждрелу” (Тадић 2012а: 127).

4. Закључак

Овим радом настојали смо да утврдимо неке од мотива чије увезивање гради ширу смисаону целину Тадићевих раних збирки – контекст који представља основ за темељније разумевање песме „Смрт у столици”. У том смислу, упознали смо се са основним поетичким преокупацијама раног стваралаштва Новице Тадића кроз тематизацију природе, облика и порекла демонског присуства које угрожава егзистенцију лирског субјекта, те веровања у магијску улогу *правдог* имена у одбрани од зла, или, у овом случају – у ношењу са сопственим „демонским” особинама.

С тим у вези, „Смрт у столици”, као финална песма збирке, представља жижу пресека наведених проблемских равни. Песма и на метапоетском плану, кроз експлицитно указивање на метаморфозе и порекло „сто лица”, чији су се налети на интимни свет песничког субјекта сукцесивно смењивали кроз две збирке – фигурира као кључ за ретроспективно, поновљено читање обе књиге, овог пута ради разумевања и увиђања претходно превиђаних, на прво читање потенцијално нејасних слика и мотива.

Литература

- Делић 2014: Л. Делић, Сумрак и сумрачићи: слике зла у раној поезији Новице Тадића, у: Д. Лакићевић (уред.), *Огњено перо Новице Тадића, зборник радова*, Београд: Српска књижевна задруга: Филолошка гимназија, 143–155.
- Јовановић 2009: Б. Јовановић, Демонско у поезији Новице Тадића, у: Д. Хамовић (уред.), *Новица Тадић, песник: зборник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 111–124.
- Кајзер 2004: В. Кајзер, *Гројескно у сликарству и песничству*, Нови Сад: Светови.
- Кузмић 2014: А. Кузмић, *Ојседнућа ведрина* у поезији Новице Тадића или о кезилу и кезилићима, у: Д. Лакићевић (уред.), *Огњено перо Новице Тадића, зборник радова*, Београд: Српска књижевна задруга: Филолошка гимназија, 81–91.
- Лаковић 2009: А. Лаковић, Демонизовано станиште и угрожени појединац, у: Д. Хамовић (уред.), *Новица Тадић, песник: зборник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 89–110.
- Микић 1989: Р. Микић, *Песма и мит о свету*, Приштина: Јединство.
- Милановић 2014: А. Милановић, Тадићеви индивидуални неологизми са суфиксом -ло, у: Д. Лакићевић (уред.), *Огњено перо Новице Тадића, зборник радова*, Београд: Српска књижевна задруга: Филолошка гимназија, 177–191.
- Пантић 1988: М. Пантић, Демонска (анти)поема, у: М. Пантић, В. Павковић (прир.), *Шум Вавилона (криптичко-поетска христјоматија млађе српске поезије)*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 46–53.
- Радојчић 2009: С. Радојчић, Свет и анти-свет, у: Д. Хамовић (уред.), *Новица Тадић, песник: зборник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 77–87.
- Радојчић 2014: С. Радојчић, Појавни облици и функција зла у Тадићевој негативној поеми, у: Д. Лакићевић (уред.), *Огњено перо Новице Тадића, зборник радова*, Београд: Српска књижевна задруга: Филолошка гимназија, 91–103.
- Стерјопулу 2003: Е. А. Стерјопулу, *Поетика лирског циклуса: на материјалу руске поезије с краја XIX и почетком XX века*, Београд: Народна књига – Алфа.

- Тадић 2009: Н. Тадић, Искизи, у: Д. Хамовић (уред.), *Новица Тадић, песник: зборник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 15–31.
- Тадић 2012а: Н. Тадић, *Сабране песме, I: Присуства, Смрт у столици, Ждрело, Огњена кокош, Погани језик*, Д. Хамовић (прир.), Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Београд: Службени гласник.
- Тадић 2012б: Н. Тадић, *Оставиштина: Ја и моја праћинка, Стихови из бележнице, Грдана, Библиографија*, Д. Хамовић (прир.), Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Београд: Службени гласник.
- Хамовић 2014: Д. Хамовић, Настасијевић, Попа, Тадић: линија поетичке сродности, у: Д. Лакићевић (уред.), *Огњено перо Новице Тадића, зборник радова*, Београд: Српска књижевна задруга: Филолошка гимназија, 45–59.

DIABOLICAL METAMORPHOSES IN THE EARLY POETRY OF NOVICA TADIĆ: AN INTERPRETATION OF THE POEM “SMRT U STOLICI”

Summary

The paper aims to provide the reader with one of many potential paths of interpretation regarding the poem “Smrt u stolici”, which relies on analysing the transformative nature of certain devilish presences that haunt the lyrical subject’s day-to-day observations and experiences throughout the author’s poetry books published in 1974 and 1975. The paper claims the early works of Novica Tadić provide space to interpret the previously mentioned presences as different manifestations of one individual entity with many forms and faces. By exploring the origin of said presence, the way in which it shifts and masks its appearances throughout different lyrical cycles, as well as the nature of its relations to the lyrical subject and his creative drive, we gain insight into a deeper understanding of not only the poem in question but also the early works of Novica Tadić as a whole.

Keywords: Novica Tadić, *Smrt u stolici*, *Prisustva*, metamorphosis, lyrical subject, lyrical cycle

Stanislava D. Paunović

Емилија Д. Вучићевић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

МОТИВИ ЖИВОТИЊА У ПРИПОВЕТКАМА ИЗ КЊИГЕ *НАЈВЕЋА ТАЈНА СВЕТА* МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА

Циљ рада подразумева интерпретацију широког спектра функција које мотиви животиња задобијају у књизи приповедака *Највећа тајна света*, коју, уз приповетку „Љубав” (1960), сачињава избор из ране фазе Булатовићевог стваралаштва – из књига *Ђаволи долазе* (1955) и *Вук и звоно* (1958). С обзиром на то да број животиња утиче на моделовање паклене и дехуманизоване атмосфере света дела, на мотивацију јунака и композицију приповедака, наш рад настојаће да посредством категорија *мноштва*, *јединичности* и *парности* покаже како се, у зависности од категорије, шири опсег значења и функција које животиње добијају у раној Булатовићевој прози – од колективног приказивања животиња у приповеткама „Тиранија” и „Отпадник”, преко језичко-стилских интервенција у приповеткама „Мали хоџа” и „Мало сунце”, односно индивидуализованих, алегоријских и симболичких животиња-јунака у приповеци „Љубав”, па све до парова јунак : *животиња* у приповеткама „Највећа тајна света” и „Између два ђавола”.

Кључне речи: Миодраг Булатовић, *Највећа тајна света*, анимализација, гротеска, парови јунака, алегорија

1. Увод

Рану, тзв. „демонску” фазу Булатовићевог стваралаштва чине приповетке објављене у збиркама *Ђаволи долазе* и *Вук и звоно*, као и роман *Црвени ђеџао лећи према небу* (Томић 2005: 6). Приповетка „Љубав”, штампана 1960. године, уклапа се и хронолошки и поетички у прву фазу стваралаштва (уп. Пијановић 2001: 154), те у том смислу, будући да сви закључци које доносимо у раду настају на основу интерпретације приповедака из књиге *Највећа тајна света*, која представља избор из горенаведених збирки, резултати нашег истраживања односе се искључиво на прву фазу Булатовићевог рада.

Животиње се у литератури најчешће помињу ради описивања гротескног, инферналног, дехуманизованог, апокалиптичног света приповедака, или ради карактеризације јунака, те се говори о „анималним својствима ликова” (Томић 2005: 39), „гротескној међузависности људског и анималног” или „аналогији људског и анималног” (Пијановић 2001: 123), животињама као „симболима зачовечења у одљуђеном свету” (Василева 2019: 140). Иако наведени искази пружају увид у основне координате света Булатовићеве прозе, пажљивије тумачење мотива животиња у приказаној стварности упућује на широк спектар значења и функција које анимално остварује на нивоу сваке појединачне приповетке. Ипак, постоје одређене правилности у функцијама које животиње задобијају у тексту, при чему функције варирају превасходно у зависности од броја животиња које су тематизоване.

У оквиру своје схеме описа животиња као једну од категорија класификације Александар Гура (2005: 35) наводи и „количинске карактеристике”, те тако разликује *јединичности*, *парности*, *породичности*, *чопоративности* и *мноштво* као

1 ems.vucicevic@gmail.com

облике појављивања животиња. Како на опозицији *јединичности:мноштво* почи- ва и степен индивидуализације животиња, па тако и њихова функција у прика- заном свету, управо ће разлика на „количинској” основи представљати полазну тачку нашег тумачења функција које задобијају животиње у раној фази Булато- вићеве прозе.

2. Људи у контексту *мноштва* животиња

Као *мноштво* животиње се појављују у приповеткама „Тиранија” и „Отпад- ник”. Иако у оба случаја ниједна појединачна животиња не добија значајно место у структури приповетке, умножавање анималних мотива у дескрипцији људи или предела доприноси моделовању атмосфере дела као превасходно гротескне и апокалиптичне.

Амбијент кафане у приповеци „Тиранија” испуњавају гротескне фигуре: „човек са брадавицом уместо носа”, „човек са изралинама на лицу”, „кепец са прстима на коленима”, Ананије који има „болесну и суву ногу”, при чему се, као варијанте гротескних елемената јављају мотиви животињског, нпр. у опису „чо- века налик на гуштера”, или Аћима, чији је смешак „личио на јежа” (Булатовић 1971: 166–178). Ипак, амбијент кафане је, како запажа Пијановић, „само фон за причу или велику гротеску о сликару” (Пијановић 2001: 68), то јест Милану. На том трагу, интересантно је напоменути да се управо из перспективе сликара свет кафане и карактерише као анималан: „И чини ми се да се полако претварате у животиње, да вам са чела ничу рогови, да вам се уста затварају, да добијате шкр- ге” (Булатовић 1971: 210), или: „Мали сте као скакавци, као ровци, и галамите као попци” (Булатовић 1971: 266). Миланове слике у тексту остварују се на равни вербалног, изговореног, док се на нивоу фабуле не реализује ниједна слика: „Ње- гов блок је сасвим бео и празан.” (Булатовић 1971: 239) Са друге стране, ентери- јер испуњавају друге слике, које такође садрже животиње, и у којима се изнова огледају јунаци приповетке:

На зидовима су висиле слике почађалих оквира, у ствари пејзажи разних крајева зе- мљине кугле: снегови и руже, поморанце и борови, животиње какве здрав човек ни у сну не би снιο, голубови и китови, морски пси и јаребице, јазавци и орангутани, стоноге, и кенгури с пуним торбама младунаца: све уоквирено, у паучини, са слови- ма на неколико језика. (Булатовић 1971: 184)

Насликано *мноштво* животиња темељи се на контрасту егзотичног и локал- ног, који се посредује примерима биљног и животињског света. Осим на опози- цији *шамо : овде*, животиње су сучељене и на просторној вертикали, тј. опози- цији *горе : доле* и *ваздух : вода*, што је илустровано птицама (голуб, јаребица), са адне, и морским животињама (китови, морски пси) са друге стране. Опозиције се са слике животиња преливају на дескрипцију присутних јунака, па тако у ам- бијенту кафане, као у огледалу, видимо истовремено и „много стараца” и децу, „старе са Солуна” и „младе са Козаре”, „оне са крстовима” и „оне са црвеним звездама на капама”, „Шиптаре” и локалце (Булатовић 1971: 183–184). За разлику од превасходно географских координата на чијим се крајевима формирају про- сторне опозиције при опису насликаних животиња, Булатовић у већ анимализо- вану слику друштва уводи и аспекте социолошких, историјских и идеолошких разлика, те су тако опозиције са друге, то јест људске стране огледала засноване на разлици генерација, односно старости и младости, идеологија, тј. четника и партизана, или националне припадности – дошљака и староседелаца.

Мноштво животиња у приповеци „Тиранија” доприноси посредовању паклене атмосфере света дела, смештеног у класични хронотоп кафане, при чему се са једне стране при дескрипцији јунака као варијанте гротескног јављају мотиви различитих животиња (гуштера, јежа, рибе), док се, са друге стране, у слици анималног света заснованој на природним и географским опозицијама огледа слика друштва дубоко издељеног социјалним, идеолошким или генерацијским разликама. У оба случаја, учестали мотиви животиња не доприносе нарочитој индивидуализацији јунака, већ утичу на експресивнију дескрипцију људског, али дехуманизованог света. Другачијим поступком, али са сличном функцијом, јавља се *мноштво* животиња и у приповеци „Отпадник”.

Како запажа Лидија Томић (2010: 161): „У Вуку и звону постоје два свијета – онај горе (‘гомила мяса на сунцу’) и онај доље, од патње изморени свијет невољника који се, у ватри и помрачењу, покушавају изабавити.” Управо такав свет затичемо у приповеци „Отпадник”, у којој је простор подељен на горњи, око звоника, и доњи, свет на земљи захваћеној ватром. Као медијум између два света фигурира лик звонара чије сећање, предочено у форми исповести, чини централни део приповетке. „Сам и потпуно одвојен од других” (Булатовић 1971: 80), јунак „посматра катаклизмични метеж људи и свега живог, [...] осећа библијску пометњу, мали страшни суд и свој смртни час” (Пијановић 2001: 120). Осим фигуративно, слика пакла реализује се и на нивоу приказане предметности, посредована каталозима животиња везаних за простор „горе” и „доле”, који граде оквир звонареве исповести. Први каталог везан је за простор звоника и чине га градивно набројане птице које у свеопштој ватри која је захватила село губе своје индивидуалне карактеристике и уклапају се у пламено *мноштво*. Голубовима „из меких гуша и с језика сукља пламен”, од голубова „страхотније криче чавке” које „урањају у дим, насрћу на пламен”, те „обезглављене, опрљене ватром, обавијене димом, падају поред звона” (Булатовић 1971: 49). Особине које биолошки међусобно диференцирају птице асимилију се у пламени вртлог, због чега све оне добијају одлике феникса, ватрене митолошке птице која носи и симболику обнове (уп. Срејовић 1987: 432). Ова симболика у складу је са идејом коју износи звонар: „Ово је крај нечега: неће више бити оваквих људи, и оваквих обичаја. Ово је почетак нечега: сви људи који дођу с брда и планина и населе ово пусто и запаљено место биће грешни, порочни и зли.” (Булатовић 1971: 61)

Паклени оквир приповетке затвара се другим каталогом животиња, овог пута везаних за земљу, односно за обрађивање тла: овнови, овце, волови, мазге, магарци, коњи. И ово *мноштво* животиња обједињује ватра: воловима „горе витки рогови, свити им ватра на врховима”, овцама су „запаљена руна”, „горе звона на овновима предводницима”, „горе коњска копита”, „горе им гриве, горе им репови” (Булатовић 1971: 62–63). Као што птице добијају особине феникса, у овом каталогу коњи се пореде са змајевима: „Коњи лете као змајеви и машу запаљеним реповима.” (Булатовић 1971: 63) Два каталога на плану композиције уоквирују приповетку, а на плану фабуле окружују звонара који се налази *између две ватре*, и, притиснут извесношћу краја, евоцира сећања. Паклени кругови око њега се до краја приповетке сужавају, те постепено захватају његово тело: „Огањ ми захвата руку, кожу око лактова”, а потом и сећање и духовни ослонац персонификован у звону: „затим и звоно – моје памћење” (Булатовић 1971: 65). У том смислу, као и у приповеци „Тиранија”, животиње представљене као *мноштво* доприносе моделовању атмосфере света дела као апокалиптичне и гротескне, при чему се анимализована и дехуманизована средина, простор кафане

или отвореног поља, сужава око главног јунака приче, сликара Милана у једном, или звонара у другом случају. За разлику од „Тираније”, у приповеци „Отпадник” Булатовић посредством мотива ватре уклања индивидуалне, биолошке разлике животиња преносећи њихову појединачну симболику у митски и архетипски контекст, што отвара нови слој значења: из паклене атмосфере која обузима одљуђен и анимализован свет рађају се представе феникса и змаја, што је симултано процесу звонаревог откровења, преласка из безнађа до идеје обнове.

3. Јединичности: људи налик на животиње

Приповетка „Мали хоца” поседује низ заједничких карактеристика са приповетком „Отпадник”: град захваћен пламеном, отуђени јунак, храм (црква, цамија), мотив звука (звон, песма са минарета), исприповедано сећање јунака на самрти. Иако је приповедна ситуација готово идентична, животиње у овој приповеци нису приказане као *многиштво* и чак се ни не помињу при дескрипцији предела око цамије: „На великом и запаљеном круту видног поља горе кровови, пиште деца, запомажу мајке, вапе старци и нејач, док сви остали панично беже.” (Булатовић 1971: 38) Са друге стране, мотиви животиња присутни су у приказивању хоце углавном кроз поређења, паралелизме и стилизацију лексике: „та пребијена рука, тај мали и стари црв”, „бројаница је у левој, тај мали гуштер”, „вукао је поред себе гуштерску ногу”, „гуштераста израслина смождене руке”, „вукао се, гмизао и бауљао”, „журио је, гоњен инстинктом мале зверке”, „напредовао четвороношке” (Булатовић 1971: 37–39). Портрет хоце, дакле, изнијансиран је анималним својствима која га понајвише приближавају гмизавцима, и то гуштерима. Традицијски, гмизавци су „претежно хтонске животиње: обитавају у земљи, у јазбинама (у подрумима, испод прагова), повлаче се у земљу на зимовање”, такође су и „тесно повезани са демонолошким ликовима, а и сами имају демонске особине”, те важе и за „нечисте животиње” при чему су „многи ђаволска творевина” (Гура 2005: 207–208). Тенденција сакривања, бежања од људи, мањак „жеље за истицањем”, склањање од људских погледа, осмеха и жагора, „стид од људи који су му се јављали” (Булатовић 1971: 41), повезују јунака са гмизавцима, оним делом њихове природе који се односи на тенденцију скривања, повлачења у јазбине. У самртном часу хоца износи опречна становишта – на пример, уверење да са једне стране „свет треба поправљати”, људе треба „учити слози, љубави и трпељивости”, али и да је „све лаж што људско око може да види”, „да ће људи остати исти” (Булатовић 1971: 42–47). У том смислу, амбивалентност традицијских представа о гуштерима (уп. Гура 2005: 273), уз учестала поређења која активирају и биолошке карактеристике животиње, играју значајну улогу у карактеризацији овог необичног јунака. Религиозни чин и хтонска природа хоце, песма људима и уверење да се они неће изменити, склањање од људи и чежња за друштвом, смиреност у свеопштој паници, помиреност са смрћу и жеља да се сачувају сећања, уз варијације *јединичног* приказивања животиње, гуштера, обележавају овог необичног јунака и његову „ведру смрт у пожару” (Булатовић 1971: 47).

Такође се кроз поређење, а ради карактеризације јунака, јављају мотиви животиња у приповеци „Мало сунце”. Као и у претходним случајевима, сиже ове приповетке подразумева јунака, овде рањеника, који се на самрти сећа свог живота. Уместо звона, или песме, сећање је посредовано *пчелињаком* који отвара просторе детињства и *црвеном ружом* која као сећање обухвата еротске авантуре рањеног војника са собарицом (в. Булатовић 1971: 67–144). У обе ретроспективе

налазимо мотиве животиња: успомена уоквирена *йчелињаком* садржи причу о вуку и звону, док се у успомени на еротску игру са собарицом налазе животиње у пару: пас и мачка, односно водене животиње (пијавица, риба, хоботница) и копitari, односно папкари (рогата животиња, ждребе, магарац, срндаћ). Због истог начина увођења анималне атрибуције као у приповеци „Мали хоца”, за сад ћемо се задржати на сећању у *црвеној ружи*, односно на животињама чија је функција табуизирање еротског чина.

Рањеник је, пре потпуног физичког спајања са собарицом, у ретроспективи, приказан као пас, истим поступцима којим је хоца у претходној приповеци стилизован као гуштер. Наиме, видимо како је гледа „раширених ноздрва: пас који нушећи ваздух предосећа промену времена”, те како осећа „инстинктом гладног пса”, како је „цвилео, лежећи на земљи и с лицем уз праг”, како „бауља”, „пузи”, „иде четвороношке”, да би је, на крају: „обухватио црним шапама” (Булатовић 1971: 99–101). Са друге стране, собарица се појављује као „мачка са друге стране врата”, „прозобло, мало, од неког престрављено маче, што не сме ни гласом да се ода”, „мачија опруга, права мачка пре скока” (Булатовић 1971: 107–108). Употреба пара пас – мачка за приказивање односа љубавника установљена је традицијом: „Пар пас и мачка појављује се у многим језичким формулама, у веровањима и предањима. [...] Пас и мачка се упоређују по принципу мушко–женско.” (Раденковић, Толстој 2001: 417) Са друге стране, у соби у којој се налази рањеник у тренутку присећања, присутнима се „умиљавала мачка, предући им око голих чукљева”, док је „псетанце вртело репом, њушкало и њих, и рањеникове руке” (Булатовић 1971: 118). Упливом контекста у сећање рањеника реалистички се мотивишу поређења. Исти поступак налазимо и на другим местима, на пример када видимо како су „расцветавале печуркасте експлозије” (Булатовић 1971: 91) или „долетали бумбарасто зујави комади граната” (Булатовић 1971: 78), то јест како окружење урања и у *црвену ружу* и у *йчелињак*. Интимнији однос собарице и рањеника посредован је групама животиња које биолошки и симболички имају заједничке карактеристике. Наиме, жена задобија атрибуте водених бића: „чиграсто, рибље и неуништиво тело увек је доње”, „плазмичне шкрге”, „хоботница”, „пијавица јој није равна” (Булатовић 1971: 67–68). Осим што се женско тело представља као *доње*, истакнуте су и „везе тог телашца за земљом”, што је у складу са митском представом „мајке земље”: „Жена је, дакле, мистички солидарисана са Земљом; [...] Женска плодност има космички модел: модел *Terra Mater*, универзалне *Родителнице*.” (Елијаде 2003: 167) Такође, мотив рибе у фолклорним текстовима често је повезан са женом, односно женским телом, плодношћу, рађањем (уп. Гура 2005: 566). У еротском заносу собарица ослонљава рањеника са „магаренце моје”, „ждрепчићу мој сељачки”, „срндаћу мој” (Булатовић 1971: 105). Притом, мотив рога добија фалусну симболику – „мушко тело”, како сазнајемо на самом почетку приповетке, хоће „да рогом прободу меку копрену кожу” (Булатовић 1971: 68), што се и реализује у непосредном односу: „А код тебе као рог, таман као рог. Ох, прободу ме...” (Булатовић 1971: 102) Сексуалност мушкарца посредована је виталистичким сликама младих животиња: ждребе уместо коња, срндаћ уместо јелена, односно деминутивним исказом „магаренце”, ради истицања телесне снаге и покретљивости.

Коришћење мотива животиња да се пренесе еротска игра љубавника непосредно је објашњено и у самом тексту. Наиме, сазнајемо да се рањенику чинило да „она, собарица, не постоји, да је потпуно нестварна”, или да „То раде неки људи које никад није видео” (Булатовић 1971: 103). Мотиви другог, невиђеног,

као и нестварности, непостојања, заједно са учесталом употребом заменице „то”, сигнали су табуисања сексуалног чина. На исти начин мотиви животиња пружају алтернативу слици мушкарца и жене.

На примерима „Малог хоће” и „Малог сунца” установили смо како се на нивоу поређења, аналогија и стилизације лексике протагонисти прича доводе у везу са појединачним животињама, те како „метафоре инсеката и звијери у карактеризацији ликова појачавају пантеистичку, митолошку и митску прожетост ликова и природе” (Томић 2010: 198), да би се, у случају хоће, осликала амбивалентна природа јунака, односно, у случају љубавника, посредовала еротска игра. Ипак, анимализација протагониста мотивима животиња код Булатовића иде и у другом смеру – анимално, наиме, неретко постаје координата спрам које се мери (не)хуманост, што се добро види на примеру приповетке „Љубав”.

Теме и атмосферу Булатовићеве прве фазе стваралаштва ова приповетка наставља „крз баснолику, алегоријску причу дечака који [...] жели да изађе из 'ове прегрејане провалије’” (Пијановић 2001: 154), односно да стигне бика, који притом јури пса, и да се искупи. Акценат се кроз приповетку ставља на разлику дехуманизованог људског света и персонификованих, али хуманих животиња, у овом случају бика и пса. Наиме, људи добијају деструктивна анимална обележја: „А људи се по обалама, по косама и вртачама, око глеђа и по пећинама, боду роговима, гребу ноктима, кидају зубима” (Булатовић 1971: 273), док, са друге стране, пас шаље поруке мира и уједињења: „Хајде да се помиримо; да будемо заједно; да се волимо као некад: јер једино ако будемо удружени, и у љубави, можемо да нађемо излаз из овог тесног и ружног котла, – зато хајде да се помиримо.” (Булатовић 1971: 285) За разлику од приповетке „Мало сунце”, у којој се пас јавља у пару са мачком ради посредовања сексуалног односа љубавника, у приповеци „Љубав” наглашена је димензија оданости пса човеку. „Добар чувар куће и стоке”, пас остаје поред згаришта дома јер му се „чинио да ће старцу и његовом сину порасти нове главе” и да ће га „прекорити што их [је] оставио.” (Булатовић 1971: 269) Свој одлазак за дечаком правда тиме што „није могао живети сам, без друштва и људског присуства” (Булатовић 1971: 270). Ипак, елемент људскости не налази се у дечаку, већ у самом псу. Пас се до краја приповетке, гротескним описом страдања у сукобу са биком, своди само на срце, које потом бива хиперболисано: „Срце порасте као најкрупнија јабука. [...] Срце порасте као десет рујних јабука скупљених у једну. [...] Срце постаде веће и од сто јабука.” (Булатовић 1971: 242) Поводом обрачуна бика и пса на крају приповетке, Ђурић (1971: 39) наводи да је посреду сукоб између „снаге да се достигне циљ и снаге љубави”. Но, оправдано је рећи да и пас а не само бик има свој циљ – љубав. Стога је исправнији закључак да је по среди сукоб физичке снаге и вере у индивидуалну могућност опстанка чији је носилац бик, и љубави и поверења у колектив који су оличени у псу. У том смислу, упркос физичкој победи бика, симболичку победу односи љубав, за којом и дечак и бик на крају посежу.

За разлику од приповедака „Мало сунце” и „Мали хоца”, у приповеци „Љубав” *јединичности* служи Булатовићу да мотив животиње претвара у симбол спрам којег се мери хуманост, или дехуманизација друштва.

4. *Парност*: човек и животиња

У приповеткама „Највећа тајна света” и „Између два ђавола” затичемо парове јунак – животиња: у првом случају то су хроми дечко и јаре, а у другом заробљеник

и гуштер. Оља Василева (2019: 134), анализирајући парове јунака у раној Булатовићевој прози, наводи две функције које они остварују: „Прва лежи у томе да су многи део декора приче или романа, прави сведоци, што значи и неодвојиви део поетике једног дела, док је друга функција та у којој иступају као активни јунаци приповедног света, овај пут као целина читавог поетичког система.”

Од приповедака из књиге *Највећа тајна света* парови јунака који имају декоративну функцију присутни су у приповеци „Тиранија”: Иван и Живан, Ева и Боса, Фотије и Ананије и други. Протагонисти приповедака „Највећа тајна света” и „Између два ђавола” активни су парови јунака, код којих налазимо „не другог човека, већ њихове симболе зачовечења”, при чему се „улога активног јунака у пару усложњава његовим високосимболичким сапутником” (Василева 2019: 140). Ђурић животиње-јунаке у овим приповеткама тумачи као персонификације зла и добра, при чему је гуштер зло, а јаре добро (уп. Ђурић 1971: 35). Ипак, да ствари нису тако црно-беле, показује и чињеница да се за пар *дечак – јаре* везује низ демонских одлика: хромост дечака као особина ђавола, коза као „ђавоље створење” у чијем се облику и појављује ђаво „с козјим ногама, роговима, ушима, брадом” (Раденковић, Толстој 2011: 272). Са друге стране, за гуштера, ког је Ђурић означио као персонификацију зла, везују се позитивне карактеристике: гуштер „спасава човека од уједа змије: ако се у близини уснулог човека нађе змија, гуштер му се увуче под пазуху и голица га све док се овај не пробуди” (Гура 2005: 268). У приповеци „Између два ђавола” гуштер се завлачи, управо „ћушка њушкицу под пазуху” (Булатовић 1971: 152) затвореника непосредно пред долазак пекара и ђака, понављајући традицијски усвојен шаблон упозоравања човека на опасност. Амбивалентну природу гуштера запажа и сам затвореник: „Спокојно сам дремуцкао, питајући се у предсну: а где ли је сад срећа кад је зло код мене... код кога ли је срећа... да и она није у мени?” (Булатовић 1971: 149) Пошто смо установили да животиње не можемо посматрати као симболе искључиво добра, односно зла, одговор на питање шта оне заправо симболизују може се добити упоредном анализом сижеа ових приповедака. Непосредна веза двеју приповедака успоставља се на самом почетку приповетке „Између два ђавола”, која се отвара обраћањем заробљеника хромом дечаку: „Хроми дечко, мали дечко што закопаваш јарећи реп и надаш се.” (Булатовић 1971: 145) Поред уланчавања, приповетке су чврсто повезане и сличном сижејном структуром. Наиме, дечак се креће са јаретом, отуђен од друге деце која га гађају јабукама и називају погрдним именима, као што је и заробљеник у својој ћелији са гуштером, ограђен циглама, одвојен од других. Дечаку најпре војници траже јаре: „Мали, мораш нам дати то јаре”, а онда му прете одузимањем: „Узећемо ти јаре” (Булатовић 1971: 14), што је случај и са заробљениковим гуштером: „Дошли смо по твог гуштера”, те „Дошли смо по нашег гуштера” (Булатовић 1971: 153). Дечак успева да исече јарећи реп, који закопава у нади да ће из њега израсти ново јаре, док, са друге стране, гуштеру отпада реп, након чега заробљеник у визијама сведочи шесторепим гуштерима. Након одвајања од животиње у оба случаја навиру халуцинације у виду снова² код дечака, односно визија³ код заробљеника.

2 Уп. „После бакиних тетошења и храбрења сан теже долази. Али дође. И опет се у њ уплиће расклимано сандуче које чува највећу тајну света.” (Булатовић 1971: 30) Из тог сандучета „изби реп”, затим „никоше меке уши”, потом глава, све док се цело јаре не „усправи” и „стаде чврсто” (Булатовић 1971: 30–31).

3 Уп. „Гледао сам како се гуштер гоји, како крућа, како је све тримији и како му израста нови реп: управо пет или шест репова место оног једног.” (Булатовић 1971: 155)

Након смрти јарета сазнајемо да дечак „Кад не мисли о свом јарету ког више нема [...] почиње да се сећа приче о мајци и оцу. Оца више жали” (Булатовић 1971: 32). Такође, одмах након визије шесторепог гуштера, заробљеник констатује: „Патио сам од самоће и чезнуо за друговима.” (Булатовић 1971: 155) У том смислу, можемо успоставити и паралелу *породица : јаре* у случају дечака, односно *пријатељи : џуиџиер* у случају заробљеника. Василева (2019: 140) уочава везивање јунака за предмете и животиње као једну врсту патолошке потребе за надокнадом изгубљеног, што су, у случају ове две приповетке, породица и пријатељи. Животиње, дакле, нису метафоре добра и зла, већ симболи изгубљеног, надокнада за самоћу, што нарочито долази до изражаја када се јављају у *пару* са јунацима. Да је самоћа доминантно осећање које оба јунака превазилазе упаривањем са животињама, потврђује и завршно обраћање заробљеника хромом дечку, које подсећа на реплике пса из приповетке „Љубав”: „Нешто мора да се деси. Не смемо остати сами. Без људи се не може, ма какви да су.” (Булатовић 1971: 158)

5. Закључак

За Булатовићеву рану фазу стваралаштва карактеристична је функционализација животиња ради сликања апокалиптичне атмосфере приповедака, при чему се животиње у тим случајевима најчешће приказују као *мноштво*, каталошки, што је нарочито истакнуто у приповеткама „Отпадник” и „Тиранија”. У приповеткама у којима су обрађене појединачне животиње, Булатовићева проза показује склоност симболизацији и митологизацији одређених особина тематизованих животиња, при чему се користи корпус домаћих али и интернационалних традицијских представа. Поред тога, негативне особине животиња служе негативној карактеризацији јунака, што доводи до низа гротескних појава у Булатовићевој прози. Са друге стране, позитивно окарактерисане животиње служе као мера у односу на коју одсуство хуманости код људи нарочито долази до изражаја. У тим случајевима, анимално задобија позитивну конотацију. Парност *јунак:животиња* проналазимо у приповеткама „Највећа тајна света” и „Између два ђавола”, у којима су животиње симболи недостајућег – персонификована надокнада неопходна у недостатку људског присуства, у апсолутној самоћи.

Извори

Булатовић 1971: М. Булатовић, *Највећа тајна света*, Београд: Српска књижевна задруга.

Литература

Василева 2019: О. Василева, Трагом зачовечења; Парови јунака у раној прози Миодрага Булатовића, у: В. Вукашиновић (уред.), *Савремена српска проза – Зборник 31*, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија”, 129–147.

Гура 2005: А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд: Бри-мо, Логос, Александрија.

Ђурић 1971: М. Ђурић, У свету љубави Миодрага Булатовића, у: М. Булатовић, *Највећа тајна света*, Београд: Српска књижевна задруга.

Елијаде 2003: М. Елијаде, *Светло и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

- Пијановић 2001: П. Пијановић, *Поетика гротеске: Приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Раденковић, Толстој 2001: Љ. Раденковић, С. М. Толстој (ред.), *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, Београд: Zepher book world.
- Срејовић 1987: Д. Срејовић, *Речник жрчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Томић 2005: Л. Томић, *Гротескни свијет Миодрага Булатовића*, Никшић: Јасен.
- Томић 2010: Л. Томић, *Пути у свијет прозе: огледи*, Подгорица: Унирекс.

ANIMAL MOTIFS IN THE STORIES FROM THE BOOK *NAJVEĆA TAJNA SVETA* BY MIODRAG BULATOVIĆ

Summary

The paper analyses different functions animals have in the narrative structure of Miodrag Bulatović's short stories collected in the book *Najveća tajna sveta*. Since the structure of the stories is affected by the number of animals thematised, the paper explores how the story is modified if the focus lies on a single animal, on a pair of animals or human-animal pairs, and finally, how a larger group of animals changes the narrative. The result of this research shows the main interest of Bulatović's early phase to be an inhumane world in which only animals hold aspects of humanity.

Keywords: Miodrag Bulatović, *Najveća tajna sveta*, animal motifs, grotesque, humaneness, allegory

Emilija D. Vučićević

Наташа Д. Катић¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет

МОТИВ ПРЕЉУБЕ У РОМАНУ ЧУДАН СВЕТ ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА

Овај рад анализира мотив прељубе у роману *Чудан свет* Јакова Игњатовића. Радња овог романа смештена је у панонску, сеоску средину, у време након Буне 1848. године. Роман прати међусобно испреплетене животе четири лика – Саве Дерентовљева, Петра Кресовића, Ђоке Гроздића и Стојка Пушибрка. Иако су у овом роману доминантни мушки ликови и њихови свакодневни проблеми, фокус овог рада биће усмерен на женске ликове, а пре свега на лик удовице Пеле. Кроз анализу карактеризације њеног лика анализираће се еротски мотиви романа *Чудан свет*, са посебним освртом на мотив прељубе. Фокус рада биће усмерен ка осветљавању и разумевању спреге између дестабилизације патријархалних норми, еротских елемената и мотива прељубе у роману *Чудан свет* Јакова Игњатовића.

Кључне речи: Јаков Игњатовић, српски реализам, мотив прељубе, еротски мотиви

1. Уводне напомене

Роман *Чудан свет* Јакова Игњатовића први пут објављен је у наставцима 1868. и 1869. године у часопису *Даница*. 1869. године овај роман објављен је у засебној књизи и тако добија ону форму у којој је и данас доступан савременим читаоцима и проучаваоцима српске књижевности. Роман *Чудан свет*, уз приповетке „Кнез у купатилу” и „Најскупља коза”, јесте реткост у опусу Јакова Игњатовића. Ова три наведена дела једина су дела Јакова Игњатовића која проблематизују и описују живот човека на селу. Међутим, треба имати на уму да село описано у овим делима Јакова Игњатовића није идеализовано село српских реалиста. Још је Јован Скерлић (1965: 164), као први озбиљни проучавалац и критичар дела Јакова Игњатовића, приметио и истакао да су слике села у делима Јакова Игњатовића „црне и суморне, као и живот људи који натапају земљу својим знојем”.

У тренутку настанка роман *Чудан свет* био је велика новина у ондашњим токовима српске књижевности. У контексту историје српске књижевности значај овог романа огледа се у чињеници да, у тренутку када је друштвени роман још увек непознаница српским писцима и читалачкој публици, „Јаков Игњатовић не само што пише роман који има одлике друштвеног, него и животну грађу за њега црпи из друштвеног слоја који није био конститутивни део књижевне материје” (Ковачек 1987: 8).

Осим избором теме и простора у ком је смештена радња овог романа, *Чудан свет*, уз *Старе и нове мајсторе*, од осталих романа Јакова Игњатовића издваја се и по броју ликова чији су животи и судбине обухваћени наративним током. Романи *Чудан свет* и *Стари и нови мајстори* већ својим насловима, том првом асоцијацијом, указују на чињеницу да им је дијапазон шири од осталих романа Јакова Игњатовића (као што су *Васа Решићки*, *Пајиница*, *Милан Наранџић* и други). Својим насловима они јасно указују да им је пажња „окренута категори-

1 natasa_katic@yahoo.com

јама људи, а не једном јунаку” (Ковачек 1987: 8). Управо због те жеље да „напише роман о селу, не о сељаку” (Ковачек 1987: 8) Јаков Игњатовић приликом стварања романа *Чудан свет* не опредељује се за једног главног лика, већ „синхроно прати судбине више ликова” (Ковачек 1987: 8). Као три главна лика овог романа издвајају се Сава Дерентовљев, Ђока Гроздић и Петар Кресовић, међутим без обзира на њихово издвајање Јаков Игњатовић кроз читав овај свој роман покушава са село прикаже „преко колективних, масовних сцена, дакле као одређену социолошки виђену структуру” (Ковачек 1987: 7).

Оно што роман *Чудан свет* још издваја од потоњих романа српског реализма у чијем се фокусу налази српско село, осим тога што, као што смо већ навели, село у овом роману није идеализовано, јесте и чињеница да Јаков Игњатовић приликом писања овог свог романа није имао „никаких фолклористичких амбиција да свога читаоца упознаје са сеоском свакодневицом” (Ковачек 1987: 11). Јакова Игњатовића као писца очигледно не интересују „реалије из живота сељака, већ њихови међусобни односи” (Ковачек 1987: 11). Управо због тога Јаков Игњатовић не пише о патријархалном друштву и његовим устројствима, већ о ономе што је за то друштво неуобичајено, другачије и оно што може да указује на дестабилизацију и промене унутар тог друштва. На овај аспект романа пада и наш истраживачки фокус. Кроз визуру дестабилизације патријархалних норми сагледаћемо и мотив прелюбе, који се у роману *Чудан свет* везује уз мотив еротског, као и уз опис материјалног и духовног пропадања сељака.

2. Патријархални свет романа *Чудан свет*

Већ на основу тога када је роман написан и простора у који је радња романа смештена (српско село на југу Хабзбуршке монархије у другој половини 19. века), и без већег удубљивања, па и пре самог читања романа, могуће је закључити или бар наслутити да ће се читалац *Чудног света* приликом читања овог дела сусрести са једним патријархалним светом и друштвом.

У литератури „патријархално друштво се најчешће дефинише као друштвени поредак заснован на владавини мушкарца над женама, као и старијих над млађим члановима заједнице” (Вулетић 2006: 113). У таквом друштву улоге мушкарца и жене јасно су одређене и подељене. У оквиру породице мушкарац се успоставља као „вођа и судија, који попут владара обасипа своју породицу доброчинством” (Тимотијевић 2006: 373). Улога мушкарца и оца у породици јесте двојна. Наиме, отац „с једне стране, влада над супругом, децом, послугом, шегртима и калфама, а, са друге, стара се о њиховој економској сигурности” (Тимотијевић 2006: 373). Патријархална заједница подразумева и низ особина које мушкарац треба да поседује како би ту своју улогу оца и старешине породице могао ревносно да обавља. „Вредноћа, разумност, поштење и самодисциплина су мушке особине које се високо вреднују у сеоском друштву” (Вулетић 2006: 117), док се насупрот њих „алкоголизам и лењост, односно небрига о породици” (Вулетић 2006: 120) успостављају као изразито негативни облици понашања.

Како за мушкарца тако и за жену у оквиру патријархалне заједнице постоје тачно одређена и недвосмислена правила и дужности. У оквиру патријархалне заједнице јасно је одређена женска припадност сфери приватног, а као императив за жену поставља се поседовање „квалитета и врлина као што су скромност, послушност, стидљивост, које су у складу са познатим женским вештинама гајења и подизања деце, кувања, шивења итд.” (Вулетић 2006: 100).

Ових неколико основних карактеристика патријархалног друштва које смо у претходним пасусима навели спадају у категорију општепознатих чињеница, међутим, као легитимно поставља се питање да ли је друштво описано у роману *Чудан свет* Јакова Игњатовића заиста патријархално или не.

У наредним пасусима посветићемо се анализи оних приповедних сигнала који указују на то да је свет описан у роману *Чудан свет* у свом начелу заиста патријархалан. Читањем романа *Чудан свет* јасно се уочава подела описаног света на приватну и јавну сферу. Наиме, у неколико наврата у овом роману подражавана је за патријархат „универзална представа о припадности жена кућној, породичној сфери”. Са друге стране, ликови мушкараца приказани су као спона између сфере јавног и приватног. Треба имати на уму да све до почетка 19. века, а и дуже, „жене у Хабзбуршкој монархији, као и у другим европским земљама, нису имале право на јавне функције” (Тимотијевић 2006: 572), што значи да су оне и државним законима биле ограничене на сферу приватног. Овакво стање ствари затичемо и у сеоском друштву описаном у роману *Чудан свет*. У овом роману мушкарци су приказани не само као очеви и старешине својих породица већ и као кнезови, адвокати, лекари итд. Са друге стране, у читавом овом роману жене су описане у простору куће, најчешће у кухињи или у бављењу оним пословима који се традиционално сматрају женским. Жене у овом роману не напуштају оквире свог домаћинства, те су тако једини ликови у овом роману који одлазе на пут и из села одлазе у оближњи град – мушкарци.

Многобројне су жене у роману *Чудан свет* Јакова Игњатовића које су описане у простору куће. Тако је описана госпођа Шицанићка, доминова жена. Након егзекуције имања Петра Кресовића, сва господа одлази код домина на ручак, а „госпођа Шицанићка неутрудима је, само да буду господа задовољна” (Игњатовић 2017: 122). Као што смо навели, мушки ликови јесу они који у роману имају одређену јавну функцију и који одлазе на различита путовања, а жене су те које остају у сфери приватног, у оквирима кућног простора. На тај начин, такође, описани су господин и госпођа Шицанић. У описаној слици господин Шицанић, домин, „попије кафу, па устаје да иде; доминова госпођа меће бунду на супруга, све га тапка по леђима и глади по образима” (Игњатовић 2017: 58).

У патријархалном друштву жена као домаћица у кући је неопходност, и, у складу са тим, описано је одбијање једног удовца да уда своју кћер, док се он сам прво не ожени, јер не може „остати кућа сама” (Игњатовић 2017: 134).

Поред ових описаних епизода, где се показује припадност и неопходност жене у простору куће, за наш рад значајни су и они приповедни сигнали који указују на однос заједнице према патријархату и патријархалним нормама. Наиме, приликом описа крме као предмет подсмеха појављује се мушкарац који је покоран и понизан пред својом женом. У крми *Седам Шваба* Ђоки Гроздићу грохотан смех изазива слика на којој је приказано како „дебео старац клечи пред својом бабом, а она му прети метлом, ако не буде слушао” (Игњатовић 2017: 75). Дакле, до нивоа карикатуре доведен је мушкарац који је пред женом покоран и послушан.

На сличан начин заједница реагује и када се у биртији, дакле у сфери јавног простора, супруга Ђоке Гроздића, Ружа, обрачуна са својим супругом – алкохолитарем и распикућом. Наиме, у тој сцени Ружа је описана као жена која удари „најпре у псовање, а после у јаук и запевање” (Игњатовић 2017: 6). Међутим, заједница, односно братија, даје „Ђоки за право, па жена мора безуспешно кући” (Игњатовић 2017: 6). Ту подршку коју заједница у описаном сукобу пружа Ђоки, Јаков Игњатовић мотивише чињеницом да је управо Ђока тај који у кафани пла-

ћа, а „братија наздрављају му” (Игњатовић 2017: 6). Ова епизода значајна нам је, пре свега, јер показује однос заједнице према жени која се у јавности успоставља, или бар то покушава, одређени ауторитет у односу на свог супруга. Заједница то не подржава. Треба имати на уму да у сфери приватног, односу у простору куће, Ружа заиста показује одређени ауторитет према свом супругу Ђоки, а он, са друге стране, у истом том простору показује одређени страх од реакције своје супруге. Тако је, на пример, описана сцена у којој Ђока скрива новац од своје супруге, будући да је она задужена за управљање финансијама у кући, а у сличном маниру описана је и сцена у којој је Ђока од себе имао „две десетице и још два форинта, што је од жене искамчио” (Игњатовић 2017: 84). Са друге стране, та подршка коју заједница у бирцузу пружа Ђоки Гроздићу само је један од приповедних сигнала који указује да је свет романа *Чудан свет* заправо свет дестабилизованог патријархата. Не смемо занемарити чињеницу да је Ђока Гроздић алкохоличар, те да своју породицу кроз читав роман доводи у финансијске неприлике, а на самом крају романа и до руба егзистенције. То значи да он своју дужност оца и супруга, која му је патријархатом одређена, не испуњава. Самим тим, можемо закључити да је у заједници која је у овом роману описана и која овакво понашање подржава у суштини заједница дестабилизованог патријархата.

И сам одлазак мушкараца у бирцузе и крчме, који је редован и сталан, објашњен је дестабилизацијом патријархалних норми, односно, како је у роману описано – „сељацима не умеју жене ваљано јело начинити, тако као у бирцузу, па се радо у бирцуз завлаче да се што добро наједе” (Игњатовић 2017: 39). Уз то, приповедач још и додаје да би било добро да се жене постарају „да им мужеви код куће боље јело добију, па би мање ишли у бирцуз, и мање би трошили” (Игњатовић 2017: 39). Дакле, иако су жене кроз читав роман *Чудан свет* приказане у сфери приватног, врло често у кухињи, на овом месту можемо закључити да жене не испуњавају у потпуности оне дужности које су им патријархатом прописане.

Дестабилизацију одређених патријархалних норми можемо уочити и кроз опис различитих ликова. Важно је нагласити да ликови Јакова Игњатовића нису дидактички, већ миметички и да су у већини његових романа ликови заправо описани кроз низ различитих како позитивних тако и негативних особина. Овакви су и ликови романа *Чудан свет*. За наш рад посебно су важни ликови Саве Дерентовљева и Јелке, кћери Саве Пушибрка.

Карактеристично за ове ликове јесте да су сви они носиоци одређених особина које су патријархалном свету и друштву тумачене као највише вредности. Тако је, на пример, Сава Дерентовљев описан као мудар, одмерен човек, ауторитативан, не само у простору куће већ у читавом селу – те га то доводи на позицију сеоског кнеза. Као кнез Сава је описан као човек који какву погрешку или кривицу никоме „не опрашта, па му исти сродник био” (Игњатовић 2017: 54). Међутим, са друге стране, он је описан и као човек који покушава, не баш легалним путем, да откупи свог сина Младена из војске, а тако да се то у селу не сазна. Управо због тога, он је пустио да Петар Кресовић буде кажњен за дуг који је направио његов син Младен, што ће касније у роману довести до пропасти самог Саве Дерентовљева.

На исти начин описана је и Јелка. Њена природа, у односу на патријархалне вредности, такође је амбивалентна. Она је описана као „девојка, да јој у целоме селу пара нема” (Игњатовић 2017: 46), која је била вредна и послушна, која је „увек чисто” (Игњатовић 2017: 50) и лепо обучена. Међутим, њени поступци знак су дестабилизације патријархалних норми. Она се сама, ноћу, састајала са Младеном,

играла је у колу поред њега. У случају Јелке и Младена чак је и она патријархална норма о уговореном браку и родитељском одабиру супружника своје деце, заправо, само привид. Наиме, и пре него што су ова два оца уговорила тај брак који ће статусно и материјално ојачати обе породице, читалац сазнаје да су приликом сеоских окупљања и певања песама ово двоје младих већ заједно опевани, чиме је јасно да њихова љубав није обавијена велом тајне, као и да су и њих двоје и пре интервенције својих родитеља, заправо, већ одабрали једно друго.

Дакле, за крај овог дела рада можемо закључити да је свет романа *Чудан свет* Јакова Игњатовића у свом начелу патријархалан свет, међутим, исто тако, како смо и показали, у роману постоји низ приповедних сигнала који указују на дестабилизацију патријархата и патријархалних норми. Описана дестабилизација посебно нам је значајна у тумачењу мотива прељубе у овом роману, међутим, да бисмо разумели мотив прељубе и његово појављивање, најпре морамо објаснити еротске елементе романа *Чудан свет*.

3. Еротско у роману *Чудан свет* Јакова Игњатовића

Када је реч о еротским мотивима, у роману *Чудан свет* важе иста поетичка начела као и за друга дела реалистичког проседеа. У књижевности реализма „еротика, подсвест, нагони, упркос своје 'реалности' нису постали 'реалистички'” (Вукићевић 2011: 20). Еротско је у књижевна дела реализма инкорпорирано тако што су се најинтимнији тренуци јунака или „'преводили' на дозвољен метафоричан говор, или су се приказивали из перспективе других (сведока или свезнајућег приповедача)” (Вукићевић 2011: 19). О еротском писци реализма писали су посредно. „Допуштени говор о еротском искуству реалисти су препознали у фолклорним обилцима (лирским народним љубавним песмама, бећарцима, севдалинкама) које су прошле превентивну цензуру колектива” (Вукићевић 2011: 20), те управо због тога можемо пронаћи велики број ових фолклорних облика у прози српских реалиста и то „на оним местима који се дочаравају љубавна (еротска) искуства и жудње јунака” (Вукићевић 2011: 20). На овај начин третирали су и еротски мотиви у роману *Чудан свет* Јакова Игњатовића.

Сеоско окупљање младих, играње народног кола и певање народних песама главни су носиоци еротских мотива у Игњатовићевом роману *Чудан свет*. Кроз опис једног таквог народног окупљања читалац овог романа има прилику да сазна о љубави која се развила између Младена, сина Саве Дерентовљева и Јелке, кћери Стојка Пушибрка, као и о љубави између удовца Петра Кресовића и удовице Пеле. О овим љубавним везама, а у складу са поетиком реализма, читалац сазнаје посредством сведока – у овом случају тај сведок јесте Петар Кресовић. На овом месту у роману као носиоци еротског успостављају се два елемента, а то су народне песме и игре, као и поглед.

Приликом описивања тог кола, у ком су једно до другог стајали Младен и Јелка, читалац сазнаје да се ту „узвизивало, ту се поскочице певале” (Игњатовић 2017: 14). Осим тога што су се певале поскочице, читалац овог романа, иако не може да сазна њихов садржај, може исти да наслути. Наиме, овде се у опис еротског уводи цензура, те Петар Кресовић у разговору са својим пријатељима закључује да се нешто певало о Јелки и Младену, али да неће открити шта – „да не буде замерке” (Игњатовић 2017: 14). Уколико у обзир узмемо хронотоп романа, јасно је да су описане песме по свему судећи бећарци. Важно је узети у обзир да је, тематски посматрано, у народној књижевности бећарац „везан за

садржаје карактеристичне за еротско песништво” (Дамјанов 2002: 244). Текст песме, као што смо већ навели, цензурисан је, и то се, пре свега, може образложити чињеницом да Петар Кресовић о љубави Јелке и Младена говори управо пред њиховим очевима. Он не жели да се замери, пре свега Јелкином оцу, Стојку Пушибрку. Међутим, ову цензуру не треба тумачити само из перспективе сижеа и ликова који су учествују у поменутом разговору већ и из перспективе поетике Јакова Игњатовића. Наиме, не само роману *Чудан свет*, већ и у осталим делима Јакова Игњатовића еротско је, готово увек, цензурисано, неименовано, или преведено у језик симбола и метафора. Ипак, да су у поменуте цензурисане песме заиста еротског карактера, те да као такве могу нарушити девојачку част, несумњиво потврђује реакција Саве Пушибрка. Љутито, он претећи узвикује: „Чекај, док само дођем кући!” (Игњатовић 2017: 14) – јасно указујући да је описано Јелкино понашање у његовим очима преступ, због ког девојка може трпети одређене санкције, те уз то додаје да није рад да његова „кћи буде извикана” (Игњатовић 2017: 14) – чиме се читаоцу оставља јасан приповедни сигнал да те песме могу озбиљно увредити девојачку част.

Да су те песме еротског садржаја, те за патријархалну заједницу неприхватљиве, јасно нам говори и однос Саве Дерентовљева према истим. Наиме, Сава Дерентовљев, кроз роман приказан као носилац традиционалних, патријархалних вредности, у тренутку када постане сеоски кнез, успоставља се и као својеврсни чувар поменутих вредности. Приповедач нам открива да је Сава Дерентовљев као кнез кажњавао „момке, па и женскадију, који су скаредне песме певали” (Игњатовић 2017: 54).

Поред народне песме и игре, као што смо већ напоменули, као поприште еротске игре јавља се и поглед. Поглед, као носилац еротских мотива, у овом роману први пут појављује се приликом описа Јелкине и Младенове љубави. Дакле, поред народне игре и песме, чију смо еротску функцију већ објаснили у претходним пасусима, кроз сведочење Петра Кресовића описани су и погледи које су Јелка и Младен размењивали. Како је то у роману описано, „било је ту и намигивања, сво коло је то видило и слушало, а Јелка тек окрене главу Младену, а очи у земљу упрте” (Игњатовић 2017: 13). Из овог кратког описа јасно можемо закључити да се као иницијатор, а самим тим у тој еротској игри погледа и као доминантнији, успоставља Младенов лик. Јелкине очи, упрте у земљу, јасан су индикатор да је у овој сцени она носилац једне од, за девојку, најважнијих особина у патријархалном систему вредности – стидљивости. Књижевности реализма ова еротска игра погледа није непозната, ипак треба имати на уму да је тај „поглед сладострашћа, поглед завођења, по правилу мушки поглед” (Вукићевић 2017: 42). У том смислу, можемо закључити да се у овом пасусу описана и анализирана игра погледа Јелке и Младена у потпуности уклапа у поетичке оквире реализма.

Књижевности реализма нису непознати „промискуитетни јунаци, још чешће јунакиње (удовице, намигуше, крчмарице слободнијег понашања)” (Вукићевић 2011: 26). И у роману *Чудан свет* као важан простор мушког кретања успостављају се крчме, биртије и бирцузи. По својој природи ова места припадају сфери јавног и једине жене у читавом роману *Чудан свет* које из сфере приватног прелазе у сферу јавног јесу управо крчмарице. Треба имати на уму да у роману *Чудан свет* крчма заузима важно место – то је главно место окупљања главних ликова, као и место на ком отпочињу многобројни заплети овог романа. Посебно интересантни ликови који се појављују у оквиру простора крчме јесу ликови бирташице Насте и бирташице Драга.

Као што је већ у самом раду напоменуто, еротско код Јакова Игњатовића увек је прикривено. Еротско у лику бирташице Насте разоткрива се преко мотива погледа. Поглед као носилац еротског елемента овог романа поново се успоставља приликом описа биртије *Код Вранца*. Комуникација између бирташице Насте и Петра Кресовића води се управо преко погледа, а описана је на следећи начин – „Наста већ паприкаш носи, па умиљато на Кресовића поглед баца, јер је он хирош, па троши, па добре муштерије довађа; Кресовић њеном погледу хирошким намигивањем одговара.” (Игњатовић 2017: 32) О промискуитетности бирташице Насте из овог кратког пасуса не можемо много закључити, те, да исту не бисмо читали у њен лик само на основу типолошке одређености њеног лика, упоредићемо ову игру погледа са игром погледа Јелке и Младена коју смо у претходном делу овог поглавља већ анализирали. Наиме, као што смо објаснили, Јелка (чији је лик у одређеним својим сегментима базиран на идеалној слици девојке у оквиру патријархата) пред Младеном спушта поглед, на тај начин јасно показујући да у тој еротској игри погледа не жели да учествује. Са друге стране, у пасусу у ком је описана иста таква игра Насте и Петра Кресовића та игра постаје двосмерна, а њих двоје равноправни учесници исте.

Лик бирташице Драге као посебно важан, иако постоји само једно њено помињање, те се не може сврстати ни у епизодне ликове, значајно нам је јер је управо приликом описа њеног лика Јаков Игњатовић показао своје изузетно приповедно умеће. Наиме, лик бирташице Драге описан је на следећи начин:

Драга је још млада, окретна жена, удовицом узео садашњи муж, Јова Свирчевић; првог мужа лопови су убили. О њој се којешта говори, јер најрадије к њој у бирцуз људи долазе; али на коју бирташицу не вичу! И то ко виче, само оне жене којих мужеви у бирцуз долазе, а по томе може она бити сасвим невинна женска, што и сам Ђока држи.

Уколико бисмо у обзир узели само типологију лика бирташице Драге, лако бисмо закључили да она припада управо оној групи промискуитетних ликова и то двоструко – њен лик је окарактерисан и као лик крчмарице, бирташице, као и лик удовице. Међутим, у овом случају читалац би могао помислити да се пред њим налази одбрана једног лика, чија је типска предодређеност промискуитетност. Наиме, као што се види из приложеног, Драга је описана као млада и окретна жена, сасвим невинна у односу на оно што се о њој говори, а, како је описано, творци тих сеоских прича о Драги јесу жене чији мужеви редовно посећују поменути бирцуз. Као врло индикативна показала нам се и чињеница да су те сеоске приче у потпуности цензурисане, ниједан детаљ тих прича није стигао до читаоца овог романа. Уколико у обзир узмемо да је хериона тих сеоских прича бирташица Драга, чији лик својом типологијом већ указује на могућност тумачења њеног лика као носиоца еротских елемената романа, да су творци тих прича несрећне жене мужева који своје време проводе код Драге, као да и сам приповедач те приче цензурише – а већ смо више пута указали на цензуру еротског у делима Јакова Игњатовића, јасно је да садржај тих прича можемо наслутити, у најмању руку, као негативну оцену Драгиног морала.

Ипак, будући да је реч о сеоским причама, такоређи трачевима, јасно је зашто приповедач оставља простора да су те приче лажне. Међутим, читалац не сме да заборави да Драгу као младу, окретну, па и невину жену види управо Ђока Гроздић – хронични алкохоличар, чије је просуђивање ситуација и људи кроз читав роман описано као упитно и проблематично. О одбрани лика бирташице Драге могли бисмо говорити да је Јаков Игњатовић у улогу процењивача Драгиног морала и понашања ставио било ког другог јунака романа осим Ђоке

Гроздића. Поигравајући се позицијом свезнајућег приповедача, постављајући у улогу процењивача и судије неког догађаја јунака чија је трезвеност под знаком питања, Јаков Игњатовић заправо разоткрива се не само као изузетан већ и као много модернији приповедач у односу на то како је остао упамћен у српској књижевној критици и историји.

4. Манифестација мотива прељубе у роману *Чудан свет*

У књижевности реализма „хумористичке, сатиричне, али и трагичне стилизације еротског често су везиване за мотив прељубе, брачних троуглова” (Вукићевић 2011: 32). Мотив прељубе у роману *Чудан свет* третиран је управо на овај начин. У роману *Чудан свет* Јакова Игњатовића могуће је уочити две појавности мотива прељубе. Мотив прељубе везује се уз ликове Ђоке Гроздића и удовице Пеле.

Када је реч о Ђоки Гроздићу и мотиву прељубе, морамо нагласити да он прељубу заправо никада и не почини, али врло интензивно машта о истој. Да би се значење тог маштања о прељуби разумело, у обзир се мора узети најважнија карактеристика Ђоке Гроздића. Наиме, он је хронични алкохоличар и његов је лик у том контексту описан клинички прецизно и тачно. Важно је нагласити да кроз читав роман „Ђока види свет у накривљеном огледалу, прелама га кроз своју омамљену психу као што се светлост мења пропуштена кроз селективне филтере” (Ковачек 1987: 14). Део његових делузија јесте и маштање о прељуби. Као релевантно поставља се питање с ким и у ком тренутку машта да почини прељубу. Наиме, у жељи да лако, без посла дође до новца и реши све своје животне проблеме, наивни и делузивни Ђока Гроздић постаје жртва преваре Аце Таландаре, силбашког Рома. Поред Аце Таландаре појављују се и ликови две Ромкиње, од којих је она млађа и, према приповедачевим речима, лепша привукла пажњу Ђоке Гроздића. Ту млађу и лепшу, неименовану Ромкињу приповедач упоређује са Клеопатром – „Овакве су морале бити фараонске кнегиње, овако сам си представљао Клеопатру, дивну египатску краљицу.” (Игњатовић 2017: 84) О лепоти младе Ромкиње приповедач још додаје да толико „има госпode, којима би се срце стисло да је виде, а волели би и Циганом постати, само да буде њихова” (Игњатовић 2017: 84). Ђока чак пореди и своју супругу Ружу са неименованом Ромкињом, те закључује да „Ружа сирота није била лепа” (Игњатовић 2017: 84).

Већ смо напоменули да је ово маштање о младој Ромкињи заправо део Ђокине делузије. У тренутку када се у сужеу појављује млада Ромкиња, Ђока Гроздић већ је жртва преваре Аце Таландаре. Ђока верује да му је обећани, велики, новац већ готово у рукама и да је до тог новца дошао врло лако, без имало труда. Његово маштање о младој и лепој Ромкињи заправо можемо повезати са Ђокиним бегом од стварности. У животу са младом Ромкињом Ђока Гроздић види слободу, а као његов идеал успоставља се живот без обавеза и без рада, ослобођен свих оних егзистенцијалних питања и проблема која га у породичном дому муче. На крају романа, Ђока од алкохола и умире. Ђока Гроздић слика је и прилика материјалног и духовног пропадања села, а као један од симптома тог пропадања јесте и мотив прељубе.

Много већу пажњу приповедач посвећују опису љубавног троугла који се одвија између Петра Кресовића, удовице Пеле и Саве Дерентовљева². У жељи да

2 Пред сам крај романа, када се и уводи мотив прељубе, читалац бива информисан да је Сава Дерентовљев удовац, међутим, на почетку романа појављује се лик Саре за коју можемо претпоставити да је његова супруга. Будући да је овај роман излазио у наставцима, наша је претпоставка да

се освети Сави Дерентовљевој за нанету срамоту, Петар Кресовић убеђује своју дугогодишњу љубавницу, удовицу Пелу да се уда за Саву Дерентовљево, како би се, заправо, преко ње он осветио сеоском кнезу. Како се у роману наводи, та Петрова „освета не мора у очи падати, али мора зато бити да је кнез Сава осећа, док је жив” (Игњатовић 2017: 132). Као што смо већ у овом раду показали, радња романа *Чудан свет* смештена је у патријархалну средину. Познато је да је у патријархату част и достојанство могућност од велике важности, те да су „женска непослушност, прељуба и самовољно напуштање мужа доживљавани су као угрожавање мушког ауторитета и части” (Столић 2006: 119). Дакле, тај велики удар на Саву Дерентовљево био је заправо удар на његову част, баш као што је и част Петра Кресовића била повређена када је Сава Дерентовљев дозволио да због Младеновог дуга Петар на добошу остане без коња и оваца. Овде је важно да нагласимо да је приповедач заправо много више простора посветио психолошкој мотивацији за овај чин Петра Кресовића, него удовице Пеле. Њене разлоге због којих се упустила у овај љубавни троугао, осим жеље да угоди свом дугогодишњем љубавнику, није детаљније разрађивао.

Иако нема дубље психолошке мотивације Пелиног лика, њен нам је лик заправо изузетно значајан, будући да она у себи носи и еротске елементе, али и знаке дестабилизованог патријархата о чему смо већ писали у овом раду. И Пелин је лик, као и лик Саве Дерентовљево, амбивалентан. Наиме, Пела је удовица и прељубница, жена која је од почетка романа одржавала везу са Петром Кресовићем, међутим, она у себи носи низ особина које су у патријархалном друштву код жена биле високо цењене. Она је описана као „чиста и вредна женска” (Игњатовић 2017: 135), која се облачи „уредно и чисто” (Игњатовић 2017: 135), врло вешта и умешна жена, толико добра у кућним пословима да на почетку Јелкиног и Младеновог брака она редовно долази у њихову кућу да „мало поучи Јелку” (Игњатовић 2017: 135). Та њена вредноћа и умешност у кућним пословима нису притворни, као што је притворна њена љубав према Сави Дерентовљевој, те тако читалац сазнаје да Пела најбоља Јела кува, да „не прође дан без фришке лепиње” (Игњатовић 2017: 142). Да је она заиста, бар наизглед, била Сави добра супруга, а кућу држала у најбољем могућем реду, говори и чињеница да се у првим данима брака Сава није „никад тако сретним осећао” (Игњатовић 2017: 142).

Поред ових особина, оно што Пелу чини амбивалентном, јесте и њена демонска природа, која њу заправо и чини разорном силом. На ту Пелину демонску природу упућује нас и приповедач и то преко језичког плана. Наиме, Пела се врло често назива „враг Пела” (Игњатовић 2017: 133), а, и када описује начин на који је Сава Дерентовљев, онај мудри и снажни човек, потпао под утицај Пеле, приповедач то чини на следећи начин: „И доиста, кнез сам по себи, по својој памети, не би поклизно, да га Јаво не напањка.” (Игњатовић 2017: 136) На тај начин, разлози за потпадање Саве Дерентовљево под утицај Пеле удовице бивају сведени под неку спољашњу, демонску силу.

Као још један представник демонске силе у оквиру овог љубавног троугла појављује се и лик баба Руже Клипаре, за коју је „свет држао да је вештица” (Игњатовић 2017: 143). Ружа Клипара није заиста била вештица, али је учествовала у тровању Саве Дерентовљево тако што је спремала „свакојаке манђије” (Игњатовић 2017: 144), те тако и она постаје носилац те разорне силе која је, као што смо показали, уско повезана са мотивом прељубе.

је писац у овој ситуацији направио омашку, те да је, како би увео поменути љубавни троугао, тек накнадно одлучио да је Сава Дерентовљев заправо удовац.

На почетку овог дела рада навели смо да се у књижевности реализма прељуба третира хумористички, сатирично или трагично. У роману *Чудан свет* Јакова Игњатовића мотив прељубе у себи обједињује и хумористичке и трагичне елементе. Описујући чест боравак Петра Кресовића у кући Саве Дерентовљева, приповедач читаоцу открива и то како је Петар Кресовић готово целу ноћ провео закључан на тавану, сигуран у своју блиску смрт од жеђи, проузроковану јаким вином и шунком. Описи његовог лупања на закључана врата и Пелиног безуспешног претварања да спава, како би и сам Сава заспао, а она ослободила свог љубавника, спадају у комичне описе овог љубавног троугла.

Оно што је трагично јесте да је Сава Дерентовљев заправо отрован. Његова смрт утолико је трагичнија што је он до смрти веровао да му је Пела верна супруга – „тако добра и верна” (Игњатовић 2017: 160). У смрти Саве Дерентовљева огледа се духовно, али и материјално пропадање села. Сава Дерентовљев, лик који је кроз читав роман описан као снажан, мудар, ауторитативан, сеоски кнез, убијен је од стране своје неверне супруге. Кроз мотив прељубе, физичко пропадање лика Саве Дерентовљева, опис Пеле, жене, која је „газда у кући” (Игњатовић 2017: 159) јасно се уочава не само пропадање села већ и дестабилизација патријархата.

За крај не можемо а да не закључимо да су симпатије приповедача ипак на страни оних који у већој или мањој мери чувају патријархалне норме. Пела и Петар Кресовић заједно са Ружом Клипаром за своје поступке кажњени су затворском казном, Младен и Јелка живе у кући Јелкиног оца срећно и задовољно, а у кућу Саве Дерентовљева враћа се старији син Милош, који је кућу напустио онда када се Сава оженио Пелом. Дакле, можемо закључити да овај роман у својој одређеној мери заиста показује пропадање села и патријархалних норми, али да то пропадање још увек није потпуно. До потпуног пропадања тог света, као и до много песимистичније слике света доћи ће у наредним романима Јакова Игњатовића.

Литература

- Вукићевић 2011: Д. Вукићевић, *Анархија шекспира: огледи о српској књижевности 19. века*, Београд: Службени гласник.
- Вулетић 2006: А. Вулетић, Власт мушкараца, покорност жена – између идеологије и праксе, у: А. Столић, Н. Макуљевић (прир.), *Приватни животи код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, Београд: Слио, 112–132.
- Дамјанов 2002: С. Дамјанов, *Ново читање традиције: изазови историје српске књижевности*, Нови Сад: Дневник.
- Игњатовић 1987: Ј. Игњатовић, *Чудан свет*, Нови Сад/Приштина: Матица српска/Јединство.
- Ковачек 1987: Б. Ковачек, Предговор, у: Ј. Игњатовић, *Чудан свет*, Нови Сад/Приштина: Матица српска/Јединство.
- Скерлић 1965: Ј. Скерлић, *Јаков Игњатовић: књижевна студија*, Београд: Просвета.
- Столић 2006: А. Столић, Родни односи у „Царству подељених сфера”, у: А. Столић, Н. Макуљевић (прир.), *Приватни животи код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, Београд: Слио, 89–111.
- Тимотијевић 2006: М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности: приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд: Слио.

THE MOTIF OF ADULTERY IN THE NOVEL *ČUDAN SVET* BY JAKOV IGNJATOVIĆ

Summary

This paper studies the motif of adultery in the novel *Čudan svet* by Jakov Ignjatović. Set in a rural, Pannonian environment during the aftermath of the 1848 Revolution, the novel follows the interconnected lives of four characters: Sava Derentovljević, Petar Kresović, Đoka Grozdić, and Stojko Pušibrk. Although the male characters and their everyday problems dominate this novel, the focus of this study is directed towards the female characters, primarily the widow Pela. Through an analysis of her characterization, this study examines the erotic motifs in the novel with a particular emphasis on the motif of adultery. The study is divided into three sections. The first section elucidates the patriarchal structure of the world depicted in the novel. Additionally, it analyzes the narrative cues that indicate the destabilization of patriarchal norms. The second section delves into the analysis of the erotic elements in the novel, identifying folk dances and songs as carriers of these elements, and highlighting a range of characters who can be characterized as carriers of erotic motifs. Lastly, this study analyzes the motif of adultery establishing its connection with the destabilization of patriarchal norms as identified in this study.

Keywords: Jakov Ignjatović, Serbian realism, motif of adultery, erotic motifs

Nataša D. Katić

Анђела К. Ђукић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

СМРТ ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ДЕТЕТА: ТЕМАТСКА ПРЕПЛИТАЊА У ИЗАБРАНИМ ДЕЛИМА ДАНИЛА КИША И ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ

Уколико се упустимо у тумачење стваралаштва Данила Киша, неминовно је да ћемо уочити тему одрастања као корен из којег израстају његова дела. Око ње је израђен *Породични циклус* (*Рани јади*, *Башића*, *пејео* и *Пешчаник*), с тим да је у *Раним јадима* она доминантна и готово разоткривена у наслову док ће у *Пешчанику* тек повремено избијати у текст. Важно је истаћи како је у поменутим делима као значајан тренутак у одрастању представљена спознаја о смрти и смртности. Универзално питање о смрти у стваралаштву Данила Киша поставља се кроз инфантилну перспективу, а аутор у свој текст уводи промену фокализације у зависности од тога да ли мисао изговара одрастао приповедач или приповедач – дечак. Промену фокализације у циљу проблематизовања питања смрти можемо уочити и у *Прољећима Ивана Галеба* Владана Деснице. Мада тема детињства није доминантна у његовом стваралаштву, у поменутом роману управо кроз перспективу дечака представљена су тумачења смрти и бесмртности. Стога је у средиште овог истраживања постављена компаративна анализа дела поменутих аутора у циљу истицања тематских преплитања.

Кључне речи: Данило Киш, Владан Десница, детињство, смрт, одрастање

1. Одговори у наслову

Дела Данила Киша и Владана Деснице на која ће бити стављен акценат у овом раду (*Рани јади*, *Башића*, *пејео* и *Прољећа Ивана Галеба*) насловима наговештавају временске одреднице одређене доживљајем пролазности.

У *Раним јадима* насловом се упућује на присуство негативног у раном периоду живота. Тумачећи поменуто збирку приповедака, Јован Делић (1997: 68) истиче како „дјетињство није никакво срећно доба, већ доба јада; искуства смрти и губитка, од којих је, свакако, највећи и најзначајнији губитак оца; губитак који је рано и снажно поставио пред дјечака питање идентитета”. Детињство главног јунака у корену је уздрмано сазнањем о смрти. Наивност његовог погледа на свет нарушена је уметнутим сликама које описују пропаст породице, услед немаштине, одсуства једног родитеља и питања јеврејства.

Важно је истаћи како у роману *Башића*, *пејео* наслов упућује на пролазност и распадање, мотиве који су у уској вези са раније поменутим тематским оквирима код Данила Киша. *Башића* из наслова јесте просторни оквир, који са кућом чини целину. Међутим, та целина не успева да се одржи; метафорички она прераста у пепео, заједно са свим предметима из једног породичног дома. Делић (1997: 167) уочава да је тема пролазности, пропадања и распадања развијена на неколико нивоа – „на плану распадања породице, на плану распадања цијелог једног средњоевропско-јеврејског свијета, на плану распадања приче и на плану распадања предмета”.

¹ andjeladjukic49@gmail.com

Посебно су уочљиви описи предметног распадања, као што су описи послужавника и мајчине шиваће машине:

Тај је послужавник већ почео да губи танку никловану глазуру којом је некад био превучен. По ивицама, где се плосната површина извија у мало уздигнутији обод, још су се видели трагови негдашњег сјаја – у љуспастим плохама никла, сличног станиолу истањеног под ноктима. [...] Те су арабеске већ делимично ољуштене, позлата отпада у танким финим љуспицама. Стона плоча, од дрвета превученог шперплочом, такође је већ почела да се љушти, нарочито по ивицама. Прво се потпришти, од промена температуре и од влаге, затим почиње да се бора и да се цепа као болесни нокти. (Киш 1990: 7, 38–39)

Код Владана Деснице тема се скрива у поднаслову романа који гласи – *Игре прољећа и смрти*. У интервјуу који је писац дао Феликсу Пашићу, аутор објашњава поетичке оквире свог дела. Том приликом истиче како је у основи овог поднаслова дуализам који се огледа у супростављеном пару: „Прољеће је узето као елемент свјетла, смрт као елемент таме.” (уп. Делић 2007: 37)

У поменутом интервјуу писац је такође нагласио како је негде у роман камуфлирано убацио Толстојеву реченицу: „О ма чему човјек мислио, човјек мисли о смрти.” (уп. Делић 2007: 37) Према поменутом тумачењу Јована Делића можемо да уочимо Толстоја представљеног у лику „лудог старца”:

Често ми пада на ум Michelangelova ријеч из једног писма Vasariju: *Non nasce in me pensier che non vi sia dentro scolpita la Morte*. И ријеч оног другог великог лудог старца: ‘Кад је човјек једном научио да мисли, ма о чему мислио, он у ствари увијек мисли на своју властиту смрт. Сви су филозофи били такви’. И сви велики пјесници, надодао бих. Смрт је у суштини *једина* тема пјесника. А што им друго и преостаје, кад већ не могу бити вјечити љетописци живота, него да буду неуморни жреци Смрти? (Десница 1990: 80)

Наслов романа упућује и на двојност која је присутна на више нивоа. Јунак Иван Галеб од детињства свет види подвојено. Та подвојеност може се уочити и на симболичкој разини тумачења његовог имена. Наиме, према Делићу, у наслову романа може се уочити и симболичко-асоцијативно значење, пре свега у насловима који су објављени на пишком матерњем језику. Он закључује како је Иван „истовремено народно и завјетно име, те би могло сугерирати дубоко културно памћење и посвећеност, у овом случају посвећеност умјетности, а својом етимологијом упућује и на свјетлост, слично имену Галеб, које такође асоцира на свјетлост, али и на узлет, слободу, море” (Делић 2007: 38). Светлост и таму као метафоричке приказе живота и смрти дечак уочава кроз игру. Као и код дечака Андија, Кишовог јунака, простор остаје урезан у памћењу Ивана Галеба. Његова породична кућа описује се по принципу двојности – стан је био уздужно подељен на две стране. Десна страна била је окренута ка мору и у њој се најчешће одвијао живот док је лева страна била тамнија, у сенци, обележена усамљеним животом његових рођака. Како описује приповедач – „У тим сјеновитим собама моје су тетке проводиле свој невесели, безмирисни живот, као оно пауново перје у вазама од лажног малахита по угловима.” (Десница 1997: 21)

Дечаков живот смештен је између две стране, које дели ходник, а двојност коју је увиђао у детињству постаје доминантан начин разлучивања у јунаковом одраслом животу и утиче на посматрање догађаја кроз призму светлости и таме. Та двојност указује на присуство мрака у његовом поимању света још од детињства.

2. Приповедач – бивши дечак

Основна разликовна нит у доживљају детињства код Данила Киша и Владана Деснице јесте однос који је успостављен између приповедача и детињства о којем приповеда. У *Раним јадима* смењују се перспективе приповедача – на моменте читамо о доживљају из перспективе дечака, како би већ у наредним редовима приповедач поставио отклон од догађаја постављајући у средиште тумачење из перспективе одраслог човека. Приповедање које се одвија у првом и трећем лицу, као и смене граматичког приповедача, јављају се неретко и у оквиру једне приче те се ствара дојам да постоје описи „споља” и „изнутра”, што доприноси уверљивости приповедања. Промена фокализације присутна је већ у уводној причи „С јесени, када почну ветрови”. У тренутку када се приказује перспектива дечака, долази до смене са трећег на друго лице: „Бодље су се стврдле и при врху мало потамнеле. Ако их додирнеш невешто, на прсту ће ти направити рупицу, па ће да потече твоја лепа, црвена крв. Мораћеш онда да сишеш свој прљави прст којим си малопре правио грудве од блата и фушкије.” (Киш 2011: 5) У „Улици дивљих кестенова” приповедач прича из перспективе одраслог човека који се присећа детињства и дечака, који је оживео у њему кроз сећање. У „Игри” је посебно значајно истаћи дечију перспективу која уноси наивност, наспрам родитељског посматрања игре у чијој основи је понављање судбине једног претка. „Погром” је исприповедан у првом лицу, али представљена су гледишта дечака, а затим и одраслог човека који пише на основу сећања. У првом лицу исприповедане су и: „Прича од које се црвени”, „Серенада за Ану”, „Човек који је долазио издалека”, „Из баршунастог албума”, уз наглашену перспективу дечака Андреаса Сама. Насупрот томе, у трећем лицу исприповедане су приче: „Вереници”, „Ливада, у јесен, Ливада” (у оквиру ове приче појављују и дечакове изјаве у првом лицу, уоквирене наводницима), „Мачке” (премда је наглашена дечија перспектива), „Крушке”, „Коњи”. У „Љубавној причи”, „Док му бишту косу” и „Причи о печуркама”, треће лице употпуњено је присуством дијалога. „Дечак и пас”, последња прича из прве верзије *Раних јада*, разликује се од претходних јер улогу приповедача преузима пас, који прича први део приче.

Преплет приповедних инстанци одвија се и у *Башићу, ђејелу*. Слободан Витановић (1982: 224) истиче како *јави приповедач* у роману *Башића ђејело* није дечак коме се све то збива, већ се јавља као „спој човека који је био тај дечак и уметника који чини огроман напор да из све те збрке неповезаних елемената, искиданих сећања, извуче структуру своје приче, изгради кохерентан свет свог дела”. Овакви увиди јављају се и код других аутора. Делић (1997: 147) наводи како долази до судара два типа приповедача: „наивног” и „интелектуалног”. У првој глави романа доминантно је приповедање у трећем лицу, које подсећа на асоцијативно повезивања догађаја из сећања. Међутим, када се уводи фигура оца, приповедач настоји да представи његову биографију – према Делићу (1997: 152–153) таквог наратора можемо означити као „наратора-истраживача”, који показује свест о свом приповедачком поступку.

У *Прољећима Ивана Галеба* доминантно је приповедање у првом лицу, из перспективе јунака именованог у наслову романа. Истичу се два приповедна тока: из болничке собе, у којој се налази у тренутку приповедања, а затим из своје прошлости, полазећи од најранијег детињства. Драгана Вукићевић (2007: 79) истиче како у Десничиној прози „јака места у фабули нису јака места у приповедању”, додајући: „Оно што је у традиционалној прози ћорсокак приче, дигресија,

узгредан опис, код Деснице је семантички најпрегнантније место.” Његове дигресије инспирисане су сећањима која се асоцијативно нижу. Станко Кораћ (1991: 93) уочава да је роман компонован на основу сећања те истиче: „Прво морамо да констатујемо како је сјећање велик принцип компоновања и обликовања дјела, јер у дјело могу да уђу само они доживљаји и подаци из круга доживљаја којих се јунак у болесничком кревету може да сјети.” Такође, у оквирима оваквог приповедања он посебно истиче приповедање о детињству: „На тим страницама где се изнесе сјећања на дјетинство ми примјећујемо како је остварена слојевитост текста – уједињују се игре дјетета и суд зрелог човјека о протеклом времену, па игре припадају радости тијела, а суд зрелог човјека припада интелектуалној бризи ума.” (Кораћ 1991: 100) Везу између садашњости, у којој живи одрасли Галеб, и прошлости, где је остао дечак Галеб, остварују призори који делују поновљено. Кораћ (1991: 103–104) истиче како кроз праћење композиције четвртог поглавља можемо да уочимо асоцијативне везе у приповедању:

Ако погледамо како је композицијски распоређено ово поглавље, видјећемо четири степена: 1) болесничка соба и одраз свјетла у њој с прозора сусједне зград, 2) дјетињство и свјетлосна игра миша, 3) зрело доба и посматрање људских лица и 4) болесничка соба и самоћа. Ово поглавље написано је принципима асоцијација и то тако да један податак изазива други, а овај трећи, па се опет враћамо оном првом; тако се затвара круг у коме су текле асоцијације с једног податка до другог, трећег, четвртог, итд.

Тумачећи асоцијативни принцип код Деснице, Кораћ (1991: 104) такође наводи специфичан пример, којим доказује посебну везу која је остварена путем појма „млеко” који је у уској вези са мајком, затим дадиљом, а онда и детињством:

Од млијека мисао иде до дадиље, па до њеног мужа (они су сељаци у планинском селу), па до пејзажа који је обликован као интензивна и мистична слика па се затим долази до собе под кључем у којој су неке одбачене ствари препуне тајни, из ствари које су тако одбачене и закључане излази Бућко, фантастично лице у које је Галеб у дјетињству вјеровао, као у могућност, као у стварност.

Млеко, хранљива течност са којом се први пут сусрећемо са доласком на свет, својеврсна је конекција са детињством. Значајно је уочити повезаност између млека и воде, уколико о млеку говоримо као о њеној хранљивој материји.

Када говори о симболици и значају воде, Гастон Башлар у огледу *Вода и снови: оглед о имагинацији материје* увиђа њену двострукоост. Он наводи како вода својим одблесцима „удвостручује ствари, удвостручује и самог сањара и увлачи га у ново, онострано искуство. Њена дубина је неизрецива, бескрајна је попут неба и отуда најдубљи смисао воде, она наликује небеској постојбини.” (Башлар 1998: 68)

Иван Галеб истовремено је и приповедач и јунак који у садашњости проналази асоцијативне везе са прошлошћу, све до најранијих сећања. Осим што проматра себе из прошлости, ствара се утисак да он чита сопствени живот. У прилог томе иде реченица којом почиње 24. глава: „Прочитао сам ово што сам досад написао, и праснуо у смијех!” (Десница 1990: 93)

3. Први сусрети са смрћу

3.1. Рани јади

Приповетком „С јесени кад почну ветрови”, којом се отвара збирка *Рани јади*, уведена је тема смрти, представљена у оквиру дечакове измаштане приче о једној дечијој смрти. Прича је писана курзивом, па се и графички разликује од осталих. Поред тога, за разлику од осталих наслова у збирци, који углавном

упућују на предметни свет, овај наслов доприноси томе да се прва прича посматра као поетизована проза. Прича о кестеновима који с јесени падају и нагло се рађају из својих љуштурса са белегом на челу, у функцији је метафоричког приказа дечака који се нагло испилио из топле љуштуре детињства и обрео у застрашујућем свету одраслих. Док скупља кестенове који су попадали, замишља призоре који би уследили након дечије смрти, изазване убодом на бодљу кестена. Делић (1997: 74) у оваквој дечијој визији види приказ „могућне дјечије смрти”, а посебно се акценат ставља на дечаков страх за мајку: „он се плаши да својом несрећом (смрћу, бјекством од куће, неким дефинитивним растанком и губитком) не нанесе бол.”

Наиме, у овој приповеци значајна је улога мајке јер ће једино она моћи да разликује близанце плодова кестена, и то по белегу – по звезди на челу. Измишљена мајка из природе у последњим пасусима постаје мајка дечака.

Њена улога посебно је истакнута онда када приповедач описује хипотетичку смрт, а затим и сахрану дечака који се отровао сисајући крв из прљавог прста.

Кроз Кишово стваралаштво мајка ће заузимати значајну улогу те није необично то што је њена фигура истакнута у тужној поворци, међу члановима породице: „Мајка је сва у црини, не види јој се лице. Само тамо где су очи, црна је свила влажна од суза.” (Киш 2011: 33)

Лик оца Андреаса Сама у *Раним јадима* значајан је ради разоткривања порекла јунака, тако је у приповеци „Игра” лик дечака разоткривен у свом зачетку. Поред првих промисли о смрти, у овој причи његова блискост са смрћу мотивисана је кроз порекло. Родитељи су затечени приказом дечака који глуми своје претке играјући се продавца перја, а у том преображају отац је препознао свог оца, Макса Ахашвероша, лутајућег Јеврејина који је продавао перје. Увођењем теме Ахасфера², отвара се питање јеврејског порекла које условљава друштвени положај у којем се налазе Кишови јунаци. У тренутку када се слика премешта у собу у којој је дечак, пред нама се открива дечија перспектива догађаја, у којој се бришу трагови приче о пореклу. Прича надраста своје оквире када мајка говори бајку о дечаку који је био син једног цара и Циганке. Упркос томе што је мајка из бајке убијена и дечак је никада није упознао, у њему су остали трагови порекла, који су оживљавали у тренуцима игре. Попут дечака Андија, који несвесно опонаша свог далеког претка, дечак из приче опонашао је своју мајку. Посебно значајно место у причи јесте дечаково питање, након што је послушао мајчино причање: „Је ли убио и сина?” (Киш 2012: 16) Овим питањем наговештени су „рани јади”, оличени у свести о сопственом пореклу, као и о страху од смрти, који је дубоко укоренен у свести дечака.

Отворена тема порекла и страха од неприпадања надовезује се у приповеци „Погром”. Термин из наслова, који указује на уништење и којим се често означавају нереди или насиље над неком (етничком) заједницом, овога пута смештен је у предворје рата. Народ у редовима пореди се са многоглавом масом. Како би указао на понашање лишено хуманог начела, приповедач појединце који чине групу означава као једину.

Не постоје индивидуе јер су сви утопљени у масу. Богатој лексици доприносе мрачне слике, па је отварање врата описано је као „засецање ножа у масу” (Киш 2012: 18).

2 Старозаветни облик имена персијског краља Ксеркса, који у Књизи Јестириној игра извесну улогу. Касније је овим именом назван и Вечити Јуда, човек кога је бог проклео да не може никад да умре нити да се смири. Његова казна јесте вечно лутање.

Андреас Сам јури за гомилом до врата магацина где се народу деле намирнице (наизглед хумани чин дељења, који он доживљава као „погром“). Бори се са својим страхом учествујући привидно у друштвеном догађају, док смештен у средини, он није актер, већ резонер, а дечија перспектива догађаја допушта наивност и поигравање са терминологијом.

Спознаја неминовности смрти у детињству описана је и у „Причи о печуркама“. Дечак у овој причи није издвојен као протагониста нити се стапа са приповедним „ја“, а глад је посебно наглашена кроз слике које се кристалишу у перспективи породице која полази у бербу печурака: „Чинило им се да гледају како израстају ту, пред њиховим очима. Као да виде како сврдлају однекуд из дубине, попут неке чудне глисте, затим како се надима слој трулог лишћа. Онда се испод земље помаља мрка глатка капа, као тесто које се румени и надолази.“ (Киш 2012: 51–52) Преображај настаје на крају приче, када од комшије Хорвата сазнају да су наишли на отровне вргање. Премда смрт у овој причи остаје у наговештају, јасно се истиче мотив глади, који је присутан и у „Погрому“. Јунаци из обе приповетке нестају као индивидуе, нису именовани, њихова имена нису важна јер постају *народ* и *породица*, а вођени глађу постају безимени лик мотивисан вољом за опстанком.

У причи „Мачке“ дечак се приближава смрти у тренутку када постаје њен виновник. Желећи да спасе угрожене мачиће, он увиђа своју немоћ: „[...] Нема правде на свету [...] Ни међу људима, ни међу мачкама [...]“ (Киш 2012: 56). Истовремено увиђа да може променити претпостављене токове те зауставити нечији живот. „Рани јади“ из ове приче оличени су у раном песимизму са којим се сусреће дечак Анди.

Отворено је питање о мотиву овог чина. Може се тумачити као убиство из милосрђа или као деструктивни акт усмерен према неправди у свету. Делић истиче како дечак одлучује нагло и изненадно: „Његов чин је несумњиво ирационалан, агресија и деструкција, али и побуна. Његов чин – за нас – има у себи аутоагресивне елементе“ (Делић 1997: 106). Поменути агресивност окренуту ка себи можемо уочити уколико овај чин тумачимо као убијање вере у начело хуманости.

У збирци *Рани јади* присутни су метафорички прикази дехуманизације услед друштвених околности које подсећају на ратно стање, иако писац избегава експлицитне помене рата. Насупрот хронологије друштва, он бележи хронологију развоја једног младог духа – индивидуално испред групног.

3.2. Башта, пепео

У роману *Башта, пепео* дечак Анди о смрти сазнаје спорадично, слушајући о покушајима самоубиства комшинице фројлајн Вајс.

У њеним покушајима било је романтизовања смрти под утицајима прича из живота славних глумица. Ниједан покушај није спроведен до краја, а приповедач закључује како је у том „страсном додиру са смрћу“ упознала тајну вечности: „После тога падала је, као жртва освете богова цвећа, под аутомобиле и трамваје, прелазили су преко ње сељачке таљиге и хитри фијакери, али она је сваки пут излазила испод точкова повређена али жива, и упознала тако, у том страсном додиру са смрћу, тајну вечности [...]“ (Киш 1989: 11)

Њено откривање тајне вечности можемо да разумемо као опонентно Андреасовом разумевању вечности. Насупрот фројлајн Вајс, Андреас одлучује да идеју о смрти одбаци верујући у идеју о неповредивости сопствене личности.

Међутим, смрт ће дубоко оставити трага у дечаку онда када спозна њену коначност, у гласу своје мајке, која саопштава дечаку како је умро његов ујак. Након што је од мајке сазнао за ујакову смрт, она постаје значајан сегмент у његовом доживљају света: „Реч смрт, то божанско семе што га је моја мајка тог јутра посејала у моју радозналост, почело је одједном да испија све сокове моје свести, а да у први мах нисам ни био свестан тог бујања. Последице те преране бременитости осетиле су се сувише брзо: вртоглавица и жеља за повраћањем.” (Киш 1989: 17) Са сазнањем о смрти, проблематизовано је и његово, дечије „ја”: „Нисам могао да замислим како ће то једног дана да умре моја рука, како ће да умру моје очи. Разгледајући своју руку, ухватих на длану своју сопствену мисао, везану за моје тело и нераздвојну од њега.” (Киш 1989: 18) У дечијој свести „ја” је повезано са телесним постојањем, а свака помисао о непостојању нечега што је опипљиво, за дечака је страшна и немогућа, а страх се продубљује са сазнањем да је смрт извесност свих које познаје и свега што осећа и види. Вече након сазнања о ујаковој смрти постаје значајно за успостављање односа према коначности – дечак је поништава изражавајући дубоку чежњу за бесмртношћу. Закључује да је смрт налик сну – као што не може да присуствује свом сну, исто тако неће присуствовати ни сопственој смрти. Ток мисли приповедачке инстанце у телу дечака ниже се у асоцијативним низовима.

Након спознаје о једној смрти, у машти се рађају визије могућних крајева, са посебним истицањем мајчине хипотетичке смрти. Та мисао досегла је размере комплусивног бројања пред спавање. Бројање које спроводимо како бисмо се успавали постаје низање бројева у којима се скрива симбол који означава дужину трајања мајчиног живота – дечак не успева да се у свести избори за мајчину бесмртност, отуда и необуздана туга коју изазива помисао о мајчиној смрти. Стање пред сан Анди проводи у неспокојном призивању мисли које ће га потрести. Ипак, када наступи сан, око њега се ствара облак заштите. Поред сна, важну улогу у победи над смрћу има и путовање:

А нарочито ме узбуђивала чињеница, коју сам нејасно наслућивао, да док ја спавам, моје тело, пружено у меком крилу сна, прелази просторе и даљине, упркос својој непокретности и упркос сну, и у таквим тренуцима, нисам се бојао смрти, чак ми се чинило да је том заносном брзином, којом се моје тело помера кроз простор и време, оно ослобођено смрти, да је, дакле, та брзина и то померање заправо победа над смрћу и над временом. (Киш 1989: 33–34)

Проблематизовање смрти у дечијем доживљају јавља се услед приповедачеве преосетљивости. Он се „опијао музиком путовања” (в. Киш 1989: 34) попут оца, а сваки догађај из прошлости убрзо би изазвао у њему осећај носталгије. Преосетљивост наслеђује од оца. Међутим, близак однос са мајком у њему буди опсесивни страх од смрти. Из такве преосетљивости рађа се интуитивност. Занимљиво је истаћи како након очевог одласка дечак осећа присуство смрти у јесењем ваздуху. Те ноћи проводио је са мајком, у молитвама и „ноћним сеансама” пред породичним фотографијама. Као и у *Раним јадима*, лик оца посебно је наглашен. У овом случају, он се експлицитније одређује кроз одсуство. Дечаково неприхватање очеве смрти указује на још једну тежњу ка бесмртности.

Делић (1997: 156) увиђа како се то трагање за оцем, питање сопственог идентитета, преображава у борбу са смрћу – „у отимање оца од смрти”. Његово одсуство наговештава се суптилно, па је тако у опису старе литографије изостала само фигура која би се могла упоредити са очевом. Одсуство оца кроз симболички приказ у овом примеру можемо да тумачимо као антиципирање каснијег очевог нестанка.

У тумачењу литографије Слободан Витановић (1982: 223) истиче симболику лептира: „Амбигуитет симбола лептира лежи у томе што се он везује за појам васкрсења, дакле спасења, али и смрти. Познато је, уз то, да вишезначни појам *имаго* обележава и слику особе, образовану у детињству, која је везана за првобитне фрустрације и задовољства, и има јак афективни набој.” С обзиром на то да симболику лептира можемо истовремено тумачити као поновно *рађање* и *смрт*, литографија може да упућује и на Андреасову потрагу и чежњу за бесмртношћу, која се могућно скрива између два поменута стања.

Смрт се код Киша премешта у предмете, призоре, наговештаје. У том светлу важно је истаћи опис куће крај колосека, у коју ће се породица настанити пред очев одлазак. Како би нагласио слутњу смрти, приповедач је дочарава посебном лексиком: Колосек који је допирао до њихове куће „пропињао се као у ропцу” (Киш 1989: 66). Сliku наказног колосека допуњава и стара кућа, налик на складиште. Селидбе из мрачног у мрачније место понављале су се, а једна је посебно значајна јер одређује будућност породице – одлазак Едуарда Сама. Приповедач бележи каталог предмета који одлазе са њим. У литератури се ова набрајања повезују са јеврејским митом о потопу и митом о фараонској сахрани (Делић 1997: 174–176). Са очевим одласком из куће се селе и његове ствари, ишчежава мирис, а одсуство мириса може се тумачити као „сеоба душе, смрт” (Делић 1997: 178). Такође, уочава се и повезаност са другим митом, у којем се Нојеви потомци пореде са Фараонима: „Потомци Ноја одлазе у смрт као фараони у мир својих величанствених пирамида, носећи са собом сва своја овоземаљска добра, наивно.” (Делић 1997: 178)

Чини се да, након спознаје о њој, смрт постаје свеprisутна иако није спомињана. Скрива се у призорима и постаје свеукупан амбијент који окружује Андија: „Пролазећи крај ниских приземља, ми се погледамо и смешкамо се пуни респекта: кроз тамне, залелујане завесе и кроз мешине жалузина-хармоника чују се *ропци* последњих *спавача*. Плове велике *лађе сна* по тамном *Стиксу*, окреће се замајац бродских машина.” (Киш 1989: 9, подвукла А. Ћ.)

Занимљиво је истаћи како је у издвојеним сликама смрт повезана са сном – ропци/спавачи, лађе сна/Стикс. Ово јесте увођење везе између доживљаја сна и доживљаја смрти коју ће дечак Андреас успоставити у свом мисаоном току. Још један од призора који је обојен напетостју јесте породична посета замку у шуми, недалеко од места становања: „Онда се из тамног врта појављују, великих тамних очију, прво јелен, за њим кошута” (Киш 1989: 13), ход дивљих животиња пореди са господском децом која се враћају са часа клавира. Међутим, при опису призора акценат је на њиховом појављивању из *тме*, још прецизније: „Појављују се из густог лештара, из тамних, загонетних кутова грофовске баште.” (Киш 1989: 13) Управо оваква слика јелена поклапа се са елементима из митологије. Код Келта је јелен животиња која доноси плодност, богатство, али и смрт. Приказује се као животиња која одводи душе умрлих на други свет, тамо где влада бог Цернунос, и сам с јеленским роговима који се исто као и вегетација обнављају сваке године. Уопште, у келтској религији јелен има изразито хтонско-аграрни карактер. Исти карактер имају сви народни обичаји који су у вези с овом животињом код нас и у осталим европским областима (Срејовић 2001).

Поменути призор прати још један сусрет са животињама, са крдом бикова:

Моја се мајка прекрсти, заставши у магновењу. Из шуме је долазило, грмећи као коњица, завијено маглом, крдо црних бивола, самоубилачки решено да се супротстави навали воде, да ућутка иронични хор жаба [...] Могли смо још да видимо, стојећи на

друму, како биволи нестају у живом блату, у тој вешто припремљеној замци. Тонули су беспомоћно и брзо. (Киш 1989: 16)

Мајка се крсти на почетку и на крају издвојене секвенце, попут симболичне игре која подсећа на обред, одаје се утисак затварања круга. Самоубилачки нагон отворен је у Кишовој књизи кроз неколико различитих приступа, у пређашњем приказу једина реакција јесте религиозна (мајчина тиха молитва). Тема смрти у овом роману дата је у безброј варијација у регистру веома широкога опсега. Естетичка и сасвим реална, метафизичка и физичка, смрт прожима не само приповедача и све личности романа него и амбијент у коме живе.

Од самог почетка, иако још скривена, она је ту, у описима мртвог јесењег лишћа које неки тужан ветар носи, у агонији сунца које се спрема да задуго напусти хоризонт, у некој необјашњивој зебњи која обузима све.

3.3. Прољећа Ивана Галеба

Прве сусрете са смрћу дечак Иван Галеб, јунак Десничиног романа, остварује пре но што ће се она експлицитно догодити у његовој близини. Наиме, осећа је посредно, у играма светлости и таме које је запажао у кутовима свога стана. Чини се да је за овакво поимање стварности неопходан хиперсензитиван карактер:

Пробдио сам дуге ноћи, сред бијеле мистике болнице, у контекмплацији смрти. Лицем у лице с њом. Иза стакла лијевале су бесконачне кише, које дају слику једне неутјешне вјечности, тиштале нијеме мркине ниских непробојних небеса, којима и у мраку слутимо оловну запечаћеност. Тонули су у помрчину рујно разбољени сутони, с тјескобом крајњих растанака и с језом коначних потонућа. И опет су мутно свитале нове зоре и налазиле ме с груди пуном смрти и с устима пуним њеног црног окуса. (Десница 1990: 79)

Сензитивност Ивана Галеба упориште проналази у генетици, слично Андију, коју црпи из очевих гена, али и из блискости са мајком. Међутим, деда, личност коју ће одрасли Галеб дозивати из свог сећања представља супротну страну – описан је као снажна личност, што се чини као опоненто у односу на епитет „сентименталан”. Међутим, изабрао је жену из породице са „истанчалом” крвљу, која ће у породицу донети слабости и осетљивости: „И, као што увијек бива, тања крв претегне, и слабост надјача снагу.” (Десница 1997: 24) Преосетљивост јунака наглашена је и кроз његов доживљај музике те је свака мелодија у стању да у њему изазове осећање налик на тугу. Због таквих реакција на звукове, још у детињству преусмерили су га ка музици. Карактеристичан за сликање оваквог карактера јесте и однос према природи – он има развијен дар да предосети временске промене, поистовећује се са природом: „Често сам се у дјетињству замишљао као дрво. И чинило ми се да тачно осјећам што осјећа дрво.” (Десница 1997: 41) Одрасли Иван Галеб у старости проналази обнову дечачког односа према променама у природи:

Касније, у вреви живота, као да потпуно заборавимо на пејзаж, потпуно изгубимо везу са стаблима, с природом око нас. Занима нас само човјек, го жив човјек, с његовим срцем пуним стрепња и немира и страсти, с његовим вјечитим неспокојством и непрекидним мотањем и треперењем и свјетломрцањем осјећања у њему. Тада нам се људске јединке, са теретом својих душа, крећу кроз празне, пуне просторе, као у књигама Достојевског. А под старост, опет прогледамо на природу. То је као једно поновно рођење. (Десница 1997: 41)

Промене у природи прате и оне у њему самом, а једна од значајних јесте мењање породичне структуре. Важно је истаћи да и код Андија и код Галеба фигура

оца представља се као одсутна. Код Данила Киша у *Раним јадима* он је присутнији, а кроз *Баићу пеео* па до *Пеишаника* постепено нестаје. Иван Галеб остао је без оца као дете и његово одсуство је јасно – страдао је, највероватније на броду. Међутим, дечак успева да успостави однос са њим (премда тај однос неће функционисати у оквирима устаљене динамика између оца и сина). У том братском односу он је старији и разумнији брат. Причања о томе да је отац још увек жив разбуктавала су дечакову машту о далекој полубраћи из Јужне Америке.

Са друге стране, мајка има значајну улогу у дечаковом животу. За разлику од Андреаса, Галеб је рано остао и без мајке. Међутим, најранији страх од смрти може се повезати са дечаким страховима од губитка мајке. У прилог оваквом тумачењу иде сцена у којој Галеб седи мајци у крилу и посматра њено лице. Након неког времена почиње да се губи у њеним очима: „Мама! – ускликнуо бих трзајући је за рукав. – Ја те не познам! – Ја те не познам!...” (Десница 1997: 34–35) Након ове сцене следи фрагмент о њеној смрти: „Њеним нестанком као да су се све ствари око мене испразниле, и сви други осјећаји изгубили свој скривени извор и свој прави основ: њеним нестанком као да је нестало без повратка и много шта друго, привидно без икакве везе са њом.” (Десница 1997: 35)

Иван Галеб, налик Андресу из романа *Баића, пеео*, смрт доводи у везу са сном. Станко Кораћ (1991: 97) уочава: „У спавању је Десница видео управо паничну чињеницу човјековог живота, чињеницу којој смо сви одреда повргнути, али она је страшна и анимална; пустош спавања не да се ни са чиме упоредити.” Галеб је веровао да је сан слабост и да људе најбоље можемо да упознамо када се спремају за спавање. Тако описује приказ свог деде, огољеног у спаваћници, док скида своју свакодневну одећу: „Страшно је бдјети уз бок некога који спава. То је одувijek рађало у мени неки панични провалијски несразмјер. Присуство нијемих дубина подсвијести у којима се биће спаја са праисконским, помало исплива на површину, и у нама буди неку језу антидилувијалне пустоши.” (Десница 1997: 44)

О простору је раније било речи, у контексту приказивања светлости и таме које деле породичну кућу Ивана Галеба. Важно је истаћи још нека значајна места у којима простор и предмети симболишу присуство пропадања и смрти.

У опису делова куће, он посебно истиче таване, називајући их „старетинарницама смрти” (Десница 1997: 63). Успомене, остаци прележаних болести, покојника и њихових живота, све је старо и беживотно: „Колико ли смрти на тим таванима! Остаци давних шарлаха, давних дифтерија, остаци древних породичних туберкулоза, остаци дугих узетости.” (Десница 1997: 63) Станари мрачне стране куће су дечакове тетке. Посебну пажњу привлачи епитет „безмирисни” у опису њиховог живота. Као што је истакнуто раније, мириси имају посебну улогу и код Киша где се постојање мириса повезује са животом. У животу његових усамљених тетака, ово истицање недостатка мириса може да указује на суморност њихових живота у мрачном делу куће. У жељи да открије тај кут, Иван Галеб се сусреће са питањем страха од тамне стране, која симболизује смрт. Једне ноћи дечакова радозналост вапила је за сазнањима о оностраном. У старој соби коју никада нису отварали, а у којој је умро бакин брат, криле су се наслаге времена. Како би задовољила дечакову жељу, дадиља га пушта унутра, а на његово инсистирање открива како се ту крије Бућко. Том речју разбијен је страх и рођен је Бућко – имагинарни пријатељ из детињства.

У *Прољећима Ивана Галеба* тема смрти представља се наспрам бесмртности. Када промишља о вези детињства и смрти, приповедач истиче неколико виђења, која се сведе на непостојање смрти у том периоду живота:

Смрт је само за друге. Она припада *не-ја*. Она је својственост, она је, штовише, баш најприсније обиљежје оног широког, пространог, небројаног *не-ја* које наприм нама и свуд око нас стоји. – Смијешно! Чиста протурјечност, апсурд! Како би се ја одједном могло да преобрене у своју сушту супротност – у *не-ја*! (Десница 1997: 60)

У дечијој визији смрти, као и у доживљају живота, доминантно је „ја”. Прва схватања сопства везују се за позиционирање себе у простору, а затим и у трајању, па и у зависности у односу на друге. У детињству „ја” се тек конституише, па свако узурпирање може довести до узнемирености бића.

Са таквим доживљајем света дечак који је спознао „ја” никако не може истовремено појмити и „не-ја” (налик на спознају Андреаса Сама о могућној коначности његовог бића):

Да, смрт је само за друге. Ма које од лица наднесених над огледалом језера може да нестане. То ће бити болно, то ће бити жалосно, али, на концу, то је само нестанак једне јединке, и ништа више. То је, најзад, и сасвим природно. Све друго и даље траје. И, најчешће, сасвим непомућено и непоремећено траје. Али, ако ја затворим очи, одједном нестаје све. Просједа се читаво језеро. То није (та схватите, људи!) само моја смрт, то је катаклизам свега! Нашим нестанком нестаје све, баш све па и само мјерило постојања и непостојања. (Десница 1990: 54)

Међутим, иако је смрт намењена другима према дечаковим речима, аналогично можемо закључити да „други” не могу бити деца – припадници истог племена којем припада и дечак Галеб. Ипак, у двадесет и трећој глави исприповедан је догађај из прошлости који описује страдање једног дечака. У причи се посебно истиче страх заједнице од изговарања речи *смрти* пред мајком. Приповедач закључује како смрт, као и Бог, или ма који апсолут, може постојати или не онда када појединац одлучи како ће о томе говорити: „И тад сам помислио: види! Није ту важан сам факат, оно што се горе у планини догодило, оно што *јесми*: важно је напросто то да ли мајка за тај факат *зна* или *не зна*.” (Десница 1990: 92) У тренуцима док није сазнала за истину била је безбрижна, а дечак Галеб је то доживљавао као истинско чудо (в. Десница 1990: 93).

Први сусрети са смрћу јесу трауматични, ипак у Десничиним роману о томе се може само слутити. Писац пак одлучује да депатетизује реакције на губитке, у томе успева смењивањем фокализације па се чини да дечији угао гледања уследи онда када би се очекивала реакција која изазива дубоку повређеност. Дечак проглашава рат против смрти и грандиозну борбу за бесмртност:

Треба мрзити смрт. Треба побијати смрт, без предаха, свим средствима, на сваком кораку. Треба мобилизирати све људске снаге на ту мржњу против смрти. Јер у животу као да се и не ради друго него само умире. Живот као и да не значи друго него нанизати велик, грдан број умирања, својих рођених и туђих — па најзад умријети, сасвим умријети. Престати доживљавати чак и умирања. (Десница 1990: 80)

Питање бесмртности, које је отворено и у *Башићи*, *Њејелу*, овде ће своје упориште пронаћи у супротности према смрти. Наиме, са раћањем смрти у детињству се рађа и идеја о бесмртности. У детињству ове две супротности представљене као константа, смењују се и тако чини дечији дух бесмртним.

4. Закључак

У тумачењу је истакнут значај наслова сва три дела, којима писци уводе тему смрти и пролазности. У *Раним јадима* акценат је стављен на прве дечије сусрете са смрћу. *Башића*, *Њејео* слика дечији доживљај смрти кроз распадање

и нестајање (одсуство оца). *Прољећа Ивана Галеба* у средишту имају истицање светлости и таме, односно виталности и смрти.

С обзиром на то да се кроз наведена дела смењују гласови одраслог приповедача и дечака, у раду је акценат стављен и на уочавање тих прелазних места. Код Киша долази до неосетног смењивања перспективе дечака и одраслог човека. Понекад су стопљени у једно и непрепознатљиви.

Владан Десница представља приповедача у телу одраслог човека који приповеда из болнице и дечака кога тај човек призива из сећања.

На крају, важно је истаћи како је код оба аутора, упркос тамних нијанси и „раних јада” којима је означено, детињство представљено као витална и покретачка снага, која одржава у животу одраслог човека, некадашњег дечака.

Литература

- Башлар 1998: Г. Башлар, *Вода и снови: оглед о имагинацији материје*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Брајовић 2007: Т. Брајовић, Облик празнине. Културни идентитети и њихова наличја у Зимском љетовању Владана Деснице, у: Ј. Радуловић, Д. Иванић (уред.), *Књижевно дело Владана Деснице: зборник радова поводом 100-годишњице рођења*, Београд: Библиотека града Београда, 87–117.
- Витановић 1982: С. Витановић, Тематско јединство у делима Данила Киша и његов роман „Башта, пепео”, у: Д. Киш, *Башта пепео*, Београд: Нолит, 217–312.
- Вукићевић 2007: Д. Вукићевић, Монолитност дела Владана Деснице, у: Ј. Радуловић, Д. Иванић (уред.), *Књижевно дело Владана Деснице: зборник радова поводом 100-годишњице рођења*, Београд: Библиотека града Београда, 71–86.
- Десница 1997: В. Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Делић 1997: Ј. Делић, *Кроз прозу Данила Киша: ка поетици Кишове прозе II*, Београд: БИГЗ.
- Делић 2007: Ј. Делић, Чежња за бесмртношћу и негативна утопија (О једној тематској линији у роману *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице), у: Ј. Радуловић, Д. Иванић (уред.), *Књижевно дело Владана Деснице: зборник радова поводом 100-годишњице рођења*, Београд: Библиотека града Београда, 35–50.
- Киш 1989: D. Kiš, *Bašta, pepeo*, Beograd: BIGZ.
- Киш 1990: D. Kiš, *Bašta, pepeo*, treće izdanje, Beograd: BIGZ.
- Киш 2011: Д. Киш, *Рани јаги: за децу и осетљиве*, Београд: Arhipelag.
- Киш 1974: Д. Киш, *По-етикиа, II*, Београд: Нолит.
- Кораћ 1991: S. Korać, Tematski krugovi i stil Desničinog romana „Proljeća Ivana Galeba”, *Modeli pripovijedanja*, Zagreb: Prosvjeta, 89–113.
- Срејовић 2001: Д. Срејовић, *Јелен у нашим народним обичајима*, електронско издање. Заједнички подухват ТИА Јанус и Ars Libri. Ars Libri и Кремен. Београд: Библиотека Лавиринт, Књига 10, <https://www.rastko.rs/arheologija/srejevic/dsrejevic-jelen_c.html>, 12. 1. 2023.

DEATH FROM THE PERSPECTIVE OF A CHILD: THE THEMATIC INTERTWINING OF THE SELECTED WORKS OF DANILO KIŠ AND VLADAN DESNICA

Summary

If we engage in the interpretation of his works, it is inevitable that we will see how Danilo Kiš sets the topic of growth as the root of his works. *The Family Cycle* (*Rani jadi*, *Bašta*, *pepeo* and *Peščanik*) is built around this topic, which is dominant and almost revealed in the title in *Rani jadi*, while in *Peščanik* it only occasionally appears in the text. It is important to underline that in the works mentioned, the realisation of death and mortality is presented as a significant moment in growth. In his works, Danilo Kiš often presents the universal question about death through an infantile perspective and introduces a change in focalization in his text depending on whether the thought is uttered by an adult narrator or a boy-narrator. A change in focalization in order to problematize the issue of death can also be observed in the novel *Proljeća Ivana Galeba* by Vladan Desnica. Although the theme of childhood is not dominant in his work, in the mentioned novel the interpretations of death and immortality are presented precisely through the perspective of the boy. Therefore, a comparative analysis of the works of the mentioned authors is placed at the center of this research in order to emphasize the thematic intertwining.

Keywords: Danilo Kiš, Vladan Desnica, childhood, death, growing up

Andela K. Đukić

Лидија В. Петровић¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет

МЕЛАНХОЛИЈА СРПСКОГ НАЦИОНА У ДРУГОЈ КЊИЗИ СЕОБА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду се указује на меланхолију српског национа у роману *Друга књига Сеоба* Милоша Црњанског. У ширем контексту, меланхолија се рефлектује кроз опозитну семантику сеоба, као истовременог онтолошког залога националног идентитета и симптома његове испражњене онтологије. У ужем контексту, меланхолија се рашчитавља на нивоу дихотомије национ : свет, као и на нивоу интрапсихичког националног конфликта испољеног у његовом трагичном самоизневеравању идеала Русије. Указујући на немогућност национа да трансцендентално заснује свој идентитет у Новој Србији као онтолошки испражњеном те немогућем идентитетском простору, закључује се да се меланхолија у роман Црњанског уписује као немогућа онтологија, као нихилистичко својство инхерентно модер-нистичком цепању тоталитета субјекта и текста.

Кључне речи: Милош Црњански, меланхолија, аутсајдерска онтологија, сеобе, српски национ, нихилизам

1. Увод

Историјат теоријског мишљења о феномену меланхолије сеже још у античка времена где се меланхолија примарно одређивала преко Хипократове дефиниције црне жучи, са фокусом на њен физиолошки и психолошки аспект. Вековима су се семантичка испољавања меланхолије усложњавала тако да се њен појам проширио на мноштво аспеката, што је, нарочито последњих деценија, произвело и постепено утемељивање меланхолије у уметничким формама те књижевно-теоријској анализи. Књижевно кодирање меланхолије претпоставило је, управо, сагледавање њених друштвених, културолошких, филозофских, психолошких и па и етнопсихолошких аспеката, а самим тим отворило и нова семантичка поља за интердисциплинарно проучавање књижевности.

Песимистична перцепција човекове егзистенцијалне позиције и судбине након рата супституише српску књижевност двадесетог века, нарочито, дакле, послератну, када, штавише, општа књижевно-филозофска мисао бива фиксирана на тематизовање трауматизације ратног искуства, те на спектар психолошких последица како на колективно тако и на индивидуално биће.

Поетски а нарочито прозни опус Милоша Црњанског недвосмислено се утемељује у питању (не)могућности ревитализације идентитета – колектива али и индивидуе чија се егзистенцијална путања исцртава у трауматичном искуству спољашњег и унутрашњег егзила. Меланхолична распињања Црњанских јунака, дефинисаних умногоме кроз идентификацију са колективом којем припадају – националном, друштвеном, породичном, између трагања за аутентичним егзистенцијалном смислом и, наспрот томе, непревазиђености егзистенцијалног бесмисла, могу се пратити још од *Дневника о Чарнојевићу*, кроз разгранавље лирске наратије у правцу идентитетског удвајања Петра Рајића, преко *Сеоба* и *Друге књиге Сеоба* – где Црњански кроз утопијско-дисто-

1 leepetrovic@gmail.com

пијски импулс меланхолично кодира само искуство сеоба, па све до *Романа о Лондону* у којем тема кризе идентитета доживљава кулминацију, а кроз (ауто) деструктивно успостављање Николаја Рјепнина те његово идентитетско позиционирање између меланхолије и луцидности.

Меланхолија се у делима Црњанског истовремено очитује и као универзални израз пишчеве интимно-психолошке перцепције стварности у којој је живео, непосредније, историјског и културног српског идентитета, штавише, његове трагичне претпоставке, јер, како је истицао и у својим есејистичким и политичким списима:

Кад је реч о трагичној прошлости наших племена, не треба на дугачко и на широко доказивати трагедију српства. Она је јасна, својом судбином још у средњовековној држави нашој која је кратко сјала и распала се после Душана. Не треба трошити речи ни при доказивању патњи трагичне судбине српства за време Турака. Она је позната. (Црњански 2014: 183)

Индивидуа и колектив у романима Црњанског, нарочито у два његова романа о сеобама, ситуирани су у историјски и културно-политички контекст пишчеве идеје о једнообразности српске народности, постајући носиоци крајње меланхоличне Црњанскове спознаје о томе да, у условима измењене трансценденталне логике света, света у којем се историјске вредности преводе у негативитет, идеал опстаје једино у простору другости. Поставља се питање – да ли се меланхолија у Црњанском субјекту уприсутњује тако да његову потрагу за аутентичним националним и личним идентитетом окончава у тачки катартичног (само)разумевања или пак крајњој негацији бивства у наметнутим егзистенцијалним оквирима модерног као не-историјског света?

2. Меланхолија као симптом аутсајдерске онтологије српског национа у епоси просвећености

Питање егзистенције српског национа у *Другој књизи Сеоба* посредовано је питањем његових сеоба у чији је феномен уписано оно што национ претпоставља као темељ свог идентитета – привилегије у које национова свест учитава аутентичност историјског страдалништва и херојства, а које треба да редифинишу његов идентитет у садашњости и будућности. Друштвено-политичка ситуираност национа на светскоисторијској позорници царстава чије друштвено-политичке игре стоје пак у опреци са вредностима које српски национ тежи да пројави, произвешће то да његове сеобе у томе свету постану само један „детал, ситница” (Црњански 2018: 385) наспрам тактика Аустрије у којој Павле Исакович демистификује „лаж, лицемерје, насиље, неправду” (Црњански 2018: 337).

Однос национа према свету самерава се према степену његове (не)прилагођености просвећеној, урбаној свести која априори обесмишљава духовно упориште национових сеоба; свет своју слику о национу утемељује на ниподаштавању његових ненадмашних разлика у односу на свеопшти императив урбаности и модерности, па је романескним исказом истакнуто како је аустријски гроф „Кајзерлинг имао далеко, далеко, већих брига, него што су Срби” (Црњански 2018: 343).

Светско демантовање духовно-просветилачких атрибута национове историје оличено је и у пародизацији оне Павлове изјаве да након досељавања у Русију он не тражи ништа осим да се његовој фамилији „дозволи, да се удостоји погинути и одликовати орденом Свјатаго Великомученика и Победоносца Георгија”, на шта је Волков почео „не само да Павла нетремице гледа, него и да му се,

подругљиво, смешка” (Црњански 2018: 337). Национово апострофирање захтева за саопштењем историјске истине раскрива се тако у сопственој карикатуралности јер, између света који тежи урбаности која, како истиче Слободан Владушић (2011: 160), „настоји да прошлост укине” и национове укореењености у „просветној моћи” (Црњански 2014: 280), стоји непремостив јаз.

Мисао Павла Исаковича о необоривости значења споменутих привилегија утемељена је у његовој неприкосновеној вери у трансцендентално залеђе Вукове визије Русије. Национове сеобе постају за Павла као духовног предводника национа гарант како национове тако и унутарпородичне идентитетске стабилности. Међутим, најава дезинтеграције те визије уочљива је и на плану дезинтеграције породичних односа међу Исаковичима као непосредним носиоцима Вуковог завета; насупрот Павлу, Трифун, Ђурђе и Петар не пројектују априори у Русију споменута идеализацијска својства; о томе, између осталог, сведочи и Петров исказ након Павловог ослобођења из ареста: „Ето ти, мој апостоле! Ето ти награда за ране! Добро каже Трифун, да ћемо ми, Исаковичи, за награду, за ревносну службу, добити да вучемо лађе. Ево ти, дугоњо, твоје у твоју Росију преселеније. На твојој се преселенију свршило, у ариште.” (Црњански 2018: 200) Дезидеализација Русије оличена је и у истовременом Петровом одвраћању Павла од сеоба, јер, Петар је вођен мишљу да Павла „немаштина вуче у Русију” (Црњански 2018: 202), што меланхолично-пародично дистанцира јунаков не-метафизички принцип од Павловог метафизичког принципа:

Павле га међутим тужно погледа и рече му неким гласом којим није говорио дотле, оштрим, грубим, леденим: Ама није реч, дете, о талирима. Него о срамоти коју овде трпимо. Одоше Шевичи, Вуичи, Прерадовичи, Продановичи, Јанковичи, Чорбе, Перичи, оде Текелија. Па шта сад? Зар само ми да останемо, Исаковичи? (Црњански 2018: 202)

Процес национовог идентитетског суноврата оспољен је и у његовој субординираној позицији у односу на Хабсбуршку монархију, посредован његовим најамништвом и војничким служењем армије „која је ишла испред аустријске, кад је Аустрија у Турску улазила, а иза аустријске, као заштитница, кад је аустријска бежала” (Црњански 2018: 646). Парадоксално утемељење национове самобитности у верности доследном служењу наметнутој сврси, а у којем Исаковичи виде претпоставку своје аутентичности, пре пак претпоставља аутодеструктивне ефекте његовог идентитета, те крајње домете његовог меланхоличног уписивања у онтолошку обесмишљеност:

[...] Исакович верност поставља као онтолошку залог национове посебности: он национову ’приврженост’ служењу не исказује као приврженост самом животу, којем је свеједно коме се служи, јер се служи у најам. Он национову судбину препознаје у страсној тежњи да се укорени у привржености коју претпоставља као свој смисао. (Ломпар 1995: 149)

Покушај одрживости идентитета кроз војничку идентификацију оличава самоманипулативно национово инкорпорирање сврсисходности у саму тежњу ка привржености – служењу. Међутим, у свету који радикално раскида са прошлим долази до „пуког понављања служења, које бива лишено онтолошког основа” (Ломпар 1995: 149).

Рedefинисање идентитета у свету априори се онемогућава у унутрашњој нестабилности тог идентитета који се непрекинуто заснива на прошлом – прошлост се пак дефинише као бесквалификатна, оно што царства којима је национ окружен виде пак искључиво у нестајању:

Али, док је Костјурин знао само за неколико таквих, и сличних, података, који су до њега стизали, на папиру, као ситница, међу многобројним ситницама, аката и извештаја, о Србима, Исаковичи су пресвлачење тих трупа гледали са много дубљим сазнањем и слутњом, онога, што се целом њиховом национу догађа – као судбина. Костјурин је мислио, размишљао, у глави, о прошлости тих трупа.

Није их био видео, у прошлости.

Исаковичи су ту прошлост носили у очима. У сузама. (Црњански 2018: 647)

Потреба да се о прошлости макар чује почива на Павловом уздању у то да би „чути“, посредно значило и „видети“, а у крајњој инстанци разумети онтолошку призму кроз коју национ види свет, али „да би свет разумео национ, неопходно је да „свет постане не истинит или могућ, већ национанов“ (Ломпар 1995: 153), што је априори онемогућено унутрашњом изменом онтолошке структуре света. Тако национаново аутсајдерство произилази из његове меланхоличне спознаје о испражњеној онтологији Русије која се демистификује као нешто „непознато“ (Црњански 2018: 445), туђи идентитет у који је потребно да се претворе“ (Црњански 2018: 518). У Русију је пројектована немогућност пројављивања смисла суштинске аутентичности „Српства“ (в. Ломпар 2004: 150). Павлово уздање у меродавност национановог идентитетског заснивања на етици и хришћанству радикално је обесмишљено, управо, карневализовано, јер, насупрот афирмисању историјске национанове амбијенталности, доминантни центри просвећености постављају императив удобнога као аморалног живљења, јер: „треба живети онако како Хунгари живе. Весело. А не као Срби, огорчено.“ (Црњански 2018: 346) Под императивом духовне просвећености скрива се деструктивитет модерног апсолутизма европских царстава. Неповинованост српског национа општем хедонистичком духу живљења тако је извор неумитног дестабилизовања те радикалног негирања његове меланхоличне психе.

Верност Русији за Исаковиче, превасходно за Павла, претпоставља једнообразност национа у рефлексiji о залогу сеоба, док се, насупрот томе, денунцира у оквиру сународника па и породице; док су Исаковичи и српски официри подунавске ландмилиције били „рањавани, изнемогли, осиромашили, у црно завијени, у фамилији“, дотле су се породице капамација, бирова, трговаца, касапа, болтација, богатиле су се и живеле весело“ (Црњански 2018: 253). Павле, који „подразумева национ као монолитан“ (Ломпар 1995: 154), долази до крајње меланхоличне спознаје о томе да је трагични контекст историјског национановог идентитета као априори конститутивни маркер национанове посебности, парадоксално постао маркер његовог аутсајдерства. Дихотомија национ: свет не окончава у афирмацији национанове аутентичности, већ напротив, у радикалном деструирању самопроказане онтологије његовог идентитета.

3. Меланхолија и нихилизам

3.1. Нихилистичка семантика косовског завета

Могуће разрешење езистенцијалне позиције национ изналази у оспољавању смисла косовске жртве као гарантом стабилног статуса свог етничког идентитета. Косовски култ као универзални маркер историјског континуитета Срба недвосмислено је меланхолично атрибуиран, о чему сведочи и Владимир Ђворниковић у својој студији у којој промишља меланхоличну претпоставку југословенске психе:

Од 1389. г. јавља се 'косовски култ', у суштини религиозни феномен. Тај култ требало је да духовно премости столећа празнине у националном и државном континуитету. Видовдански култ је јединствен пример заштитне функције религије у животу народа; само историјска катастрофа могла је неким 'нарочитим процесом подсвеснога духовнога реагирања' створити такав 'спонтани култ'. Без аутора и покретача, без форме и закона, створено је једно дубоко веровање, чудан култ смрти и пораза, али са позитивном динамиком за нови живот. Култ смрти, у име живота. (Дворниковић 2000: 968)

Павлова потреба за објављивањем косовске истине утемељена је у вери у небески залог националног историјског страдалништва; у садашњости пак долази до осујећења сврховитости саме објаве јер, слушајући о несрећи Срба који су „на Косову царство изгубили”, о томе „како је цар Лазар погинуо, али Милош распорио Мурата”, Волков одговара како „то су већ чули” (Црњански 2018: 334). Репетитивност исказа о Косову при аудијенцијама одражава обесмишљеност националних покушаја самотрансцендирања.

Радикална деградација захтева за косовским култом досељена је у карневализацијској слици лажне Павлове аудијенције код русијске императрице. Насупрот Павловом очекивању да ће објава о томе да „шездесет година већ, они се селе и плачу, носе са собом руку Лазарева” (Црњански 2018: 758) пробудити царичино разумевање духовних атрибута националних привилегија, пажња императрице фокусирана је на Исаковичеву идентификацију по пореклу; њу интересује „да ли је Павле књаз” (Црњански 2018: 758). Маскерадним обликовањем аудијенције косовска онтологија се конзистентно обесмишљава. Егзистенцијални контекст дијалога између Павла и лажне царице указује на радикалну некоресподентност двају светова – националног који је меланхолично атрибутиран историјским херојством и страдалништвом, и европског просвећеног, под паролом „живети весело” (Црњански 2018: 237).

Међутим, трагична косовска парадигма раскрива се и у дубоко психолошки укореењеној унутрашњој националној неслози па, наспрам „опсесије о националној изневерености од 'других', помаљају се обриси националног делатног самоизневеравања” (Ломпар 1995: 157). Тако Трандафилова запитаност над смислом пројављивања косовског култа објављује чин самоукидања колективног сопства:

Зашто прича све о Косову? Што помиње цара Лазу? Чему та јадиковка о оном што је давно прошло? Зар не види да се неки чудан светац направио. А уобразио да је на њему остануло царство? Из свог детињства, каже, и он се сећа, тако, да га је отац кљукао, причама о Акилу, и греческим јунацима, али он је све то давно заборавио. Све му је то смешно. Треба живети. Треба децу изродити. Треба живети весело. (Црњански 2018: 237)

Немогућност косовског завета посредована је и немогућношћу националног утемељења у смислу хришћанске жртве, па Павле спознаје да „у овом царству хришћанства, нема хришћанства” (Црњански 2018: 337). Конфликтност између националне хришћанске етике и светског као секуларног хуманизма, потврђује се и оним романескним исказом да „већина просвећених људи у то доба, у Европи – није у Бога веровало” (Црњански 2018: 385), осведочује, тако, „крах тог истог просветитељства” (Бошковић 2005: 164).

Тако се и пројектовање националне идентитетске могућности у светост Лазаревог култа деградира бласфемијом његовог сакралног лика у физичком свету обезличених модерних антихероја:

Да се неко прочује у национу, јер се рвао од Косова, јер је огрезао у крви, у ратовима, јер је рањен у борби око турских барјака, на коњу, Исаковичу се то чинило

природно. Али да неко постане виђен, славан, поштован, зато, што је, целог живота, продавао свеће, украшене ликом цара Лазара, од воска, том се официру, то, чинило, не само лудо, него и срамота (Ломпар 1995: 253)

Светско анулирање прошлости недвосмислено испражњује и историјски значењски потенцијал косовског култа. Истовремено, недостатност колективне свести код Павлових сународника производи карикатуралну слику национа који не може редефинисати идентитет због тога што је деструиран изнутра.

3.2. Меланхолија и немогућа онтологија Нове Србије

Из обавештења да је српски национ тек један од многобројних национа који прижељкује досељавање у Русију – сазнајемо да су „на реду, селидбе у Русију, Влаха, Бугара, Грка” (Црњански 2018: 770), произилази, према Милу Ломпару (1995: 146), и губитак националне посебности: „Павлова нелагодност због досељавања других народа у Русију не извире из страха да ће величина чинова и порционих новаца бити умањена, већ из слутње да је то одузимање националне посебности коју је сеоба објављивала.”

Да су атрибути Русије у Павловој психолошкој перцепцији кореспондентни оним идеалним значењима која у њу уписује Вук Исакович, сведочи Павлова рефлексија поводом предстојеће аудијенције код русијске императрице: „Он ће стићи до Бестушева, сигурно, али само ако буде путовао сам, тајно, ноћу. А ако нестане на путу, нико неће моћи рећи да није ишао докле год је могао да види, пред собом, звезду Даницу, на путу у Русију.” (Црњански 2018: 239)

Кроз личност русијске императрице Јелисавете Павле пројектује идеју о афирмативном разрешењу судбине српства у Русији; штавише, императрица је главни јемац за успостављање Нове Србије као *locus amoenus*-а. Међутим, тај простор радикално деконструише националну самосвојност, штавише, анулира могућност његове аутентичне етничке, друштвене и културне идентификације: Вишњевски Павлу казује да „српски официри, који се селе у Русију, треба да што пре, забораве српски” (Црњански 2018: 505), и да се „претворе, што пре, у Русе” (Црњански 2018: 516). Позив на промену идентитета долази, изнова, од онога ко је национал припадник, а уједно и главни актер у комедијашкој шали лажне аудијенције. Измењене животне околности у Русији утичу на саме Исаковиче, па су тако у Ђурђу пробудиле страст за животом, па је „почео све више да иде у друштва, а све мање да се појављује тамо, где му је фамилија” (Црњански 2018: 675). Транспоноване атрибута просвећене – модерне цивилизације на српски национ деградира могућност заснивања Нове Србије на хришћанској етици те косовском култу.

Жеља за Русијом испољава се и као симптом националне потребе за реafirмацијом историјских као категоријских атрибута његовог идентитета, јер се непрекинуто тежи ка „једном свету кога више нема, свету прошлости и меланхолије” (Милошевић 1970: 216). Уколико су Исаковичи и њихови сународници Србију „били напустили, са војском, подунавске ландмилиције, пре тринаест година, али тај губитак није могао да преболи нико међу њима” (Црњански 2018: 499), произилази да је идентитет могуће присвојити једино у прошлости која се дефинише у неповратности. Павле самоманипулативно остаје доследан уверењу у истинитост аудијенције – „случаја комедијанта”, привидно балансирајући дејство меланхоличне спознаје о губитку тако што ће се „припојити уз имагинарно, изнова подвезати нит метонимије жеље” (Кристева 2007: 182). Божич је Павлу рекао да, управо, „постоје два света, свет Исаковичев, пун жеља и нада, свет чо-

века који још није стигао четрдесету, и свет његов, човека који је превалио шездесету” (Црњански 2018: 479), што указује на идентитетско удвајање-урушење.

Павлова метафизичка потрага потрага је за оним што је за национ у бити недосежно, јер је фиксирано на прошло, а „све што је прошло постаће бесмислено” (Црњански 2018: 415). Повратак сопству, стога, за Исаковиче би превасходно значао ситуирање у прошлост. Уколико је сеобама, међутим, свет прошлих времена, који је Исакович „у својој младости, видео, нестао” (Црњански 2018: 241), произилази да је једини могући исход постојања национа његова неукорењеност. Отуда проистиче и меланхолично Павлово промишљање индивидуалне и колективне судбине, јер је „у Бечу, у русијском посланству, у фамилији Божич, био изгубио наду да ће наћи неки смисао у животу, за себе, и свој национ” (Црњански 2018: 515). Уколико јунак непрекинуто тежи ка томе да се позиционира другде, идентитет, како национални тако и индивидуални не може се васпоставити, остварујући се једино као немогуће место историје. Сеобе су мутирале националну егзистенцију у празнину, јер деструирање идеала о Русији оличава њихов највећи губитак, а то што се „Исаковичи, ни кад су своју судбину већ увидели, на својим насељима, на Донецу, Русије нису одрекли” (Црњански 2018: 726), указује на то да се они својој меланхолији предају узрокујући „пражњење Ја све до потпуног осиромашења” (Фројд 2007: 171).

Меланхоличност национа и породице Исаковича изражена је, стога, у немогућности њиховог потпуног измирења са тиме да је реалним егзистенцијалним оквирима и условима свакидашњице у коју су ситуирани идеал Нове Русије деструиран, али меланхолични идентитет „заварава душу лажним представама и претпоставкама” (Бартон 2007: 72–73). Подвргавајући своје постојање тој носталгијој имагинацији, Павле доследно самозаварава душу вером у будући живот у Новој Себији, тако да је и након аудијенције, „сујетан, тих, тужан, Исакович био, при крају те зиме, опет, онај стари, који никад није признавао да губи” (Црњански 2018: 772). Непризнавање губитка указује на јунакову идеалистичку свест која не региструје суштинску недосежност циља, одсуство онога за чиме

Опозиција између Русије као утопијског и Русије као дистопијског конструкта иницира и унутрашњу промену у односима међу Исаковичима пре и после пресељења. Павле је први који међу Исаковичима неприкосновено увиђа трагичну судбину у Русији, тако да је унапред „увидео какав ће крај сви они имати, и у философическом смислу” (Црњански 2018: 726). Конституисање Нове Србије могуће је само у бескомпромисном и изнова понављаном прилагођавању – одрицању од идентитета; он се (де)конструира кроз измештање и окончава у симболичком националном укидању: национ се претворио у „регенте најамника и слугерања, не знајући „шта је то отаџбина” (Црњански 2018: 648). Присутно одсуство идеала условљава дуални као једини могући вид идентитета Исаковича и национа: „пошто је немогуће присвојити темеље властитога идентитета, увек изнова крећемо у потрагу за неким новим, другим идентитетом, за неком другом улогом, за неком новом игром дискурса” (Бошковић 2010: 34).

Национа меланхолична имагинација утемељење у Новој Србији перципира, дакле, као повратак *старај* Србији, а која оличава немогући, онтолошки испражњени егзистенцијални простор. Сан о Новој Србији се дезинтегрише на више нивоа, јер „Русима се брзо досадила сва та Нова Србија”, која је „крз дванаест година, цела, назвата: Нова Русија” (Црњански 2018: 597). Метафизички основ Русије као Нове Србије поседује обележја утопијске визије, која се, у трагичној националној немогућности да лоцира темеље свог идентитета, раскрива као дистопија.

3. Закључак

Борба између озарења живота и његовог апсурда вечита је борба Црњанских меланхоличних како колективних тако и индивидуалних јунака. Меланхолију у *Другој књизи Сеоба* идентификовали смо као део карактерологије српског нација, раскривајући, са једне стране, облике њеног испољавања у процесу светског деструирања онтолошких квалитета национовог идентитета, а са друге стране у процесу дегенерације унутар самог нација, у трагедији његовог идентитетског самопорицања.

У инхерентној немогућности да на онтолошкој равни успостави хармонију како са светском тако и са сопственом егзистенцијом, национ егзистира кроз (само)наметнуто аутсајдерство. Тако меланхолија у роману непрекинуто осцилира између опозитних ситуација колективног и индивидуалног идентитета – узвишености и аутсајдерства, виталног рационализма и аутодеструктивности, носталгије и луцидности, вере у онтолошко исходиште бића и афирмације ниҳилизма.

Литература

- Бартон 2007: Р. Бартон, Из анатомије меланхолије, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*, 160/161, Чачак: Градска библиотека Чачак, 63–75.
- Бошковић 2010: Д. Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник.
- Владушић 2011: С. Владушић, *Црњански, меѓалополис*, Београд: Службени гласник.
- Дворниковић 2000: В. Дворниковић, *Карактерологија Југословена*, Београд: Просвета.
- Крстева 2007: Ј. Крстева, Путања меланхолије, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*, 160/161, Чачак: Градска библиотека Чачак, 179–184.
- Ломпар 1995: М. Ломпар, *О завршетку романа*, Београд: Рад.
- Милошевић 1970: Н. Милошевић, *Роман Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Фројд 2007: С. Фројд, Жалост и меланхолија, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*, 160/161, Чачак: Градска библиотека Чачак, 165–176.
- Црњански 2014: М. Црњански, *О национализму и српском становишту*, Београд: Catena mundi.
- Црњански 2018: М. Црњански, *Сеобе*, Београд: Лагуна.

MELANCHOLY OF THE SERBIAN NATION IN *THE SECOND BOOK OF MIGRATION* BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The paper points to the melancholy of the Serbian nation in the novel *The Second Book of Migration* by Miloš Crnjanski. In a broader context, melancholy is reflected through the oppositional semantics of migration, as a simultaneous ontological pledge of the nation's identity and a symptom of its emptied ontology. In a narrower context, melancholy is resolved at the level of the nation-world dichotomy, as well as at the level of the nation's intrapsychic conflict manifested in its tragic self-betrayal of the ideals of Russia. Pointing to the impossibility of the nation to transcendently establish its identity in New Serbia as an ontologically empty and impossible identity space, it is concluded that melancholy in Crnjanski's novel is inscribed as an impossible ontology, as a nihilistic property inherent in the modernist splitting of the totality of subject and text.

Keywords: Miloš Crnjanski, melancholy, outsider ontology, migration, Serbian nation, nihilism

Lidija V. Petrović

Татјана Н. Кличковић¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет

ЕЛЕМЕНТИ ХОРОРА У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА МИЛОРАДА ПАВИЋА *ИЗВРНУТА РУКАВИЦА*: „КРЧМА КОД ЗНАКА?”, „ИЗВРНУТА РУКАВИЦА”, „ДУШЕ СЕ КУПАЈУ ПОСЛЕДЊИ ПУТ” И „ДОРУЧАК”²

Овај рад бави се проучавањем елемената хорора у неким приповеткама збирке *Изврнућа рукавица* Милорада Павића. У садашњем тренутку, уметност књижевности у незавидном је положају због информатичке револуције и доминације визуелних медија у којима велику популарност ужива жанр хорора, те се у овим приповеткама запајају и анализирају елементи хорора, уз аутопоетичке детаље и суптилна поетолошка разматрања од којих су недељиви, у жељи откривања и проучавања актуелности неких мање познатих дела Милорада Павића. Проблему хорор фантастике прилази се ослањајући се на Огњановићеву *Поетику хорора* и већ постојеће текстове о фантастици код Павића, у првом реду Дамјанова и Аћина, али уз осврт на српска народна веровања, која обogaћују значењски слој ових приповедака. Овај рад не само да нуди другачији поглед на Павићеве приповетке већ и отвара нова питања за даља проучавања хорор елемената у Павићевом опусу.

Кључне речи: Милорад Павић, *Изврнућа рукавица*, хорор, фантастика, фолклор

1. Увод, или – зашто о хорору код Павића?

И сам Милорад Павић био је свестан – убрзо након што је *Хазарски речник* био објављен – да ће тај роман засенити све остало што је он написао, што остаје истинито и у садашњем тренутку (Дамјанов 2018: 136–137). Међутим, још истинитије у садашњем тренутку јесте лош положај и значај књижевности као неминовност информатичке револуције и доминације визуелних медија (Дамјанов 2018: 184). Тим визуелним медијима (али и у књижевности) доминира, од седамдесетих година двадесетог века, жанр хорора – који процват своје популарности дугује изразитој друштвеној нестабилности (Огњановић 2014: 364, 367). На почетку треће деценије двадесет и првог века све се ово чини тачније као мисао о савременом тренутку.

Док је неоспорна чињеница да је *Хазарски речник* најпопуларније, најпознатије дело Павићево, и као такво највише проучавано, његове приповетке биле су предмет проучавања приликом Аћинових студија о фантастици.³ Није тајна да се после Другог светског рата страха у прози ублажавала и пласирала под плаштом других жанрова: научне фантастике, трилера, „саспенса” или мистерије (Огњановић 2014: 364).

Имајући у виду савремену популарност жанра хорора, као и неоспорну важност фантастике као аспекта Павићевог стваралаштва, а у жељи открива-

¹ shtogod@live.com

² Рад је настао под менторством проф. др Саве Дамјанова, у оквиру предмета Павић на докторским студијама, на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.

³ Сава Дамјанов (2011: 36) истиче Аћинову *Паукову политику* (која се бави фантастиком у Павићевим приповеткама) као најпотпуније и концепцијски најдоследније одређење фантастичке литерарне праксе на нивоу саме структуре.

ња актуелности његових мање познатих дела, прилази се неким од приповедака збирке *Извртута рукавица*. Ова збирка одабрана је, између осталог, и зато што је објављена 1989. године, у тренутку када је њен аутор већ био познати, прихваћени, „бестселер” писац; овим се не жели рећи да у Павићевим раније објављеним приповеткама (и романима), у којима је, као што је већ наведено, фантастика и примећена и проучавана, нема елемената хорора – већ се аутор жели уврстити међу оне писце који су се већ прославили у књижевности главног тока, али који у својим делима користе тековине готика и хорора (о којима пише Огњановић (2014: 422)).

Читавом збирком *Извртута рукавица* елементи хорора преплићу се и допуњују (ауто)поетичке моменте и суптилна, дискретна, готово скривена поетолошка разматрања.

2. „Вечера у крчми ’Код знака питања’” или зашто о хорору код Павића (2)?

О томе да је приповетку „Вечера у крчми ’Код знака питања’” могуће читати као Павићев аутопоетички текст писано је већ; Дамјанов (2011: 344–345) посвећује велику пажњу могућностима да се помоћу интертекстуалности и метатекстуалности обогати (и значајно прошири) доживљај приповетке. Исти аутор нагласио је и важност елемената хорор фантастике у том контексту (Дамјанов 2011: 342, 345), те се разматрања о истим у овој приповетки чине као добар увод у бављење тим проблемом у једној другој збирци.

„Вечера у крчми ’Код знака питања’” грађена је у складу са поетиком хорора: писана је у првом лицу, што појачава директност искуства за читаоца (Огњановић 2014: 476); „[...] а мом псу се снег топио у сузама” (Павић 2019: 80); њена висока алузивност сугерише читаоцу хоризонт очекивања (Огњановић 2014: 477), о којој је, као што је већ наведено, писано у смислу интертекстуалности. Од тренутка када наратор пожели да оде из насловне крчме (Павић 2019: 81), ствара се напетост, изазвана ишчекивањем остварења нечега језовитог (Огњановић 2014: 477), допуњена клаустрофобичношћу заточености не само у крчми већ и у сну, одакле не може изаћи на улицу, већ само у причу (Павић 2019: 82). Повратак из приче у крчму ни наратору, ни Влади Урошевићу, не доноси спас нити сигурност, већ само свест о томе да падање у нови сан, које је било једино решење (Павић 2019: 81) више није могуће (Павић 2019: 83), чиме се у читаоцу изазива страва после привидног олакшања (Огњановић 2014: 477).

Права је акробација пак у детаљима; не само што се гомилају мотиви који помажу да читалац препозна жанровски сигнал и тако утичу на његово ишчекивање ужаса (Огњановић 2014: 477) већ и дубље и дуже размишљање о њима повећава ефекат језе.

Мотив пса, којим се готово отвара приповетка, а који у овом сну не препознаје свог власника, има новог власника и у старом изазива страх (Павић 2019: 80–81) – добар је пример да је сан сасвим наспраман, супротан стварности. Тако, будући да је по традиционалном схватању пас чувар границе социјалног и дивљег простора и то на страни социјалног (Раденковић 1996: 99), домаћег простора, у сну овај пас може имати само супротну функцију – чувања туђег простора. Хорор ефекат долази са спознајом да је тај туђи простор, тај „туђи” власник туђин у сваком смислу, будући да је – покојник.

Време у које је смештена приповетка, (хладни) јануар (Павић 2019: 80), с једне стране кореспондира са мотивом пса, будући да је фолклорни празник паса,

Василијевдан – првог јануара (Кулишић 1970: 242). Међутим, то доба године у сећање зазива и „Гаврана” Едгара Алана Поа, имена које је незаобилазно када је у питању жанр хорора.⁴ Ово постаје још интересантније када „нови” власник нараторовог пса, Зоран Мишић, почне да говори о гаврановима. Интертекстуална алузија није могла бити јаснија, посебно ако се има у свести да је управо Зоран Мишић приредио дела Едгара Алана Поа.

Није била неопходна алузија на Поа зарад стварања језе – према народним веровањима гавран је гранична животиња, која истовремено може да види оба света, те има улогу посредника између света живих и света мртвих (Раденковић 1996: 147), што одговара ситуацији у приповетки и чињеници да у крчми седи друштво које чине два жива и два покојна човека. Мишићев монолог о гаврановима изједначава гавранове са покојницима, будући да и једни и други имају то ограничење да могу да чују само док говоре (Павић 2019: 81). Међутим, пошто је свака случајност искључена, ова фолклорна слика може се допунити оним чега у приповетки нема – злослутног грактања Поовог гаврана: „Никад више!”, што ће читаоцу донети стрепњу и очекивање некаквог безизлаза на крају приповетке – која ће се и обистинити. Такође, Божа Вукадиновић упозорава наратора на понављање судбине: „[...] ако изађеш на врата, све што се теби догоди на улици први пут, Зорану ће се догодити по други пут” (Павић 2019: 81), чиме се наратор (и ликови) „Вечере у крчми ’Код знака питања’” заробљава(ју) у одјецима баш као што је и лирски субјекат „Гаврана” заувек заточен оним: „Никад више!”

Из монолога Зорана Мишића може се сазнати и за једно необично понашање гавранова:

Када ласте и друге селице с јесени напуштају ове крајеве потеране мразом, гаврани их прате једно време и бране их од птица грабљивица које вребају уз пут сваку селицу рачунајући са њеном исцрпљеношћу. Те нападаче гаврани узимају на себе и боре се са њима одвраћајући их од селица све док оне саме не дају гавранима знак да оду. Тада се гаврани враћају. Они то чине само једном у години. Сваки само једном у свом веку. Али селице тако стално имају пратњу и заштиту. (Павић 2019: 81)

Будући да су гавранови на неки начин изједначени са покојницима у овој приповетки, онда остаје још само да се закључи ко би биле селице; јасно је, то су живи књижевници, наратор и Влада Урошевић. Они своју природу селица потврђују „селидбом” из својих у туђе приповетке, подвучено појавом гаврана „изван приче” „Хотел ’Лисабон” (у којој, наратор се присећа, гаврана нема (Павић 2019: 82)), који напада приповедача. Чињеница да га гавран напада, а не брани, приликом „посете” Урошевићевој приповетки, може деловати нелогично све док се не не одигра и финале приповетке, када постаје јасно да живи јунаци приповетке „убијају” један другог. Од тог исхода гавран је чувао селице, будући да се у исто време Урошевићу дешавала нека (неименована) Павићева приповетка.

Влади Урошевићу ништа не помаже то што је преводио *Цвешну жрзницу* и што зна сваку реч у њој (Павић 2019: 83), будући да, како сам Павић каже, његова генерација јесте генерација идиоритмика, који могу нешто корисно научити једино од очева, не и једни од других (Павић 1990: 43). Двојица живих у овој приповетки крше то начело, баш као што се и оглушују о савет „старијих” покојника, чиме трагичан исход постаје неопходан и неизбежан.

„У часу кад ме је ударио [камион], ја појмих да се све што са мном овде бива први пут, догађа негде по други пут Зорану Мишићу” (Павић 2019: 83),

4 „Гавран” је смештен у децембар, а не у јануар, додуше, иако то остаје блиско зимско време.

завршетак је приповетке. Први се пут овај догађај одиграва у Урошевићевој приповетки; први се пут трагично понавља као нараторова судбина; друго је понављање фарсично (према Аћиновом схватању (1978: 245)), будући да смрт налази неког већ умрлог. Остаје једино понављање „с оне стране”, за неко од оних отворених читања...

3. Хорором против просветитељства: „Извртута рукавица”

Главни (анти)јунак приповетке „Извртута рукавица”, Доситеј Обрадовић – представљен на самом почетку, готово уџбенички, у фусноти, као „најзначајнији писац српског просветитељства” (Павић 1989: 11) – саветује свог ученика Алексу: „Словеснеји господичићу Алексије, свет је пун тајни, а тајне су као ловачке замке разапете међу нама. Није свака за сваку зверку, него је свака другој и другојачијој намењена. Мрежом за лава миша нећеш уловити”, а тај се савет чини као један од кључева за тумачење ове приповетке. Не само што се и приповетка изокреће као насловна извртута рукавица већ и овај савет наликује на скривену слутњу (дискретнију од ноћног кликтања тенцере: „Онога, ко жуди да га отац убије, син ће убити!” (Павић 1989: 23)), другачију перспективу из које се извртутост ове приповетке може посматрати.

Централни догађај у приповетки јесте климакс волшебних дешавања око Доситејевог црног клобука, односно Доситејево страдање од те црне вешти и њен потоњи бег (Павић 1989: 19–20). Да ће читалац, као и јунаци приповетке, од тог клобука какав се сад у Вијени носи по новоме укусу, видети нешто неочекивано, подвлачи Доситеј: „...човек ако ће и по стотину пута неку ствар илити вештество у руку имати, опет ће сваким посматренијем ново и неопажено што наћи моћи...” (Павић 1989: 15) И заиста, клобук сваком својом појавом доживљава нови преображај.

Као предмет који је дотада невиђен у народу, клобук остаје заборављен на обали, окачен о грану крушке. Чини се да је управо новост те вешти узрок и том заборављању: не знајући шта је то, људи му додају само бунду и путни ковчежић, али не и њу (Павић 1989: 15). А та новост, уз непознатост, лако прераста у мистериозност, а онда и у малигност. Наравно, не треба заборавити да није случајно баш дрво *крушке* у питању. Крушка се сматра за зло дрво, за дрво злих демона (Чајкановић 1994: 124), који, као и вештице, бораве на њему, те зато није добро седети испод њега (Кулишић 1970: 199). Амбивалентност тог дрвета у народном веровању – по којем се везује и за чистоту и светост, као и за нечисте силе, и по којем, такође, има улогу када су у питању плодност и брак (Толстој 2001: 313–314) – у приповетки се може прочитати у различитим исходима за њена два јунака, Доситеја и Алексу. Док је за Доситеја крушка носилац коби, за Алексу је носилац ослобођења.

Већ је споменуто да је у приповетки њен јунак Доситеј без одлагања или оклевања именован главним представником просветитељства; то се не може посматрати као тривијалност наведена ради забаве читаоца. Будући да један такав јунак страда од једног фантастичног елемента, то се чини као каква одмазда за однос без много наклоности рационалистичке поетике према натприродним мотивима (Огњановић 2014: 73),⁵ који су „на крају” морали бити рационално објашњени (Огњановић 2014: 112). У „Извртутуј рукавици” рационално бива објашњено фантастичним и језивим.

5 Огњановић се овде махом позива на ставове других аутора, Саве Дамјанова и Ане Радин.

У свему овоме, није занемарљиво *ићи* јунаци читају: Доситеј Алекси даје да чита *Фисику* Атанасија Стојковића (Павић 1989: 12) – дело које је тесно у вези са тематиком приповетке. Наиме, не само да је Милорад Павић говорио баш о феномену фантастике провученом кроз описе народних обичаја и сујеверја у *Фисици*, у свом небелетристичком делу *Рађање нове српске књижевности* (Павић 1983: 548–553),⁶ већ је то дело једно од првих у нашој књижевности у коме се фантастичко „покрива” просветитељско-рационалним кључем (Дамјанов 2011: 180). Павић у свом истом небелетристичком делу слично напомиње и када је у питању Доситејева делатност (уз Стојковићеву и Везилићеву) – описивање народних обичаја и веровања било је заогруто у просветитељски плашт, „скоро увек са рационалистичким осећањем да се нездрави и назадни народни обичаји морају критиковати и напуштати” (Павић 1983: 545). Важније, можда, од „тајне вечере” на којој су се сусрели Доситеј и Стојковић (Павић 1983: 260), или од чињенице да је *Фисику* Доситеју поклонио њен аутор (Павић 1983: 594), ипак јесте Стојковићев став, који је Доситеј несумњиво делио, о томе да је довољно да се природне појаве објасне научно, па да нестану страх, сујеверица и нездрави и ружни обичаји (Павић 1983: 277).

Борба против предрасуда и празноверја аутора *Фисике* неодољиво подсећа на борбу против сујеверица у коју Алекса позива Доситеја инспирисан чудовиштима Стојковићевог дела, показујући на учитељеве књиге поређане у прозору (Павић 1989: 16–18). Будући да је познато да је Милорад Павић један од првих аутора који је – мимо својих белетристичких текстова – доводио у сумњу слике о Доситеју као искључиво дидактичком писцу (Дамјанов 2011: 279), може се претпоставити да фантастички и хорор елементи – пошто и према хорору постоји, природно, негативан однос „доба просветитељства” (Огњановић 2014: 30–31) – имају и некаку поетичку функцију у овој приповетки.

Почетак приповетке обојен је злом слутњом: Доситеј не налази рукавицу, а косу никада није дотакао голом руком (Павић 1989: 11). Ова слутња доприноси атмосфери зебње, нелагоде и ишчекивања ако не баш директно језивог онда барем чудноватог исхода.

У њој и сам долазак клобука из Вијене припремљен је Алексиним читањем *Фисике*: након што је прочитао одломак, сасвим свестан да његове мисли нима-ло не одговарају прочитаном, ученик пита учитеља: „Када ћемо, учитељу, искоренити та сујеверја у народу нашем?”, „уверен да тако треба говорити” (Павић 1989: 13). Међутим, дечак не добија очекивани одговор од Доситеја, већ му се истински одужује тек црни шешир од псеће длаке, што наставља да гради језовиту атмосферу. Следећи озбиљнији знак извитоперења клобука, његов почетак, јесте зазирање коња (Павић 1989: 16).

Нужно је скренути пажњу на однос према моралу како у поетици хорора тако и у овом делу. Док, с једне стране, хорор негује преиспитивање „неупитних” концепата, укључујући и оне везане за добро и зло (Огњановић 2014: 40) – једино „зло” у „Изврнутој рукавици”, неприкладно и узнемиравајуће понашање Доситеја према своме ученику (Павић 1989: 12, 15–17), бива кажњено – с друге стране,

6 Што се тиче преламања између белетристичког и небелетристичког дела Милорада Павића, он је сам навео, у интервјуима датим Ани Шомло, да би узалудан посао било раздвајање историчара, теоретичара књижевности, научника, од приповедача, романијера, песника (Павић 1990: 49), што је сасвим у складу са његовом мишљу да је живео у времену у коме се уз списатељски посао тражи велико знање (Павић 1990: 133).

Такође, Сава Дамјанов (2011: 346–347) наводи да се Павићева комбинаторичка имажинација „храни, пре свега, разноврсним цивилизацијским материјалом, најчешће литерарне и историјске врсте”.

без обзира на то што је та монструозност сасвим људског порекла, она једнако успева да изазове страву у читаоцу, те задовољава естетску намеру жанра (Огњановић 2014: 40).

Што се естетске намере тиче, бројне формалне одлике жанра препознатљиве су у „Извртутуј рукавици”. Пре свега, хорор ефекат нераскидив је од грађења антиципације (Огњановић 2014: 478), која се у Павићевој приповетки гради слутњама нечег злослутног, претећег, још неизреченог – судбине Доситејевог под црним клобуком, подстакнут својим учеником (али и својим просветитељским назорима). Паралелно са гомилањем злокобних наговештаја, ту је и неодређеност, недореченост, двосмисленост (Огњановић 2014: 476): ова карактеристика жанра хорора сродна је са идентификацијом са „протагонистом”, будући да су дешавања у приповетки подједнако нејасна и мутна како Доситеју тако и читаоцу, којем паралелно са Доситејем ствари постају јасне. Помоћно средство овом формалном принципу хорора јесте акумулација наизглед неважних детаља (Огњановић 2014: 477), будући да детаљи који се тичу Доситејевог својеврсног целата, Алексе, постепено стварају потпуну слику о правом стању ствари од приповетке – од његовог става према садржини просветитељске оријентације и борби против сујеверица на које га усмерава учитељ до његовог размишљања о његовом оцу и сабљи његовог оца.

Експлицитне референце на *Фисику* Атанасија Стојковића, иако одговарају високој алузивности као битном поступку којим се остварује жанровска естетска намера у хорору (Огњановић 2014: 477), такође су у функцији представљања тог дела предвуковске традиције читаоцу, управо кроз фантастику и хорор, како је аутор приповетке и као научник, како је раније наведено, и сматрао да је најближе савременој публици.

Завршетак приповетке кореспондира са принципом неочекиваног преокрета и страве које долази након олакшања (Огњановић 2014: 477). Наиме, проблем са почетка приповетке, нестанак Доситејевог рукавице, решен је у последњем пасусу: „И нађе рукавицу: била се извртнула на зелено наличје и загубила у зеленој простирци.” (Павић 1989: 27), чиме се привидно поново успоставља равнотежа, што, уз повратак на хронолошки почетак приповетке обртањем тока времена, читаоцу може деловати као срећно избегнута смрт. Све док не прочита завршну реченицу приповетке, разуме се.

Кључни појам у дефинисању носиоца страве јесте Друго: то мора бити лик или створ који својом природом, одликама, особинама, имплицитним или прокламованим вредностима драстично одступа од поретка коме главни јунаци припадају. [...] Она може бити стравична или грозна само због своје појавности, а не и своје суштинске, као у случају наказних... (Огњановић 2014: 43)

Вијенски шешир Доситејев одговара овој дефиницији Другог на више начина. Иако би његово страно порекло било довољно да изазове неповерење, лађари и кочијаша који се први сусрећу са клобуком не знају шта је то, нити одакле је то, а убрзо по Доситејевом одласку забораву се предаје и власништво те вешти (Павић 1989: 15–16). „И тако су почела прикљученија те вешти”, казује се у приповетки, и од тога тренутка овај готово декоративни предмет гротескно постаје живо биће које сеје страх и смрт.

Већ спомињано Алексино инсистирање на сусрету Доситеја са својом вешти поткрепљено је, као и ранији разговор о сујеверју, Стојковићевом *Фисиком* (Павић 1989: 16–17) – а, пошто ни први пут читање *Фисике* није било у складу са учениковим унутрашњим расположењима, може се наслутити да његова права

намера није просвећивање пука и растеривање празноверја. И Доситеј то слуги, осећа претњу под кором његовог ћутања. И у том болу он одлази до крушке са клобуком, у марту 1811. године, када, читалац ће се досетити, и он као историјска личност умире.

Остатак приповетке обрнутим редом открива читаоцу и Доситеју Алексину намеру (Павић 1989: 25–26), која је пак тесно везана са једним од великих питања Павићеве прозе – односа оца и сина. Учитељ се плаши да га детињи отац не убије (Павић 1989: 22), но саму тенџеру рибари су чули како кликти: „Онога, ко жуди да га отац убије, син ће убити!” (Павић 1989: 23), док Алекса жуди да, док отац глуми себе у Пешти, он преузме, заувек, његово оружје и улогу (Павић 1989: 26). И у завршетку приповетке двоструко се остварује естетска намера изазивања страха – клобук је заиста убио Доситеја, преносећи своју уништитељску природу из домена слутње у домен стварности. Језу изазива и последња реченица приповетке: „Уместо лица видео се тањир рибље чорбе” (Павић 1989: 27), што је не само гротескно (па и страшно) већ и у контексту фолклорних веровања богато значењем смрти. Роба уопште има хтонску симболику, а виђење рибе у сну сматрано је знаком блиске смрти (Толстој 2001: 467), те Доситеју, када у огледалу не види своје лице, постаје и самом све јасно.

На овај начин, фантастично и алегорично побеђује рационално у приповетки, а народна веровања надјачавају оног који се борио против њих; од великог је значаја што та просветитељска тежња бива поражена баш хорором фолклорног порекла. „Извртута рукавица” нуди неке од главних формалних принципа остваривања жанровске естетске намере хорора (према Огњановићевом схватању (2014: 476–477) – пуна је неодређености, недоречености и двосмислености; заплет је заснован на трци с временом; наизглед неважни детаљи се акумулирају, док је алузивност на високом нивоу.

Хорор у просветитељству пласира интелектуалне и духовне садржаје кроз емотивно набијену, језовиту тематику и иконографију (Огњановић 2014: 478). С обзиром на то да се фантастиком и хорором у овој приповетки оповргава однос епохе просветитељства према њима, ипак се наслућује некаква (павићевска) амбивалентност, пошто, иако рационално бива поражено, на вишем плану, сама „Извртута рукавица”, попут њених просветитељских предака, пласира кроз хорор садржаје о књижевној историји и поетици.

На крају, иако је клобук усмртио Доситеја, читалац је, просветитељски, нешто ново спознао кроз хорор и фантастику, те остаје нерешено: да ли је хорор победио просвећеност или је просвећеност успешно интегрисала хорор?

4. Српске ghost stories: „Душе се купају последњи пут” & „Доручак”

1. И наслов приповетке „Душе се купају последњи пут” обећава, најављује нешто мрачно, језовито, страшно. Ова ишчекивања не бивају изневерена – овај пут читалац има посла са правом причом о духовима.

Приповетка је временски прецизно одређена: „Био је 19. октобар, пред затворене Задушнице, кад се душе купају последњи пут.” (Павић 1989: 72) По народном веровању на затворене Задушнице затварају се сви гробови који су били отворени на зимске задушнице (Кулишић 1970: 142); забележено је и да о задушницама душе покојника долазе са загробног света на овај и траже свашта од својих, између осталог и купање. Тако се, можда, у мушкарцу који проведе ноћ са Омицом може препознати некакав вампир: иако он проговара (иако само да

би изговорио своја три имена), а према веровањима вампири не говоре (Остојић 1953: 181), у његовој ноћи са њом види се одраз народних веровања о вампирима који су долазили својим женама и с њима добијали децу (Остојић 1953: 179–180). Такође, при свитању, Иван-Петар-Дамјан постаје поново само Ивана Цветић, баш као што се и вампири с првим петловима враћају у своје гробове (Остојић 1953: 177), а посебно у њима морају боравити за Задушнице (дан који у приповетки свиће). Припреме које врши Ивана Цветић – спремање хране и прављење свећа – одговарају очекиваним обредима за Задушнице (Толстој 2001: 186).

Ови детаљи својом утемељеношћу у народним веровањима доприносе атмосфери праве приче о духовима, која и има своје корене у фолклорним предањима, легендама и баладама (Огњановић 2014: 217). Жанровске специфичности приче о духовима дозвољавају да то буду приче и о сусретима са другим натприродним чиниоцима, не обавезно са неупокојеним душама умрлих (Огњановић 2014: 217). Енглески и амерички хорор ослања се на веровање да душе мртвих слободно шетају земљом (и) за Ноћ вештица (Огњановић 2014: 218); томе кореспондирају јесење Задушнице, пред које душе шетају земљом код Павића.

У немогућности да се биће које се представи као Иван, Петар и Дамјан тачно одреди као вампир види се оно нарушавање граница између познатог и непознатог, живог и мртвог, прошлог и садашњег... својствено духу (Огњановић 2014: 226). То није једина амбиваленција тог бића: оно приповетку започиње као Ивана Цветић и тако је и завршава, али у једном тренутку као да се откључа његов натприродни потенцијал и он избија на површину да би обљубио девојку. Необјашњива остаје та метаморфоза, али, како запажа Огњановић, од добре приче о духовима ни не очекује се да децидирано објасни загробни живот (Огњановић 2014: 224), будући да и почива на „очудовиштењу” домаћег (Огњановић 2014: 218).

Страва која остаје са читаоцима по завршетку читања ове приповетке није заснована на сукобу са Другим; Други, као дух или вампир, у облику је Ивана, Петра и Дамјана (језа се гротескном утрострученошћу повампириених душа само увећава), није злонамеран нити претећи. Преокрет на крају приповетке долази након свитања, које је било разрешење које је читалац можда и могао наслути: када Омица угледа гроб са именима: „Иван. Петар. Дамјан.” (Павић 1989: 77) Мир који је читалац, као и Омица, могао осетити након што уместо ноћног троименог љубавника види исту старицу коју је уходила претходну ноћ, заувек је нарушен открићем у виду поенте, чиме је приповетка *Душе се купају последњи пут* и својом погодношћу за усмену размену (Огњановић 2014: 217) одличан пример српске ghost story.

2. Приповетка под насловом „Доручак” можда може звучати свакодневно и обично, али она ипак дозвољава да се њена оностраност наслутити у чињеници да се наратор и представља као неко ко више нема никога „на овоме свету” (Павић 1989: 78). Уз чињеницу да се наратор на почетку приповетке тек усељава у нову кућу – што је почетак великог броја хорор филмова у 21. веку – читалац рано може развити извесна очекивања и претпоставку да ће имати посла са неким тековинама приче о духовима.

Описом свакодневног живота наратора, приповетка читаоца уљуљава у своју привидну обичност, али непоуздани приповедач извирује у необичним детаљима његовог живота, највише у томе да му се „у последње време нарочито на шавовима између петка и суботе појављују пукотине” (Павић 1989: 81). Двострукост његовог времена отвара прву необјашњиву ситуацију – звекет чаша и трење костију као звукови којима наратор не налази извор. Међутим, откривањем аве-

тиња мистерија није решена, већ је закомпликована: авети не опажају наратора, иако он може да комуницира са њима, а он њих не (пре)познаје, иако су се у њиховом бројчаном, родном и узрасном стању – старац, жена и три момка (Павић 1989: 78, 83) – могли наслутити чланови његове породице. Овиме приповетка добија не само очигледно непоузданог већ и потенцијално непријатељског наратора. Обраћањем пажње на детаље читалац добија комплетнију слику и осећање тензије расте: једина жена у групи има исту бурму као и наратор (Павић 1989: 79, 86), потврђујући све сумње, ако је за њих уопште и било места након што је једна од „авети” изговорила нараторово сопствено име (Павић 1989: 86), откривајући да оне и те како знају свог госта, иако га не виде.

Ово обртање – авети познају свог госта, али га не виде, док наратор авети не препознаје, али их види – један је од знакова да је реч о два супротстављена, обрнута света. Свећа која може да гори у само једној од соба и пиће које се пресипа из флаше када га он пије (Павић 1989: 84, 85) јасни су знаци те необичне повезаности света, у коме је наратор, и света, у коме су „авети”.

Овим класичним елементима хорор приче одвлачи се пажња са мотива жеђи, који се понавља и ниже, постојано, полако стварајући претећи ефекат. Тај мотив јавља се рано, готово приликом првог представљања наратора: „...прогоне ме велике жеђи, неутаживе и свако јутро млађе” (Павић 1989: 79); иста та жеђ, „жеђ у којој се крила глад” (Павић 1989: 84), буди се у просторији са „аветима”, али се пићем не смирује (Павић 1989: 85). Уз жеђ, приповедача мори и страх од оштрог, зато ставља навлаке на ножеве и сатаре (Павић 1989: 80–81) – те се у наратору и пре обрта при крају могао открити вампир!

Део приповетке који долази након откуцавања поноћи крцат је појмовима који своју језовитост дугују фолклорним веровањима. Налик вампиру из српских народних веровања, наратор долази у кревет својој жени (Павић 1989: 87) и ту налази лек за своју жеђ – који разумева тек када изује једну чизму, пуну топле женске крви (Павић 1989: 88). Такође, појава Николе Пастрмаца⁷ са петлом под мишком у свест зазива веровања о улози петла у терању нечистих сила својим певањем (Раденковић 1996: 115), али и у лечењу падавице (Раденковић 1996: 118), од које Пастрмац болује (Павић 1989: 79). Такође, он је тај који време дешавања радње приповетке смешта на кокошији Божић,⁸ чиме се у свест читаоца зазива кокош, као гранична животиња, која се употребљава у многим обредима прелаза (Раденковић 1996: 106), па тако и са овог на онај свет.

Након што је једном наратор разоткривен као вампир, и његова жеђ и његова ноћна посета отварају нов хоризонт очекивања за читаоца, обрт у последњем пасусу: „Ја могу бити само једна једина особа. Она, што сада држи у руци три кључа: твоју књигу, у тој књизи твоју причу 'Доручак' и управо у тој причи читам реченицу: Одсада ћу ја јести кобасицу кувану у чају од киселих јабука.” (Павић 1989: 89) доноси трансгресију приповетке у живот. Њоме се покојникова жена изједначава са читатељком, а писац са наратором, само да би се њој приписала склоност наратора „пре рата” (и, претпоставимо, пре смрти). На неки начин, овакав развој догађаја кореспондира са Павићевим ставовима да се мора волети оно што се чита (Павић 1990: 25), али и са идејом да се понекад јавља духовна авитаминоза код човечанства, коју може задовољити нека одређена књига (Павић 1990: 23–24), те би, у овој приповетки, тај витамин за писца била његова

7 Гротескног, са три пара уста уместо очију и са језиком који вири из сваких од њих (Павић 1989: 88).

8 Иначе смештеног 20. 12. или 4. 12. (Толстој 2001: 112)

читалачка публика. Опет, сасвим у складу са Павићевом потребом за љубављу од стране онога ко чита оно што је написао (Павић 1990: 11).

Неочекивани преокрети који уништавају мир и олакшање својствени су хорору; ипак, и у овој приповетки, елементи страве и ужаса функционализовани су као илустрација Павићеве аутопоетике.

5. Напослетку

Да се време променило и да стари (линеарни) начин читања више није добродошао, био је и те како свестан Павић (2005: 14). Да би се удахнуо нови живот Павићевом делу, од велике помоћи може бити општа залуђеност хорор жанром, те истицање те стране његових приповедака може учинити да садашња поколења, за њега будућа, пригрле и њих. Као што је прошлост у виду барокних беседника Павића научила да се мора очувати пажња онога ко слуша (чита) (Павић 1990: 28), тако и садашњост у Павићевом делу проналази оно што јој је потребно да задовољи своју читалачку авитаминозу.

Међутим, и тим будућим генерацијама Павић испуњава дато обећање да ће поклонити додатну могућност читања читаоцу (Павић 2005: 22). Управо места у његовим приповеткама обојених хорором јесу и места која пажљивом читаоцу нуде увид у ауторову поетику. Хорор елементи су као сигнали, знакови поред пута који скрећу пажњу на слојевитост текста, у којој се могу пронаћи интертекстуалне могућности, као и питања разлика и „борби” између епоха и генерација.

Сваки читалац, тако, може у приповеткама пронаћи оно што му је потребно, блиско и битно; неки само са стравом у костима, неки задубљени у књижевна питања, подстакнути да истраже историју књижевности.

Литература

- Дамјанов 2018: С. Дамјанов, *Ейилоз*, Београд: Службени гласник.
- Дамјанов 2011: С. Дамјанов, *Вршови нестварноз*, Београд: Службени гласник.
- Ђорђевић 1953: Т. Ђорђевић, *Вампир и дружа бића у нашем народном веровању и предању*, Београд: Српска академија наука.
- Караџић 1818: В. Караџић, *Српски рјечник: истолкован њемачким и латинским ријечма*, Беч: Штампарија Јерменског манастира.
- Кулишић, Петровић 1970: Ш. Кулишић, П. Петровић и др., *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
- Огњановић 2014: Д. Огњановић, *Поетика хорора*, Нови Сад: Орфелин издаваштво.
- Павић 1983: М. Павић, *Рађање нове српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Павић 1989: М. Павић, *Извртута рукавица*, Нови Сад: Матица српска.
- Павић 2005: М. Павић, *Роман као држава и други огледи*, Београд: Плато.
- Павић 2019: М. Павић, *Милорад Павић / приредила Јелена Марићевић*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске (Нови Сад: Сајнос).
- Павић 1990: М. Павић, *Хазари или обнова византијског романа: разговори са Милорадом Павићем* (разговоре водила Ана Шомло), Београд: Бигз, Српска књижевна задруга.
- Раденковић 1996: Љ. Раденковић, *Симболика светиња у народној магији Јужних Словена*, Ниш: Просвета: Балканолошки институт САНУ.

Толстој, Раденковић 2001: С. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија*, Београд: ZEPTEK BOOK WORLD.

Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: Српска књижевна задруга.

**HORROR ELEMENTS IN SOME SHORT STORIES FROM THE COLLECTION
IZVRNUTA RUKAVICA BY MILORAD PAVIĆ: “KRČMA KOD ZNAKA?”, “IZVRNUTA
RUKAVICA”, “DUŠE SE KUPAJU POSLEDNJI PUT” AND “DORUČAK”**

Summary

This paper explores the horror elements found in some of the short stories from the collection *Izvrnuta rukavica* by Milorad Pavić. At the present moment, the art of literature is not in a good position due to the information technology revolution and the dominance of visual media. The genre of horror is enjoying great popularity in visual media, so this paper takes notice and analyzes the horror elements in these short stories. It also deals with autopoetic details and subtle poetic contemplation, which are inseparable from horror elements. The goal of this paper is discovering and studying new ways in which this less known work by Milorad Pavić is up to date with current trends. Horror fantasy problems are studied in relation to *Poetics of Horror* by Dejan Ognjenović, as well as already existing texts about the fantastic elements in the works of Milorad Pavić, written by Damjanov and Aćin. In addition, these problems are studied in relation to Serbian folk beliefs, which enrich the meaning of these short stories. This paper offers not only a different approach to the short stories written by Milorad Pavić, but also opens new questions and areas in which the horror elements in the works by Milorad Pavić can be explored.

Keywords: Milorad Pavić, *Izvrnuta rukavica*, horror, fantasy, folklore

Tatjana N. Kličković

Марија Д. Ивковић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

ЕЛЕМЕНТИ ХОРОРА У РОМАНУ КАКО УПОКОЈИТИ ВАМПИРА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

У овом раду бавићемо се елементима хорора у Пекићевом делу *Како упокојити вампира*. Циљ рада јесте да покаже како се ово дело Борислава Пекића може читати и као дело из жанра хорора. У литератури о роману *Како упокојити вампира* могу се наћи текстови о питању заступљености фантастике у овом делу, али се ретко спомиње сам хорор жанр. Хорор се у теорији књижевности некад одваја од фантастике, а некад не. Међутим, иако би однос фантастике и хорора био изузетно подстицајна тема (посебно њихов однос у овом Пекићевом делу), полемика поводом овог односа заузела би одвише простора, те ћемо се од ње суздржати. Уместо тога, осврнућемо се на најважније одлике хорор жанра. Такође, анализом мотива кишобрана и вампира, лика Адама Трпковића, али и осталих елемената који учествују у изградњи хороричне атмосфере дела, покушаћемо да покажемо да се *Како упокојити вампира* може читати и као хорор роман.

Кључне речи: хорор, кишобран, вампир, атмосфера, Адам

1. Увод

Формална поигравања и изневеравања иницијалних поставки одабраних жанровских оквира основни су део поетике Борислава Пекића. Посматрајући историју света као наратив, а наративни текст као свет до чијег остварења долази приликом изласка из самог себе, Пекић често настоји да избрише границу између света дела и света читаоца. На тај начин, уз поигравање са природом мотива које користи, као и сложеном манипулацијом различитим елементима фабуле, он отвара проблем одређења реалности и релативизује истину. Тачније, у његовим делима све се доводи у питање. У таквом систему морамо се запитати од каквог су значаја елементи хорора, ако их уопште има.

С друге стране, бавити се хорором само по себи представља посебан проблем. Наиме, у науци о књижевности постоје неслагања око дефинисања хорора који се често везује за фантастику. Специфичност насловног мотива у Пекићевом делу, вампира, лежи у његовом пореклу из народног веровања и мита, те ћемо само кратко скренути пажњу на теоријске проблеме који се појављују приликом покушаја да се овај мотив прецизније одреди као мотив хорора или фантастике. Фантастични мотиви и сижеи присутни су и у усменим књижевним формама у најразличнијим облицима.² Митови су чврсто скопчани са фантастиком и данас тешко можемо раздвојити и разликовати поједине појаве књижевне

¹ marijaivkovic533@gmail.com

² Као илустрацију наводимо цитат из текста „Жанровска условљеност фантастике” Снежане Самарције (1989: 177), објављеног у зборнику *Српска фантастика*: „У фантастичи српске усмене књижевности могу се уочити четири основна типа: ритуално-обредна фантастика, фантастика метафоре, митолошка фантастика и епска фантастика. У непрекидним саодносима могући су елементи ових типова у жанровима усмене књижевности који допуштају реализацију фантастике, али је у сфери сваког појединачног типа доминантан одређени жанр.”

фантастике по њиховом извору и типу.³ Такође, не смемо заборавити још један проблем који нам додатно отежава посао, а то је да фантастика није одувек постојала као засебан жанр, па је неки проучаваоци сматрају несамосталном категоријом (в. Иванић 1989: 340). Можемо рећи да је млада као самостална врста и да се развијала коегзистирајући са осталим књижевним врстама као секундарни, махом забавни елемент књижевности.

Како смо нагостили сложеност појединих питања која се тичу односа између мита и фантастике и постојања фантастике као засебног жанра, можемо још само додати да питање издвајања хорор жанра додатно компликује ове још увек недовољно разграничене односе. С обзиром на обимност и озбиљност ових теоријских питања, мораћемо да одустанемо од детаљније анализе ових односа⁴, већ ћемо се усредсредити на одлике хорор жанра и покушаћемо да покажемо да *Како упокојити вампира* има елементе хорора.

2. Хорор

У студији *Поетика хорора* Дејан Огњановић (2014: 46) наводи осећај језовитости и страха као дистинктивну функцију хорора: „Специфичност хорора као жанра лежи у његовој естетској намери: да код читаоца изазове осећања језе, стрепње, страве, грозне, ужаса.” Ова особеност лежи чак и у етимологији термина: „Енглеска реч 'хоррор' потиче од латинске речи 'horrege' у значењу 'бити наком-стрешен': дакле етимолошки упућује не само на емоцију (страх) него и на њено телесно манифестовање...” (Огњановић 2014: 37) То осећање језе у Пекићевом роману *Како упокојити вампира* доживљава се тек на крају дела. Како бисмо јасно приказали како се овај ефекат постиже, морамо се вратити на почетак дела.

Борислав Пекић, потписавши себе као приређивача писама (в. Пекић 2012: 15), обезбедио је неколико битних ствари за успешно доживљавање романа као хорора. Прва и очигледна јесте поверење. Да је, којим случајем, поставио неки нов фиктивни лик за приређивача писама Конрада Рутковског (*Rutkowski*), ефекат не би био исти, јер би и тај лик припадао свету дела и његове би се речи сматрале за подједнако фиктивне као и речи било ког другог јунака. Други, можда и важнији ефекат, јесте обезбеђивање неосетног преласка у свет дела, без јасног одређења места границе светова. Ако се аутор изједначава са приређивачем, стичемо утисак да грађа којом се користи мора постојати, а, ако постоје писма, мора постојати и онај ко их пише, тј. Конрад Рутковски. Свесни смо да то није случај, али овако изграђено предворје романа омогућава читаоцу да лакше уђе у радњу, да се поистовети са ликовима и дешавањима, што је један од услова за хорор читање. С друге стране, као што је оваквим оквиром омогућио лакши продор читаоца у дело, тако је остварио могућност и за излазак фабуле из дела у реалност читаоца. На самом крају романа налазе се примедбе приређивача које читамо напоре са писмима Рутковског (в. Пекић 2012: 411–441). Приређивач у њима износи и своје ставове везане за филозофске идеје, нацистичку идеологију и друге проблеме с којима Рутковски полемише, али и друге увиде стечене приликом приређивачко-истраживачког рада (в. Пекић 2012: 11). Док Рутковски

3 О неким аспектима односа између фантастике и мита види: А. Радин, *Мотив вампира у миту и књижевности*, Е. Мелетински, *Поетика мита*.

4 Уместо тога предлагемо следећу литературу коју сматрамо корисном поводом ових проблема: А. Радин, *Мотив вампира у миту и књижевности*, Е. Мелетински, *Поетика мита*, Ц. Тодоров, *Увод у фантасличну књижевност*, И. Ђурић Пауновић, Е. А. По: *фантастика и научна фантастика*.

у писмима гради свој свет разграђујући и проблематизујући институцију истине, приређивач у примедбама подрива и осујећује мукотрпни рад Рутковског и тиме чини брану која читаоца спречава да потпуно заборави у његов свет, што је трећи ефекат приређивачког оквира (уп. Пекић 2012: 276. и 419). Ово делује контрадикторно мало раније изнетој тези о оквиру као предворју романа који омогућава лакши улазак читаоца у његов свет, па ћемо покушати да појаснимо. Две паралелне сижејне линије теку ка једној тачки у којој се спајају, а то је крај. Међутим, док дођемо до краја, ми се налазимо у константном клацкању између потпуно фиктивних и фантастичних писама, с једне, и реалистичних примедби, с друге стране, дакле закоракнемо у свет дела, па се вратимо у предворје. Спајањем сижејних линија у последњој примедби приређивача не само да се изједначавају светови и идеје Рутковског и приређивача (в. Пекић 2012: 440–441), чиме се губи граница између фантастичног и реалног, већ се и укида брана према читаоцу, чиме се свет Конрада Рутковског готово инвазивно излива у свет читаоца:

Убица је био кишобран. То је тај његов начин! Имајући у виду све околности, било је то једино логично решење. Независно од тог што му се нашао у трбуху – ствар већ и по себи сумњива – кишобран је био нечастив, из чега је логички произишло да је он убица, као што је из тог недела, неизбежно и логично, проиштицала његова злочеста природа. Али, сада је и његовој демонској каријери дошао крај. Ено га, везаног ланцем и беспомоћног, у подруму моје лондонске куће. (Пекић 2012: 441)

Тај шок на крају изазван изненадним обртом бива појачан наглим прекидом, тј. завршетком текста, који читаоца оставља самог да се сналази са новим сазнањем. То је управо тај осећај језе и страха који Огњановић истиче као дистинктиван елемент хорора. То што он долази тек на крају дела није препрека за разумевање овог дела као хорора.

За учинак хорора често је довољно да наш свет само на час буде окрзнут оностраним, а да се тај додир никада не развије у активну борбу. Још тачније би било рећи да је учинак хорора заснован на *антиципацији* сукоба са 'оним другим', а до тог сукоба на предметно-приказивачком плану дела може, али и не мора да дође. (Огњановић 2014: 42, курзив и наводници М. И.)

Као пример се затим у Огњановићевим студијама наводи прича „После” Едит Вортон, у којој протагониста тек након доживљаја схвата да је то био сусрет са другошћу: језа се у том случају производи „накнадним откривањем праве природе чудног искуства” (Огњановић 2014: 42). Такође, у поглављу о Стокеровом *Дракули* каже се да „Дракула као да почива на самој својој необјашњивости, својој неразумности, како би генерисао врсту напетости која остаје неолакшана и на крају необјашњена” (Огњановић 2014: 296). У нашем случају читалац је све време завођен од стране приређивача идејом о збуњеном и непоузданом Рутковском да би он на крају открио праву природу дела и тиме оставио читаоца у шоку који потиче од изненадности и необјашњивости финалног закључка (в. Пекић 2012: 441). Овај тренутак преваге и пробијања света дела у свет приређивача/ аутора, односно читаоца, појачава тај утисак страве, јер не само да бивамо заведени и изневерени већ ми бивамо и изложени и подложни утицају тог *другог*, ма колико то звучало сулудо. Још разлога за одређење овог жанра као хорора налазимо у Огњановићевим представљањима одлика жанра (в. Огњановић 2014: 39). Сукоб са претећим другим јесте један од њих, тј. не сâм сукоб него суочавање. Обзнањење да то друго постоји и да је присутно, већ је довољно, не мора доћи до борбе. Рутковски, иако све време покушава да се супротстави тој другости, заправо никад не успева да искорачи из своје удобне сакривености под

маском нацисте и да уђе у отворен сукоб⁵ (в. Пекић 2012: 335). Такође, приређивач у свом финалном обавештењу каже да је кишобран, који је представљен као генератор зла и хорора, спутан (в. Пекић 2012: 441). Дакле, ни приређивач не улази у борбу са волшебним већ бира лакши пут, не да победи зло, већ да га онеспособи. Даље је још у Огњановићевој књизи образложено и да је „једна од основних одлика хорора управо преиспитивање 'неупитних' концепата, укључујући и оне везане за добро и зло” (Огњановић 2014: 40). Иако се овде мисли да то друго није нужно зло, у Пекићевом роману можемо приметити обрнуту ситуацију: да она страна која бива посећена од стране вампира није добра, или бар да није потпуно невина. Стављајући официра Ес-Еса у улогу жртве, а његовог некадашњег заробљеника у вампирску фигуру (в. Пекић 2012: 92, 116–130), постиже се двоструко преиспитивање. Уколико су и један и други способни да буду и целат и жртва, онда то што одређује човека као доброг/лошег није у њему самом, већ долази споља. Ако долази споља, да ли је у нашој моћи да контролишемо? Ко, онда, одређује шта је добро, а шта лоше и под којим условима? С тим у вези се код Огњановића ишчитава и следеће: „Оно Друго, у хорору, не доводи до ефекта ескапизма као у фантазији, већ изазива емотивни и когнитивни шок пред радикалном, неуклопивом различитошћу.” (Огњановић 2014: 48) Овде можемо мало застати. Шта је то што заиста изазива страх? Ни опис вампира, ни сама атмосфера нису оно што изазива страх у овом делу, већ је то идеја да је свако од нас подједнако зао, само је питање ситуације хоћемо ли испољити ту страну свог бића. Страх заправо не потиче од те различитости, већ од сличности. Сувише смо слични, те се препознајемо у том Другом, што нас подсећа на нашу „ругобу”. Такође, „у хорору је често тешко, ако не и немогуће, одредити да ли је страву укорењена у природном (поремећена психа) или натприродном и фантастичном (онострани ентитет)” (Огњановић 2014: 40), о чему смо већ говорили, а лудило Рутковског обезбеђује ту нејасност по питању порекла страве. „...Натприродно у хорору по правилу представља интрузију, упад, прекид у поретку света какав јунаци познају и признају; оно најчешће обећава страх и уништење...” (Огњановић 2014: 45) Овде ствари постају још занимљивије код Пекића. Овај *упад* у свет јунака не представља појављивање вампира 1965, већ је *упад* извршила фигура Адамовог кишобрана 1943. (в. Пекић 2012: 188). Кишобран од самог упознавања читаоца са Адамом изазива чуђење. Баш због тога што Рутковском, као Штајнбрехеровом ученику (в. Пекић 2012: 35), тај кишобран, као неправилност, привлачи пажњу, он остаје *више* од пуког кишобрана, да би се касније развио у фантомски, предметни вид појаве ђавола. Пробој зла у облику кишобрана у свет Адама Трпковића (Пекић 2012: 188) представља прекретницу у његовом, али и у животу Конрада Рутковског, и, за разлику од фигуре вампира-Адама из 1965, кишобран у оба периода јесте извор свих несрећа и притајено зло. Кишобран, заправо, јесте главни извор хорор страве у овом делу.

3. Мотиви вампира и кишобрана

Иако је кишобран у овом роману несумњиво присутан као мотив зла које утиче на људе и њихове судбине, морамо имати на уму да кишобран, сходно природи предмета, није активан мотив. Кишобран више има својства чаробног предмета и симбола зла. Он у роману фигурира као супституција за лик ђавола

5 Рутковски се не слаже са нацистичким идејама, али се крије, избегавајући тако отворен сукоб са злом оличеним у нацизму (в. Пекић 2012: 42).

и његова улога није нимало занемарљива. Његово деловање није у роману приказано, већ се наслућује и битна карактеристика јесте што изазива nelaгоду код ликова који га срећу: „Ништа сумњиво није било у овом беднику. Ништа опасно. Ништа несхватљиво. Осим, разуме се, кишобрана” (Пекић 2012: 134); „Мене, међутим, брине тај кишобран. Поврх свега, то и није неки нарочит кишобран. То га и чини у највећој мери сумњивим. Само што је велики. Исувише велики за тако малог човека, ако знате шта хоћу тиме да кажем” (Пекић 2012: 100–101); „А изнад свега, човек је, иако иначе у приличним дроњцима, имао уза се један огроман црни кишобран” (Пекић 2012: 94). Инсистирањем на зачуђености ликова према нађеном кишобрану у роману се имплицитно упозорава на будућу улогу и важно место за које се испоставља да кишобран има.

Кишобран се појављује када и Адам Трпковић (в. Пекић 2012: 92). Место на којем га први пут срећемо јесте карактеристично: „Приликом распремања подрума, [...] у забаченој комори левог крила зграде откривен је човек.” (Пекић 2012: 94) Подрум, као хтонско место, у буквалном значењу под земљом и повезано са злим силама јесте индикативан хронотоп. Такође, месна одређења *забачена* и *лево* (Пекић 2012: 94) носе негативно значење и сугеришу злу природу јунака који се ту налази. Чињеница да Адам с кишобраном успева да преживи све то време у подруму док је био заробљен и заборављен у непријатељским условима (Пекић 2012: 134) сведочи о наклоности злих сила према њему. Али, кишобран није заштитник Адаму, већ га користи као средство уз чију ће помоћ нанети још зла. Адам бива ухапшен због кишобрана, бива задржан на испитивању, што га касније одводи у смрт: „Због чега сте ухапшени? – Због кишобрана. [...] Оптужили ме због непоштовања заставе. А томе је крив кишобран” (Пекић 2012: 132–133); „Најзад да се и од вас види нека вајда. Јер да није било вашег рапорта и приче о кишобрану, ја бих тог човека пустио.” (Пекић 2012: 150) Касније ће се испоставити да је једна од жртава кишобрана сам Рутковски (Пекић 2012: 440). Погледајмо како је Адам уопште дошао до кишобрана:

Једне ноћи, међутим, некако уочи *Задушница*, вратио се кући касно. *Дубоко после поноћи*. Био је пијан што му се иначе ретко дешавало. Носио је у руци мушки кишобран. Био је велики, *као да није припадао човеку*. [...] Начин како је до њега дошао био је чудан. [...] Код пријатеља где је провео вече није окусио алкохол. Али чиме је био омамљен, није умео да каже. У сваком случају, *ничега се не сећа* од тренутка када су се врата пријатељеве куће за њим затворила до тренутка када га је жена дочекала на вратима. Између двеју кућа било је једва пола километра, а *ипак Адаму је шребало неколико саати да то растојање превали*. [...] Каже да је падала *киша*. Киша, међутим, није падала. Небо је било ведро. Каже да је пролазио кроз некакву *шуму*. И то је било немогућно. Одакле шума у средишту града? А у околини је сам крш. [...] Кишобран је нашао прислоњен на *хрст* (којег такође нема на читавом подручју). [...] Од те вечери, живот је по Адама Трпковића узео прилично неповољан ток. (Пекић 2012: 188–189, курсив М. И.)

Овај опис од изузетне је важности за наше тумачење. Наиме, наглашене су речи све сигнали који су преузети из народног веровања (в. Кулишић и др. 1970: 142) и мита (в. Мелетински 1983: 234), а везују се за деловање нечасних сила. То су, пре свега, Задушнице, као време када су границе овог и оног света лабавије те је лакши продор подземних сила у овај свет. Такође, назначени период од поноћи до првих петлова важи за време када владају нечасне силе. Величина кишобрана се потенцира на неколико места (уп. Пекић 2012: 94, 101, 112), што има двоструку функцију. Величином кишобрана истиче се недораслост Адама, па и човечанства, али и величина и надмоћност зла. Остали маркирани елементи јесу

карактеристични за путовање у онострано. Заборав, вишесатно одсуство, киша и шума јесу детаљи који указују на хтонске силе, као и храст које се у народном веровању сматра за сеновито дрво (Кулишић и др. 1970: 206), дакле дрво повезано са подземним. Као што видимо, цео опис сведочи о нечистом карактеру овог сусрета, може се чак рећи да је кишобран нашао Адама, а не обрнуто. Кишобран је намештен чекао Адама да кроз канале отворене усред повољног земаљског тренутка дође до њега. Каснија многобројна дешавања сведоче о демонским активностима кишобрана који на „свој начин” делује.⁶

Породица је, поред Адама, прва страдала, стога не чуди да њено искуство буде следеће описано:

Нерасположење породице према кишобрану ишло је тако далеко да су тврдили како је она рупа заиста постојала, али ју је преко ноћи прави власник, ђаво, закрпио. Био је то наједном паклени кишобран, сакупљач невоља, громобран зла. И није чудо што је Адам чинио све да га се отараси. Најпре је наумио да га прода. Није било купца. [...] Породица је и у томе видела ђаволске прсте. Прегео је да га поклони. Није успео. [...] У међувремену, злочиначка репутација кишобрана расла је сразмерно неуспесима у покушају да га се отресе. Адам га је најзад почео 'губити'. [...] Кишобран му се, наиме, увек враћао. Ауторитет ђавоље справе тиме се дефинитивно учврстио. Очекивали су да каква нова невоља као муња избије из зачараног кишобрана, који је, очигледно, сам ђаво био заборавио. Ваво сличан античком Богу – странцу у проласку кроз Д. Установио је јамачно да то његово оружје наноси више зла кад је у људским него кад је у његовим, ђаволским рукама. Стога га злурадо надгледа, крпи кад се поцепа, спасава кад се топи, враћа кад се губи, и уопште одржава у злом стању, подбадајући његов зликовачки темперамент. (Пекић 2012: 190–191)

Из овог извештаја Рутковског Хилмару (*Hilmar*) види се како је кишобран изашао на зао глас (Пекић 2012: 190), али се и даје, ретроспективно, одређење порекла кишобрана, и увод за даља дешавања једнако чудна и мрачна. Наиме, након што га Рутковски последњи пут види у занимљивој сцени Адамовог погубљења (Пекић 2012: 286), кишобран не мирује. Он нестаје и појављује се у кући Трпковића, правећи при сваком новом нестанку све већу штету и наносећи зло мештанима Д-а (Пекић 2012: 307–308). Сваки покушај да се кишобран обузда био је једнако неуспешан као претходни покушаји да га се отарасе (уп. Пекић 2012: 191. и 308). Рутковски за то сазнаје 1965, када поново одлази у посету Адамовој жени (Пекић 2012: 307). Међутим, нашли су згодно решење:

Жена се више није сећала, било је то прилично давно, ко је дошао на срећну идеју да се са кишобраном поступи као са вампиром. Ако се не може уништити, може му се бар онемогућити кретање. Кишобран је смештен у стари сеф [...] сеф је закључан, а на врата је обешен крст. Отада нису са њим имали никакве неприлике. (Пекић 2012: 309)

Ипак, ни то није решење: „Упитах не би ли било могућно да пре одласка видим кишобран. [...] Можеш мислити, Хилмаре, какво је било женино запрепашћење – ја сам, међутим, остао присебан, у нешто такво сам већ био посумњао – када је видела да је крст са браве скинут, сеф отворен, а кишобран нестао.” (Пекић 2012: 309) Способност кишобрана да се појављује и нестаје, његов погубан утицај на људе и њихово понашање, непредвидиви излети ноћу, имунитет на људска средства уморства и спутавања, све су то ђаволске особине. Можемо изнети мишљење да је кишобран не само ђаволска справа већ и ђаво лично у

6 Подсећамо да на ранију констатацију да је кишобран заправо генератор зла и главни извор хорор страве у овом делу, јер је он тај који врши упад у свет јунака. „Наприродно у хорору по правилу представља интрузију, упад, прекид у поретку света какав јунаци познају и признају; оно најчешће обећава страх и уништење...” (Огњановић 2014: 45)

обличју кишобрана. Велика самосталност кишобрана, већа него вампира Адама, говори о вишој позицији кишобрана у хијерархији демона, а да је вампир, као нижи у тој хијерархији, послушник кишобрану.

4. 2 Адама, 2 ђавола, 1 пакао

Иако смо изнели неке од најбитнијих показатеља волшебности кишобрана, најбољи утисак о његовом демонству може се стећи тек када се посматра заједно са Адамом Трпковићем.

У литератури о *Вампиру* нашли смо тумачење при којем се Адам повезује са христоликом фигуром (Нови Адам), која, међутим, изневерава, јер није он тај који је прави херој, већ безимени којег је Рутковски насмрт пребио.⁷ Оно на шта нисмо имали прилику да наиђемо јесте довођење Адама Трпковића у везу са библијским Адамом. На први поглед, Адам Трпковић не показује да дели особине са првим човеком. Међутим, Трпковић јесте неко ко је уживао добар положај током италијанске окупације Д-а све док није дошао у контакт са кишобраном (Пекић 2012: 134, 192–193), тј. ђаволом. Морамо признати, иако се окупација не може поредити са рајем, може положај Адама Трпковића и библијског Адама који су уживали док су били у милости. Наиме, и Трпковић и Адам уживају извесну заштиту, да не кажемо благастање, све док се не оглуше о неку забрану/наређење (Пекић 2012: 133; Библија 2005: 2–3). Трпковићева ситуација након непоздрављања заставе подсећа на Адамову после првородног греха, јер обојица губе претходни статус. Обојица, и Адам, и Трпковић, бивају осуђени на смрт након греха, односно грешке на коју их наводи ђаво. Иако у библијском тексту имамо Еву као посредника, у *Вампиру* ђаво директно утиче на Адама. То се пре свега види из следећих навода:

У његовим очима није било ништа за жаљење. Светлוצале су необичним зеленкастим сјајем удаљеног карбитног пламена. Страх ме је зауставио, Хилмаре, ледени дах нестварности што је из њега и његовог одговора избијао. [...] КИШОБРАН, помислих! То је тај његов начин. [...] Смутио га је кишобран. [...] У Адамовим очима, кишобран је наставио своју прљаву работу. Гурао га је у смрт.” (Пекић 2012: 199)

Кишобран је очигледно неповољно деловао и са извесне удаљености. Зрачио је болест као уранијум. Био је то ризичан конкубинат, грешна веза са црном душом Несреће, коју партнер не може да раскине, иако је свестан да га упропашћује. (Пекић 2012: 202)

Кишобран је манипулисао Адамом. Из овога опет видимо надмоћност коју кишобран има у односу на Адама. Али Адам има и самосталнијих тренутака. Вратимо се на прво појављивање Адама у роману (Пекић 2012: 117–118). Све до сада смо говорили о Адаму у његовом земаљском облику, али Адама прво упознајемо у његовом загробном, вампирском виду, испрва у уверењу да је реч о халуцинацији:

Чинило ми се да је ваздух прозебао. Затворио сам прозор. Изгледа, међутим, да је извор мраза био у соби, јер ми није било топлије. [...] Астралној појави – јер шта би иначе она могла бити – претходио је заробно дубок заповеднички глас: – Очекивао сам вас, поручнике. Ужас ме је подигао са столице и поново у њу сручио: кроз треперави светлосни сноп, испуњен обнелим мушцама, угледао сам нејасне обресе човека који је, браде подбочене на дршку кишобрана, седео на кожном отоману у

7 Конкретно мислимо на следећи део *Анџропопеје* Јасмине Ахметагић: „Поигравање које је већ присутно у имену јунака – Адам Трпковић – наводи на погрешан траг. У ’Адаму који трпи’ или, другим речима, Адаму Жртви, [...] готово да није могуће не препознати алузију на Христа.” (Ахметагић 2006: 109)

углу собе. Перспектива је стварала језив утисак да мушице и прозачни лептирићи излазе из његових мртвих уста и да му се роје око трупа. У први мах нисам разбирао лик. А није ни потребно било. Препознао сам кишобран. И начин како се њиме служио када би га Макс (Max) доводио на саслушање. Није било сумње, Хилмаре, предамно је седео Адам Трпковић. (Пекић 2012: 117–118)

Овај опис садржи мотив који је карактеристичан за народно веровање о вампирима (в. Кулишић и др. 1970: 58–60; Клеут 2018: 7–37). Лептир који се појављује недуго након сахране покојника у народном веровању представља душу покојника који је дошао да посети свој дом (в. Радин 1996: 29, 44). У веровању о вампирима лептир који приликом обреда убијања вампира напусти тело кроз уста јесте потенцијална претња за људе, јер чини даљу штету (Кулишић и др. 1970: 60). Спој лептира из народног веровања и мушица које опкољавају лешину овде наглашава да је реч о неком ко је већ мртав. Хладнија просторија, која најављује посету некога ко долази из загробног света, јесте, такође, уобичајено средство за евоцирање атмосфере хтонског (Клеут 2018: 16). Иако вампир долази у лику Адама Трпковића, његов речник и теме које покреће, попут хришћанских доктрина, као и логика којом се служи више наводе на закључак да је то ум пуковника Штајнбрехера (*Steinbrecher*): „Најзад сам се сетио. Тај тон, тај темперамент, тај арогантан начин мишљења. Та ђаволска дијалектика. Тако је, Хилмаре, говорио пуковник Штајнбрехер.” (Пекић 2012: 129) Ова химеричност, назовимо тако спој лика и личности два различита човека у фигури вампира, није уобичајена, тј. нисмо нигде наишли на опис вампира у којем је физички изглед преузет од једног покојника, а душа од другог. Вампир представља неупокојену душу одређеног покојника и представља се у његовом телу, тј. лику (в. Радин 1996: 19). Такође се, у преносу саопштења о вампирима једног официра у књизи Марије Клеут (2018: 7–37), говори о подели човека на два дела, дух и тело, али се ни ту спомиње појава вампира са ликом једног, а духом другог покојника.

За тренутак ћемо се поново осврнути на студије Дејана Огњановића и Ане Радин, да упоредимо особине које они износе као карактеристичне за ликове-вампира са особинама нашег вампира:

Вампир је, стога, према већини одређења, створење дефинисано испијањем крви као одликом *sine qua non*, а његови се преци и сродници могу пронаћи у готово свим културама од најдавнијих времена. У античко доба, актуелна су била створења демонске природе – дакле, *енџијелски сујројстџавањени божанском поретку*. [...] Нешто касније, [...] вампири постају само оживели лешеве оних људи који су за живота били предани разврату и греху, те су тако *буквално или метафорички продали душу ђаволу*. (Огњановић 2014: 267–268, курзив М. И.)

Такође, вампир посећује Рутковског јер има задатак за њега, а не из жеље да му пије крв и да га убије. „Задовољићемо се ако постигнете да се са споменика скине моје име.” (Пекић 2012: 129) Вампир, према народном веровању, посећује своје ближње или познанике са жељом да им науди, да их физички повреди, обично сисањем крви (Радин 1996: 36). Овај случај, очигледно, другачији је код Пекића. Наиме, откривање информација о архитектури пакла, наговештавајући евентуално место Рутковског у њој (Пекић 2012: 125–126), може да буде врста психичког мучења. С обзиром на већ наговештено нарушено психичко здравље, које потиче од стравичне гриже савести због пасивности у односу према нацистичкој агесији, напади на његову савест подсећањем на ту његову равнодушност⁸ могу представљати праве муке:

8 Равнодушност, или млакоост, другим речима, према тексту Библије, представља грех: „Знам дела твоја, да ниси ни студен ни врућ. О, да си студен или врућ! Тако, пошто си млак, и ниси ни студен

Ви сте само били колаборант услед душевног кукавичлука. И за вас не може бити опроштаја. [...] Онај што убија чини само један злочин, злочин убиства. Онај што не интервенише чини два: и убија ближњег и равнодушан је према његовој смрти. Деда вам је био свештеник. Познате су вам хришћанске догме. Познато вам је да је равнодушност најтежи смртни грех. (Пекић 2012: 124)

У другој посети пак ствар бива далеко озбиљнија. Након неуспелог подухвата око рушења споменика, Адам-вампира нуди Рутковском *компромисно* решење (Пекић 2012: 243). Мирна савест Рутковског, за срушен споменик, нагодба је достојна онога ко је нуди: „Под извесним условима могуће је да човек заборави прошлост. Мала нагодба, обична усмена конвенција између нас двојице, могла би ваш живот потпуно довести у ред. [...] Предлажете ми заправо да продам душу? Па од ње, после свега, баш и није много остало, зар не?” (Пекић 2012: 243) Отворена понуда којом би Рутковски продао душу открива праву природу Адама-вампира. Вампир у књижевној традицији не спада у онај ред демонолошких створења који нуди пакт, већ је то ђаво. Морамо овде цитирати Јасмину Ахметагић (2006: 108–109), која у студији о библијском подтексту у Пекићевим делима, *Анђелској*, супротставља ликове Адама Трпковића и безименог убијеног при саслушању, на основу њиховог држања на испитивању, поредећи их са фигуром Христа. Јасмина Ахметагић (2006: 109) закључује да је

аутентичан христолики гест, у Пекићевом роману, начинио [...] убијени радник. Споменик је пак подигнут општинском деловођи. Тако Пекић и овим романом указује на стварање митова, на апсурдност збивања која томе кумују, али истовремено и да је и његово раскринкавање Христа пре свега раскринкавање његове улоге у историјском контексту.

Дакле, судбина христоликих фигура у овом свету јесте смрт, а судбине фигура које се за такве издају, а нису заправо такве, јесте слава. Можемо рећи да су те друге фигуре, фигуре антихриста; те да Адам-вампира није вампир у правом смислу те речи, већ, као што смо рекли, ђаво. Појава ђавола у роману додатно подстиже нашу идеју о овом делу као о хорору. У „Три парадигме хорора” Огњановић (2016: 360) наводи да је у трећој парадигми хорора извор страха, између осталих, ђаво. Када се сагледају досадашњи закључци о Адаму-вампиру, увиђа се да је могуће доказати да је он заправо ђаво. Блискост вампира ђаволу у смислу ентитета који је супротан божанству, нетипично понашање за класичну фигуру вампира, неодговарајући *modus operandi*, као и премашивање овлашћења, говоре у прилог нашој идеји. Такође, Адам-вампира појављује се у оба случаја са својим кишобраном, први пут га користи као своју потпору, а други пут као оруђе којим боде Рутковског: „Био сам у кошмару, кад ме прену хладан и оштар притисак на прсима. Био је то метални шиљак Адамовог кишобрана. Грубо ме је боцкао по ребрима.” (Пекић 2012: 240) Кишобран је осим предметне појаве ђавола и његово оруђе, али, пре свега, његов заштитни знак. Појављивањем са кишобраном ђаво без именовања себе представља. То што носи лик Адама Трпковића, а што се понаша као пуковник Штајнбрехер, само додатно доказује наше сумње. Узимајући својства двојице који су Рутковском највише душевног бола нанели у животу, ђаво наставља да се игра душом на коју се окомио и коју ће на крају и добити. Иако вербално испрва одбија ђаволску понуду, Рутковски се на крају предомисља, и, већ у потпуном растројству, покушава да уништи први споменик на који наилази, како би показао да прихвата понуду ђавола (Пекић 2012: 440–441). Овом акцијом, за разлику од раније контемплације, он се ставља

ни врху, избљувају те из уста својих.” (Библија 2005: 1177–1178)

на страну зла. Рутковски се опредељује за вечност у паклу, зарад мирне савести. Ђаво све време куша Рутковског, све време игра интелектуалне игрице са њим (в. Пекић 2012: 116–130) да би га навео на оно што сам жели, а то је да реши да исправи своју највећу грешку неделања, како би га делањем гурнуо у амбис.

5. Време, хорор и Пекићева поетика

Иако делује да нема значаја у схватању овог дела као хорора, схватање времена и Пекићева поетика превазилажења текста имају значајну улогу у доживљавању овог дела као хорора. Александар Јерков (2009: 84–85) у тексту „Све о Пекићу” из зборника *Поетика Борислава Пекића, преиштавање жанрова*, говори о ултимативном читању, чији је услов „да то што збиља јесте, [...] буде ту, да буде презентно”, тачније, „да се текст као такав догоди, [...] да се текст догоди онако како из самога себе пројектује свој смисао и захтев за својим постојањем”. При том се наводи и следеће: „Трансценденција коју књижевност хоће да оваплоти – њен проблем јесте да текст не може да пређе своју границу.” (Јерков 2009: 86).

С тим у вези врхунац књижевности јесте остварење изван граница текста, у реалности, међутим, до њега не долази. То и јесте суштински проблем читања, то јесте и „врхунска иронија Пекићеве књижевне логике” (Јерков 2009: 87), неостварљивост текста који тежи заокружености, макар у другом тексту, који опет неће моћи сам да се затвори, стварајући тако уланчан низ који тежи излазу, али га не налази. Та тежња ка остварљивости изван граница текста се у *Вампиру* огледа на самом крају, када у напомени на крају приређивач, који се идентификује са аутором романа, Пекићем, сведочи о волшебности кишобрана (Пекић 2012: 441), о чему смо раније говорили.

С обзиром на то, морамо конкретизовати и проблем односа времена, јер ту видимо паралелу. Наиме, у литератури наилазимо на два поимања времена. Време је у миту и Библији различито схваћено. Сматрамо да у *Вампиру* долази до циклизације, тј. митизације времена. Библијско време јесте историјско време, које тече ка своме циљу (еп. Атанасије 2007: 13). Тај циљ био би постисторијско време, односно вечност. Митска вечност подразумевала би, према нашем схватању, непрекидно понављање тог затвореног круга, где се крај и почетак спајају (епископ Атанасије 2007: 14). Постисторијска, библијска вечност, с друге стране, јесте без почетка и без краја, другим речима, неодредљива, немерљива категорија. Историјско време, према речима владице Атанасија (2007: 13, 20), тече праволинијски ка испуњењу у (тој) вечности, изван историје. У складу с тим, Пекићев текст тежи испуњењу изван себе.

Јасмина Ахметагић (2001: 130) додаје:

Митско и историјско нису аксиолошки контрапунктирани. Спознаја катастрофичности и катаклизмичког карактера историје нема за последицу идеализацију мита, јер ова, као стедиште архетипова, тематизује есенцијално у људској природи и одређује оквир историјских збивања. Понављање извесних ситуација у историји, и кад су трансформисане и вариране, потврђује универзалност митске схеме, која садржи прапочела историјских догађаја. [...] Пекић је мит начинио претходником историјских збивања, па тако и предзнаком и извором свега негативног што ће се у њој јавити.

Према том схватању, мит претходи историјском времену и обликује збивања која ће се у њему десити, односно, понављати. То би значило да, заправо, и не долази до искорака из митског времена, јер је историјско већ предодређено

митским, дакле нема праве хронологије, него историјско време представља понављање догађаја из митског времена. Укинутост категорије времена изједначава га са преисторијском вечношћу, међутим, та вечност није она постисторијска вечност, иако се могу помешати:

Пекић мит извргава руглу, а истовремено историју митизује, одузимајући јој праву историчност и показујући да у њој нема еволуције, већ само понављања једног истог низа збивања који су митом предодређени. У његовом делу је одбачено историјско постојање као човекова алтернатива, али је у исто време пародична интерпретација указала да се ни мит не сме схватати као рајски простор. (Ахметагић 2001: 165)

Такав систем гарантује оно што на крају Пекићевог романа изазива страх – понављање тоталитарног режима нацистичке Немачке и Другог светског рата. Ако се кишобран, као ђаво, као зло, поново јавља после 22 године и обнавља у том циклусу, а зло се изједначава са нацизмом и његовим присталица, то би значило обнављање такве људске патње и страха, а то је, дозволићете, истински хорор. Оваква поетика на којој је изграђен целокупни опус Борислава Пекића омогућава нам да на роман *Како ујокојити вампира* читамо као дело које припада хорор жанру.

6. Закључак

Читање овог дела као хорора у тесној је вези са Пекићевом поетиком свеобухватности света у тексту и његовој остварљивости. Поред тога, уплив оностраности, појава Другог, злог, које користи ванредно стање и света и човека да манипулише и да вреба своје жртве, доприноси и строгој критици идеологије нацизма, филозофије на којој почива, људске несталне природе и кукавичлука, али и дочарава идеју цикличности света и свеопште предодређености и поновљивости. Исконски страх од радикалног, демонског Другог овде је скопчан са страхом од рата и смрти и понављање једног подразумева понављање другог. При пост мортем посетама Адама Трпковића, Конрад, иако он у реалности није у рату у том тренутку, проживљава изнова дешавања бораваћи на некадашњем месту злочина, што доводи до повампирења ратних дешавања за Рутковског (Пекић 2012: 104–105). Људски ликови су приказани у складу са конвенцијом хорор жанра, то су обична људска бића, која се ни по чему што чини човека не истичу, јер свет у који упада 'Други' који треба да представља угрожавајуће туђинско, мора бити приказан путем реалистичких ликова, амбијента и мотивације (Огњановић 2014: 48), док демонским ликовима Пекић сакрива трагове. На тај начин приповедач доследно гради свој релативизован свет. Значајно појачавање ефекта хорора добија се из митског концепта времена које се наставља у историјском, а одликује се цикличношћу и поновљивошћу без слободе избора. На тај начин обезбеђује се оправдање за поновно јављање Адама-ђавола након 22 године, али и оснаживање ефекта изненађења и необјашњивости на крају романа (в. Пекић 2012: 441). Наглим завршетком приче оставља се читалац са мишљу да ово заправо није крај, већ да ће након наредне двадесет две године поново исти кишобран ослободити своју демонску душу (в. Пекић 2012: 441).

Извори

Пекић 2012: Б. Пекић, *Како ујокојити вампира*, Београд: Лагуна.

Литература

- Ахметагић 2001: Ј. Ахметагић, *Антички мити у прози Б. Пекића*, Београд: Књижевна реч.
- Ахметагић, 2006: Ј. Ахметагић, *Антропологија, Библијски подтексти Пекићеве прозе*, Београд: Драслар партнер.
- Библија 2005: *Библија – Свето Писмо Старој и Новој Завети*, Шабац – Ваљево – Београд: Глас цркве.
- Епископ Атанасије, 2007: Епископ Атанасије, Хришћанско схватање историје и живот прве хришћанске заједнице, *О цркви и литургији*, Врњци – Требиње: Манастир Тврдош, Братство Св. Симеона Мироточивог, 11–39.
- Иванић 1989: Д. Иванић, Фантастика у српској књижевности XVIII и XIX вијека, у: П. Палавестра (уред.), *Српска фантастика, Неприродно и несхватљиво у српској књижевности*, Београд: Српска академија наука и уметности, 339–350.
- Јерков 2009: А. Јерков, Све о Пекићу: Шта је важније од свега, у: П. Пијановић и А. Јерков (уред.), *Поетика Борислава Пекића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 73–88.
- Клеут 2018: М. Клеут, *Вампири у Србији у XVIII веку: књижа и коментари*, превела Николина Зобеница, Београд: Службени гласник.
- Кулишић и др. 1970: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић и Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
- Мелетински 1983: Ј. М. Мелетински, *Поетика мита*, превео Јован Јанићевић, Београд: Нолит.
- Огњановић 2014: Д. Огњановић, *Поетика хорора*, Нови Сад: Орфелин.
- Огњановић 2016: Д. Огњановић, Три парадигме хорора, *Етноантрополошки проблеми*, год. 11, св. 2, 351–372.
- Радин 1996: А. Радин, *Мотиви вампира у миту и књижевности*, Београд: Просвета
- Самарџија 1989: С. Самарџија, Жанровска условљеност фантастике, у: П. Палавестра (уред.), *Српска фантастика, Неприродно и несхватљиво у српској књижевности*, Београд: Српска академија наука и уметности, 169–181.

THE ELEMENTS OF HORROR IN PEKIC'S WORK *HOW TO QUIET A VAMPIRE*

Summary

This paper focuses on the elements of horror in Borislav Pekic's work *How To Quiet A Vampire*. The aim of the paper is to show that this Pekic's work can be read as a work of the horror genre. The various texts related to the elements of fantasy in this work can be found in the literature concerning the novel, but the horror genre itself is not often mentioned. In the theory of the literature, horror is sometimes regarded separately from fantasy, but sometimes that is not the case. Although the relation between horror and fantasy would be a challenging topic (especially their relation in this Pekic's work), the debate concerning this relation would require too much space, so we will refrain from it. Instead, we take a look at the most important characteristics of the horror genre. Also, by analysing the motifs of umbrella and vampire, Adam Trpkovic's character and other elements which create an atmosphere of horror, we try to prove that *How to quiet a vampire* can be read as a horror novel, too.

Keywords: horror, umbrella, vampire, atmosphere, Adam

Marija D. Ivković

Александра В. Чебашек¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Центар за научноистраживачки рад

Милица А. Кандић²
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Центар за научноистраживачки рад

ФЕНОМЕН ОНИРИЧКОГ И ИНСОМНИЈЕ: ОМАМА СЛОБОДАНА ВЛАДУШИЋА КАО РОМАН-САН³

Основна намера рада јесте анализа романа Слободана Владушића кроз аспекте ониризма и инсомније. Кључним тумачењем увода и краја романа, на основу кога је изнедрена оваква анализа, *Омама* (п)остаје велика фикција, такозвани роман-сан. Аналитичко-синтетичким приступом *Омама* ће бити рашчлањена на ониричке представе и представе несанице чија проблематика, блискост и узајамна спрега резултирају паранојом, ноћним морама, делузијама и траумом као главним окидачем који успоставља двоструку романескну фикцију. Иновативност приповедачког поступка Слободана Владушића у случају анализе *Омаме* као романа-сна у фокус доводи преиспитивање „реалне” стварности и „снене” стварности, које се очито преламају кроз призму двоструког читања: читања романа у целини и читања романа-сна.

Кључне речи: *Омама*, Слободан Владушић, роман-сан, ониризам, сан, несаница, инсомнија, траума

„Најзад, омама је реч која симболизује несигурност у нешто лепо и привлачно што се налази пред човековим очима: да ли је нешто што видимо стварно или је само халуцинација, фатаморгана. Или омама.”⁴

1. Уводна разматрања

Не само да о вредности романа *Омама* Слободана Владушића сведочи добијена еминентна награда за 2021. годину *Бескрајни џлави круж* него и посебан утисак оставља „тежина” дескрипције којом је, од стране жирија, поздрављен овај роман. Према успешности хибридизације жанрова, као и симбиозе високе литературе и детективног романа, Небојша Лазић (уп. 2022: 407) *Омаму* пореди са *Беснилом* Борислава Пекића, односно Камијевом *Кугом*. Чланица жирија, Јелена

1 aleksandra.cebasek@filum.kg.ac.rs

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

3 Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198).

4 <<https://vidovdan.org/intervju/vidovdan-intervju-slobodan-vladusic-mi-smo-civilizacija-smrti-jer-sa-proticanjem-zivota-mi-ne-stvaramo-zivot-vec-smrt/>>, 24. 3. 2023.

Марићевић Балаћ (в. 2022: 418–421), ни мање ни више, Владушићеву *Омаму* назваће *Четвртом књигом Сеоба*. Након *Сеоба* (1929) и *Друге књиге Сеоба* (1962) Милоша Црњанског, Владушић је *Трећом књигом Сеоба* прогласио *Хазарски речник* (1984) Милорада Павића (уп. Марићевић Балаћ 2022: 418). Требало је непуних 40 година да се поетичко-симболички низ Сеоба/о Сеобама настави и оваплоти у новом књижевном делу. Детерминанта која изваја оно круцијално заједничко поменутичким романима јесте сан: „хазарске снове [треба] самерити са сном Вука Исаковича и српског народа о Русији, звезди и могућности неке Нове Србије у којој би сачували свој идентитет.” (Марићевић Балаћ 2022: 418) Што се Владушићевог романа тиче, ониричко не представља само један наративни слој – ониричко јесте омама; ониричко је спона која роман отвара поетици српске књижевности 20. века; ониричко је тајна пролога и епилога; ониричко је „узрок” текста романа.

На основу изнесених хипотеза проистиче питање, шта је и колико стварно(ст) у роману? Оно се уистину и указује као стварно(ст) на нивоу фактографске садржајности текста, но на нивоу читалачке ангажованости, стварно(ст) савршено кореспондира са сном, несвесним, измичућим и омамљујућим. Другим речима, *Омама* претпоставља наративну игру на два нивоа стварности: реч је о „реалној” стварности (прича о нестанку Србина, истражи) и „сненој” стварности (причи о сну, о једном имену *Гвендоци*, о Милошу Црњанском и о флуидном постојању у Берлину). Обе наративне стварности испресецане су траумом, несаницом, сненањем, делузијама и недореченошћу. Двострука романескна фикција – „реална” и „снена” – кореспондира двоструком читању романа: читање романа у целости (фикције о несталу Србину) и читање романа-сна где Пролог отвара, средишњи део романа спочитава, а Епилог затвара један велики сан. Примери који ће бити наведени репрезентују манифестације ониричког света романа који се преплиће са светом трауме и несанице као кључним тачкама романа-сна.

Издвојене слике представљају сањареву везу са подсвешћу, тј. са различитим слојевима свести чије је тумачење и перципирање повезано са чулним квалитетом доживљавања унутар те свести. Башлар феноменолошки тумачи и превазилази разумевање субјективне и објективне перцепције у класичном смислу (уп. Шутић 1978: 15). Низање слика има за функцију да ослика сањарев свет и доживљај несанице и трауме који вишеструко одређују Веруловићев живот. Сlike су усмерене једна ка другој и отварају оно што је у души несвесно помоћу интуитивне сличности коју увиђа, што даље проширује поглед на две врсте примарног доживљавања света: као бића које се налази око нас и света који постоји у нама (уп. Понгс 1978: 82). Сагледавајући механизме помоћу којих се спољашња слика-траума укоренила у унутрашњост приповедачевог бића омогућава нам се да „осетимо и резонанце и сентименталне реперкусије, сећања на сопствену прошлост” (Фрејзер 1978: 54).

2. Пролог као рем фаза

Поводом *Пролога* Радоњић (2022: 414) примећује како је оно активирано једним именом које је „улазак у несвесно, а оно је, како каже Лакан, структурирано као језик”. Са друге стране, питајући се ко је Гвендоци, Младен Шукало (2022: 412–413) истиче како је он нит која синтетише сва три дела књиге – Пролог, текст романа и Епилог, Гвендоци је „једна врста омаме књиге” (Шукало 2022: 413). Име – структурирано као језик-нитна романа покреће наратив сна. Флуидност наратива започета је омамом-именом Гвендоци-измичућим, будући

да се посредством његове наративне доминације остварује специфична врста наративног уговора где започиње преиспитивање, поигравање и детерминисање (не)стварности и (не)свесности.

Реченица која отвара *Омаму* у *Прологу* симболична је: „Снови су лична карта у којој је слика наша, али име и презиме нису.” (Владушић 2021: 9) У складу са тим, нужно је напоменути следеће:

Значење реченице, могло би се рећи, није ни форма ни суштина присутна у тренутку властитог настајања, која почива иза ње као истина коју ваља разоткрити, већ су то развојни токови којима је она потециште, онако како их одређују прошли и будући односи између речи и конвенција семиотичких система. (Калер 1990: 199)

Ако су снови идентификациона матрица одвише важнија од самог личног имена и презимена, проистиче како је ониричка кључна матрица увек нама својствена – она је увек иста, будући да остаје искључиво на домену уопштене репрезентативности. Поменута матрица, тај производ наше (не)свести у коме се наше слике јављају, непобитно у свест призива Јунгову теорију о архетиповима⁵, будући да се „несвесни вид сваког догађаја открива у сновима, где се не јавља као рационална мисао већ као симболичка слика” (Јунг 2017: 16). Чија је и каква онда (симболичка) слика личне карте овог сна? Стриктно приповедачева⁶? Владушићева? Или је пак она покушај детерминисања флуидно-ониричког садржаног у имену, лику (?!), човеку (?!) Гвендоци? Претпоставићемо да одговор није један нити могућ зато што једна од основних проблематика овог романа јесте успостављање свесног, односно несвесног у наративу. Јединство свести као оно које „сувише лако може бити нарушено” (Јунг 2017: 19), под приповедачевом интенцијом намерно бива дезинтегрисано, разубеђено, нарушено, осујећено. Свест алармирана сном, овим наративом, датим именом, *Прологом* најављује своје распадање романа-сна.

Закорачивши у сан (роман(а)), у тај „специфичан израз несвесног” (Јунг 2017: 27), наједном се сударамо са његовим сложеним материјалом. Дакле, важно је напоменути да слике и идеје из снова нису објашњиве само помоћу успомена, већ изражавају и нове мисли које никада нису допрле до прага свести (уп. Јунг 2017: 35). Тиме алудирамо на констатацију како је генерисање наратива романа проистекло не само из привидне свесности, већ понајпре из несвесности у којој обитавају симболи, архетипови, асоцијације и слике, и као такви, поменути ентитети теже ка сопственом саморазоткривању. Да је тако, изриче и сам приповедач за кога су снови вид кодираног ентитета који подразумева шифру чијим се психоаналитичким „разбијањем” пред човека појављује „језгро његове личности: његова траума. Његово ја, што га је тиштило и мучило. Његово ја, од кога је патио и страховао” (Владушић 2021: 9). Дакле, реч је о сну/роману-сну који тежи да саморазоткрије своје сопство. Језик снова, чији симболизам има извесну психичку енергију (Јунг 2017: 40), скрива се у разлистивању фантазмагорије,

5 Анализа овог романа у светлу архетипова и Јунгове психологије биће предмет засебног рада ауторки, те ће о поменутом бити речи само у кратким цртама.

6 „Моја проза се сада у великој мери ослања на занимљиву фабулу до које ми је стало, што подразумева извештајан степен конструкције. Међутим, ја покушавам да своју прозу отворим и за елементе интуиције или слутње, верујући да постоји могућност да се имажинарни свет негде на крају романа склопи сам од себе. Мислим да је то неопходно да би се догодила добра књижевност: да текст нешто уради сам за себе.” <<https://www.danas.rs/kultura/slobodan-vladusic-od-crnjanskog-sam-ucio-kako-se-tumaci-svet/?cn-reloaded=1>>, 24. 3. 2023.

омаме, опијености скривене у потенцијалу симболичке слике/симболичког лика Гвендоци. Психичка енергија се шири и дејствује на свим наративним нивоима творећи најпре од Веруловића као стожера и медијума објаве слике/лика Гвендоци делимично присебног, траумама прожетог, несаницама измученог, хиперсензитивног субјекта.

Посебну пажњу привлаче следеће сентенце у *Прологу*: „сада над собом јасно види само плафон” (Владушић 2021: 9), док ће се након „дешифровања” сна плафон антропоморфизовати и почети сневача да „гледа као нека камена плоча која чека да он затвори очи” (Владушић 2021: 9). Сан, тај весник смрти у малом, сневача притиска попут надгробне плоче. Истичући како је „то здравље”, а да је „[о]во [...] нешто друго” (Владушић 2021: 9), Владушић не само што указује како ово прво може бити здравље него интригира и шта је то *друго*. То *друго* наликује парализи сна: „Бићеш у стању да чујеш цвркул птица са оближњег дрвета и твоја свест ће бити будна. Међутим, твоје очи ће и даље бити затворене, а твоје тело укочено сном, као да је мртво.” (Владушић 2021: 9–10) Управо на овом месту – на прелазу између сна и јаве – у такозваној РЕМ фази, започиње роман-сан. Негирајући било какав осећај, постојање снова, имена, жеља, шифрованог сећања у поменутом „стању”, писац примећује да *нечега* ипак има – а то нешто је име: Гвендоци. Но, није ли ово заправо поменута шифра до које се долази растављањем и анализирањем снова/*Омаме*/романа-сна? То име нема ни свог корена, ни свог живота јер оно се (само)објављује као непознато, незнано, никадчујно – оно је неартикулисана симболичка слика једног несвесног преостатка. Писац изнова додаје нову алузију: „то име је попут великог чврстог ковчега”, „[у] том ковчегу, сложене се речи [...] места [...] људи [...] књиге [...] све што ти је блиско, али сложено и повезано на начин који ти је непознат” (Владушић 2021: 10). То име, та шифра, тај отворени ковчег изнедрава вајмарски Берлин, Веруловића, посланство, Црњанског, Бату, вожњу Берлином, режисера Фрица Ланга. Све то – приче су и омаме које круже мозгом, потврђује Владушић. Овим именом аутоматски је остварена тзв. миметичка погодба (уп. Калер 1990: 288) јер читалац бива уверен да тумачи текст *као* да је реч о стварном свету. Проистиче како је Гвендоци интратекстуална релација која активира сан, изазива његово трајање до тренутка (само)објављивања, и коначно, прекида сан враћајући изнова домен наратива *Ејилогом* у стање свесности.

Када Калер (1990: 329) промишља о завршетку (романа), наводећи како „[з]авршетак мора да се претвори у трансформацију почетка тако да се из опажања сличности и разлике може извући значење”, испоставља се да трансформативна сила завршетка парадоксално бива активирана на самом почетку, што пажљивог читаоца припрема на предстојећи наратив. Почетком романа читаоцу бива само наговештено предстојеће ониричко путовање, али и проблематика више пута поновљеног имена Гвендоци. Извлачење значења о коме Калер говори, већ од првих реченица твори нестабилни, флуидни, дивергентни наратив у коме привремено – али само привремено – читалац не зна шта може очекивати.

3. Роман-сан или роман-траума?

Сан и траума представљају кључне тачке анализе Веруловићевог лика – једног од главних јунака Владушићевог романа *Омама*. Дискурс сна неодојив је од дискурса трауме, јер се посредством сна и снова, затим и омама, прати пресликавање света трауме на свет снова, док онирички свет пројектује и манифестује

трауму. Наративизацијом догађаја Веруловић нас уводи у свет који осцилира између спољашњег света, тј. онога што перципира, и унутрашњег света – света снова, трауме, размишљања која се пресликавају на спољашњи свет. Сањалачки свет представља духовну димензију која је изузетно значајна за психичку равнотежу, те је дистинкција сна и сањарије веома битна, јер се на тај начин одиграва интервенција свести унутар сањарења (уп. Башлар 1982: 35–36). Сањар говори о свом доживљају снова како би додатно интензивирао сопствено уверење да је сањани свет заправо његов (уп. Башлар 1982: 36). Веруловићев свет снова који изнова настањује омогућава трауми да проговори тако што ће је непрестано, изнова и изнова наративизовати говорећи о сновима и омамама. Потреба да се онирички свет наративизује заправо је покушај да се траума превазиђе, јер траума представља раскол који супротставља Веруловићево унутрашње биће са оним што се манифестује на спољашњем плану. Траума тако прича причу о немогућности и недостатку, патњи, беспомоћности, штети и окрутности (уп. Јавошчек-Гроздик 2021: 203). „Кичмом ми пролази неки хладан рез, оштар и дубок. Осећам да је довољно само положити руке на мој кичмени стуб, па извежбаним покретом раставити тело на две правилне, симетричне половине. Као када се раставља мозак.” (Владушић 2021: 50) Ово је, заправо, почетна слика у којој је Веруловићево растављање тек започело, раскол са самим собом овде је најпре наговештен, али како роман одмиче те слике резања његовог тела, дељења тела и мозга биће све учесталије. Ментални склоп његовог бића попустио је и то се овом сликом нарочито запажа. Крах који је изазвала слика воза, сада ескалира физичком и психичком издељеношћу јунака. Покушај да се причањем, тј. наративизацијом зацели ране, заправо разоткрива терапеутску димензију приче, причања и препричавања (уп. Јавошчек-Гроздик 2021: 203). Овде се тако може говорити о механизму приповедања о себи кроз причање о неком другом, што се у психологији дефинише кроз термин дисоцијације (уп. Јавошчек-Гроздик 2021: 203) и то оне дисоцијације свести у виду цепања у психи које изазива неурозу (уп. Јунг 2017: 19).

„Сетио сам се поново оне фотографије девојчице. И сна који сам сањао.” (Владушић 2021: 60) Снови покрећу асоцијације које се преносе даље на стварни свет, те јунак почиње да види исечке својих снова и да их инкорпорира као део стварности. Такође, напомиње Башлар (1982: 123), сањарије помажу да се зађе дубоко у себе, и да се ослободимо сопственог имена и историје, што се са Веруловићем одиграва само делимично, јер траума и несаница прекидају континуитет сањања који је неопходан за суштинско залажење у дубине сопственог бића. С друге стране, догађаји, чулна опажања, сензације из реалног света бивају укључени у онирички свет јунака, те се на тај начин једна слика непрестано надограђује. Тако, почевши од слике девојчице коју је сањао, јунак наилази на слику у соби Макса де Грота, а заласке сунца које гледа над посланством биће уграђене на сам крај сна, док ће трауме из живота бити прожете и уочљиве у слици девојчице са бајонетом и појавом крви. Трауматична слика се пројављује и тако наговештава реакцију појединца на неки кризни догађај попут рата, егзила, претрпљеног губитка некога или нечега, губитка дома, затим природне катастрофе, док, с друге стране, социолошка траума своју укорењеност има у великим променама попут претходно истакнутих (уп. Јавошчек-Гроздик 2021: 204). Онирички свет Милоша Веруловића поседује готово истоветну динамику као и реални свет, али је подложен и изменама, он варира тако да неки елементи у њему више нису истоветни ономе како их је јунак раније видео или замишљао.

Такође треба у обзир узети и свет који се укршта са ониричким светом, а то је свет несанице проузрокован траумом из рата. Прошлост се показује као нестабилна јер се не враћа у меморију са истим обележјима и увек задобија нове детаље, околности које у другачијем светлу обзнањују догађај о коме се приповеда (уп. Башлар 1982: 129).

Тог јутра, сањам како ми лекар засеца кожу дуж кичменог стуба, а затим, извезба-ним покретом руке, дели моје тело на две половине: леву и десну. Потом стрпљиво и без журбе вади кост по кост из тела, као да сам риба, док не постанем гола кожа. Више не могу да стојим усправно, већ падам на земљу.

Као нека крпа.

И то је крај.

Једног сна. (Владушић 2021: 61)

Онирички свет најављује да се одиграва раслојавање и одвајање јунака од себе самог, те он постаје расцепљен између реалног, ониричког света, несанице, трауме и привиђења која несаница ствара. Овакав свет постаје на више нивоа проблематичан и сложен: јунак је, како роман одмиче, све мање у стању да разабере шта је то што припада реалном свету, шта сензацијама и личном размишљању, а шта је привид – омама коју проузрокује несаница. Проблем постаје још већи онда када се те границе у потпуности изнивелишу, што проузрокује неразликовање реалног и фиктивног света. Траума тако представља напуклину у мрежи означавања, затим и прекид у континуитету, самим тим граница је недокучива, представља само оквир конструкције приповести без значења. То говори да је јунак који приповеда заправо несигурни приповедач, а читаоци изражавају сумњу у то шта се заправо заиста догодило. Овакав наратор онеспособљен је да верно пренесе догађаје, што уједно представља и проблем рашчитивања различитих нивоа његове стварности. Свет снова у вези је са светом психоанализе и хипнозом, јунак увиђа да је онирички свет за њега од изузетне важности, и да на симболичком плану разоткрива толико тога о склопу личности и изменама које се са њим дешавају. Али, исто тако, Веруловићу се свет разоткрива као онај који је непрестано у нестанку, у измицању, траговима, те често мисли да ће све нестати чим неко буде пуцнуо прстима. Исто тако, саставити читав свет са свим његовим слојевима јесте веома исцрпљујуће за самог јунака.

Грана је поново ударила о мој прозор и стакло је задрхтало. Ја сам, међутим, сада остао миран. Грознице више није било. Несаница подсећа на велики бродолом: све што је било спојено и повезано у брод којим се кримлирало, сада се раздвојило и плута усамљено по мирној површини свести. [...] То је несаница: почетак одвајања свести од тела, плутање, њено лебдење над прошлим данима, који подсећају на ледену плочу. Све оно што је некада било и оно што је сада, налази се у истој равни. Прошлост и садашњост се прожимају. И само онда када је инстинкт опстанка нестао заједно са телом, и када више не постоји ни жеља за смрћу, ни жеља за животом, у тој равни, леденој плочи могуће је приметити црну рупу, не нарочито велику. Ту, у црној рупи, налази се нешто што није заборављено, али не може бити дозвољено сећањем. То је сан. То је траума. То је оно што човеков живот чини вредним живљења, као што га је некада таквим чинила част. (Владушић 2021: 72)

Приповедач препознаје природу сопствене трауме и наративизује начин на који је доживљава, те читаоци стичу утисак да та слика варира, док је с друге стране она јако статична, замрзнута је у времену. Траума шокира мозак, зауставља ум, леди тело када се одређеним трауматским догађајима промишља, изазивајући осећај беспомоћности и очаја јер је немогуће ослободити се залеђеног фрагмента

прошлости који прогања (уп. Левине 2015: 27)⁷. Прича о ослобађајућем повратку себи бива замењен повратком причи о трауми што даје нову димензију психоаналитичком и културолошком разматрању трауме (уп. Карут 2010: 12–13)⁸. Ова слика најављује рупе, ровове, пукотине сећања припојене стварним догађајима, те и траумом из рата, при чему Веруловић често има осећај да хода по рововима са Црњанским. Тако потрага за сународником добија сасвим нови смисао и димензију: то је и потрага за самим собом, за сопственим сећањем, а трагати за сећањем значи одрицање од могућности да се нешто заувек заборави јер су ти фрагменти, какви год били, ипак смисао живота, оно што чини ментални склоп једне личности. Несаница која је најављена као одвајање свести од тела јесте бивање између тела и свести, тела и мозга, плутање између снова и стварности, несанице и снова, несанице и доживљаја света, мисли о свету каквог познаје. Она отвара нову, проблематичну стварност која се меша са стварношћу јунака – прошлошћу и садашњошћу, чинећи је нејасном, магловитом, али неминовном за његов свет. Та нејасност и магловитост стварају утисак да се Веруловић налази у некаквој бајци, у другом простору и времену који су толико флуидни да свакога часа могу ишчезнути, а он се може појавити у новом времену и простору. Ово сведочи о несигурности јунака у коме се тачно просторно-временском оквиру одигравају догађаји о којима приповеда. Непрестано отварање и затварање очију указује на смењивање реалности, те читаоци често нису сигурни унутар које стварности се јунак налази, све док то не буде означено отварањем или затварањем очију. Исто тако, приповедач непрестано корача напред-назад, увек се изнова враћајући на исто место – на место трауме, што диктира ритам приповедања који одређују понављања, флешбекови који пројављују исте догађаје који увек бивају проширени неким новим детаљем или чињеницом (уп. Јавошчек-Гроздик 2021: 213). Омаме или фатаморгане, та привиђења која збуњују мозак, узнемирују ум нестају са првим зрацима сунца попут кошмара у сновима, или халуцинација изазваних неспавањем, при чему се чулне сензације мешају са реалношћу и стварност чине мање уверљивом, а субјекта једва присутним.

„Цело вече сам провео у оној омами. Тело ми је било влажно од зноја, а уста сува, док сам гледао, поново, ону девојчицу, тамо, на травњаку. Имала је модру хаљину, белу машну у коси, у рукама неки бајонет, крвав, сав крвав. Држала га је усправно и крв цурила низ њене мале прсте.” (Владушић 2021: 148) Мешање трауматског искуства видљиво је у овој слици која се вечито надопуњује и развија. Девојчица би овде била окидач, покретачка асоцијација на трауматична искуства јунака. Она ће га пратити као утвара, привиђење све док се истрага мистериозног нестанка и убиство не разреши. Представљајући закључни део свести Веруловића, временом ће кроз снове траума почети да се откључава и испољава најпре кроз снове, а касније кроз привиђења – траума ће почети да се манифестује на спољашњем плану. Крв на њеним рукама означава да је искуство рата почело да говори о себи самом, иако је годинама уназад било чувано, али су и околности биле такве да то искуство сачувају од испољавања. Но, околности у посланству су се измениле, а низ догађаја проузроковали је враћање трауме у свест поједин-

7 “Trauma shocks the brain, stuns the mind, and freezes the body. It overwhelms its unfortunate victims and hurls them adrift in a raging sea of torment, helplessness, and despair.” (Levine 2015: 27)

8 “In the centrality of Moses thus lies the centrality of a return: the return of the Hebrews to Canaan, where they had lived prior to their settlement, and bondage, in Egypt. *Moses and Monotheism*’s most direct reference to, and explanation of, its present historical context will consist in Freud’s new understanding of the story of captivity, or exile, and return.” (Caruth 2010: 12–13)

ца, самим тим и померање свести, бег у две крајности: с једне стране у ониризам, а с друге у несаницу.

Разбацујем танки снежни нанос, пратим тиркизне жиле које ме сада воде некуда далеко, све док коначно не избијем до једне рупе у леду пречника не дужег од лакта, и гледам у ту рупу, гледам у тамну, мрачну воду која прекрива дно и осећам како ми снежне пахуље хладе врат, а онда у тој мрачној води, видим како светлуцају неке пахуљице, као да су то остаи неке подеране фотографије, неке фотографије исцепкане на најситније могуће комадиће, тако да само полеђина тих комадића трепери у мраку попут свитаца који су се разбежали.

А онда почињем да се тресем од грознице. (Владушић 2021: 163)

Услед честих налета грознице бивају проузроковане визије снежних пејзажа, али и свет који се пред његовим очима распада као део јунакове реалности. Сlike у његовој глави које су сада само сећања полако бледе у немогућности да се вежу за друга сећања и да тако опстану. Речи, мисли које се роје непрестано му муте ум и он више није у стању да прибрано и целовито промишља ствари око себе. Потонуо у сопствену свест, у унутрашње биће, он може да види све оно што му се примиче, али оно што је заувек nestало не може да врати. Сањар у својој усамљеничкој сањарији постаје објекат сопствене перцепције, при чему се испољава његова контемплативна снага – он сам и његов свет постају објекти перцепције (уп. Башлар 1982: 201). Он превазилази дистанцу са светом сопственог промишљања о сањарији у сањарији, тај свет више није раскомадан перцепцијом (уп. Башлар 1982: 201). Ова слика наликује на дубоко продирање у свест о ратној трауми доживљеној на Кајмакчалану, те корачање по снегу разоткрива поново уприсутњење јунака у реалност трауматичног искуства и трауме саме. Али је траума та која додатно раздире, не саставља ништа, а тај конфликт, јаз унутар бића, додатно се продубљује.

„Када бих гледао око себе, имао сам утисак да ми нешто промиче. Увек нешто промиче. Увек је нешто пред нашим очима, јасно, бистро, а ми то не видимо. Зато што смо мутни. Ми смо мутни.” (Владушић 2021: 182) Веруловићу непрестано нешто промиче, јер одвојеност тела од свести, од мозга чини да парцијално сагледава ствари често их и не доводећи у везу, већ оне постоје флуидно, допушта сопственој стварности да остане расута. То му све онемогућава да јасно и целовито сагледа слику већ да саставља делове и да их сагледава магловито, управо зато што јунак ни сам са собом није разрешио мистерије сопственог бића и психе. Располућеност умног и телесног подразумева две одвојене перцепције које се најчешће никада не сустичу у једној тачки.

„Међутим, сећање на оно што се никада није догодило не може никада да постане прошлост. Та успомена, на догађај који се није збио, остаје, заувек, изван времена, као нека вечна садашњост, као неко постојано сунце, која никада не залази већ остаје ту, поред нас, са нама. Заувек.” (Владушић 2021: 188) Али, лажно сећање проузроковано магловитим виђењем ствари и помућеном свешћу подједнако је снажно као и право сећање, можда и јаче од њега, чак толико да га потисне у заборав, а да од њега остане само траг кога се можда ни јунак сам више неће сећати. Лажна сећања се могу јавити и као одбрамбени механизам јунака који жели да своје угрожено Ја заштити од преплављености различитим реалностима које не може да разлучи и одвоји.

Обузела ме је намах нека стравa, од које сам задрхтао, а пред очима ми се појавила омама: био је неки усамљени, црни трамвај, без путника, који се нечујно котрљао празним улицама Берлина, без звона и шкрипе осовина. Заустављао би се на стани-

цама, врата би се отварала, из њега нико није излазио, у њега нико није улазио. [...] И тек онда, када је прошао, видео сам да се у њему налази она девојчица, са белом машном на глави. Док је она гледала у мене, њено лице се све више удаљавало, да би, на крају, од њега постала само мрља, а после чак ни то. (Владушић 2021: 236)

Појава воза са почетка романа кореспондира са појавом омаме у којој је слика црног трамваја који пролази улицама Берлина. Воз јесте окидач трауме која ће ескалирати мешањем трауматичних догађаја са реалним светом и животом, што ће јунака често чинити одсутним и онемогућити га да издвајањем реалности живота сагледа шта се заиста догодило. Сабласна појава девојчице ту је да укаже на присуство трауме која се потискује. Након сваке њене појаве асоцијативни ток мисли и привиђења јунака надопуњују се новим сликама, те и новим запажањима која сасвим легитимно постају део стварности, а заправо представљају колотечину у којој се сећања даве, баш као и свест о јунаковој реалности која је сада дубоко начета наносом ониризма, несанице и трауме. Те асоцијације, даље, преузимају превласт над јунаком, он почиње не само да види оно што мисли већ и да верује оно што мисли, иако је и виђење и мишљење ствари и света потпуно изокренуто и нереалистично, што за њега заправо и није тако. Појава мрља које јунак види заправо су оспољашњење мрља унутар себе – то су мрље сећања, заборава, обриси догађаја, размишљања, снови, кошмари. Оне означавају неспојиве слике које се укрштају и пројављују тако да јунаку указују да још увек постоје упркос томе што је он мислио да су оне давно ишчезле. Зато су снови вишеструко корисни: они психоанализом добијају своје право место, посвећује им се пажња и не потискују се у оној мери у којој би Веруловић то желео. Овакав поступак свакако има и својих мана, те је приметан и поступак хипнозе којим се разоткрива пређашњи и унутрашњи живот изузетно значајан за демистификовање узрока таквог сневана и несанице, али се у исто време даје простор да се и траума обзнани.

„Помислио сам како су се везе између мог тела и мог мозга коначно покидале. ТИК/ТОК. Тело се одвојило од мозга, као што се лишће одваја од грана, на јесен; тело је постало сувишно; свет око нас, овакав какав га видимо, постао је сувишан; постао је само једно привиђење. Или приказанье.” (Владушић 2021: 328) Несаница је учинила да се јунаков свет поунутрашњи и да се прекид веза између мозга и тела коначно одигра, иако је то у много наврата унутар романа потцртано. Коначна трансформација пређашњег света се догодила, једна стварност почела је да живи на рачун друге, или пак на њену штету, и да је протерује из романескног света. Спољашњи свет какав је раније био више није потребан приповедачу, јер је он кроз своје приповедање створио свет који је аутономан, а приповедањем му је омогућио постојање. Сада је тај свет постао не само сувишан већ и непожељан јер нарушава унутрашњи свет коме се јунак потпуно окренуо. Тако је све оно што је раније припадало Веруловићу и његовом спољашње свету сада њему страно, као да више не потиче од њега или не признаје оно што је пређашње био део њега. Мозак је у потпуности преузео аутономност и превласт, тело више није центар догађајности.

4. Епилог

Епилог, тај „најнеобичнији ауторов захват” (Лазич 2022: 407), сан/роман-сан приводи крају и покреће сасвим нову димензију. Ако се присетимо Калерове (1990: 329) констатације о трансформативној сили завршетка активираних на по-

четку, проистиче како *Ейилоџ* одиста разлистава, појашњава, активира, детерминише, продужава значење и садржину *Пролога*. *Ейилоџ* оглашава буђење – крај сна: „Када сам коначно отворио очи, соба у поткровљу је била пуна светлости.” (Владушић 2021: 393) Наратив се преусмерава на причу о свакодневици, супрузи, свом књижевном раду, на причу о Црњанском и списку, и коначно, на причу о дешавањима на обали Палићког језера:

Догодило се да смо били потпуно сами на шеталишту, увече, када се кроз облаке на површину језера пробио сноп чисте, плаве светлости. Гледали смо дуго у ту необичну светлост, а онда смо, коначно, сели на оближњу клупу.

Никада раније нисам видео, а ни слутио, да такве појаве има на овом свету. И никада нисам чуо да је неко споменуо или описао сноп плаве светлости који кроз вечерњу таму пада на земљу. Као да то што смо видели не постоји у људском сећању.

После неког времена, та плава светлост је, разуме се, ишчезла. (Владушић 2021: 397)

Међутим, рећи ће приповедач: „Подсећам је [...] на оно што смо видели, *синоћ* [итал. А. Ч], на обали Палићког језера.” (Владушић 2021: 397) Роману *Омама* претходио је поменути догађај и, што је још важније, претходио је сну, те је слика симболичног снопа плаве светлости потенцијални иницијатор сна⁹/романа/приповедања.

Што се *Ейилоџа* као завршетка *Омаме* тиче: „Завршетак није само оно што кореспондира са приповедањем, већ и оно што више не кореспондира са причом. Не измиче, дакле, само приповедање завршетку, већ и завршетак измиче приповедању.” (Ломпар 1995: 255) Ако ониричко искуство приповедања уводним поглављем бива најављено, а последњим поглављем прекинуто, његово спајање са (мета)физичким искуством нагло је прекинуто – Епилогом сан престаје. Ако се уопште може довести у питање онтолошка могућност за трансценденцију, проистиче како она остаје у централном делу романа вешто скривена. Роман-сан изнова се и изнова отвара двострукој снености – у сну, снови и несаница муче Веруловића остављајући га на граничним прекидима стварности. Елем, поводом романа *Друга књига Сеоба* Мило Ломпар (1995: 219) примећује како већ на свом почетку завршетак романа проблематизује извесност збивања:

Самосвест причања огледа саму себе у пројекцији лажног сведока: истрајавање на сведочењу омогућава, макар и симулирану, спону са збивањем јер привидно премошћава велики заборав. То премошћавање онемогућава да причање само себе постави у истини измишљања, јер постоји сенка оне нужности која је измишљање омогућила, сенка нужности великог заборавља. Заборављајући збивање заборав омогућава његово измишљање, јер измишљању одузима његову самодовољност и истину. [...] Отуд је лажни сведок акт којим причање само себе разуме и у којем је сведочење двоструко означено. (Ломпар 1995: 221)

Уколико се изнова осврнемо на Ломпаров цитат са предзнањем о садржини Владушићеве *Омаме*, *Ейилоџ* или *Садржај* објављује се као онај који у себи скрива двоструког лажног сведока. *Ейилоџ* јесте лажни сведок, али је лажни сведок и приповедач који сведочи о завршетку сна уз симултане интертекстуалне алузије на мотиве, ликове и симболику централног дела романа. Другим речима, *Ейилоџ* симулира крај наратива/сна/романа док приповедач, успостављањем споне са симболичким слојем романа наратив/сан/роман оставља отвореним. Поменута

⁹ „Основна функција снова је да покуша да поврати нашу психолошку равнотежу, стварајући материјал из снова који поново, на веома истанчан начин успоставља потпуни психички еквилибријум. Ја то називам комплементарном (компензаторном) улогом снова у нашем психичком преображају.” (Јунг 2017: 41) Питање о природи и врсти комплементарности (компензације) на примеру Великог сна *Омаме* биће предмет засебног рада.

отвореност одговара оној ломпаровској потки о незавршивости приповедања и завршености приче: ониричка стварност романа подлеже незавршивости приповедања док „реална” стварност финализована наративом о свакодневном суботњем дану означава завршеност приче.

Претходно потцртана проблематика покреће питање временске димензије сна. Када је, заправо, почео роман-сан? Почео је *синоћ*, у ноћи пре *Епилога*, у ноћи пре започетог снена у *Прологу*, у ноћи пре настанка *Омаме*. У простору између сна и снена, између сна и трауме омогућено је да се роман-сан и роман-траума објаве и да нам своју флуидну природу разоткрију, стално нас нагонећи да непрестано промишљамо проблеме романа, да спајамо фрагменте и покушамо да докучимо догађајност овог вишеструко комплексног романа.

5. Закључне напомене

Сагледавајући *Омamu* кроз призму романа-сна рад предочава манифестације наречене проблематике и показује како се роман-сан као такав формира приповедачким поступком, али да исто тако има веома важну улогу у Веруловићевој фикцији. Наративизовањем догађаја раскривене су кључне тачке романа-сна: то су онирички свет и свет трауме на којима почива Веруловићев спољашњи и унутрашњи свет. Рефлексијом једног света на други запажена је изузетна комплексност света једног од главних Владушићевих јунака романа, док је с друге стране приметно мешање тих светова који разоткривају њихову нераскидиву повезаност. Актуелизујући онирички свет наративизацијом Веруловић отвара простор да траума обзнани себе саму и да о њој проговори кроз снове, несаницу и омаму који непрестано стварају слике. Те слике јесу заправо потреба и покушај да се траума превазиђе, јер она представља раскол који све више супротставља и раздваја Веруловићево унутрашње биће са оним што је у роману представљено на спољашњем плану. Тако несаница, сан и траума објављују исту раван која раздваја Веруловићев ум од тела, те он обитава у простору између спољашњег и унутрашњег, између ониричког и реалног света, несанице и снова, прошлости и садашњости, мисли и доживљаја. Овакав свет, свет *између* пројављује се као вишеструко проблематичан, нејасан и магловит, при чему јунак више не може да разазна реалност од ониричког света и омаме и да се унутар било каквог просторно-временског оквира конституише.

Самеравајући *Омamu* у поменутом светлу, не може се изоставити објашњење: ако је *Омама* као књижевно дело-фикција, оно, због природе садржине и симболике Пролога/Епилога, јесте двострука фикција – фикција фикције – будући да фикција књижевног дела усложњава наратив димензијом сна који је фикција сам за себе. Стога, није на одмет поновити, двоструко читање вазда мора бити на памети – читалац чита не само причу о Веруловићу, Црњанском, Берлину и несталом Србину, већ читалац прати принцип снена и развијања романа-сна/романа о сну.

Извори

Владушић 2021: С. Владушић, *Омама*, Београд: Лагуна.

Литература

- Башлар 1982: Г. Башлар, *Поетика сањарије*, Сарајево: ИРО Веселин Маслеша; Сарајево: ОО Издавачка дјелатност.
- Јавошчек-Гроздик 2021: А. Јавошчек-Гроздик, Поетика трауме или препричавање немогућег. Књижевне стратегије посттрауматских наратива у романима и кратким причама Бекима Сејрановића, *Писмо – Часопис за језик и књижевност*, бр. 19, Сарајево: Босанско филолошко друштво, 202–219.
- Јунг 2017: К. Г. Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд: Космос издаваштво, Подгорица: Нова књига.
- Калер 1990: Џ. Калер, *Структуралистичка поезика*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Карут 2010: С. Caruth, *UNCLAIMED EXPERIENCE: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Лазих 2022: Н. Лазих, Омама у Берлину: некрополис изнад мегалополиса, *Лешопис Матице српске*, год. 198, књ. 509, св. 3, Нови Сад: Матица српска, 406–409.
- Левине 2015: Р. А. Levine, *Trauma and Memory: Brain and Body in a Search for the Living Past*, Berkley, California: North Atlantic Books.
- Ломпар 1995: М. Ломпар, *О завршетку романа*, Београд: Рад.
- Понгс 1978: Х. Понгс, Метафора и слика, у: Зоран Константиновић (уред.), *Песничка слика*, Београд: Нолит, 82–85.
- Радоњић 2022: Г. Радоњић, Роман и Берлин, *Лешопис Матице српске*, год. 198, књ. 509, св. 3, Нови Сад: Матица српска, 414–417.
- Фрејзер 1978: Р. Фрејзер, Порекло термина »Слика«, у: Зоран Константиновић (уред.), *Песничка слика*, Београд: Нолит, 39–48.
- Шукало 2022: М. Шукало, Ко је Гвендоци?, *Лешопис Матице српске*, год. 198, књ. 509, св. 3, Нови Сад: Матица српска, 410–413.
- Шутић 1978: М. Шутић, Увод, у: Зоран Константиновић (уред.), *Песничка слика*, Београд: Нолит, 5–38.

THE PHENOMENON OF ONEIRISM AND INSOMNIA: OMAMA BY SLOBODAN VLADUŠIĆ AS A DREAM-NOVEL

Summary

The main purpose of the paper is to analyze Slobodan Vladušić's novel focusing on the aspects of oneirism and insomnia. The analysis is based on the interpretation of the introduction and the ending of the novel, and it shows that *Omama* remains great fiction, a so-called dream-novel. Using an analytical-synthetic approach, *Omama* is explained through oneiric representations and representations of insomnia, whose problematic aspects, closeness and mutual coupling result in paranoia, nightmares, delusions and trauma as the main trigger that establishes a double novelistic fiction. The innovativeness of Slobodan Vladušić's storytelling process in the dream-novel *Omama* brings into focus the questioning of "actual" reality and "dreamlike" reality, which are obviously refracted through the prism of a double reading: reading the novel objectively and reading the dream-novel.

Keywords: *Omama*, Slobodan Vladušić, dream-novel, oneirism, dream, sleeplessness, insomnia, trauma

Aleksandra V. Čebašek
Milica A. Kandić

Марија М. Шљукић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ИНДИВИДУАЛНО И КОЛЕКТИВНО ПАМЋЕЊЕ У РОМАНУ *ТУРСКИ БЕЧ* АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВА

Рад представља разматрање улоге и значаја личног насупрот историјског памћења, преплитања прошлости и садашњости, традиције и модерности, али и уочавање просторности Београда и Смедерева. Аналитичком методом наглашавају се различити нивои просторности, реални, метафорички и имагинативни, донекле посредовани укрштајем природних елемената земље и воде, кроз епохалне промене од 17. до 20. века на размеђу Истока и Запада. Циљ истраживања базиран је на запажању и формирању интегралне слике појединаца, чије се судбине у дотицају са историјским моментумом уцело-вљују кроз укрштање индивидуалног и колективног сећања и памћења.

Кључне речи: Александар Петров, *Турски Беч*, индивидуално и колективно, сећање и памћење

Александар Петров, обликујући романескни свет *Турског Беча*, на оригиналан начин репрезентује маркантне тренутке проматраних историјских периода, од 17. до 20. века, реконструишући једновремено индивидуалним сећањем, али и активацијом историјског памћења прохујала доба. Наративна твореница изграђена је полифонијском структуром, одликујући се поливалентношћу приступа, рекреирањем принципа сећања и присећања, као фундаменталног, примарног уз поетику простора, којима оживљавају и задобијају пуноћу опстојавања особени тренуци упамћених прекретница индивидуалних судбина у дотицају са колективним искуством епохалних размеђа.

Феноменологија имагинације својим основним постулатима рефлектује се на принципу сличности и разлике континуираног временског трајања, остављајући неизбрисив траг, како на психолошким поткама Димитрија и Катарине, тако у још већој мери, преламајући и сумирајући политичка, друштвена и културна преламања, по свему многозначног 20. века, опцртавајући истовремено, одлике заједничког, временске карактеристике уграђене у идентитетске обрасце читаве генерације ликова, тек назначених у самом наративу, али по свему симболички означених за формирање поетске слике београдске средине тога раздобља.

★

Александар Петров, истакнути књижевник и песник, у свом стваралаштву особеним приступом посвећује многе од страница, којима оставља ауторски печат, мнемонијском искуству. Централна позиција ове линије тематско-мотивске преокупације припада *Меморману*, аутобиографској твореници, у којој су заступљене и реконструисане многе од значајних тачака културне мапе града на фону личних сећања, као и истакнуте личности, које су својим стваралачким биографијама, опцртале по много чему разнолик поетски лик Београда:

1 marijasljukic0402@gmail.com

добија се слика ретко свестраног ствараоца који је успео да обједини све аспекте књижевних постигнућа и проучавања и да у сваком појединачном домену остави вредна, награђивана и високо цењена остварења. Иако разнородан Петровљев опус указује се као смисаона целина у којој су песнички, романескни, теоријски или преводилачки рад у непрестаној комуникацији. [...] На нов и самосвојан начин надовезује се на онај магистрални ток српског модернистичког романа који је започео Црњански и који се касније може пратити код Киша, Павића или Албахарија. (Петровић 2017: 7–8)

Истакнуто место заснива се на историјском памћењу као покретачком импулсу за обликовање романескних структура прозног стваралачког опуса. Тек у дотицајима и преламањима личних сећања ликова и индивидуалних искустава, обједињује се колективно упризорење проматране епохе или формирање временског континуума.

Психолошки профили ликова и њихова функција рефлектовани кроз особене временске тренутке, а у сагласју са колективним или групним идентитетским маркерима, представљају бит романескне структуре. Принципи сећања активниран кроз присећање и многозначни видови памћења (историјско, културно, друштвено, социјално, индивидуално, колективно), преломљено визуром урбаног простора Београда и Смедерева, изражавају се у својој целокупности.

Палимпсест градске структуре, као и његове карактеристике, оличени су кроз искуства на друштвеној мрежи контаката, социјалној динамици, историјским, политичким и економским утицајима, а употпуњени су културним, религијским и образовним кодом. Свакодневни начин живота оваквим приступом, као особени вид, испољава се али и прожима срж одређене заједнице, показујући егзистирање појединца унутар целине београдске друштвене стварности.

Историјска потка представља значајно тематско-мотивско чвориште, али и панораму одражавања романескних светова *Као злато у ваџири*, *Лавља ђећина*, *Турски Беч* и *Меморомана*, као специфичан укрштај симболичке перспективе са особинама реалног претрајавања на одређеном простору, материјализујући се личним фоном у дотицају са активираним мнемонијским особеностима.

Иако су просторна хоризонтална и временска вертикала нераздрожни делови било романескног било лирског хронотопа, јер сваки простор је испуњен знамењима трајања и сећања, [...] његови романи обележени су приповедачким и смисаоним напором да се појми индивидуално и колективно трајање у историји. [...] Када се говори о прози Александра Петрова, морају се узети у обзир бар још две чињенице – да их је писао аутор који се претходно афирмисао као песник и, друго, да су они прожети, а с правом би се могло рећи и оплеменени, Петровљевим аутобиографским искуством. [...] Конкретизујући Јакобсонову мисао о особеном тону и језичкој форми поетске прозе, можемо рећи да романе које пишу аутори претходно већ афирмисани као песници [...] Милоша Црњанског, Растка Петровића, Оскара Давича или Миодрага Павловића, [...] одликују поступци лиризације прозног израза, особени ритам приповедања, потом богатство метафора, ониричка имажинација, фрагментарна композиција, асоцијативно повезивање мотива. (Петровић 2017: 13–14)

Турски Беч у целини и појединим својим сегментима остварује се као метафорички приказ времена, просторности Београда и Смедерева, а уклопљеним и омеђеним оживљеним прозрацима индивидуалног, самим тим колективним и групним (породичним, генерацијским) сећањем на прекретничке промене и мене, оличене како у менталном простору становника града на размеђу Истока и Запада тако и у променама свих домена урбаности. „Сложени приповедачки поступак који Петров развија кретањем од историјског и документарног ка интимном и фикционалном, могао би се одредити и као аутофикција, дакле онај облик

уметничког казивања који се успоставља на флуидној граници аутобиографског и имагинарног.” (Петровић 2017: 14).

Београд и Смедерево засновани су кроз необичан облик хронотопичности, остварен утицајем приче и причања, активирањем фолклорног кода, уобличавајући заокруженост модерних силуета са обрисима прохујалих времена путем историјског и епског кодификованог у сагласју са модерним добом.

Перспектива сагледавања склопа *Турског Беча* остварена је у потпуности пропламсајима личних сећања и емотивном пребојеношћу, кроз доживљавања различитих типова универзалнијих искустава, оличених како породичним и генерацијским, приближнијим свести појединца, тако и историјским, политичким и друштвеним памћењем својствених пре епохалним раздобљима. Појединац својом уклопљеношћу у реалну друштвену стварност сведочи истовремено, и репрезентативним обележјима флукутирајућих одлика на географској просторности, својственим политичким и идеолошким токовима.

Проматрајући на интегрални начин вишедоменско функционисање временско-просторних релација и интеракција између урбанитета и индивидуализованих судбина Димитрија и Катарине, рефлектовало се на потребу или тежњу да једна од главних метода буде функционисање принципа сећања и памћења, бирајући угао посматрања истакнутих научника (Аделаида и Јан Асман, као и Морис Албваш), који су дали свој значајан допринос проучавању овог феномена како из аспекта индивидуалног, личног, тако и колективног памћења.

Поетика простора, особито слојевитост града, уочавање различитих историјских периода развика, као и парцелизација искуства становања, обједињени поетским сликама градова Београда и Смедерева, формирани су научним истраживањима ове области из аспекта Гастона Башлара и Анрија Лефевра.

Особени приступ урбаности битан је за изучавање у целини функционисања принципа памћења, побуђивањем и активирањем присећања, издвајањем референтних тачака интимног света, али и јавне сфере личности Катарине и Димитрија. Продирањем у њихову срж и бит, условљава да феноменологија имагинације Гастона Башлара, особито елементи ватре и воде, представљају кохерентне ослонце изграђивања психолошких профила јунака, али и константи целокупног наративног склопа *Турског Беча*. Елемент ватре једновременно представља повезницу са романескним светом *Као златио у ватри*, чиме се запажа дубинска заступљеност овог елемента у читавом опусу Петрова.

Принцип сећања, ипак, својом доминирајућом улогом, обједињује све означитеље и наративне токове структуре, заокружујући их у сржној тачки.

*

Наративно ткиво романа конципирано је кроз визију, завештање кћери, између симболичке и реалне перспективе егзистирања, материјализовано у психолошкој свести главног јунака. Покретачки импулс за настанак дела као и уопште имагинативни оквир саме приче представља потреба да се интимно, лично доживљавање света реконструише кроз младалачке Димитријевој године и његову неизмерну љубав према Катарини.

Метапоетска вредност романа одражава се кроз два вида контекстуализације. Особен модел репрезентовања интертекстуалности истакнут је кроз призив *Илијаде*, Хомеровог епа, али и кроз одзив и звучност овог домена у поетској структури романа- завештања Димитријевој кћерки.

Естетски потенцијал, али и семантичка и симболичка квалитативност речи гнев као подстицај за настанак композицијске творенице, активира се путем психолошке, емотивне и поетске обојености деривата ватре, огња, али и његовог значаја за уцеловљење психолошког профила професора.

Окосница и иницијална каписла постаје мапирање града Питсбурга кроз просторност трију гробаља. Гробља су изражена како као приватна, индивидуализована сећања становника града унутар породичних, фамилијарних и пријатељских кругова тако и колективног искуства, топови из Првог светског рата.

Има, дакле, места разликовању два памћења, од којих бисмо једно могли назвати унутрашњим или интерним, односно личним, а друго спољашњим, то јест друштвеним. Или, још тачније говорећи, једно је аутобиографско, а друго историјско памћење. [...] Свако колективно памћење има за ослонац групу ограничену у простору и времену. (Албваш 2015: 31, 57)

Доминирајући елементи приватне сфере Димитријеве куће у Питсбургу остварују се кроз преплетај ватре, воде и земље.

Поглед! Купили смо кућу одмах по Новој години. [...] Кад, у једном тренутку, погледасмо кроз прозор – а оно залази сунце за брдо у даљини. Испред једне собе, са предње кућне стране, налазе се две високе јелке. [...] Из друге собе – видик просто пуца! Као зачарани смо гледали светлосне мене на небу. Златна боја на прозирним облацима ширила се као лепеза преко пола видика. А онда је невидљива рука из брда лепезу почела да спушта и скупља. Златни листови су запламсали пламеном. [...] Пламенови су се повлачили у своју зажарену кућицу. На њу су, затим, са свих страна насрнуле сенке. Прво светле, па све мрачније. [...] Те ноћи је пао нови снег. [...] Из собе залазећег сунца пружио се поглед на гробље. [...] Гробље је блистало белином. Светлост се одбијала не само од снега по дрвећу и на земљи него и од стотину глатких каменова. (Петров 2009: 9)

Радна соба као микропростор унутар сфере становања имала је поглед на кипове двеју девојака унутар комплекса питсбуршког гробља. „Читам кућу’ или ’читам собу’, пошто су соба и кућа дијаграми психологије који помажу писцима и песницима у анализи интимности.” (Башлар 2005: 55)

Животно Димитријево искуство у зрелом добу формирало се кроз необично интересовање да сваки нови град доживљава кроз спознају некадашњих судбина становника, али и кроз културни код, дворци, музеји, катедрале, библиотеке и галерије.

Повезаност некадашњег младића Димитрија са садашњим професором у Америци, поред професионалног позива, представља истакнуто место породичних сећања са руским делом Новог гробља у Београду, где одаје пијетет прецима, пре свега родитељима, али и историјат породице Каратејев, коју у виду аманета поетски обликује фигуру кћери између снова и сновиђења.

Имагинарни разговор и посета пољском гробљу у Питсбургу покрећу лавину сећања на прохујале дане, једну љубавну причу, која више остаје у домену фикције него што задобија стварносну реализацију и егзистенције, која је могла да буде посве другачија да су се стекли одређени друштвени, историјски и политички услови.

Роман је изграђен кроз укрштање прошлости (памћење) и садашњости (окирна прича), породично и индивидуално сећање наспрам колективног и историјског, уобличено на размеђу 17. и 20. века, на граници Истока и Запада и њихових утицаја, који су се на различите, не тако благонаклоне начине, рефлектовали на психолошке профиле појединаца у преломним временима.

Умеће памћења је основ 'артифицијелног' памћења. Уз његову помоћ појединац је способан да запамти и располаже неуобичајеном количином знања, [...] Ово умеће памћења скоро да нема ничег заједничког са појмом култура сећања. Умеће памћења се односи на појединца и пружа му технике уз помоћ којих може да унапреди своје памћење. Ради се о индивидуалном капацитету. Код културе сећања, насупрот томе, реч је о испуњавању социјалне обавезе. Она се односи на групу. [...] Оно што је за умеће памћења простор, за културу сећања је време. [...] Култура сећања се у највећој мери заснива, иако не искључиво, на облицима односа према прошлости. [...] Тако се и дешава да данас већ сутра 'припада прошлости'. Постало је јуче. [...] У сећању се реконструише прошлост. Да би човек могао да има однос према прошлости, она као таква мора да уђе у свест. (Ј. Асман 2011: 27–30)

Димитрије, свршени гимназијалац, пред првим зрелим искуствима живота, зароњен у свет књига, руског порекла, укршта нити своје судбоносне тканице са Катарининим путем. Катарина, Пољакиња са примесам мађарског идентитета, спрема дипломски рад о историјској и епској улози и значају Јанка Сибињанина, односно Јаноша Хуњадија и његових синова Ласла и Матијаша, чиме се остварује перспектива искоса како на тадашње стање у Србији тако у још већем обиму на некадашњи сјај и величину средњовековне Србије.

Историјски код представља значајну спону како модерне приче тако и традиције, епске, културне и политичке, које се остварују на разнолике начине унутар поља националног памћења и колективног искуства српског и мађарског, али и руског и пољског.

Свака од ми-групâ о којима је овде било речи образује специфичну форму памћења: ми-памћење породице, суседства, генерације, друштва, нације, културе. Није увек лако одредити где престаје једна формација памћења, а почиње друга, јер кроз појединачног човека пролазе различите равни, у њему се мешају и пресецају, односно међусобно преклапају. Ипак, никада није сувишно постављати питање о различитим равнима и димензијама памћења, јер су њихове функције и динамика делом веома различите. Опозицију 'индивидуалног' и 'колективног' памћења, прихваћену у свакодневном говору [...] Живо је оно памћење које, унутар присног контекста, кроз разговор оприсутњује прошлост. [...] Свако памћење је индивидуално, не може се репродуковати – умире с особом којој је припадало. Оно што се назива колективним памћењем не почива на сећању, него на договору: да је то и то важно, да се то и то тако одиграло, заједно са сликама које ту повест онда фиксирају у нашем памћењу. (А. Асман 2011: 21–22, 28, 30–31)

Изнијансираност, прожимање и међусобни преплитаји природних елемената ватре и воде остварују се градацијски и у разноликим степенима и обимима унутар репрезентовања особитог романескног ткива.

Ватра је интимна и она је универзална. Она живи у нашем срцу. Она живи на небу. Она се уздиже из дубина твари и нуди нам се попут љубави. Она поново силази у материју и крије се, притајена, суздржана попут мржње и освете. Она је доиста једина међу свим појавама која може тако јасно да прими два супротна вредновања: добро и зло. Она блиста у Рају. Она гори у Паклу. (Башлар 1996: 12)

Психолошки профили Димитрија (ватра) и Катарине (вода) изграђивани су и уграђивани структурирањем како унутар појавног, реалног, тако можда и у значајнијој мери кроз метафизички домен (визије, снови, предосећања, али и симболичком повезивања са фолклорним и библијским подтекстом).

Сањарећи крај реке, своју имажинацију сам посветио води, води зеленој и бистрој, води која поља чини зеленим. [...] И непозната вода зна све моје тајне. Исто сећање извире из свих врела. [...] Нестати у дубокој води или нестати у далеком обзору,

придружити се дубини или бескрају, таква је људска судбина која своју слику налази у судбини вода. (Башлар 1998: 16, 21)

Симболизација простора остварује се кроз два места, камена-темељца блискости Димитрија и Катарине, који у целости одсликавају њихов однос. Калемегдан у знаку воденог елемента блиског Катарининој бити истовремено представља контрапункт Димитријевог психолошког склопа означеног ватром, првим јаким емотивним стањима, касније жаром, али и остацима ватре, која тиња и у питсбуршким данима остварујући се у поетском надахнућу.

Вишезначност метафоричке, али и реалне просторности калемегданских зидина у близини споменика *Победник*, активира се кроз озареност Катарининог лика залазећим сунцем, али и околне тмине у тренутку када Димитрије спознаје делић психолошких слојева Катаринине личности и дубинску мотивацијску нит која оцртава њен животни пут.

Стајали су у мраку. Поред једне гвоздене оgrade на бедему тврђаве. С десне њихове стране дизао се споменик тужног победника. С мачем у једној, с голубом у другој руци. Гледао је наг младић преко ушћа Саве у Дунав. Тамо, где се у ноћној измаглици протеже на север панонска равница. Димитрије се леђима наслонио на ограду. Није видео ни реке, ни мостове, ни градске светилке, ни поља у даљини. Пред њим је треперило, као свећа, само Катаринино лице. Уоквирено тамом. Говорила је тихим гласом. Готово шапутала. (Петров 2009: 64–65)

Калемегдан представља микропростор најдубље интима главних ликова, али се кулминациона топографска мотивацијска тачка мапира кроз остварење Авале, првобитно значајне за породични круг и корелацијски однос оца и сина, а доцније зачетак тајне, која обележава и на различите начине предистинира будући однос двоје блиских људи, на крају географски удаљених, али емотивно повезаних. „А Авала је лепа. Лепи њени лугови, лепа и шума. А ни висина за деце ноге није мала. Умели смо овде и да залутамо. Отац све удара пречицама, а знаш оно, преко прече наоколо ближе. Једном смо овде страшно покисли. Мени је Звездара добра да мало заборавим на град. А камоли Авала!” (Петров 2009: 163)

Авала, једновременно, изражава и вертикалну слојевитост времена, јер на месту средњовековног града Жрнова, касније гроба непознатог војника, ниче монументални Мештровићев споменик *Незваном јунаку*, као својеврсни колективни отисак једног доба, државе на размеђу Истока и Запада.

Жрнов је, кажу, прво био Јеринин. А у ранија времена римски. Осим тога, Срби чувају турске споменике! Видела си и усред Калемегдана турбе некадашњег београдског паше. Нису ни Авали променили име мада је турско. Значи нешто као преграда. Што Авала и јесте, када из панонске равнице кренеш у Србију. Вероватно су морали да уклоне старе зидине због овог места на самом врху. А и пројекат није био краљев, него Мештровићев. (Петров 2009: 164)

Историјски код уз бројне политичке и друштвене пролегомене кроз временски ток одражава се у претапању и стапању утицаја Истока и Запада у свим сферама живота.

Једну од наративних константи представља дихотомија слојева урбанитета. Историјска димензија профила Београда очитује се кроз град на прекретници Истока и Запада; престоници Србије деспота Стефана Лазаревића, у којој достиже један од врхунаца свога развоја. Савремени, модерни лик оспољава се током педесетих и шездесетих година 20. века као позорница интимне љубавне приче и кроз обележеност културним кретањима. Колективни профил испољава се кроз стасавање генерације младих и њиховог уклапања у друштвене и културне то-

кове, донекле затомљене политичким кодом, који оставља, понекад несагледиве, последице на судбине ликова.

Временска перспектива на многозначне начине уцеловљује се унутар *Турског Беча*. Објективно време перципира се кроз реални оквир стварносно утемељених догађаја и збивања. Субјективно време се изражава махом кроз однос ликова према протицању времена, визије (Димитријева и Катаринина шетња Теразијама), снове (Димитријев сан пред одлазак у Смедерево), али и затомљена подземним токовима друштвених и историјских промена на фону личних судбина.

Уснуо је те ноћи Дунав. Изронио је Димитрије из реке код старе смедеревске тврђаве. А моћан, наг, брадат и рогат старац седи на пешчаној обали. Налактио се левом руком на сјајан, бео и гладак камен. Харпун, обрастао шкољкама, држи, као жезло, у десној, мало подигнутој и испруженој руци. Сирена, сва мокра, као да је управо изашла из воде на обалу, клечи нагнута над њим, чврсто му бутинама стежући бедра. Дунав забацио главу. Она у једној руци држи жути грозд, а прстима друге ставља му грожђе у уста. Неколико зрна, па дуг пољубац. (Петров 2009: 73)

Циклична пројекција времена у наративном склопу понајпре се изражава у дотицају са просторном перспективом Калемегдана и у складу је са природним током живота.

Међусобни утицаји простора и човека, односно главних јунака, детектују се кроз елементе воде и земље, али и интензивирањем унутрашњих емотивних стања кроз испољење на доживљавању околног рељефа.

Циклизација је остварена и кроз преплетај са религијским кодом (Божјић, Ускрс), односно одржавање релације Димитрија и Катарине, просторно раздвојених, али емотивно дубински повезаних јаким осећањима и тајном, коју деле, детерминишући токове њихових егзистенција. Циклизација се појављује и у особеном виду и у одређењу формативних периода Димитријевог живота (факултет, војска), чиме се на имплицитан начин указује на значај овог начела у изградњи временске перспективе и заокружења наративног склопа. Синестезија чула уз истицање особито мириса, као и упоређења вољене девојке са ливадам, која је имала значајну функцију у његовом детињству, на неки начин долази до заокружења егзистенцијалне позиције унутар разноликих формативних периода.

Елементи визије и имагинарног значајни су за сагледавање целокупности наративних нити, а изражени су кроз два аспекта, двоструке природе Катарининог психолошког склопа, пратећи ток цикличности дана. Дневна и ноћна природа Катаринине личности формирају се и испољавају у току њених састанака са Димитријем. Метафоризација временских нити уцеловљује се кроз симболичку пројекцију Катарине током првог боравка на Калемегдану, током разговора са Димитријем. Она се временски удаљава, метафизички путујући у сопствену прошлост седамнаестогодишње девојке у Будиму и у преломни тренутак упознавања са Ласлом, професором историје, са којим дели заједничко интересовање према историјском периоду породице Хуњади. Померање временског оквира, као и метафоричко време, остварује се и током другог Катарининог боравка у Београду, када се она мислима и размишљањем транспонује у будућност и географски удаљен простор америчког тла.

Микрохронотоп хотела *Москва*, и уопште подручје Теразија, иако својом природом транзитних места, симболички се трансформише у смисаоно преломну тачку на мапи Београда, за Димитрија и Катарину. Он на том месту сазнаје битну информацију о њеном одласку за Америку и њиховом коначном растанку, премда за извесно време, све до њене смрти, остају емотивно и психолошки повезани дописивањем.

Историјско време обликовано је кроз прозачност и величанственост Душановог царства, али и постепено опадање политичке моћи државе, особито, након Косовског боја, али и другог боја на простору Косова. Интегрална слика значаја и улоге средњовековне српске државе формира се зависно од индивидуалних карактеристика и психолошких склопова њених владара, али и обима утицаја историјског момента и успона других народа и држава на турском подручју у сливу Дунава.

Просторност Смедерева, тврђаве и околине обликована је кроз изразити потенцијал воденог тока реке Дунав, али и кроз психолошку пребојеност симболом ватре у историјском контексту (пад последњег средњовековног упоришта, али и тренутак Другог светског рата).

Посебан сегмент представља издвајање трагичних дешавања током Другог светског рата у граду Смедереву када је он одиграо значајну функцију за епоху немачке окупације Србије. Експлозија магацина муниције угрожава и мења изглед средњовековне тврђаве Смедерево.

Право је михољско лето! Мора да је Дунав подмитио сунце да овако штедро расипа своје злато. И све то зато да му не бисте ускратили задовољство да вас сутра узме у свој топао загрљај. [...] Стоји на земљи, на води, у облацима.

Очарао је Катарину стари смедеревски град.

Разгледала је куле и зидине са свих страна. Пела се и верала где год је могла и стигла. Димитрије није ни покушао да је зауставља. Мада је стрепео да се Катарина не оклизне и не стровали са неког зида. Није она пала. Камен са високе куле, баш код Јерининих одаја, откачио се и треснуо недалеко од њених ногу. (Петров 2009: 72, 74)

Хронотоп приче, причања, обликује се кроз метапоетску раван о настанку, формирању и садржају особеног психолошког, љубавног, али и историјског наратива, у коме до посебног изражаја долази уклопљеност и стопљеност личног са групним и колективним на историјској позорници смене епохалних парадигми, које су се одувек рефлектовале на судбину појединца захваћеног друштвеним, политичким и економским токовима на Балкану.

Топос приче у структури наратива изражен је кроз лични фон, али и повезаност Катарине и Димитрија заинтересованих за проучавање историјских и документарних поетских слика интересантних периода, који процесом универзализације и преко њихових импликација утичу на савремени Београд. Овакав модел изражава извесне закономерности живота и у модерним токовима, истовремено омогућујући уклапање у групни портрет младих, обележених културним кодом, али и одражених кроз урбане просторе библиотека као транзитних места окупљања преко хобија, али донекле и будућег животног позива.

Библиотека Српске академије наука и уметности представља иницијално место сусрета и упознавања двоје посве различитих личности, обједињених заједничким интересовањем и лајтмотивском темом књижевности и особито епских песама о Јанку Сибинјанину, војводи Кајици и Краљевићу Марку.

Просторност библиотеке отвара се како кроз достојанство и углед саме институције тако и кроз могућност да у храму знања заједно уче и проучавају млади истраживачи и студенти са уваженим академицима.

Када прођете уским ходником поред собе с каталозима, с леве стране, улазите у предсобље. Ту се, опет с леве стране, налази гардероба. Морате да оставите, осим капута и кишобрана, ташну и књиге. Са собом смете да понесете само прибор за писање. Право се иде у службене просторије, недоступне обичним смртницима, а десно у библиотеку. [...] Пред вама зид у великим прозорима. Завесе чине светлост меком и благом. Дуж осталих зидова високе полице с књигама. Енциклопедије, речници

и друга приручна литература. На обе стране пространи, солидни столови, светле браон боје. Са по две лампе и две столице. (Петров 2009: 32)

Истакнуто место у Димитријевом гимназијском периоду имала је и Народна библиотека у Кнез Михаиловој улици, издавајући се тиме да је омогућавала да се одабрани наслови понесу кући.

Димитријева и Катаринина шетња по важним топографским тачкама града (Авала – Гроб незнаног јунака и Калемегдан – споменик Победник), постају део асоцијативног поља бодлеровски схваћене фигуре шетача, али истовремено, исказују дух и атмосферу града.

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. Велики споменици су били транс-функционални (катедрале), па чак и транс-културни (гробнице). Отуда њихова етичка и естетичка снага. Споменици пројцирају на тле извесну концепцију света, док је град пројцирао на земљиште и још пројцира социјални живот (целокупност). У самом окриљу, понекад у срцу неког простора у коме се препознају и банализују црте друштва споменици уписују трансцендентност, једно 'другде'. Они су увек били у-топијски. Они су очитовали, у висину или у дубину, у димензији другачијој од градских путева, било задат, било моћ, било знање, радост, наду... (Лефевр 1974: 31)

Хронотоп шетње остварује се у подједнакој мери како на реалној основи (Димитријева, Димитријева и Катаринине или осталих ликова), чиме се потцртава реална топографска пројекција Београда, тако и оне имагинативне, особито визија шетње до Теразија, Катарине и Димитрија, показујући значајне смисаоно-семантичке рефлексије битне за успостављање поетске слике Београда као интегратива у роману Александра Петрова.

Двојна природа излога као могућег рефлексивног средства за уочавање ликова Димитрија и Катарине на дубинском плану, може се повезати са природом и улогом огледала, истовремено повезујући се са фолклорним кодом, али и извесним хтоничним дејствима, чиме се на значајан начин потенцира и нијансира метафорички аспект романескног ткива, донекле изједначавајући се са реалним догађајима и историјском равни проматрања.

Изнијансираност и звучност исказаних и артикулисаних гласова, речи и реченица, смисаоно-семантички по битности изражавања изједначавају се са оним оствареним кроз удео тишине у изговореном, тишине или прећутаног у семантичком потенцијалу, али и изговореног са оним формираним у мислима и размишљањима, но никада до краја оспољеним у стварносној равни, чиме се на особит начин дефинише однос Димитрија и Катарине педесетих година 20. века у Београду. Овај преломни период у личном профилу професора контрастира се са оним насталим током деценија након тога, све до кулминационе тачке уобличења лика њихове кћери између метафизичке и реалне нити, али динамички значајне за процес евокације сећања и присећања на Димитријева и Катаринину егзистенцију преточену у писану реч.

Епистоларна форма донекле остварена у сужејној структури наратива има функцију повезивања ликова, емотивно или пак само географски удаљених, чиме на потпунији начин остварујемо увид у интимно дубоко проживљене психолошке тренутке, који тек путем писане речи одражавају све нијансе расположења и осећања.

Перципира се значајан утицај радија као медија путем кога се очитују све промене у политичкој димензији Београда и околних држава, што се рефлектује и на први Катаринин одлазак из Београда.

Места становања дефинишу се како на хоризонталној пројекцији центар-периферија тако и на вертикалној, Димитријева породична кућа и стан у згради Катарининих рођака. „Увела га је у собу. Упала лампу на ноћном сто-чићу. Рекла му да се смести крај ње на софу. Ноге подавила под себе. Седи као Турчин. Десно њено колено на његовом. Зар не осећа и она топлину? Сада су им се и руке приљубиле.” (Петров 2009: 71)

Културни код града изражава се кроз Димитријеву посету Народном позоришту и гледање балетске представе заједно са девојком из дипломатских кругова, чиме долази до уочавања суптилне разлике у социјалном нивоу.

Катарина, Димитрије и друштво младих, који су се тек уписали на Српску катедру Филолошког факултета, слободно време проводе на изложбама, позоришним представама, али и предавањима на *Коларицу*, као месту колективног културног искуства многих Београђана.

Модерни профил Београда изражен је кроз групни идентитет младих окупљених око културног кода града, али и перципиран породичном атмосфером дома на Звездари, формулисаног кроз религијски, политички, историјски, али и не мање значајним за обликовање интегралне поетске слике путем обичајно-обредне праксе. Пуни потенцијал оспољава се кроз уклопљеност породице руског порекла у нову средину, у којој готово долази до стопљености са вредностима, навикама, али и свакодневним начином живота, уз очување предачког наслеђа. Референцијална функција уклопљености у нову средину изражена је кроз историјску и културну раван фамилијарног памћења, битног за изграђивање, како личних судбина, тако и колектива, породице Каратејев, у другачијим условима у односу на домовину.

Лик Катарине искрсава усред тих сећања. [...] Када би сада могао да уђе у цркву! Да падне на колена пред светим кнезом и да се помоли. Нека му његов заштитник помогне! Клекао је ту, где се био затекао. Лицем према свецу. Не моли се. Лебди у нестварном свету, између неба и земље, јаве и сна.

Не зна колико је времена провео у том ћутању на коленима. Свитало је када је устао. Осетио се одморним и снажним, као да се испавео после дуге, пробдеване ноћи. Лако и чило је кренуо празним стазама парка према својој Звездари. Не замара га што се Булевар револуције, негдашња улица Краља Александра, стално успије према његовој кући, на једном од седам београдских брда. [...] Са терасе је изнео сто и столицу у башту. Наместио их је под јабуком. Отишао по књиге. И сео да учи. (Петров 2009: 68)

Религијски код има изузетно место у спознаји Димитријевог психолошког профила, особено на Ташмајдану, црква Светог Марка и руска црква Свете Тројице, са наглашеном и издвојеном иконом Светог Александра Невског.

Сео је на камени степеник испред бочних црквених врата. На неколико корака с оне стране прага налази се његова омиљена икона – свети Александар Невски. Књаз је насликан како стоји, с мачем у руци. Христов ратник. Увек кроз та врата улази у цркву. И прво пољуби њега, кога воли као свог анђела заштитника. И целива га пре него што пође. (Петров 2009: 67)

Преплетај религијског кода и породичног круга остварује се како на домену литургијског искуства на велике празнике (Ускрс) тако и у аспекту свакодневног живота Димитријеve породице. Породични дом на Звездари исказан је кроз светле и тамне валере, али и начин функционисања породице. Недеља, а посебно недељни ручак, на посве необичан начин отварају токове савремене приче Димитрија и Катарине, породичног предања чувене породице Каратејев с мајчине стране, али и спознају вредности епских квалитета и песама у традицијском кључу.

Калемегданска тврђава од искрицавог камена представља исходиште и умир многих тема, мотива, али и продубљивања личног односа главних јунака. Место споја оживљене прошлости и сећања на тренутак окамењене садашњости активира се кроз елеменат воде и жуборење Дунава (Београд, Звездара, Смедерево, Будим).

Преко дунавских ада види Земун. И, у старом земунском граду, кула Сибињанин Јанка. [...] На тераси ресторана седела је лицем окренута према Дунаву. Текао је, како му је било суђено, са запада на исток. Заједно са бродићима и шлеповима, натовареним угљем, са црним и белим птицама, прозрачним облацима, који су се стално, као играчи, свирачи и певачи за време представе, пресвлагали у ношње друге боје, са крошњама дрвећа, дашчаним кућицама на сплавовима, [...] Пловили су на исток и њих двоје. [...] чинило се да неће ни да стану све док их сутра, зором, не обасја ново сунце. А сунце над њима пловило је сводом на запад. Да потоне у мрак, у ноћ. [...] Разговор је текао, као Дунав код Земуна и Београда. Заобилазио је острва, делио се у рукавце, прихватио у себе матицу нове и моћне реке, ширио се и сужавао, хитао ка Црном мору. (Петров 2009: 43, 46, 92)

Катаринин други долазак у Београд обележен је пробуђеним првобитним интересовањем за историјске науке, особито за судбину краља Јана Собјеског и његово доба.

Објективна временска дистанца од пет година на изврстан начин само је продубила и градацијски усложнила корелацијски однос главних личности, од назнака нежнијих осећања до интимно и лично јаких емотивних стања. Символичка пројекција њихове релације посредована је црвеном, белом и црном ружом, истовремено показујући и достизање егзистенцијално кулминационе тачке љубавног односа, као и наговештаја блиске визије животне коначнице, након Катарининог одласка у Америку.

'Па рекао си ми, ... да имам црну ружу, не црвену, каква је ружа страсти. Ни белу, ружу чедности. Црну! Ружу смрти. А где је црна ружа, мора да је и црна јабука. Или јабука од злата. [...] 'О чему то причаш! Зар су сада боје важне?' 'Црна ружа! Нисам мислила да ти то кажем. Али, ето, отело се. Није ти био довољан Ерос! Морао си и Танатос да призиваш. Одазвао се!' [...] 'И чоколада. А на сјајном омотачу чоколаде, како то већ бива, слика. Црвена ружа. На полеђини, ипак, и она црна. Њу је, ружу смрти, како се у Београду шалила, сама, наравно, нацртала. Била је још већа од претходне. А чоколада - бела! (Петров 2009: 167-168, 175)

Јавна сфера оспољена Димитријеве личности свој пуни интензитет задобија седамдесетих година 20. века, наглашено кроз сусрете писаца, издвајајући пут у Пољску трагом Катаринине биографске позиције.

Врхунац личног идентитета Димитрија задобија тамније тонове сазнањем о трагичности Катаринине судбине, баш у њеном родном граду Кракову, чиме се на метафоричан начин затвара интимни круг. Укрштајем реалних збивања и симболичке нијансе посредоване значајем новчића у наративној структури, али и сусретом са кћерком, завршава се поетска путања, уочавањем и препознавањем профила младе жене у лику девојчице.

Митска матрица *Турског Беча*, метафоре никад доживљеног и проживљеног исходишта многих људских тежњи како на реалном, историјском плану тако и на имажинативном љубав Димитрија и Катарине за тренутак досегнутог сједињења, заувек прохујалог, али сачуваног кроз спомен кћери, која надахњује поетичко уцеловљење приповести.

Закључак

Турски Беч својом целином опстојавања показује се кроз јединствену поетолошку константу, у којој се исказују све вредности и валери (историјског, друштвеног, политичког, социјалног и културног памћења), кроз међусобна прожимања, укрштања и претапања индивидуалног и колективног искуства на фону судбинских преламања Димитрија и Катарине.

Александар Петров кроз рефлексије појединачног омогућио је да се истакну све оне особине колективног искуства проматране епохе.

Испреплетаност људских судбина на фону епохалних историјских дешавања доминира и у *Турском Бечу* (2000) чија се временска хоризонтала спушта још дубље у прошлост обухватајући распон од турских опсада Београда, Семедерева и Беча до друге половине двадесетог века. [...] окосницу фабуле чини породична и љубавна прича. [...] језгро је око кога се гради полифонијска структура приповедања о различитим временима, јунацима, културама и идеологијама. Мајсторство приповедања Александра Петрова је управо у том успостављању веза и смисаоних аналогичности међу временски удаљеним збивањима и судбинама, сугерисању оних метафизичких знамења и путоказа које у обиљу историографске грађе може да пронађе само уметност и књижевност. [...] Роман *Турски Беч* управо је такво књижевно 'лебдење' над историјом, имажинација која се успиње над историографијом, трагање за оним лирским и универзалним у бујици епохалних збивања. (Петровић 2017: 16)

Наративна окосница једновременно приказана кроз свакодневни живот обележен преломним дешавањима, оставља далекосежне последице како на егзистенцији појединаца тако и истицањем утицаја на друштвено обликовање у целисти.

Литература

- Албваш 2015: М. Albvaš, *Kolektivno i istorijsko pamćenje*, u: D Berkuljan (ured.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 29–59.
- Асман 2011: А. Asman, *Duga senka prošlosti, Kultura sećanja i politika povesti*, Beograd: Čigoja.
- Асман 2011: Ј. Asman, *Kultura pamćenja, Pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Beograd: Prosveta.
- Башлар 1996: G. Bašlar, *Psihoanaliza vatre*, Čačak: Gradac.
- Башлар 1998: Г. Башлар, *Вода и снови, Огњег о имагинацији материје*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Башлар 2005: G. Bašlar, *Poetika prostora*, Čačak: Gradac.
- Лефевр 1974: А. Lefevr, *Urbana revolucija*, Beograd: Nolit.
- Петров 2009: А. Петров, *Турски Беч*, Београд: Завод за уџбенике.
- Петровић 2017: П. Петровић, Увод, Свет и век у књижевном делу Александра Петрова, у: П. Петровић (уред.), *Свет и век, Књижевно дело Александра Пејтрова*, Београд: Филолошки факултет, 7–19.

INDIVIDUAL AND COLLECTIVE MEMORY IN THE NOVEL *TURKISH VIENNA* BY ALEKSANDAR PETROV

Summary

The paper presents a consideration of the role and importance of personal versus historical memory, the interweaving of past and present, tradition and modernity, but also an observation of the spaciousness of Belgrade and Smederevo. The analytical method emphasizes different levels of spatiality, real, metaphorical and imaginative, somewhat mediated by the intersection of natural elements of land and water, through epochal changes from the 17th to the 20th century at the border between East and West. The aim of the research is based on the observation and formation of an integral picture of individuals, whose destinies in contact with historical momentum are formed through the intersection of individual and collective memory.

Keywords: Aleksandar Petrov, *Turkish Vienna*, individual and collective, memory and remembrance

Marija M. Šljukić

Снежана М. Марковић¹Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ЖЕНА КАО РЕМЕТИЛАЧКИ ФАКТОР У РОМАНУ *ДЕРВИШ И СМРТ* МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА

У оквиру овог рада издваја се, иако наизглед потпуно споредна, улога жене у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. Делујући из другог плана на поступке главних јунака, функција жене у Селимовићевом роману *Дервиш и смрт* препознаје се и успоставља као ометајућа. Жена је реметилачки фактор у дервишском свету и касабlijском окружењу. Обликована кроз сусрете и сећања мушких главних јунака у Селимовићевом роману, жена има много различитих појавних облика који се могу категоризовати и као архетипски. Ослањајући се на постулате Фројдове теорије психоанализе и Деридине теорије деконструкције, као и откривајући могућности примене Јунгових претпоставки аналитичке психологије, долази се до закључка да је улогу жене у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића потребно пажљиво преиспитати, јер одјеци женског утицаја у патријархалном, касабlijском и дервишском мушком свету сежу дубоко и изазивају неслућене потресе. Иако успостављена као реметилачки фактор, јер се сагледава из контекстуалног аспекта који имплицира положај жене у времену у ком је радња романа смештена, али и времена у ком је дело настало, фигура жене у свету Селимовићевог дела има значајну конституентску улогу мотиватора промена, због чега је неопходно улози жене у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића дати онај значај који јој непорециво и припада.

Кључне речи: Меша Селимовић, *Дервиш и смрт*, жена, реметилачки фактор, теорија психоанализе, теорија деконструкције, аналитичка психологија

1. О роману *Дервиш и смрт*

У роману *Дервиш и смрт* свет дела заснован је на следећим устаљеним и традиционалним премисама: Ахмед Нурудин је дервиш и шејх текије мевлевијског реда који је у миру са собом и у складу са вером док му се не догоди потресни животни прелом, неправедна смрт брата, због чега главни јунак долази у сукоб са светом који га окружује, оличеним кроз носиоце власти у неименованој касабli као крајњом делу великог отоманског царства.

Ипак, пажљиво читање романа наводи на преиспитивање основне опозиције главни јунак – свет и тумачења која тврде како је неправда узрок јунакове побуне. У том смислу, потребно је почети од тумачења самог наслова дела који у себи садржи две одреднице: дервиш и смрт. Ове две одреднице из наслова указују на самоћу (дервиш је отшелник од света и посвећеник вери) и на смрт као крај живота.

Међутим, већ на следећој страници налази се посвета, која се као паратекстуални део романа налази изван оквира интегралног текста, али се ипак мора инкорпорирати у њега, јер реферише са делом реченицом: „[...] на почетку ове приче, која, као и све друге, говори о тражењу среће” (Селимовић 2004: 9).

Одмах потом, мото којим започиње прво поглавље и ког чине прилагођени стихови из Курана указује на субјекта приче који пише и који за сведоке позива перо и мастионицу, ноћ и месец, судњи дан и душу, као и време, и тврди да је сваки човек увек на губитку. Речи које су мото дела указују, као и наслов,

¹ snezanabeograd011@gmail.com

на смрт, опраштање од живота и на бесмисао, што наговештава и прва реченица романа: „Почињем ову своју причу, низашто, без користи за себе и друге, из потребе која је јача од користи и разума, да остане запис мој о мени, записана мука разговора са собом, с далеком надом да ће се наћи неко рјешење кад буде рачун сведен, ако буде, кад оставим траг мастила на овој хартији што чека као изазов.” (Селимовић 2004: 11)

Дакле, потрага за срећом најављена у посвети кроз мото и у првој реченици већ бива доведена у питање, јер ови уводни делови романа указују на смрт и на опроштајно писмо оног ко приповеда. Сви уводни елементи дела: наслов, мото и прва реченица у су супротности са поруком из посвете делу. Животна потрага за оним што чини срећу, а касније ћемо у делу увидети да су то љубав, пријатељство и мир са самим собом, одвија се у свету који је бесмислен, јер је сваки човек увек на губитку.

Држећи се самог текста, увидећемо да није сваки човек увек на губитку, без обзира на своју смртну природу. Различити ликови своју овоземаљску срећу пронаћи ће у различитим стварима, дотакавши тиме свој животни смисао. Ипак, Ахмед Нурудин срећу пронаћи неће и отићи ће у смрт са уверењем да су и живот и смрт бесмисао. У овој кључној тачки, класична опозиција јунака, који је у сукобу са светом и који због тог сукоба не може спознати срећу, биће преокренута и пољуљана. Новоуспостављена опозиција заснована је на сукобу главног јунака са самим собом, а систем дела премештен је из спољњег у унутрашњи свет.

У једном тренутку ће Ахмед Нурудин написати – дервиш сам, а потом – човек сам, чиме ће нам разоткрити основни узрок за суноврат његовог света, а то је разграђивање његове личности на два неусаглашена дела. Његов живот поделиће се на две половине због чега ће он и живљење и умирање доживети као неминовност и као морање.

Када пише о Ахмеду Нурудину, главни јунак и приповедач, из чије нам је перспективе све посредовано, написаће: „Свако је знао, зато и не кријем, друкчије би ово писање било лаж коју знам (за лаж коју не зна, којом се несвесно вара, нико није крив), текија и њена слава и њена свјетлост, то сам био ја, њен темељ и њен кров. Без мене, она би била кућа са пет одаја, иста као и остале, са мном је постала бедем вјере.” (Селимовић 2004: 12)

Са друге стране, онда када описује себе, сопство, односно ЈА, напоменуће да није оно што је био, затим, да су све везе попуцале у њему, да се све ишчашило у њему, да је пред другима научио да се крије, да га вера и свете књиге уљуљују, да осећа неразумни бес према људима и животу, као и да се креће у познатом кругу и да се једино ту осећа сигурним. Иако се сматра да је преломни догађај од када постаје такав неправедна смрт брата Харуна, текст ће нам сам наговестити да Нурудин није постао разграђени човек преко ноћи, већ да је сломљен одавно. Има томе двадесет година. Епизоде у којима се главном јунаку враћају сећања на детињство, једину жену коју је волео, на дечака са којим је пријатељевао, на рат и на родно село, имају улогу да нас упозоре да је Ахмед Нурудин побуњени и разграђени човек одавно.

Применом претпоставки теорије деконструкције у тумачењу романа *Дервиш и смрт* Меше Селимовића могуће је успоставити нови систем разумевања који би се свео на две реченице Ахмеда Нурудина: човек није Бог и човек је промена. Такође, враћајући се на основне поставке теорије деконструкције, која налаже да игри значења у тексту нема краја и да се текст не може разумети на једнозначан начин, као и да се текст често суочава са сопственим ограничењима,

уvideћемо да нам она открива и другачију позицију жене у Селимовићевом роману од оне која је устаљена.

2. Жена као реметилачки фактор у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића

Процесима разобличавања књижевних ликова и њихових поступака, као и преобликовању наративних токова у Селимовићевом роману *Дервиш и смрт*, допринели су и односи које мушки ликови успостављају са женским ликовима.

Имајући у виду једну од кључних категорија Фројдове теорије психоанализе – концепт телесности, примењену на план устројства мушкости и женскости у Селимовићевом роману, у датом односу примећују се одређене законитости које упућују на следеће бинарне опозиције:

- промишљање : еротизам
- уопштеност : специфичност
- множина : једнина
- одбрамбени механизми : сећања
- живот : смрт
- снага : слабост
- оне : ми
- ја : сви

Посвећујући велику пажњу епизодама у којима је дервиш Нурудин, шејх текије мевлевијског реда и уважени члан исламске заједнице који управља једним од најригорознијих монашких редова, фасциниран женском лепотом и рукама жене са којом се пословно сусрео и која ће у њему изазвати сећање на једину жену коју је волео, Селимовић ће скренути неочекивану пажњу на Фројдову тезу: сексуалност је извор опасности, изузев оне сексуалности која је преобликована, односно сублимисана.

Осим постулата психоанализе, на плану тумачења романа *Дервиш и смрт* као вишеструко корисна могла би се показати и Јунгова аналитичка психоанализа са својим концептима архетипова, сенке, Анимуса и Аниме, парадокса и индивидуације. Обликована кроз сусрете и сећања мушких главних јунака, фигура жене има много различитих појавних облика који се могу категоризовати и као архетипски. Претходивши личном искуству, архетипови се појављују у свести појединца као несвесне и наслеђене представе психе онда када се понови одређена праситуација у његовом личном животу (Јунг 2004: 18).

Подложна архетипском поимању, фигура жене у роману *Дервиш и смрт* манифестује се у следећим психолошким обрасцима:

- жена као дух прошлости,
- жена као сенка која прогони,
- жена као грешница,
- жена као чаробница,
- жена као ђаволова кћи,
- жена као необично створење изван „нашег” (мушког) света,
- жена као биће са којим је мушкарац невешт,
- жена као ратник са скривеним оружјем,
- жена као објекат потиснутих жеља,
- жена као вештица која општи са ђаволом у ђурђевској ноћи,
- жена као слушкиња,

- жена као растурачица породице,
- жена као фатална странкиња,
- жена као објект обожавања и платонске љубави,
- жена као мајка,
- жена као кћи,
- жена као супруга,
- жена као удовица,
- жена као љубавница,
- жена као противник,
- жена која у ратним условима општи са непријатељским војницима,
- жена коју сурово кажњавају за пример другима,
- жена без права на личне изборе (породица је удаје),
- жена као жртва силовања,
- жена стаје на пут мушкарчевим амбицијама

У већини препознатих појавних облика у роману *Дервиш и смрт* жена заступа породицу или телесност, сходно добу и поднебљу у којима је смештена радња дела. Имајући у виду да је Мешина Босна стара, напукла, снажна и тешка (Јеротић 2002: 238), еквивалентна јој је улога жене.

2.1. Конкубине – исконски ерос харема

Први сусрет са женским принципом догађа се на почетку романа, у текији као некадашњем харему. Сенке некадашњих младих конкубина ремете дервишки мир:

Кућу, некадашњи харем предака, поклонио је реду богати Алијага Цанић, да буде стјечиште дервиша и склониште сиромаша 'јер су они сломљена срца'. Молитвама и тамјаном спрали смо гријех са те куће, и текија је стекла славу светог мјеста, иако нисмо потпуно истерали сјенке младих жена. Понекад се чинило да пролазе одајама и да се осјећа њихов мирис. (Селимовић 2004: 13)

Са општег плана женскости у оквиру ког је жена схваћена као пасивни објект сексуалне жудње и размене, оличена као конкубина у харему на располагању мушкарцима, прелази се на појединачни план, али ништа мање телесан. У роману *Дервиш и смрт* жена се након харемских конкубина даље манифестује на индивидуалном плану, у лику кадинице.

2.2. Кадиница – жена је живот

Као централна женска фигура у Селимовићевом роману *Дервиш и смрт* позиционирала се Хасанова сестра, кадиница. Сусрет са кадиницом у главном јунаку Ахмеду Нурудину покреће најпре промишљање о женама, а потом и немир: „Када сам погледао, потраживши дуготрајног болесника што не мирише на смрт, угледао сам на сећији лијепу жену што је подсјећала на живот више него што може бити добро.” (Селимовић 2004: 19)

Приликом сусрета са Хасановом сестром, кадиницом, мушкарац из чијег нам је угла све посредовано, Ахмед Нурудин, осетио се нелагодно, сматрајући да мушкарци пред женама нису заштићени ничим, да жене имају снагу коју не користе и да у мушкарцима гледају могућег роба: „Најнеугодније је што знамо да оне знају више него што показују и да нас мјере својим необичним мјерилима која тешко сазнајемо.” (Селимовић 2004: 19)

Као оличење најопаснијег облика женскости, кадиница је приказана као жена од око 30 година, зрела, жена која зна вредност свега, она која има своје разлоге, а они су ретко када наивни. Детаљним физичким описом дочарана је као жена са лицем из грешних снова – глатког лица, пуних усана, очима у којима се види наглост, оживелих руку налик заљубљеним и загрљеним лабудовима, црне косе црвенкастог одсјаја, атласног колена, очију осенчених црном шминком, тихим гласом и говором као да везе – она је одисала чудесну драж која је избијала из ње као чаролија. „Ова жена имала је и неку посебну снагу која није њена, већ соја коме је припадала.” (Селимовић 2004: 19)

Пробуђеним чулима посвећеног дервиша, кадиница је доживљена као сувише млада и лепа, као жена која је одисала еротизмом и телесним и као жена која узнемирује: „Нисам слаб према женама, али се њено лице не заборавља лако.” (Селимовић 2004: 246) Описана је као жена сигурног става, заповедничких покрета, изгледала је опасно и надмоћно, јер се није знало шта спрема. Имала је енергију безобзирне жене која никоме не да власт над собом: „Није требало ни да говори, довољно је било да постоји.” (Селимовић 2004: 24)

Посматрајући је са задовољством и уживањем, дервиш схвата да никакву везу између себе и ње не може сагледати: „Невјешт сам разговору са женама, поготову са женама њене лепоте и њених година.” (Селимовић 2004: 19) Поредећи је са крвожедном шкорпијом и ђаволовом кћерком, дервиш ће, ипак, остати изненађен кадиницом: „Иблисова кћи, мислио је у мени сељак, проклињао дервиш, зачуђени обојица.” (Селимовић 2004: 19)

Лик кадинице остаће енигма. Посредујући је као изразито негативан лик, она ће искреном патњом за убијеним кадијом, трудноћом и одбијањем да уђе у нови брак са Нурудином након смрти мужа, навести и читаоца да се запита исто оно што се запитао и дервиш: „Била би можда добра жена и добра мајка, а шта је кад то није?” (Селимовић 2004: 266)

Убеђујући себе да је посматра из обичне радозналости да би сагледао ова необична створења (жене), која су толико изван мушког света, дервиш ће схватити да ова жена оживљава нешто нежељено у њему: жељу, страст и успомену. Жељу и страст потискује годинама, стидом, звањем, страхом, немиром и опасношћу, као и навиком да влада собом. Ипак, успомену неће моћи да потисне: „Ова што ме покренула, вратила ме себи.” (Селимовић 2004: 19) Оставши дубоко повезана са разобличавањем главног јунака Ахмеда Нурудина, кадиница ће својом вансеријском лепотом, погубном за већ пољуљани мир Ахмеда Нурудина, увести на сцену другу жену, једину коју је волео, жену из његове младости. Подсећајући га на неостварену љубав из прошлости, лик кадинице условиће стварање „заптивености у њему, у којој демонски бесне пламенови пригушеног и догмом убијеног ероса, спутаног интеректуалном контролом” (Вучковић 2005: 448), који ће до изражаја доћи у ноћи луђој од других, у ђурђевској ноћи.

2.3. Девојке у ђурђевској ноћи – 'полетеће ноћас вештице'

Развијајући концепт женскости у роману *Дервиш и смрт*, Селимовић ће поново са појединачног плана прећи на општи план – на архетипску представу жене као вештице.

У роману који је узаврео од јаких емоција и дубоких мисли покренуће се заспали анђели и демони (Јеротић 2002: 227). Одјекиваће у ђурђевској ноћи врели гласови девојака које се спремају да се у зору умију биљкама, верујући као

дивљакуше у магију цвећа и ноћи. Исте те девојке у поноћ ће се голе купати код воденица, а шејтани ће их плескати по бутинама. У ђурђевској ноћи, у којој нико неће остати разуман, букнуће људи страшћу, бесом, лудилом и жељом, а полетеће и вештице са кикотом.

Исконска побуна тела и победа паганских предачких грехова учиниће се дервишу као древно дивљање нагона којим дозивају далеки дивљи преци у људима. У ноћи распопућивања његове личности Нурудин ће препознати да га тај свет вуче, да је нешто прејако у њему и да ће се силе живота ускоро појавити. Ђурђевска ноћ јесте отварање према животу и пораз дервишке самоизолације (Петровић 1981: 19). Зато слика ђурђевске ноћи није опис природе и спољних дешавања, већ је слика унутрашње пометње (Петровић 1981: 18). Страхујући да су природни нагони јачи од свега што може да понуди разум, Нурудин осећа да ће и из црних подрума његове крви јурнути на површину непознате жеље. Ако изађу, неће их више моћи кротити и никада више неће бити оно што је био.

Мирис ђурђевске ноћи, биља и љубави, за дервиша нису ништа друго до грешни мириси жене и женских бедара. Ти мириси поново ће га вратити на сенке његових текијских сапутница, станарки некадашњег харема: „У соби мирише на старо дрво, на стару кожу, на старо дисање, сјенке су само пролазиле њоме, понекад, већ мртвих младих дјевојака, навикао сам се на њих, ту су живјеле пре мене.” (Селимовић 2004: 43)

Харемски духови женскости и околни женски блуд угрожавали су дервишево уточиште и нарушавали су његов, ионако привидни, мир. У сагласју са буром коју је у њему пробудила кадиница, распусне жене у ђурђевској ноћи допринеће да се у Ахмеду Нурудину пробуди потиснуто сећање на жену из његове младости.

2.4. Прва љубав – неишчилела сенка младости

Дакле, тињајућу буктињу у Ахмеду Нурудину запалиле су жене духови, жене вештице и једна конкретна жена – кадиница. Све оне призвале су у дервишу сенку која га је пратила двадесет година: „Никада човек не смије мислити да је сигуран, ни да је умрло што је прошло.” (Селимовић 2004: 24) Сећајући се једине жене у свом животу, запитаће се дервиш зашто се она буди када му је то најмање потребно, како је испливала испод наслага година и зашто је једна дозвола другу: „Дуго је није било у мени, одакле сад да се јави.” (Селимовић 2004: 24)

Иако нису сличне и без обзира на то што је кадиница која ју је дозвола лепша, та шеснаестогодишња девојка из сећања савлађује време, јер потиснуто не гарантује заборав: „Ништа заборавио нисам, сићушне златне маље око насмијаних усана, стас за обруч двију шака, мирис на милодух, неишчило, кроз дуге године. Кога то дјевојка зове кроз вријеме? Нисам могао да се одазовем, нисам могао да се вратим.” (Селимовић 2004: 89)

Жена коју је волео у младости остаје неименована. Због ње се Нурудин није оженио, јер је она за њега остала изгубљена и отета. Због ње је постао тврђи и затворенији према свакоме. Осећао се похаран, оштећен и ускраћен. Болела га је одсутна. Иако га је чекала, па су је на силу удали, иако је хтела да остави све и да са њим побегне у свет, Нурудин ће је два пута оставити. Први пут када одлази у рат, а други пут, иако данима путовавши да је види, онда када сазнаје да је туђа, да ће је као такву замрзети и да би могла стати на пут његовој срећи, омевши га да успе у животу. Ахмеду Нурудину лакше је било побећи него пркосити свету. Узевши је на груб начин, отићи ће не осврнувши се. Оставиће је иза себе, говоре-

ћи: „Одлази, сјенко, ништа није могло бити друкчије, и нашло би се нешто друго да боли.” (Селимовић 2004: 24)

На растојању између жениног „човек не треба да оде када има разлога да остане” и мушкарчевог „побегао сам од ње у свет да је не мрзим и да ми постане свеједно”, налази се њихов син који се појављује на заласку Нурудиновог живота. Последње тренутке његовог живота испуниће жена као сенка, као авет и као недосањани сан. Однос који је главни јунак успоставио са најважнијом женом у његовом животу сврстаће га у нарцистички тип карактера, јер ће га неспособност да успостави контакт са другима окренути самодовољности и прецењивању себе (Фројд 2016: 16–17).

2.5. Платонска љубав – витка Дубровкиња као фатална странкиња

Жена ће одредити живот још једног мушког лика у Селимовићевом роману. Дубровчанка Марија, бледолика и витка госпа, биће оријентир према ком ће се управљати Хасан Џамић. Ова фратарска штићеница кажњаваће себе због грешне љубави према Хасану оданошћу мужу: „Жена зна, жене увијек знају, макар ништа не било речено и пре ће помислити да јест него да није.” (Селимовић 2004: 106)

Нереализована платонска љубав двоје који су неспојиве супротности усмериће Хасанов живот ка лутању и несталности. Ова фатална странкиња обликоваће Хасанове поступке и према осталим женама из његовог окружења. Он се због Дубровчанке Марије, због сећања, самоће и наваљивања, оженио женом са којом је издржао само једну зиму. Његова бивша жена окарактерисана је као глупа, брбљива и грамзива.

Због тајне љубави према туђој жени Хасан ће имати разумевања за своју слушкињу Зејну која има и мужа и љубавника, мужевљевог рођака. Хасан ју је посматрао као дете на чијој је страни: „Жена је увијек занимљива кад је заљубљена, тада је паметнија, одлучнија, љупкија него икад.” (Селимовић 2004: 106)

2.6. Мајке које се не именују

Мајке главних мушких ликова, Ахмеда Нурудина и Хасана Џамића, не спомињу се и не именују. Као доминантне фигуре истичу се очеви као они који пред своје синове стављају велика очекивања и припремају их за живот.

Ипак, у роману се наводи трагична прича једне мајке, спажинице из Вишеграда, удовице која је изгубила у рату сина јединца. Желећи је да умре тако што се изгладњивала и мучила, стављајући тежак камен на груди свако вече пре спавања, враћа јој се воља за животом тек онда када јој путник намерник прича о сину. Као таква, мајка се сагледава као креатор или настављач живота, макар и кроз причу. Јунг (2004: 186) потенцијал стваралаштва приписује женском принципу, јер стваралачко дело израста из несвесних дубина, из царства мајки.

Тип жене грешнице преплетен је са типом мајке. Дат је у лику Мула Јусуфове мајке која се приказује као једина млада жена у близини у ратним условима. Наизглед ситна и слаба, она није одмах привлачила пажњу, али су њен сабран поглед, мирни покрети, сигурност, складно кретање, здраво и гипко тело и лепа уста са пркосним осмехом указивали на жену која се храбро носила са невољама у животу. Као удовица која је остала сама са слепом мајком и шестогодишњим сином, желела је да невољу окрене у своју корист и сачува оно што је имала, хан и имање. Радила је због сина, у жељи да му обезбеди боље материјално полазиште у животу. Војницима је продавала храну и пиће, дозвољавала им је да се коцкају код ње

у хану, а потом је живела са војницима, па чак и са непријатељским: „Била је вода која слободно тече, храна која се нуди, надокхват руке.” (Селимовић 2004: 178)

Завршила је као колатерална штета рата, стрељана. Укаљане части, чак и мртва, утицала је на судбине Мула Јусуфа, Харуна и Нурудина, јер су, због поступака које је она чинила, они мрзели, издали или страдали.

3. Закључак

У Селимовићевом роману *Дервиш и смрт* жене су приказане негативно или амбивалентно. Присуство женске фигуре као принципа који делује из другог плана, позадински, наводи на дубинску мотивацију аутора да их обликује као реметилачки фактор у мушком свету дела. Осујеђености присутне у мушким ликовима стављају се насупрот продуктивности женског принципа који и у најтежим условима има моћ да ствара, покреће и штити. Оштре границе које су повучене између мушког и женског принципа указују на женску самоизграђујућу виталност феникса и мушку саморазарајућу деструктивност ратника. Женски принцип оформљен је тако да ослобађа, иако пасиван и трпељив, док мушки принцип ескапистички прибегава различитим склоништима и поунутрењима. Први принцип јесте давалачки, други усисавајући. У дијалогу два неравноправна такмаца победник је само наизглед победник, а губитник само наизглед губитник.

На симболичкој равни, мушки принцип оличен у ликовима Ахмеда Нурудина, Хасана и Алијаге Џамића, Мула Јусуфа, касаблија и дервиша, као и представника власти, упоредив је са Фарадејевим кавезом. Они су замишљени простор, изолован проводником који не пропушта у себе спољашње утицаје. Са друге стране, женски принцип, оличен у Селимовићевом роману конкубинама, девојкама у ђурђевској ноћи, кадиницом, првом љубављу из младости, Далматинком, Мула Јусуфовом мајком и осталим женским ликовима, упоредив је са Фабержеовим јајима. Оне су дате у откривајућим слојевима и садржане су једна у другој. Као такве, оне су важан чинилац у дезинтеграцији мушких ликова и обликовању њихових поступака.

Напослетку, долази се до закључка да је улогу жене у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића потребно пажљиво преиспитати, јер одјеци женског утицаја у патријархалном, касаблијском и дервишком мушком свету сежу дубоко и изазивају неслућене потресе. Иако успостављена као реметилачки фактор, жена у свету овог дела има значајну конституентску улогу мотиватора промена, због чега је неопходно улози жене у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића дати онај значај који јој непорециво и припада.

Литература

- Вучковић 2005: Р. Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Јеротић 2002: В. Јеротић, *Дарови наших рођака*, Београд: Арс либри.
- Јеротић 2006: В. Јеротић, *Психоанализа и култура*, Београд: Арс либри.
- Јунг 2004: К.Г. Јунг, *Лавиринт у човеку*, Београд: Арс либри, Невен.
- Јунг 2006: К.Г. Јунг, *Архетипови и развој личности*, Београд: Просвета.
- Норис 1982: К. Норис, *Деконструкција*, Београд: Нолит.
- Петровић 1981: М. Петровић, *Роман Меше Селимовића*, Ниш: Градина.

Селимовић 2004: М. Селимовић, *Дервиш и смрт*, Београд: Логос-арт.

Фројд 2009: С. Фројд, *О сексуалној теорији. Тојтем и табу*, Нови Сад: Академска књига.

Фројд 2016: С. Фројд, *Карактер и либидо*, Београд: Завод за уџбеника.

WOMAN AS A DISRUPTIVE FACTOR IN THE NOVEL *DEATH AND THE DERVISH* BY MEŠA SELIMOVIĆ

Summary

This paper analyzes the seemingly secondary role of women in the novel *Death and the Dervish* by Meša Selimović. Affecting the actions of the main characters from the background, the role of women in Selimović's novel *Death and the Dervish* is recognized and established as disruptive. The woman is a disruptive factor in the dervish world and the kasablian environment. Shaped through the encounters and memories of the male protagonists in Selimović's novel, the woman has many different appearances that can be categorized as archetypal. Relying on the postulates of Freud's theory of psychoanalysis and Derrida's theory of deconstruction, and partly touching on Jerotić's mediation of Freud's premises, as well as discovering the possibilities of applying Jung's assumptions of analytical psychology, we come to the conclusion that the role of women in the novel *Death and the Dervish* by Meša Selimović needs to be carefully reconsidered, because the echoes of the female influence in the patriarchal, kasablian and dervish male world reach deep and cause unsuspected upheavals. Although established as a disruptive factor, because it is seen from a contextual aspect that implies the position of women in the time in which the novel is set, as well as the time in which the work was created, the figure of a woman in the world of Selimović's work has a significant constitutive role as a motivator of change, which is why it is necessary to give the role of a woman in the novel *Death and the Dervish* by Meša Selimović the significance that it undeniably deserves.

Keywords: Meša Selimović, *Death and the Dervish*, woman, disruptive factor, theory of psychoanalysis, theory of deconstruction, analytical psychology

Snežana M. Marković

Катарина С. Лазић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

„ЗЛОЋЕ” ИЛИ АМБИЦИОЗНЕ ЖЕНЕ У МУШКОМ СВЕТУ? – УПОРЕДНА АНАЛИЗА ЛЕЈДИ МАГБЕТ И СРЕМЧЕВЕ ПОПАДИЈЕ ПЕРСЕ

Предмет рада представљаће превасходно упоредна анализа двеју женских ликова, Шекспирове Лејди Магбет и Сремчеве попадије Персе. Будући представљене као жене у извесном смислу зле и осветољубиве, настојаћемо да у раду разлучимо колико је то зло у њима инхерентно, а колико су оне заправо амбициозне жене које, ограничене својим полом, настоје да то што желе остваре кроз своје мужеве, дакле путем мушког агенса. У раду ће исто тако акценат бити стављен на говор као средство којим се ови ликови служе како би извршили утицај на представнике патријархата, као и њихову спремност да се одрекну својих женских карактеристика како би до жељеног дошле. Анализом се жели доћи до закључка да је „зло” проистекло из карактера ових двеју јунакиња заправо последица њихове претеране амбиције, прихватања мушког принципа, и да се оно јавља управо због феминизације и недовољне чврстине карактера њихових мушкараца.

Кључне речи: амбиција, Лејди Магбет, попадија Перса, Сремац, Шекспир, женственост

1. Увод

Није редак случај да у литератури и култури (превасходно када је у питању митолошки аспект) наилазимо на примере жена које својом физичком примамљивошћу, убедљивом и аргументованом реториком, чврстином свог карактера или пак на неки други начин, мушкарце врло често наводе на поступке који би се могли сматрати етички врло дискутабилним. Већ и Библија говори о томе кроз причу о прародитељском греху. Зло је дејствовало пре свега кроз Сотону који се Еви приказао у облику змије, али је Ева та која је Адама нагнала да окуси плод са дрвета познања добра и зла. Адам је своју љубав према Еви и њене телесне дражи ставио испред своје љубави и послушности Богу и због тога платио велику цену. Салома, Иродијадина ћерка и пасторка Ирода Антипе, била је та која је својим плесом и лепотом нагнала очуха да погуби Јована Крститеља, пре тога подстакнута на тај чин од стране своје мајке. Када год би постојала морална колебљивост и недовољна чврстина карактера представника патријархата, до изражаја би долазиле жене које би поседовале све те карактеристике које њихови мушки пандани нису.

Епитет „злоће” у наслову са циљем је дат под наводницима. Поставља се питање да ли су те жене заиста инхерентно зле, да ли су оне само тако представљене од стране патријархалне средине и да ли је „зло” у њима заправо продукт средине у којој живе и спољашњих околности над којима оне немају утицаја. Представљање жене „злом”, „аспидом”, „вештицом”, „роспијом”, итд. готово је увек повезано са концептом женствености, будући да се таквој једној жени, тј. оној која одступа од норми прописаних од стране патријархалног друштва, та иста женственост укида. Штавише, питање женствености одувек је представља-

1 katarina.lazic2012@gmail.com

ло својеврсну „јабуку раздора” кроз читаву историју. Наравно, друштво никада није гледало са одобравањем на жене које су се бориле за то да буду независне, али та чињеница и није изненађујућа када се има у виду „да је представа о ’идеалном виду женствености’, који је подразумевао да жена мора бити послушна и кротка, а пре свега економски зависна заправо представља патријархални конструкт” (Лазих 2020: 2).

У контексту „злих” жена можемо говорити и о феномену женског демона. Наиме, када говоримо о женском демону не мисли се притома на жену чији се поремећен ум огледа у њеним физичким деформитетима, већ пре свега „жену која се сматра неподобном јер се њено понашање и размишљање не уклапају у слику идеалне женствености” (Буве 2006: 1). Наиме, свака жена која је одступала од Ковентријевог² „анђела у кући” ризиковала је да буде проглашена „демоном, дивљом животињом, или курвом: субверзивном претњом породици; претеће сексуалном; прожетом осећањима; самоувереном; особом која непрестано трага за задовољствима и испуњењем, као и потврдом свог идентитета; независном; поробљивачем; виктимизатором и предатором” (Пикет 1992: 16). Међутим, проблем настаје када се има у виду да је ова норма нешто што је дефинисано од стране патријархата, те је стога упитно колико је заправо меродавна. Једини начин који би женском демону омогућио да буде прихваћен од стране тог истог друштва јесте да буде „припитомљен” и уобличен у неку другу, прихватљивију форму. Већ и сама пежоративна дефиниција женске независности и бунтовности у појму „демон” довољно говори у прилог чињеници како се и кроз дискурс манифестовао патријархални ауторитет.

Представљене као зле и осветољубиве жене, Шекспирова Лејди Магбет и попадија Перса Стевана Сремца јунакиње су које кроз своје мужеве, дакле кроз мушки агенс, настоје да своје амбиције спроведу у дело, Лејди Магбет да се домогне круне а попадија Перса да се освети својој некадашњој пријатељици, попадији Сиди и произведе свог мужа у проту. Како би то постигле, оне су спремне да се одрекну својих женских карактеристика и „постану” мушкарци или да за тај циљ искористе представнике патријархата. У раду ће такође акценат бити стављен на говор као средство манипулације којим наведени женски ликови настоје да изврше утицај на патријархат и дођу до жељеног. Анализом се жели доћи до закључка да су феминизираност и недовољна чврстина карактера њихових мушких пандана нешто што ове јунакиње нагони да „пригрле” мушки принцип и превазиђу ограничења која им пол, иако само друштвени конструкт, неминовно намеће.

2. Лејди Магбет и попадија Перса – упоредна анализа

Жена која је приказана као неко ко одише претераном амбицијом, али којој није дато да ту амбицију и оствари, будући да је жена, па то покушава да оствари кроз свог мужа, јесте свакако Шекспирова Лејди Магбет. Као неко ко показује особине карактеристичне пре свега за мушкарце, она жели да се реши својих женских атрибута како би успела да оствари све оно што је доступно само мушкарцима. То се најбоље огледа у сцени када, по примању вести о пророчанству да ће Магбет постати краљ, моли више силе да је „ражене” како је ништа не би зауставило у томе да своју амбицију спроведе у дело:

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

Ходите, дуси ви,
Што убилачке мисли рађате,
Ражените ме овде, па ме сву
Од главе све до пете напуните
Свирепства грозна. Крв ми згрушајте,
Запречите приступ и пролаз савести
Да никакав живи поход кајања
Не уздрма ми страшну одлуку;
Да између ње и њеног извршења
Не уђе мир. У моје женске груди
Ви, убилачке слуге, уђите,
Гдегод у бићу свом невидљивом
Пратите несрећу људску. Став'те ми
Жуч место млека! – Густа ноћи, ти!
Огрни се у најчађавији дим
Самога пакла да мој оштри нож
Не види рану коју начини;
Кроз помрчине вео да не вирне,
Не цикне небо: 'Стани!' (Шекспир 2003: 50)

Међутим, по убиству краља Данкана решеност и одлучност Лејди Магбет и Магбетово оклевање и страх као да замене места: мучена грижом савешћу, Лејди Магбет с временом губи разум и извршава самоубиство, док Магбет тоне све дубље и дубље у злочин и крвопролиће. Упркос својој снажној амбицији и тежњи ка маскулинитету, Лејди Магбет не може да избегне оном инхерентном, женском у њој. Мерилин Френч у есеју „Магбет и мушке вредности”, објављеном у књизи *Шекспирова подела искуства* (*Shakespeare's division of experience*, 1982) наводи да се Лејди Магбет, за разлику од мушких ликова у драми који почине исти или чак и гори злочин, сматра натприродно злом јер „њен злочин је гнусан зато што нарушава њену друштвену функцију која је успостављена као принцип искуства: она не успева да сачува женски принцип”³ (Шекспир 2003: 31).

Попадаја Перса, попут Шекспирове Лејди Магбет, поседује изразиту осветољубивост и амбицију, што се и види када „хушка” свог мужа, поп Ћиру, да након свађе (и туче) поп Спиру код владике што више оцрни како би овог обријали и распопили. Персидин монолог када на крају сазнаје да су се њени планови изјаловили донекле подсећа на монолог Лејди Магбет која моли више силе да јој доделе мушке атрибуте и „ражене” је, будући фрустрирана неодлучношћу и неспособношћу свог мужа:

Ајнпренсупе! Хоћеш ајнпренсупе! – викала је госпоја Перса, мешајући варјачом запршку. – Арсеникума да ти дам а не ајнпренсупе, ко што си га и заслужио! Она (госпоја Сида) протиница пре мене! Испред носа да ми се измакне! То ти је оно: 'Пошљи луду на војску, па седи кући па плачи!' 'Умал' мене нису обријали!' каже мамаљуга банацка... Хеј, - викну болно госпоја Перса, са дигнутом варјачом, па је изгледала ко Исус Навин кад је заустављао сунце да не седа – хеј, та што нама женама није дао бог да ми можемо да будемо попови, да се ми овако, како нас је бог створио, поразговарамо мало с тим њиховим владикама, - да видимо ко би кога обријао. (Сремац 2006: 230)

Међутим, осветољубива попадаја Перса не добија своје задовољење, а поп Ћира је на крају био срећан што је извукао читаву главу на раменима (а са њом и браду и мантију).

3 Наведени подаци преузети су из предговора за драму *Магбет* (Шекспир 2003: В. Шекспир, *Магбет*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства).

Важан моменат када говоримо о обе јунакиње јесте свакако чињеница да их то што су жене спречава да своје амбиције остваре самостално, већ кроз своје мушке половине. Међутим, када се узме у обзир тврдња Јулије Кристеве „да је ’жена’ заправо друштвени конструкт а не биолошки пол” (Пример 1993: 17), у извесном смислу јунакиње би могле бити у праву у својој фрустрацији због чињенице да их спутава нешто на шта никако нису могле имати утицаја, а превасходно јер им је то ограничење наметнуто од стране друштва, конкретно патријархата. Не залазећи у моралну оправданост чина на које наводе своје мушкарце, важно је истаћи да јунакиње пре свега подстиче на делање оклевање и неодлучност њихових мужева, те да оне стога „преузимају” мушку улогу (долази до замене родних улога) и настоје да их подстакну на акцију (јер ипак, као жене, нису у могућности да изврше регицид или изађу пред владику и свештенство). У том смислу, према Примеровој (1993: 117), „мушка неспособност може представљати пукотину кроз коју жене могу ући и дограбити моћ”. Како би постигле ту надмоћ над мушкарцем, Лејди Магбет и попадија Перса готово се увек користе говором као средством којим дате мушкарце у извесном смислу „кастрирају”, односно „подстичу на акцију” (Пример 1993: 32). Када говоримо о Лејди Магбет, наведена тврдња огледа се у ситуацији када Магбета настоји да, емотивном манипулацијом и преиспитивањем његове мушкости, подстакне на Данканово убиство, видевши да он оклева:

Је л’ нада у коју си се био обукао
Пијана била? Је ли спавала
Од тад, па сад се буди гледећи
Овако зелено бледо што је пре
Учинила онако слободно?
Одсад ти љубав исто тол’ко ценим.
Је л’ страх те бити делом, храброшћу,
То што си жељом? Хтео би да имаш зар
То што сматраш живота украсом,
А живиш к’о страшљивац у свом сопственом суду,
Пуштајући да ’не сме’ дочека ’хтео бих’
Као бедни онај мачак у пословици! (Шекспир 2003: 54–55)

Доводећи у питање његову храброст и постојаност, Лејди Магбет настоји да Магбета, на суптилан начин, убеди да и он жели круну подједнако као и она. На сличан начин, Сремчева попадија Перса нагони свог мужа поп Ђиру на освету, видевши да је готов да одустане од процеса против поп Спире:

Шта? Зар онај паоренда и даље да буде парох ту ди си и ти?! – праска госпоја Перса шетајући по соби, па од времена на време застаје, брише порцулан кецељом, гледа поп-Ђиру с леђа и наставља да подбада. – Ђиро, узми се на ум! Ђиро! Одма’ идем у род, идем у бели свет ако тај грубијан не повуче што је заслужио! Идем, Ђиро, куд ме очи воде и ноге носе, а ти гледај шта ћеш без попадије; да те видим онда шта ћеш! ... Еј, мамаљуго банацка! Дакле, ти си већ контен да све заборавиш! Ђиро! Кад мрзиш, треба да мрзиш љуцки. Јест’, тако је то! Све доле! И браду, и бркове, и... (Сремац 2006: 170–171)

Попадија Перса гоњена не толико осветом због увреде нанете поп Ђири колико мржњом према попадији Сиди, својој некадашњој пријатељици, настоји да мужа, као прилично „млаку” и помирљиву фигуру, подстакне на делање.

Говор, као средство симболичке „кастрације” мушкараца, парадоксално истовремено може представљати и средство којим се мушкарци могу и охрабрити, тј. кроз речи Лејди Магбет и попадије Персе уочава се и (морална) подршка које

су оне спремне да пружи својим мужевима како би их „окуражиле”, што се назива у монологу Лејди Магбет када сазнаје за пророчанство три вештице:

Пожури амо да ти наточим
У уво духа мог; да избијем
Смелошћу мога језика све то
Од златног што те венца одвраћа,
Којим те усуд и натприродна помоћ
Изгледа да је увенчала већ. (Шекспир 2003: 49)

На сличан начин, попадија Перса настоји да подстакне поп Ђиру на акцију, видевши да је он клонуо духом и да се уплашио парнице: „Еј, да ми је, Ђиро, да ти ја мој језик нешто могу да позајмим!” (Сремац 2006: 173) Тако језик, односно говор, у случају ових двеју јунакиња израста у двоструки симбол: симбол кастрације и оснаживања мушког агенса неопходног за спровођење намере у дело.

Чињеница која у извесном смислу уводи разлику између ових двеју јунакиња, поред наведених сличности, тиче се већ поменуте замене родних улога. Наиме, док попадија Перса током читавог романа остаје стамена и непоколебљива (особине повезане са маскулинитетом), улоге Магбета и Лејди Магбет као да се мењају током драме. Иако храбар и частан ратник, Магбет оклева и несигуран је када је у питању убиство краља Магбета на које га жена подстиче (и на тај начин показује феминине карактеристике), док је Лејди Магбет апсолутно сигурна у себе и хладнокрвна, што је у извесном смислу поставља у улогу мушкарца. Међутим, након извршеног убиства, Магбет све више запада у вртлог интрига и убиства, не презајући ни од чега како би се одржао на престолу (где тај деструктивни импулс опет указује на маскулинитет), док Лејди Магбет губи разум и тоне у лудило, показујући се не баш тако хладнокрвном на делу као и на речима. У извесном смислу може се рећи да „немогућност да се одржи равнотежа између света савести и света жеља” (Фавила 2001: 3) представља заправо фаталну грешку Лејди Магбет, као и чињеница да је у својој претераној амбицији преценила своје способности.

О Лејди Магбет и попадији Перси може се говорити у контексту мајчинства и мајчинског инстинкта, тј. његовој претераности код попадије Персе и готово недостатку истог код Лејди Магбет. Мајчински инстинкт код ове две јунакиње огледа се на два плана, у односу према њиховој биолошкој деци, као и према њиховим мужевима. Сремчева попадија Перса, као што је читаоцима романа познато, не преза ни од чега како би осигурала срећу своје кћери Меланије, тј. удала је за младог и образованог учитеља Перу, толико да је у стању да пред њим вређа и омаловажава Меланијину супарницу Јулу, девојку која би јој могла бити ћерка:

О, госпођица Јула је доиста симпатична девојчица- вели Пера, коме се учини нешто празна соба по одласку Јуле. Онај њен поглед остаде му дубоко у срцу. – Како пито-мо гледа, па како је само смерна и стидљива!

И вама се то допада!? – чуди се очевидно мало уплашено госпоја Перса. – Боже, господин-Перо, баш сте ви... баш је ова садашња младеж! Свака јој се женска допада! ... Сад нећу да кажем да је она крива, она је красно дете, добро дете, љупко дете. Тхе, али све је то само за прва два-три магновенија. Та, бога вам, и лепо лице, а она није ружна, што вреди ако нема ту и воспитанија?! Лепота прође, а воспитаније траје, што кажу, до гроба. А кад паметан човек већ хоће да век векује, а он гледа, додуше, на оно прво, али богоми, још више и на ово друго. Зар не?

... Е, а зар је она, сирота, крива што је бог такву створио, и она њена мама је тако васпитава! Само јесте и није, па ни речи више да бекне. Сачувај, боже, такву какву каквом мужу који се бави науком, па му треба да се разговори и разгали мало... (Сремац 2006: 77–78)

Настојећи да превидише повучену и несналажљиву Јулу Пери прикаже као заосталу и необразовану, Перса покушава да истакне своју ћерку Меланију, девојку која поседује образовање али прилично површну особу која нагиње помоћарству. Нажалост, млади учитељ у недостатку животног искуства и наивности бива преварен и опредељује се за Меланију место Јуле, због чега ће касније жалити до краја живота. С друге стране, у односу попадије Персе и поп Ђире од самог почетка видљива је неједнакост, готово као да је реч о односу мајке и сина, а не мужа и жене. Мада фигура од ауторитета пред својом паством и црквеним великодостојницима, поп Ђира готово је потпуно под контролом доминанте попадије Персе која манипулише њиме како би дошла до жељеног циља: осветила се попадији Сиди и још више испела на друштвеној лествици, односно постала протиница. Попут Лејди Магбет која је спремна да се одрекне своје женствености зарад круне, и попадија Перса својим узвиком „хеј, та што нама женама није дао бог да ми можемо да будемо попови” (Сремац 2006: 230), изражава жаљење што је рођена као жена, те јој је, упркос томе што је способнија од свог мужа, ускраћено да у свету скројеном за мушкарце своју амбицију реализује. Исто тако, Шекспиров Магбет показује се на почетку драме као храбар, мужеван и частан војник, човек поштован од стране својих војника и самог краља Данкана (дакле, цењен у оквирима патријархалног поретка), док се у односу са Лејди Магбет показује као слаб, неодлучан и подложен њеном утицају да почини краљеубиство. Штавише, Магбет у драми представља средство којим се жена служи како би се испела на друштвеној лествици (попут Сремчеве попадије Персе). Сходно томе, иако је акценат на Магбету као владару, он је само гласноговорник своје жене док је прави владар Лејди Магбет. Иако иницијалну идеју да би могао постати краљем Магбет добија захваљујући пророчанству трију вештица, у извесном смислу може се рећи да Лејди Магбет представља њихов „продужетак” у оквиру домаћег огњишта, односно довршава посао које су три сестре започеле сусрећујући Магбета после битке. Андрогиност вештица у драми, приказаних као бића чији је пол врло тешко одредити будући да поседују карактеристике и женског и мушког пола, још једна је чињеница која њих повезује са Лејди Магбет која моли мрачне силе да је „ратосиљају” женског пола како би имала довољно храбрости за Данканово убиство. У том смислу Лејди Магбет, попут трију вештица, показује се натприродним бићем превасходно због свог настојања да је мрачне силе „ражене” те лише пола (а консеквентно и слабости неодвојивих од тог пола), а затим и имплицитно наговештеног инфантицида. Наиме, упркос томе што се у драми наговештава жаловост брака Магбетових, тј. да у браку нема деце, што на неки начин и Магбет потврђује упућујући својој жени следеће речи: „Рађај ми само синове, јер то / Неустрашено тело не може / Ништ’ друго до мушкарце понети” (Шекспир 2003: 56), Лејди Магбет у једном делу драме ипак упућује на искуство материнства и да јој је знано како је то бити мајка:

Знам, дојила сам; знам како се нежно
Детенце воли, што ме сисало.
Па док ми оно у лице се смеши,
Из безубих му десни сису бих
Истргла своју и мозак истресла
Кад бих се на то заклела
К’о ти на ово... (Шекспир 2003: 55)

Остаје нејасно из ког разлога дете о коме Лејди Магбет говори бива изостављено у драми: да ли због тога што је било женско те због чињенице да не може

да продужи лозу за патријархат није од великог значаја, или је то дете просто плод већ начете психе Лејди Магбет. Инфантицид, био он стварни или хипотетички, „симболише чин којим Лејди Магбет на фигуративан начин потпуно одбија материнство као средство друштвеног напредовања” (Хук 2023: 3). Наиме, материнство је представљало једини начин којим би се жена потврдила и напредовала у друштву, што даље имплицира да је за мушкарце постојао други, далеко непосреднији начин да то постигну. Стога, говор Лејди Магбет о инфантициду представља заправо „фигуративну тврдњу да може доћи до престола и моћи једино ако одбаци своју женственост” (Хук 2023: 3): с друге стране, Магбетов одговор њој имплицира да, ако жели трон, она се мора повиновати томе да буде мајка и да му обезбеди мушке наследнике. Жеља Лејди Магбет да до круне дође „заобилазним” путем показује се „неприродном” најпре због тога што је због ње спремна да се одрекне своје природе и „постане” мушкарац, а затим и због тога што ће на тај начин пореметити „природан” поредак ствари који је истицао да се круна може наслеђивати једино по очевој линији (а што опет представља патријархални конструкт). Казна за то представљаће касније лудило Лејди Магбет, о чему сведоче и речи њеног лекара: „Неприродна дела рађају / И неприродне муке” (Шекспир 2003: 115): немогућност Лејди Магбет да остане хладнокрвна пред злочиним и насиљем враћа је у њену женску улогу (поново успоставља природни поредак ствари), а лудило се поставља као својеврсна казна за њен неприродан чин. И Сремчева попадија Перса и Лејди Магбет жене су које носе консеквенце због настојања да одбаце своју природу и тиме почини „неприродан” чин пригрлиши маскулинитет.

3. Закључак

У раду смо се превасходно бавили упоредном анализом Шекспирове Лејди Магбет и Сремчеве попадије Персе. Представљене као зле и осветољубиве жене, ликови Лејди Магбет и попадије Персе својом аналогijом постављају једно врло занимљиво питање: наиме, да ли су оне инхерентно, суштински зле (стога је и епитет „злоће” у наслову стављен под наводнике), или су злим проглашене од стране патријархата због своје амбиције и настојања да је реализују на начин и средствима који су били резервисани само за мушкарце. Упоредном анализом ових двеју јунакиња се желело доћи до закључка да је (женски) пол заправо само друштвени конструкт који, као такав, спутава ове жене и приморава их да своју амбицију ипак реализују кроз своје супружнике.

Ликови Лејди Магбет и попадије Персе најпре показују сличност у својој спремности да се одрекну свог пола, како би превазишле друштвене стеге, и „постану” мушкарци. Међутим, управо се тај њихов чин показује „неприродним” јер нарушава друштвену функцију, тј. очекивања патријархалне средине у односу на жене: ни Лејди Магбет ни попадија Перса не успевају да у себи сачувају женски принцип. Истовремено, важан моменат када су ове две јунакиње у питању јесте свакако чињеница да су на чин одрицања од сопственог пола биле инспирисане између осталог и неодлучношћу и неспособношћу својих мушких половина, те је „феминизираност” њихових супружника послужила као „пукотина” кроз коју је њихова одлучност и асертивност могла да дође до изражаја. Како би извршиле утицај на своје супружнике, Лејди Магбет и попадија Перса се најчешће служе говором како би их „кастрирале” или охрабриле на жељени чин. Тиме језик, тј. говор у њиховом случају добија двоструку улогу: симбол кастрације и одузимања мушкости и оснаживања патријархалних представника.

У контексту ликова Лејди Магбет и попадије Персе говорило се и о замени родних улога. Наиме, док се попадија Перса од почетка до краја романа показује као неко ко доминира над својим мужем (те тако исказује маскулине особине), у случају Лејди Магбет и Магбета видљива је флукуација тих улога: Лејди Магбет на почетку драме показује мушке особине у односу на Магбета, док како драма одмиче она постаје све несигурнија и регресира у своју женску улогу (што резултира у лудило), док Магбет постаје све асертивнији и склон деструкцији како би се одржао на престолу.

Мајчински инстинкт јесте још нешто што такође успоставља аналогију између ових двеју јунакиња и то на два плана: у односу према својој деци, као и односу према мужевима. Наиме, док попадија Перса поседује овај инстинкт чак у претераној мери, када говоримо о Лејди Магбет нејасно је да ли се она остварила као мајка: у више наврата у драми истиче се неплодност њеног брака са Магбетом, док она уједном тренутку изјављује „Дојила сам, знам како се нежно детенце воли!...” (Шекспир 2003: 55), те недвосмислено указује на то да јој мајчинство није страно. У прилог томе говори и (хипотетички) инфантицид који Лејди Магбет помиње у драми, што њен чин одрицања од женског пола чини још неприроднијим и монструознијим. Наиме, инфантицид о коме Лејди Магбет говори у драми симболише њен став да до моћи и престола може доћи једино ако се одрекне своје женствености а тиме и мајинства. Како су жене могле друштвено напредовати једино путем мушког агенса (тако што би мушкарцу родиле дете и тиме осигурале продужетак лозе), чин Лејди Магбет показује се утолико неприроднијим и друштвено неприхватљивијим. Жена која нарушава женски принцип, успостављен од стране патријархата, неминовно сноси консеквенце због датог чина, што се огледа на примеру ових двеју јунакиња: Лејди Магбет губи разум и „назадуге” у своју женску улогу, док попадија Перса остаје ускраћена положаја протинице и губи кредибилитет.

Женски пол, иако само друштвени конструкт, жене приморава да живе и делају у оквиру онога што им је друштво одредило. Самим тим, свака жена која настоји да та ограничења превазиђе ризикује да због тога и сноси последице: она која жели да „постане” мушкарац и одрекне се своје природе мора бити спремна да „мушки” и отрпи казну за тај чин.

Литература

- Буве 2006: J. Beauvais, Domesticity and the female demon in Charlotte Dacre's Yofloya and Emily Brontë's Wuthering Heights, *Romanticism on the Net*, no. 44, 1–7.
- Лазих 2022: К. Лазих, Преиспитивање појма женствености у делима *Оркански висови* и *Џејн Ејр*, *Савремена проучавања језика и књижевности*, Година XIII/Књ. 2, Зборник радова са XIII научног скупа младих филолога Србије, одржаног 10. априла 2021. на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 107–122.
- Пикет 1992: L. Pykett, *The „Improper” feminine: The women's sensation novel and the New woman writing*, London: Routledge.
- Пример 1993: S. J. Primmer, *Female power in Shakespeare's plays*, Durham University.
- Сремац 2006: С. Сремац, *Пош Ђура и пош Сјура*, Крагујевац: Клуб Културе.
- Фавила 2001: M. Favila, Mortal Thoughts and Magical Thinking in *Macbeth*, *Modern Philology*, vol. 99, no. 1, 1–25.

Хук 2023: J. Hooke, *Gender Roles in Shakespeare's Macbeth*. <https://www.academia.edu/14760482/Gender_Roles_in_Shakespeares_Macbeth>, 9. 5. 2023.

Шекспир 2003: В. Шекспир, *Маџбети*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

**“THE WICKED” OR JUST AMBITIOUS WOMEN IN A MAN’S WORLD?
– A COMPARATIVE ANALYSIS OF LADY MACBETH
AND STEVAN SREMAC’S PERSA, A PRIEST’S WIFE**

Summary

The paper provides a comparative analysis of two female characters, Shakespeare’s Lady Macbeth and the priest’s wife Persa from Stevan Sremac’s novel *Priest Čira and Priest Spira*. Since they are represented, in a certain measure, as evil and vindictive women, in the paper we endeavor to distinguish whether they are inherently evil or whether they are actually ambitious women who, being limited by their sex, endeavor to fulfill their ambition through their respective husbands, that is, through the male agent. In the paper, the emphasis is put on speech as a means employed by these characters to make an impact on the representatives of patriarchy, as well as on the readiness of these two women to renounce their femininity in order to achieve the desired goal. Through this comparative analysis we attempt to reach the conclusion that the “evil” within these female characters is actually a consequence of their excessive ambition, as well as their acceptance of the male principle, and that it stems from the “femininity” and incompetence of their male counterparts.

Keywords: ambition, Lady Macbeth, priest’s wife Persa, Sremac, Shakespeare, femininity

Katarina S. Lazić

Ana P. Mužar¹
University of Belgrade
Faculty of Philology

THE (M)OTHER IN THE MODERN AMERICAN DRAMA OF EUGENE O'NEILL, ARTHUR MILLER AND TENNESSEE WILLIAMS

Through the analysis of *Long Day's Journey into Night*, *Death of a Salesman* and *The Glass Menagerie*, this paper deals with the female experience bearing the impress of the 1930s America. The current author aims to provide a feminist and Marxist reading of the abovementioned modern American plays, focusing on the mother figure as the focal point of patriarchal and capitalist oppression. The paper illustrates that the ideal of the maternal female suits the structural and value system of the modern industrial society insofar as there is a correlation between patriarchal and capitalist gender roles – both involving the homemaker mother and the breadwinner father. The female protagonists' experience is filtered through the domestic sphere, whereby the conceptualization of traditional feminine roles is in accordance with the demands of the capitalist society. Moreover, this paper also shows that the ideal of the maternal female precludes women from articulating their (other) self, while the socio-economic intricacies and the cultural ethos of the 1930s America further contribute to the female protagonists' oppression and subordination.

Keywords: feminist criticism, Marxist criticism, patriarchy, capitalism, (m)other, oppression

1. Introduction

Eugene O'Neill, Arthur Miller and Tennessee Williams take a special place within modern American literary canon. Some of their most popular plays – including *Long Day's Journey into Night*, *Death of a Salesman* and *The Glass Menagerie*² respectively – provide a wealth of information about the female experience bearing the mark of the 1930s America. These plays that are selected for discussion in this paper may also be deemed an indictment against the American capitalist system since they bring to light the devastating power of the socio-economic forces of the thirties that have greatly affected women's lives already marred by patriarchy. Generally speaking, the depiction of familial dynamics figures prominently in the 20th century modern American drama. However, more often than not, those family dramas offer a bleak view of the modern American family life and its prospects – the disintegration of the American family being a recurring motif, mostly due to post-war industrial capitalism.

A great number of plays written by modern American playwrights may be regarded as a testimony to “the transformation of life wrought by the emergent capitalism, the destruction of traditional bonds and their replacement by the ethics of the marketplace” (Greene 1981: 39). Yet, Greene (1981: 39, 41) underlines that the far-reaching impact of this socio-economic shift on women, “its most sensitive seismograph”, is frequently overlooked – just as “the political economy of women's oppression,

1 ana.muzar@hotmail.com

2 Extensive research has been conducted so far regarding various aspects of the abovementioned modern American plays. As far as a considerable body of literary criticism provided by Serbian academic community is concerned, Nikola Đuran's and Biljana Vlašković Ilić's research papers are highly suggested as further reference points.

[the fact] that sexism and the values of patriarchy are inherent in capitalism [and] that the subordination of women is necessitated by a commodity society". The discussion of the female condition in the oppressive patriarchal system can be taken a step further by employing "conceptualizations of the family as an 'effect' of economic determinations" – as suggested by Barrett (2014: 224). Combining feminist and Marxist criticism offers a broader complementary perspective on women's oppression, helping us piece together all facets of female suffering by taking into account historical, social and economic intricacies that have a bearing on the female experience. The relationship between patriarchy and capitalism is crucial for understanding the familial dynamics characteristic of the modern industrial society that involves the female 'expressive' role of nurturance and the male 'instrumental' role of generating income (Barrett 2014: 224). As Barrett notes (2014: 240, 242), the fact that the ideologies of domesticity and maternity are traditionally reserved for the female members of our society substantiates women's dependence on men who are ascribed the role of the breadwinner. Traditional theorists such as Mitchell (1969), Hartman (1981) and Balbus (1982) agree that the family represents the ideological ground on which gender inequality and women's subordination are constructed – Balbus (1982) perceiving the family as "repressive and conservatizing institution that reproduces within itself the hierarchical, authoritarian relationships of the capitalistic workplace" (as cited in Lomire and Ann 1989: 58). Thus, Barrett (2014: 227, 242) likens women's position in the social workforce and in the family to Simone de Beauvoir's concept of 'alterity' – man as subject, woman as other – saying that the household system of contemporary capitalism presupposes "a set of relations...by which women are systematically dependent upon, and unequal to, men". De Beauvoir (1956: 15, 16) explains that duality of the Self and the Other is a primordial one, whereby the category of the Other has been employed from time immemorial to describe woman as an imperfect man. Namely, "the subject can be posed only in being opposed – he sets himself up as the essential, as opposed to the other, the inessential, the object" (De Beauvoir 1956: 17). Therefore, women have been defined throughout history with reference to men and not vice versa, assuming the status of the Other that is peripheral to the central stage men take both at home and in the world at large. Accordingly, Rosaldo and Lamphere (1974: 3, 7) highlight that "[women's] roles as wives and mothers are associated with fewer powers and prerogatives than are the roles of men", which invariably accounts for their universal subordination and otherness on both fronts.

The current feminist and Marxist reading of the abovementioned selected plays that this paper attempts to provide focuses on the mother figure – as the focal point of patriarchal and capitalist oppression – presented in the light of the social and cultural milieu in which O'Neill, Miller and Williams lived and worked.

2. Mary Tyrone: a ghost of her past self

Discussing the mother figure in the modern American drama without dedicating special attention to the character of Mary Tyrone would be inconceivable to a great number of scholars insofar as *Long Day's Journey into Night* is considered by many to be America's greatest tragedy and an autobiographical masterpiece. Additionally, the fact that the Tyrones "...represent every loving-hating family, close and far apart, together and alone, vulnerable and heroic, enmeshed in a tragic net" (Berlin 2004: 91) underscores the universal quality of this play set in 1912 – though foreshadowing the socio-economic climate of the thirties. The story of Mary's tragic fate weaved by Eu-

gene O'Neill, America's leading playwright, is bound to strike an emotional chord in readers that will be surely pulled deeper and deeper into the Tyrone family tragedy as the play progresses. Mary's state of being relentlessly haunted by the past, along with her ghost-like appearance and conduct, has long garnered much heated debate among both literary critics and readers who are likely to become even haunted themselves by the very eeriness of the prison house in which the female protagonist in this play is locked as the mother and wife.

Accordingly, Meaney (1991: 65) argues that "O'Neill...is engaged in the attempt to pre-empt the mother's articulation of her (other) self". First and foremost, it is the relationship to men that represents the pivot around which the world of O'Neill's female characters revolves (Nelson 1982: 3). Barlow (2004: 164) explains that "O'Neill's fascination with the maternal female was...a part of the cultural and religious air he breathed". Consequently, O'Neill's perception of women heavily draws on equating womanhood with motherhood, which cannot but mould women to fit the requirements of the patriarchal world. Porter (2008: 43) also weaves a social commentary on the female condition embedded in the cultural and historical context of O'Neill's era into the characterization of the female protagonist, adding that:

O'Neill did not transcend the limitations of his era. Mary Tyrone...is constructed by society as the "angel in the house", whose sole responsibility is to be wife and mother. She does not exist as an autonomous individual with the same access to agency and power that the men have...[being] seen by her husband and sons through the lenses of their particular needs.

Barlow (2004: 170) describes the maternal female in O'Neill's canon as "one who nurtures, cares for, and protects others; one who is willing to subordinate her own dreams and concerns to her loved one's desires; and one who forgives all transgression". Whether O'Neill's female characters essentialize the maternal nature of women or not shapes the way they are perceived and treated by the male members of their family and society at large. The dichotomy between the women who mother their men and those who have no intention of doing that seems to be the key principle of the invidious distinction between good and bad in O'Neill's oeuvre. It is important to highlight that this conceptualization of the traditional maternal role suits the structural and value system of the modern industrial society insofar as there is a correlation between patriarchal and capitalist gender roles – both involving the homemaker mother and the breadwinner father. "Still, O'Neill's female characters cannot all be easily pigeonholed into neat categories, and even his myriad Madonnas and whores frequently transcend the cultural and theatrical clichés he inherited" (Barlow 2004: 164). Due to constantly being in a drug-induced state, Mary Tyrone represents the two extremes of femininity in patriarchy epitomizing both Madonna and a prostitute. Far from the ideal of the O'Neillian Earth Mother who is the ultimate provider and carer of the family, Mary represents, according to Manheim (2004: 216), "the life-giving/life-destroying mother – the source of [the Tyrone's] love and hate" – not arousing hope of rebirth and renewal like an eternal Mother Goddess but haunting her own past.

To put it in Hall's words, as O'Neill's play journeys into night Mary progressively becomes even more "stereotypically present while absent...in a patriarchal economy" (as cited in Barlow 2004: 172). Guilt-ridden over her dead baby, Mary seeks solace in her reveries and morphine addiction trying to flee from the harsh realities of her younger son's illness and his older brother's alcoholism. Caught in the web of patriarchal confines and male desires, Mary is unable to impeccably perform the maternal role assigned to her by her husband and sons whose male gaze penetrates deeply enough to pierce her soul, body and mind – making Mary disintegrate into a ghost of

her past self. Feeling constricted and burdened with what she considers her maternal failures, the female protagonist in this play finds herself imprisoned in the world of illusions and depression that engulf her completely. Mary desperately clings to the past inasmuch as "retelling the past...enable[s] an ordering, albeit only temporary, of [her] sense of self, and thereby an escape from the present" (Chothia 2004: 195). Nevertheless, torn between the contradictory feelings of pensive sadness, intense anger, hysteria, honest confession, hopefulness and cynical rejection (Manheim 2004: 210), Mary not only seeks a way out in her alternative illusory reality but she also brings back the memories of the past that she distorts to fit her sense of a peaceful family life. It is only the echoes of her past self and her skewed vision that enable her to cope with the accusation of being a dope fiend of a mother acting as the mad Ophelia. Oppressed by the male world, Mary is unable to break free from the patriarchal constraints suffocating her and recast herself in another role not marred by her male kin and patriarchal social codes. As Chothia (2004: 194) notes, throughout the play, Mary "shifts...from fierce vindictiveness to a pleading dependency on [James Tyrone]", alternately blaming and excusing her husband for his part in her unhappiness. Evidently, Mary cannot live outside the matrix of maternity, despite her maternal failures inwardly and outwardly perceived, because she does not know how to regain her own identity independent of the maternal female figure imposed on her. Additionally, the Virgin Mary, the ultimate mother, becomes the protagonist's source of comfort, which only upholds patriarchal values inasmuch as "constructed by the patriarchal church, this female figure embodies the patriarchal ideals regarding the virgin and the mother" (Hall 1993: 43).

Apart from that, Murphy (2004: 136) carefully observes that "a fundamental struggle that O'Neill saw at the heart of American culture [is] the struggle between pragmatic, materialistic greed, essentialized in the success myth, and the search for spiritual transcendence, whether through God, through beauty, through nature, or through human love". This observation ties in with the fact that material aspirations expressed by the husband-father figure in this play have a bearing on the female condition, being in a clash with Mary's private needs for compassion, spiritual solace and familial love and thus ultimately leading to her tragic fate. Meaney (1991: 55) maintains that "O'Neill's characters play out their roles in the social dramas identified by Marx...[since] the Tyrone family are on one level case studies of the inevitable concentration of wealth in capitalism". Namely, one of the root causes of Mary's morphine-induced state and the ensuing tensions that beset the play is her husband's parsimony that is inextricably linked with the capitalist mode of thinking. Both Jamie and Edmund bear a grudge against their father for attaching greater importance to property acquisition and real estate investments than their mother's health and the family's overall feeling of homeliness – James Tyrone being "not only the quintessence of prohibitive patriarchy, but also of accumulative capitalism" (Meaney 1991: 56). What James did in his youth was to trade off his talent and the prospects of becoming a Shakespearean actor for capital and commercial success as the Count of Monte Cristo, falling under the sway of capitalist forces. As Shaughnessy (2004: 157) notes, "the memory of his immigrant mother's and siblings' abasement by poverty made James into a kind of spiritual pauper". Obviously, James's current stinginess regarding Mary's medical costs can be traced back to his childhood experience – discursive past in the present as a motif resonating throughout the play and affecting his wife's mental health and well-being over and over again.

Indubitably, married to the matinee idol who gives precedence to the material world of acquisition, Mary finds herself continuously suffering mentally and emotionally. Overwhelmed by the expectations of the male members of the Tyrone family she

is incapable of living up to, the female protagonist in this play cannot steer clear of the path to self-destruction vacillating between love, hatred and self-denial. Mary's socially and culturally imposed role of the mother and wife in the Tyrone family strips her of the identity she once had as a young girl, when she was not in the grip of morphine addiction and melancholic depression but engrossed in her thoughts about pursuing a musical career or becoming a nun. However, "even in her drugged stupor she cannot regain the virginal innocence for which she so desperately yearns" (Barlow 2004: 173) nor completely erase her past and banish her feeling of guilt and personal failure that she is incessantly plagued by. Clearly, her (other) sense of self is constantly dissolving. However, as Meaney (1991: 54) shrewdly observes, the motif of loss in this play is mostly interpreted as maternal loss that is "rarely seen in the context of a more general 'loss', a cultural loss of legitimacy and authenticity...articulated as 'disinheritance' by an Other 'coded as *feminine*'". Such circumscribed life experience resulting from Mary's lack of authority and individuality is unquestionably a by-product of patriarchal and capitalist forces working closely together to undermine women's power of agency and limit their sense of identity entirely to maternal duties, whereby the gravity of the situation is only intensified by male insensitivity to female non-maternal wants.

3. Linda Loman: a good American housewife

Death of a Salesman, one of Arthur Miller's crowning achievements, undoubtedly reverberates with a socio-political commentary, reflecting the female condition in the patriarchal capitalist culture bearing the impress of the 1930s. As Murphy (2005: 12) points out, "the dialectic of personal self-actualization in conflict with social responsibility informs [Miller's] work". Evidently, there is a clash between Willy Loman's private needs and his conception of public success which is in line with the capitalist sense of achievement. Thus, *Death of a Salesman* is deemed to be the quintessential American play by many owing to its universal character – primarily the public vs. private dichotomy which is emblematic of a larger social predicament brought about by capitalism. Namely, a competitive American business work ethic ominously jars with the Loman family's private concerns and sensibilities.

Willy is such a staunch believer in capitalist values that he becomes oblivious to how destructive an unfettered capitalist economy is to his family that is simply reduced to a useful cog in capitalist machinery. According to Roudane (2005: 77–78), many scholars and literary critics acknowledge that this seminal work of Miller's represents "a critique of a capitalist society that brutalizes the unsuccessful. In Marxist terms, Willy completes the brutalization process by reducing himself to a commodity...which enables him to make the greatest and last sale of his entire professional life: the sale of his very existence for the insurance payment". As "a man distracted from human necessities by public myths" (Biggsby 2004: 86), Willy fails to concurrently meet the requirements of private and public history and thus reconcile private and public responsibility. Striving for the fulfilment of the American Dream and self-actualization through material wealth, the head of the Loman family becomes so fixated on his salesman career that his familial relations suffer. On the other hand, it is Willy's wife Linda who attaches no value to cut-throat capitalist competition but cherishes familial love, loyalty and compassion.

Roudane (2005: 61) highlights that "for many feminist critics...[the play] presents a grammar of space that marginalizes Linda Loman and, by extension, all women, who seem Othered, banished to the periphery of a patriarchal world". Kinnison's

(2003: 88) interpretation of Linda's character clearly lays emphasis on the female protagonist's marginalized position that precludes women from arriving at any self-definition other than that of the mother and wife in a biased patriarchal world – while their (other) self remains dormant:

Linda epitomizes the notion of female passivity, caretaking and self-sacrifice. She stands by her man, seldom questioning and never opposing him. Linda occasionally notices the discrepancies between Willy's exaggerated claims and the reality of their circumstances, but she seems to have neither the desire nor the force of will to counter his distorted perceptions.

Indeed, by protecting her husband's fragile ego and maintaining his self-esteem at all costs rather than preventing his attempt at suicide, Linda sustains Willy's illusions, which does lead to his self-destruction. Nevertheless, we should bear in mind the fact that Linda is not the sole culprit but more of a scapegoat, although many literary critics and readers would contend that the blame for Willy's tragic end falls exclusively on Linda. Her compliance and blind devotion to her husband surely do more harm than good, but on no account should the inherent and inevitable destructiveness of the masculine mythos of the American Dream be overlooked.

Stanton (2011: 156) maintains that "the American Dream as presented in *Death of a Salesman* is male-oriented, but it requires unacknowledged dependence upon women as well as women's subjugation and exploitation". Kinnison (2003: 90) elaborates further saying that "women's subordination in the play parallels their minor role in the dream itself, which is the emanation of a white male ethos". Linda is also caught in "a system in which the self is carefully sculpted to serve social needs" (Biggsby 2004: 84). Therefore, Miller's play bears witness to Linda's allotted space in patriarchal discourse that is highly marginalized and conditioned by capitalist forces as well. The female protagonist's experience is filtered through her role in the domestic sphere, whereby the formation and codification of traditional feminine roles are in accordance with the demands of the capitalist society. Namely, Willy's self-respect depends entirely upon his role as the breadwinner and the family's representative in the world at large, while Linda – as the housewife mother figure that is highly idealized – is expected to be tied exclusively to the female domestic realm serving the needs of her male kin. Constantly being in the shadow of her husband and sons, Linda falls victim to both patriarchal and capitalist oppression that entails the male romanticized vision of the American Dream, due to which she loses the life's trajectory of her (other) self.

Miller's female protagonist embodies the ideal wife of the post-World War II America, expressing unwavering support for her husband. Linda's identity is simply reduced to that of a woman who mothers not only her sons but her husband as well and even more so. Doubtlessly, "[Linda] is indeed the foundation that has allowed the Loman men to build themselves up, if only in dreams, and she is the support that enables them to continue despite their failures" (Stanton 1999: 133–134). Thus, on the face of it, the male members of the Loman family consider Linda to be the paragon of virtue. Her sons, Biff and Happy, desire a wife just like her – with character and resistance – such is their articulation of the ideal housewife mother figure. However, Stanton (2011: 169) observes that "like their father, [they] want to subtract value from a woman to add to their own".

In a similar vein, the fact that Willy's mother is trivialized in the flashbacks pertaining to the Loman family history while Willy's father is mythologized – even though he is the one who abandoned his family in the first place and embarked on adventure in Alaska – speaks volumes about women's circumscribed roles in a society that values only the masculine mythos of the American Dream, blatantly disregarding the private female

narratives of successful children upbringing in straitened circumstances. Just as Willy's mother, Linda is subjected to daily toil of the less attractive female domestic realm doing all the household chores without complaint, such as cooking, cleaning, mending, even overseeing repairs and calculating monthly expenditures – or as Stanton (2011: 169) put it – doing the family math. In other words, her task is to make ends meet and keep the family together, which is exactly why Linda's character should actually take central stage in the play. Nevertheless, Stanton (2011: 169) opines that “as representative and accountant of worth, [Linda] must be trivialized and devalued, as must math”.

Moreover, stockings as a capitalist commodity culture product belonging to the female domestic realm become a symbol of Willy's infidelity and the subsequent feeling of guilt, whereas the household chore of mending worn stockings symbolically stands for not only Linda's submissiveness and self-sacrifice but also her ignorance of her husband's extra-marital affair. Stanton (2011: 174) even fiercely argues that “Linda herself is like a mended stocking, torn and tattered by Willy but still serviceable through the strengthening of her own moral fibre”. Accordingly, the unnamed woman partaking in Willy's secret adulterous tryst and Linda, the housewife mother figure of the Loman family, exemplify the polarized Madonna/whore portrayal of women, which consequently deprives women of any possibility to authentically articulate their (other) self not constrained by patriarchal values.

Besides, Stanton (2011: 190) reaches a logical conclusion regarding the female condition shaped by capitalist forces and the self-destructive American masculine myths, saying that:

Although mystified to seem otherwise, the male American Dream of *Death of a Salesman* is, as the play shows, unbalanced, immature, illogical, lying, thieving, self-contradictory and self-destructive...It prefers to destroy itself rather than to acknowledge the female as equal or to submit to a realistic and balanced feminine value system. This tragedy of the common *man* also wreaks the suffering of the common *woman*, who has trustingly helped the man to maintain and repair the Dream.

Women like Linda, trapped in the collective cultural myths and thus deemed self-less domesticated creatures, are required to sustain the white male ethos of the 1930s America, which in turn prevents them from discovering a sense of self that transcends limiting sex-role patterns. Therefore, struggling beyond this prescribed housewife mother role to enunciate female strength and independence is a prerequisite for forging new female realities and redefinitions of the self.

4. Amanda Wingfield: a gallant Southern belle

Doubtlessly, ubiquitous are the socio-political textures of *The Glass Menagerie*, one of Tennessee Williams's masterworks and his first Broadway success. The images of hive-like cellular living-units and overcrowded urban centres evoked in the very first scene set the tone for the rest of the play, painting the social and political backdrop of the Great Depression with powerful brush strokes. “The experience of the 1930s...open[ed] up for [Williams] a darker vision of American life which he suggests to his audience but which is denied to his characters, still “matriculating in a school for the blind”: a belief that the American dream is itself a sham and a failure”, maintains Stein (2013: 93).

Based on a bedrock of personal history, this play lays bare the female condition highly determined by patriarchal social codes and the oppressive capitalist system of the 1930s. The financial pressures of the capitalist world indubitably affect the Wingfield familial dynamics, taking their toll on Amanda whose mothering many literary

critics are inclined to interpret rather as smothering. Indeed, Amanda's longing for one's self-actualization through material wealth is definitely the driving force behind her course of actions. Nonetheless, it is important to underline that she is the victim of the predefined public narrative of success shaping private lives and rendering non-material aspirations meaningless. Prosperity and economic well-being are what Amanda strives for since financial security is crucial for sustaining her family. As a woman strapped financially during the Great Depression and abandoned by her husband who is supposed to be the breadwinner of the family, Amanda finds herself struggling to cope with the insecurity engendered by the ruthless capitalist system. This additionally exacerbates the position of the woman who – having been in the grips of patriarchy all her life – suddenly has to fend for herself being deserted by the patriarch and the provider of the family.

It is rather this feeling of helplessness and despair than innate female fragility or selfish ambition that accounts for Amanda's "smothering motherhood" – as many critics put it – and her "...lonely desperation redeemed only by hermetic fantasies and myths" (Bigsby 1999: 33). Thus, Amanda's nagging and moralizing are not an expression of condescension towards Laura and Tom, but of her fretting about her children's prospects in dire economic circumstances and her fussing over their current lot in life strongly conditioned by capitalist forces. Accordingly, Balestrini (2003: 117) sees "Amanda's attempts to force her ideals on her children...tragically (rather than deliberately) destructive".

Having been incarcerated in the male-dominated world for so long, Amanda cannot steer clear of pleading dependency on her male kin that easily, thus conferring the role and the responsibility of the family patriarch on her son. With her husband gone, she heavily relies on Tom – in accordance with patriarchal values and traditional gender roles – expecting him to sustain and keep the family together. Blinded by a terrible fear of destitution, Amanda refuses to acknowledge how suffocating her son's job is in the shoe warehouse, giving priority to the family's economic welfare over her son's poetic aspirations and his yearning for a different way of life. Mostly due to her economic anxieties and her personal experience with a drunkard husband, Amanda wants to make sure that Tom is on the right track for success. Yet, it is true that her concerns are often exaggerated, filling Tom with growing anger as his privacy is constantly invaded, his books censored and his creative writing not approved of by his mother who severely reprimands him for spending too much time at the movies.

However, Laura is placed in even more precarious situation as the female member of the 1930s capitalist society that leaves little room for women's financial independence and the articulation of their (other) self which is not in conformity with patriarchal gender roles. Accordingly, Amanda wants to mould the lives of her children into American success stories so that Laura and Tom would not have to suffer severe economic hardship as she has. The female protagonist in this play is well aware that her children's outlook for economic security, especially Laura's, will remain bleak unless they adjust to the demands of the capitalist society – though it is true that, to Amanda's mind, her children's economic well-being is inextricably linked with her own. For that reason, Laura is urged by her mother to take up a typewriting course so as to become a financially independent woman who is able to stand on her own two feet and escape "the predicament of single women without marketable skills" (Balestrini 2003: 116). Nevertheless, it is only when Laura fails to complete the typewriting course, which comes as a crushing disappointment to her mother, that Amanda resorts to the female domestic realm as Laura's potential financial sanctuary – wistfully thinking about

marrying her daughter into a well-off family. Therefore, Amanda insists that Laura should comply with the antebellum gender roles of her maiden past so as not to become a spinster – “the most pathetic and ill-treated being in the South” (Jones 1998: 40). Unfortunately, what she unwittingly does in the process is to overlook her daughter’s delicate and coy personality. Thus, Balestrini (2003: 116) concludes that “Amanda’s motherly, yet suffocating anxiety concerning Laura’s material well-being bars her from understanding her daughter and prompts her to transform Laura into a feminine-looking glass figurine, thus – ironically – removing her further from the real world”.

Bigsby (2004: 41) argues that “[Williams’] characters find themselves pressed to the very edge of the social world, face to face with their own desperation and with no resources beyond their powers of self-invention”. Accordingly, Griffin (1998: 62) elaborates further saying that “retreating from the harsh reality of the Depression to the illusion of herself in the legendary Old South of elegant beaux and belles makes the present somehow more bearable for Amanda”. Thus, indulging in nostalgia for an aristocratic idealized South, Amanda cannot but have social inclinations of a Southern belle. Porter underlines the mythic quality of the Old South that brings gracious living, chivalry, coquetry, family tradition and stability to the foreground (as cited in Griffin 1998: 62). The life of a Southern belle simply revolves around looking attractive, possessing charm, behaving graciously and lady-like with the ultimate aim of marrying into a wealthy family. This ideal of a beautiful, pious and obedient Southern woman is undoubtedly grounded in patriarchy. Judging by her recollections, Amanda obviously reveled in her courting days, being the centre of attention and receiving a plethora of gentlemen callers. But more importantly, the privileges of a Southern belle gave Amanda the feeling of economic security and stability that she so desperately lacks now living in strained economic circumstances in St. Louis on her son’s salary. However, Griffin (1998: 62) shatters the illusion of the perfect Old South, pointing out that “unfortunately [Amanda’s] upbringing did not prepare her to choose a mate for qualities other than “charm”, nor did it train her to earn her own living when her charming spouse deserted her”.

However, although being detached from reality at times and perceived as an overbearing mother by many, the female protagonist in this play still tries to come to grips with both her marginalized female position and the capitalist condition of the 1930s America. Rather than being completely submissive herself, Amanda tries to overstep the bounds of female passivity and patriarchal social codes, not adhering to conventionally clear-cut gender domains. Namely, to supplement the family income, she “scrapes together money by demonstrating brassieres at a local store, itself a humiliation for a woman of her sensibility. Otherwise she has to suffer the embarrassment of selling subscriptions to women’s magazines over the telephone” (Bigsby 1999: 34). Yet, it is precisely this involvement in income generating activities that opens up the possibility of new gender roles for tradition-bound women like Amanda.

Finally, it is crucial to acknowledge Nelson’s observation (2013: 113) that, despite all her flaws:

[Amanda] possesses a fighting spirit and a stubborn gallantry in the face of overwhelming odds. And in Williams’ words, “the most magnificent thing in all human nature is valour – and endurance”. It is precisely this heroism and endurance which finally manifest themselves in Amanda and leave us with the impression of a truly valiant woman.

Indeed, the afflictions of the spirit that the female protagonist in this play must endure result from the constrictions of her social position as a woman of limited means under patriarchy. Such and similar fates of many a woman like Amanda – who boldly

undergo numerous trials in a society hostile to female autonomy – indubitably find countless echoes in the twentieth-century narratives of female development.

5. Conclusion

Undoubtedly, the underlying reasons of the maternal female characters' affliction in these plays represent important topics for reflection and scrutiny. The female protagonists concurrently struggle with both physical and emotional confinement, being oppressed by the suffocating patriarchal as well as capitalist system of values that impedes the mother's articulation of her (other) self. The analysis of the selected plays supports Greene's (1981: 32) observation that "the literary and critical tradition reinforces images of character and behaviour entrenched in patriarchal social structures [and] that women...are praised for the very qualities that encourage them to accept their subordination, virtues like obedience, humility, meekness". The ideal of the maternal female that determines the protagonists' social value bars women from expressing their (other) self, moulding them to fit the requirements of the patriarchal world and simultaneously succumb to capitalist gender roles that also comprise the inferior homemaker mother and the superior breadwinner father – which definitely gives rise to gender inequality both at home and in the world at large. Although many literary critics and readers may be inclined to ascribe the female protagonists' affliction to emotional volatility and psychological fragility, on no account should social and economic intricacies be overlooked. When historically and socially contextualized, Mary Tyrone's and Linda Loman's lack of personal agency and subservient behaviour respectively can also be construed as economically conditioned. Forced by economic necessity, they practically give in to the oppressive social structures of the patriarchal and capitalist world that is resistant to private female needs. The masculine mythos of the American Dream further contributes to Linda's marginalization and submission, while James Tyrone's material aspirations, essentialized in the success myth, and his disregard for the value of relationships make Mary plunge into an abyss of misery and despair. Likewise, Amanda Wingfield's motherhood – frequently perceived as domineering and smothering by many – is marked by the turmoil of the 1930s. Fearing for her family's financial security and pressed by the economic uncertainties that are engendered by the ruthless capitalist system, Amanda attaches greater significance to the predefined public narratives of success and female virtue than her children's sensibilities and their own sense of self-fulfilment. Unfortunately, banished to the margins of both patriarchal and capitalist world, the female protagonists cannot but grapple with the mental and economic shackles imposed on them, finding it difficult to regain their own identity independent of the constraining (m)other role. In reinventing the life's trajectory of their (other) self, what becomes imperative is reclaiming their own female voice otherwise silenced by the masculine mythos and the cultural ethos of the 1930s America.

References

- Balestrini 2003: N. Balestrini, Shattered Rainbows in Translucent Glass: Tennessee Williams' *The Glass Menagerie*, in: J. Fisher, E.S. Silber (Eds.), *Women in Literature: Reading through the Lens of Gender*, Westport: Greenwood Press, 115–117.
- Barlow ³2004: J. Barlow, O'Neill's female characters, in: M. Manheim (Eds.), *The Cambridge companion to Eugene O'Neill*, Cambridge: Cambridge University Press, 164–177.

- Barrett ³2014: M. Barrett, *Women's Oppression Today: The Marxist/Feminist Encounter*, London, New York: Verso.
- Bigsby ²2004: C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945–2000*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bigsby ³1999: C.W.E. Bigsby, Entering *The Glass Menagerie*, in: M.C. Roudane (Eds.), *The Cambridge companion to Tennessee Williams*, Cambridge: Cambridge University Press, 29–44.
- Chothia ³2004: J. Chothia, Trying to write the family play: autobiography and the dramatic imagination, in: M. Manheim (Eds.), *The Cambridge companion to Eugene O'Neill*, Cambridge: Cambridge University Press, 192–205.
- De Beauvoir ³1956: S. de Beauvoir, *The Second Sex*, H.M. Parshley (Trans. & Eds.), London: Jonathan Cape.
- Greene 1981: G. Greene, Feminist and Marxist criticism: An argument for alliances, *Women's Studies*, 9(1), 29–45.
- Griffin 1998: A. Griffin, The Character of Amanda Wingfield, in: T. Siebold (Eds.), *Readings on The Glass Menagerie: Literary Companion to American Literature*, San Diego: Greenhaven Press, 61–65.
- Hall 1993: A.C. Hall, "A Kind of Alaska": *Women in the Plays of O'Neill, Pinter, and Shepard*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Jones 1998: R.E. Jones, Williams's Aristocratic Heroine, in: T. Siebold (Eds.), *Readings on The Glass Menagerie: Literary Companion to American Literature*, San Diego: Greenhaven Press, 36–44.
- Kinnison 2003: D. Kinnison, Redefining Female Absence in Arthur Miller's *Death of a Salesman*, in: J. Fisher, E.S. Silber (Eds.), *Women in Literature: Reading through the Lens of Gender*, Westport: Greenwood Press, 88–90.
- Lomire 1989: P. A. V. Lomire, Marxist Feminist Theory: A Review, A Critique, and an Offering, *Great Plains Sociologist*, Vol. 2, 57–74.
- Manheim ³2004: M. Manheim, The stature of *Long Day's Journey into Night*, in: M. Manheim (Eds.), *The Cambridge companion to Eugene O'Neill*, Cambridge: Cambridge University Press, 206–216.
- Meaney 1991: G. Meaney, *Long Day's Journey into Night: Modernism, Post-modernism and Maternal Loss*, *Irish University Review*, Vol. 21, No. 2, 204–218.
- Murphy ³2004: B. Murphy, O'Neill's America: the strange interlude between the wars, in: M. Manheim (Eds.), *The Cambridge companion to Eugene O'Neill*, Cambridge University Press, 135–147.
- Murphy ⁶2005: B. Murphy, The tradition of social drama: Miller and his forebears, in: C. Bigsby (Eds.), *The Cambridge companion to Arthur Miller*, New York: Cambridge University Press, 10–20.
- Nelson 2013: B. Nelson, *The Glass Menagerie* Depicts the Destruction of a Family, in: D. Bryfonski (Eds.), *Family Dysfunction in Tennessee Williams's The Glass Menagerie: Social Issues in Literature*, Mexico: Greenhaven Press, 110–119.
- Nelson 1982: D. Nelson, O'Neill's Women, *The Eugene O'Neill Newsletter*, Vol. 6, No. 2.
- Normand ³2004: B. Normand, The late plays, in: M. Manheim (Eds.), *The Cambridge companion to Eugene O'Neill*, Cambridge: Cambridge University Press, 82–95.
- Porter 2008: L. Porter, "Why do I feel so lonely?": Literary Allusions and Gendered Space in "Long Day's Journey into Night", *The Eugene O'Neill Review*, Vol. 30, 37–47.
- Rosaldo, Lamphere 1974: M. Z. Rosaldo, L. Lamphere, Introduction, in: M. Z. Rosaldo, L. Lamphere (Eds.), *Woman, Culture, and Society*, Stanford: Stanford University Press, 1–15.

- Roudane ⁶2005: M. C. Roudane, *Death of a Salesman* and the poetics of Arthur Miller, in: C. Bigsby (Eds.), *The Cambridge companion to Arthur Miller*, New York: Cambridge University Press, 60–85.
- Shaughnessy ³2004: E. L. Shaughnessy, O'Neill's African and Irish-Americans: stereotypes or "faithful realism"?, in: M. Manheim (Eds.), *The Cambridge companion to Eugene O'Neill*, Cambridge: Cambridge University Press, 148–163.
- Stanton 1999: K. Stanton, Women in *Death of a Salesman*, in: T. Siebold (Eds.), *Readings on Death of a Salesman: Literary Companion to American Literature*, San Diego: Greenhaven Press, 130–137.
- Stanton ³2011: K. Stanton, Women and the American Dream of *Death of a Salesman*, in: T. Abraham (Eds.), *Death of a Salesman Arthur Miller: Longman Study Edition*, India: Pearson Longman, 156–200.
- Stein 2013: R. B. Stein, *The Glass Menagerie* Is a Personal, Social, and Religious Tragedy, in: D. Bryfonski (Eds.), *Family Dysfunction in Tennessee Williams's The Glass Menagerie: Social Issues in Literature*, Mexico: Greenhaven Press, 89–99.

FIGURA MAJKE U MODERNOJ AMERIČKOJ DRAMI JUDŽINA O'NILA, ARTURA MILERA I TENESIJA VILIJAMSA

Rezime

Kroz analizu drama *Dugo putovanje u noć*, *Smrt trgovačkog putnika* i *Staklena menažerija*, ovaj rad bavi se ženskim iskustvom u Americi tridesetih godina prošlog veka. Autor ovog rada ima za cilj da pruži tumačenje pomenutih modernih američkih drama iz feminističke i marksističke perspektive, fokusirajući se na figuru majke kao žrtvu patrijarhalne i kapitalističke opresije. Ovaj rad ilustruje kako ideal majčinske ženske figure odgovara strukturnom i vrednosnom sistemu modernog industrijskog društva, s obzirom na to da se mogu povući paralele između patrijarhalnih i kapitalističkih rodni uloga – i jedne i druge podrazumevaju majku koja je domaćica i oca koji je hranilac porodice. Iskustvo protagonistkinja ovih drama ograničeno je okvirima domaćinstva, pri čemu je shvatanje tradicionalnih ženskih uloga u skladu sa zahtevima kapitalističkog društva. Osim toga, ovaj rad takođe pokazuje kako ideal majčinske ženske figure sprečava žene da izraze svoje (drugo) sopstvo, dok društveno-ekonomski faktori i kulturni etos Amerike tridesetih godina dodatno doprinose opresiji i podređenosti protagonistkinja ovih drama.

Ključne reči: feministička kritika, marksistička kritika, patrijarhat, kapitalizam, majka, opresija

Ana P. Mužar

Теодора С. Илић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад

FEMALE GAZE И КАРАКТЕРИЗАЦИЈА АХИЛА У РОМАНИМА АХИЛОВА ПЕСМА МЕДЛИН МИЛЕР И ЋУТАЊЕ ДЕВОЈАКА ПЕТ БАРКЕР²

Предмет рада јесте анализа карактеризације Ахиловог лика у романима *Ахилова песма* (2011) ауторке Медлин Милер и *Ћутање девојака* (2018) Пет Баркер. У потоњем роману Хомерово *Илијада* препричана је из феминистичке перспективе, где је главна јунакиња Брисеида, док је пређашњи писан из Патроклове перспективе. С тим у вези, Ахил у првом роману преузима улогу љубавника, док га у другом сама Брисеида представља као убицу који је силује и који, чини се, пати од Едиповог комплекса. С обзиром на чињеницу да је један роман писан из мушке квир перспективе, а други из женске феминистичке, циљ рада јесте установити да ли је разлика у карактеризацији Ахила последица двеју различитих перспектива. Закључује се да је разлика у представљању Ахиловог лика повезана са такозваним female gaze-ом у оба случаја; и док његова квир репрезентација у *Ахиловој песми* утиче на његову мање бруталну карактеризацију у овом роману, утицаји женског погледа у оба романа свакако поткопава традиционални мушки поглед.

Кључне речи: женски поглед, карактеризација, Ахил, *Ахилова песма*, Медлин Милер, *Ћутање девојака*, Пет Баркер, мушки поглед

1. Увод

Како бисмо могли говорити о female gaze-у, најпре треба дефинисати термин male gaze, пошто male gaze артикулише перспективу друштва којим доминирају мушкарци. Из овог разлога, једно решење на питање female gaze-а јесте да он не постоји и не може постојати јер би као такав захтевао постојање културе у којој доминирају жене да би био теоретизован. С друге стране, дефинисање male gaze-а омогућује нам да термин female gaze дефинишемо, ако никако другачије, онда као његово супротност. У студији Лауре Мулви, коју објављује 1989. године под насловом *Визуелна и дружа задовољства*, први пут се сусрећемо са термином male gaze (у даљем тексту: *мушки поглед*). Мулви га дефинише у оквиру филмске теорије и тврди да се најпопуларнији филмови снимају на начине који задовољавају мушку скопофилију, односно сексуално задовољство које потиче из посматрања. Иако се понекад описује као мушки поглед, њен концепт прецизније је описан као хетеросексуални, мужевни поглед (masculine gaze). Мулви (1989: 19) истиче да „у свету уређеном сексуалном неравнотежом, задовољство у посматрању је подељено између активног/мушког и пасивног/женског. Устаљени мушки поглед пројектује своју фантазију на женску фигуру, која је стилизована у складу с тим.”³ Дакле, женски ликови визуелно су позиционирани као „објек-

1 teodora.ilic@filum.kg.ac.rs

2 Истраживање спроведено у раду финансирао је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198).

3 Уколико се не наведе другачије, сви преводи јесу преводи ауторке Теодоре Илић.

ти” хетеросексуалне мушке жеље. Ово значи да мушкарци делају а жене се појављују; мушкарци гледају жене, док жене гледају како су гледане. Ово одређује не само већину односа између мушкараца и жена већ и однос жена према себи самима. Тако она себе претвара у објекат – а посебно у објекат визије: приказ. Овај концепт пак протеже се даље од филма до било којег медија у којем су жене приказане, као и, генерално, до њиховог искуства у стварном животу.

Међутим, чини се да кинематографија не позива жене да желе мушка тела. Уместо тога, женски гледаоци позиционирани су да се идентификују са хероином која је сама објекат мушкарчеве жеље. У том смислу, да ли можемо говорити о female gaze-у (у даљем тексту: женски поглед) као о сексуалној објективизацији мушких ликова створених за женско задовољство, и да ли је то уопште могуће? Термин је сложен и реакционаран у својој сржи, што значи да нема једну чисту дефиницију или метод манифестације. Да ли, онда, уопште постоји директан женски еквивалент мушког погледа, с обзиром да оно ствара неравнотежу моћи и подржава патријархални статус кво, овековечујући сексуалну објективизацију жена и у стварном животу?

Иако продире и у остале сфере уметности, мушки поглед ипак остаје доминантан у медијима фокусираним на визуелно задовољство. Док женски поглед свакако има за циљ да деконструише идеје и конвенције иза мушког погледа, њих двоје нису, заправо, супротности. Уместо да објективификује мушкарце наместо жена или ставља жене у стереотипно мушке улоге, женски поглед приказује жене у реалистичнијем или сложенијем светлу. Другим речима, више се ради о осећању женског карактера него о њеном виђењу. Стога, женски поглед могу да користе писци, дакле и мушки и женски, не би ли сагледали наративе из перспективе која жене види као субјекте уместо као објекте. С тим у вези, није ни чудно да женски поглед више доминира у медијима који нису визуелни. Свакако, примена женског погледа на дискурсе у којима су традиционално доминирали мушкарци отвара нове путеве тумачења. Стога је циљ овог рада установити како њена примена утиче на карактеризацију Ахила у романима *Ахилова песма* Медлин Милер (2011) и *Ћутање девојака* Пет Баркер (2018).

2. Male gaze и Ахил у *Илијади*

Визију Ахила у уметности и размишљању у западном свету учврстила је његова централна позиција у Хомеровој *Илијади*. Укратко, Тројански рат почео је када је принц Троје, Парис, отео супругу краља Менелаја, Хелену. *Илијада* илустрије ово искушење и сукоб након овог догађаја. Прва реч *Илијаде* је *μῆνιν* (мѐнин), што значи „бес”. Први ред песме поставља главну тему целе приче – Ахилев бес. Хомерова песма почиње плачкањем градова, који су били савезници Тројанаца, када узимају две прелепе девојке, Хрисеиду и Брисеиду. Агамемнон, врховни заповедник, узима Хрисеиду као своју награду, док Ахил узима Брисеиду. Већ на почетку сведочимо да се на жене гледа као на објекте или награде рације, не као на људска бића, те првобитни спор око Хелене сада постаје спор између Ахила и Агамемнона око Брисеиде. Долази до сукоба између Агамемнона и Ахила, а двојица мушкараца боре се око својих „награда”, претећи да ће их одузети један од другог. Хрисеида и Брисеида немају дијалог, а током епа наглашена је само њихова лепота. Осим њене слављене лепоте, Хелене такође једва и има у епу.

Како је *Илијада*, у једну руку, спор око жена, а да жене у питању немају своје комплексне приче, несумњиво можемо говорити о присутном мушком погледу

у епу, где се женски ликови третирају као роба која се размењује међу мушким ликовима ради њихове користи или статуса. С обзиром да жене нису централна тема епике, епски се поглед у основи бави посматрањем мушких ликова. Стога Ахил, иако објекат погледа, објекат је не само мушког већ и такозваног 'епског/херојског погледа'. Епски хероји имају активну визуелну моћ, а ипак постају објекти, претворени у споменике, које гледају две главне публике: богови изнад и жене са стране. Стога, његову карактеризацију анализирамо у смислу његовог односа са женским ликовима (Брисеидом код Баркерове) и мушким подређеним ликом (Патроклом код Милерове).

У првим редовима епа Хомер представља Ахила као ратника вођеним снажним осећањима (1.1–2): „Гњев ми, богињо певај, Ахилеја, Пелеју сина /, злосрећни, штоно Ахејце у хиљаду ували јада”, и већ се на почетку Ахил успоставља као најјачи ратник у грчкој војсци. Хупер (1999: 479), на пример, сматра да је популарна идеологија запада да је „војна служба најпотпунији израз мушкости”, те да не постоји поље значајније од војске за изградњу мушкости у западном свету. За старе Грке бити мушко значило је бити храбар, те су сковали реч *andreios*, која је означавала и мушкост и храброст. Сигурно је било много начина да се докаже нечија храброст, а можда је најкритичнији био на бојном пољу, а храброст у борби била је првенствено посматрано као мушка ствар (в. Рубарт 2013: 24).

Читајући еп о Тројанском рату, публика се нашла у древном свету експлицитно мужевне доминације, где Ахил очигледно представља хегемону мушкост. Конелова (1995: 71) дефинише хегемону мушкост као „конфигурацију родне праксе која отелотворује тренутно прихваћен одговор на проблем легитимитета патријархата који гарантује доминантан положај мушкараца и подређеност жена”. На врху овакве хијерархије јесте хегемона мушкост, на дну се налазе жене. Карактеристично укључени у ову нижу категорију јесу хомосексуалци и хетеросексуалци са женским атрибутима. Ово је важно за даљу анализу јер Ахилова се карактеризација мења у зависности из чије је перспективе његова прича испричана; код Милерове то је из Патроклове, док је код Баркерове Брисеида главни наратор. Међутим, постоји разлика између *бити мушко* и *бити мужеван*. Први указује на биолошки пол; потоњи се односи на перформативне родне улоге. У *Илијади* (па и у *Ахиловој песми* и *Пуштању девојака*), Ахил (наравно) јесте мушко али је и пример идеалне античке мужевности.

У *Илијади* Хомер такође избегава било какве експлицитне детаље о Ахилловим везама како са Патроклом тако и Брисеидом. По свему судећи, Хомер га карактерише као хетеросексуалног белог човека, које Конелова убраја као два атрибута хегемоне мушкости. Ловат (2013: 360) такође наводи да је „епско херојство усредсређено на жељу да се славно умре и постигне *kleos*. Сам еп је и споменик и гробница за сопствене протагонисте.” Са тим у вези, Хомер не представља ни његову везу с Брисеидом као љубавну – Брисеида је његова „награда” – сам еп почиње када је Агамемнон узима од Ахила, што Ахилу представља увреду његовог поноса. На основу доступних историјских извора јасно се може тврдити да су жене у старој Грчкој имале инфериорнији положај у односу на мушкараце, те би античкој публици овај третман женских ликова како од стране песника тако и мушких ликова у истој био оличење њихових типичних моралних вредности. Једине две ствари које Ахила изгледа занимају јесу бесмртна слава и његова репутација, због тога одбија да се бори против Тројанаца, пуштајући Грке да умиру на бојном пољу због његовог поноса.

Епски поглед диктира да епски хероји који остваре лепу смрт неизбежно су овековечени и у тренутку пораза (Ловат 2013). Ахил, као лик, не развија се значајно током епа, његова се карактеризација своди на његове херојске атрибуте, дакле фокус је стављен на физичкој снази, којој се он увек окреће. Иако га Патроклова смрт подстиче да тражи помирење са Агамемноном, то не ублажава његов бес, већ га он само преусмерава на Хектора. Освета, гнев и понос наставаљају да га прождиру. Ово указује на то да је Ахил *хибрис* његов претерани понос, те није било каква потенцијална љубав за Брисеидом која га наводи на спор с Агамемноном. Тек након Патроклове смрти ови односи и шири концепти љубави почињу да постају значајни за Ахила, али тада је већ касно. Уколико је аргумент да, када мушки поглед контролише наратив, жене нису равноправни актери, те да је уместо тога њихова агенција сведена на ону еротског или само пратећег објекта, онда исто тако можемо рећи да ово гледиште такође ограничава мушку личност на њихову специфичну улогу протагонисте, агресора, сексуалног прогонитеља и потрошача жена. Ахил је, можемо рећи, не само објекат већ и жртва херојског погледа. Ово је очигледно јер особине које треба да славе његову мужевност често су центриране око његове физичке снаге и филтриране кроз уско сочиво мушког херојског погледа, те се не може више рећи о његовом лику осим да представља оличење јуначке младости, снаге и лепоте, готово божанске у човеку.

3. Female gaze и Ахил код Милерове и Баркерове

3.1. Ђутање девојака и антагониста Ахил

Да ли се, и на који начин, Ахилова карактеризација мења када га посматрамо кроз призму женског погледа? Самим тим што су ауторке жене већ можемо говорити о присутном женском погледу. Одлуком да Патроклу додели улогу наратора у *Ахиловој песми* (2011) и Брисеиди у *Ђутању девојака* (2018), обе ауторке дозвољавају да се чује глас и испричају приче оних који су ућуткани; наиме, жене, робови и квир ликови који су старим песницима, по свему судећи, били неважни.

Као што је речено, Брисеида је била Ахилова ратна награда након њихове опсаде града у ком је живела. На почетку књиге одмах добијамо опис Ахила кроз Брисеидине мисли: „Велики Ахил. Бриљантни Ахил, сјајни Ахил, боголик Ахил... Како се гомилају епитети. Никада га нисмо звали ништа од тога; звали смо га 'касапин'." (Баркер 2018: 3) Брисеида је заправо Ахилов роб. Већина робиња, и неки робови, на крају буду 'пратиоци' у кревету својим господарима, што је повезано са идеологијама које је друштво старе Грчке имало о родним улогама. Штавише, док су се наши савремени погледи на мушкост и женственост проширили, то није био случај за античко друштво. Отеро (2020: 23) тврди да су „њихови ставови о мушкости посебно, били ускогрудни на не само физички облик стереотипног хомерског хероја, већ и менталне особине, попут храбрости, физичке вештине, и снаге"; што би могло да постане проблем за оне мушкарце који се не уклапају у те стандарде. Патрокле је један од тих људи, чија су осећања и атрибути били усклађенији са женама према стандардима женствености. Џудит Батлер (2002), на пример, тврди да је род перформативан – што значи да је учинак рода оно што чини да род уопште постоји. С тим у вези, иако Милерова бира мушкарца за свог наратора, и даље можемо говорити о присутном женском погледу. Међутим, наша анализа не тиче се како ауторке сада трансформишу ове ликове у својим делима, већ како наратив из њихове перспективе утиче на карактеризацију

Ахила у романима. Његова се карактеризација знатно разликује у оба романа. Код Милерове акценат је стављен на љубавну вези између њега и Патрокла, те прича почиње, и бави се њиховим детињством, док рат с Тројом, када Ахил испољава његове мање „хумане” особине, заузима тек мали део романа.

С друге стране, Баркерова почиње свој роман опсадом Брисеидиног града и њеном отмицом и продајом у ропство Ахилу, дакле уводи нас у радњу *Илијаде* и пре Хомера. Баркерова ставља искуство жена попут Брисеиде у срце приче: жене које преживе ропство код истих мушкарца који униште њихове градове. Као таква, прича се експлицитно бави искуством жена у рату које постају конкубине. У једном интервјуу Баркерова каже да „иако је Брисеида доминантан лик, ипак сам морала да нађем начин да пишем о Ахилу – обесхрабрују перспект, пошто је он један од великих ликова светске књижевности”.⁴ Код Баркерове, виђен из Брисеидине перпективе, Ахил јесте главни антагониста. Брисеида мрзи Ахила и све за шта се он залаже. Она изјављује да је судбина девојака попут ње да „шире ноге човеку који убију наше мужеве и браћу” (Баркер 2018: 230). *Пушање девојака* прати Брисеидин живот као Ахилејево власништво. Она, која је у центру Ахиловог и Агамемноновог спора, налази се у јединственој позицији да размишља о мотивима обојице, њиховим поступцима и њиховим карактерима. Неспособна да рационализује њихове поступке, Брисеида открива праву природу рата као насилну, често везану првенствено за репутацију и его моћних људи. С тим у вези, Баркерова нам представља Ахила као поносног и егоистичног, али га такође и карактеризује као силоватеља. Ауторка, чини се, нагиње представи Ахила као (анти)хероја који пати од Едиповог комплекса и даје богињи Тетиди значајну улогу у свом роману. Наиме, Тетида је увек с Ахилом, јер је Ахил увек у лиминалном стању. Он долази са крајњег севера, са рубова грчког света, и заузима простор негде између људског и божанског, копна и мора – а то потиче од његове мајке. Баркерова такође даје разлог зашто богиња има знатно већу улогу него њен антички алтер его: „Када се осврнете на све заиста тешке мушкарце које сте познавали у свом животу, изненађујуће је колико је њих имало богињу за мајку.”⁵

Ахилово „фаворизовање” Брисеиде ауторка приписује чињеници да Брисеида мирише на море док Ахил спава с њом, што га подсећа на мајку. Пошто Ахил повезује море са својом непоузданом и одсутном богињом-мајком, то му изазива муку и да се агресивно понаша према Брисеиди када осети слану воду у њеној коси или је окуси на њеној кожи. Иако одлазак ка мору често разљути Ахила, он му се редовно враћа у нади да ће срести своју мајку и постићи дејчи осећај утехе усред ратног хаоса. У овом смислу, Баркерова додатно и инфантилизује Ахилов лик, третман на који западњачка проза није навикла. Пре тренда поновног враћања античким митовима из женске перспективе, који је уско повезан с феминистичким таласом прошлог и овог века, први који се „усудио” писати о Ахилу као о кукавици јесте Шекспир у драми *Троил и Кресиди*, где он поткопава сваки осећај херојства у представи и даје визију Ахила као кукавице.

Међутим, дајући глас и агенс женском лику, чији наратив прати тачнији приказ онога што се дешава женама у рату, посебно у античко доба, Ахилов лик несумњиво 'пати' јер је сведен на насилника који силује Брисеиду јер је она награда за његову храброст и снагу у рату. Баркерин роман илуструје утњетавање

4 Види Pat Barker on The Silence of the Girls: 'The Iliad is myth – the rules for writing historical fiction don't apply' | How I wrote | The Guardian, 15. 4. 2023.

5 Види Pat Barker on The Silence of the Girls: 'The Iliad is myth – the rules for writing historical fiction don't apply' | How I wrote | The Guardian, приступљено 15. 4. 2023.

и експлоатацију жена како би се ослободиле мушко-шовинистичких наратива и има јасну феминистичку поруку. У том смислу, о Ахилу можемо говорити једино као о антагонисти овакве радње.

3.2. Ахилова песма и протагониста Ахил

Милерова, с друге стране, нуди хуманију визију Ахила, првенствено јер га пратимо од детињства, што заузима већи део романа. Као тинејџер Ахил упознаје и заљубљује се у Патрокла. Патрокле га описује као поштеног, љубазног и талентованог, и, упркос његовој окрутности током рата, његова љубав према Патроклу његов је искупљујући квалитет. Због љубави коју осећа према Патроклу, на његов захтев, Ахил бира Брисеиду као његову ратну награду, пре него што је узме Агамемнон. У Милеровом роману њихове су интеракције минималне, и Ахил нити њу, нити било коју девојку отету као ратну награду не користи као конкубину, већ покушава да их спаси те судбине. Ово уједно и представља тачку где престаје икаква сличност између Баркеиног и Милеровог Ахила. Међутим, Милерова, представљајући женске ликове који пркосе нормама античке Грчке и имплицирајући да чак ни те жене немају своју стварну агенцију, потенцијално сугерише да је женска еманципација у старој Грчкој само илузија, што је доминанта порука Баркеиног романа.

Центар њеног романа јесте љубав између Ахила и Патрокла, и на тај начин Милерова тежи даље од мушког погледа и хомеровског епа. За разлику од претходног романа, употреба женског погледа у овом роману додатно хуманизује Ахила, ког сада посматрамо из квир перспективе. Док се термин 'квир' често користи за све појединце који су сексуалне или родне мањине, он се такође може схватити као оквир „не-нормативности” коју изазива друштвене категорије. Квир теорија заснована је на испитивању текстова из перспективе њихове интеракције са појмовима рода и сексуалности, које не посматра као бинарне супротности. Велики утицај на квир теорију јесу радови француских аутора као што је филозоф Мишел Фуко, који је истакао чињеницу да су сексуална оријентација и род конструисани на проблематичним принудним нормама које производе субјекте. Према Фукоу, у *Историји сексуалности* (1988), сексуалне преференције друштвени су конструкти засновани на хетеросексуалној/хомосексуалној подели како би се дискриминисали родно неконформни појединци, односно људи који се не уклапају у бинарне родне улоге. Квир, у делима теоретичара попут Џудит Батлер и Еве Сејвик, је колико семиотика, толико и друштвени феномен. Рећи да је неко „квир” указује се на неодређеност или неодгонетљивост у погледу њихове сексуалности и пола, осећај да се не може категорисати без пажљивог контекстуалног испитивања. Да би род био, по речима Џудит Батлер (2002), „разумљив”, особине и понашања морају се поделити и ускладити испод главне поделе између мушке и женске анатомије. Милерова управо и даје приказ Патрокла као некога ко се не повинује стандардима мужевности античке Грчке. Он не уме да се бори, није јак, а своје време током рата проводи тако што помаже у лечењу палих ратника, што је типично женски посао. С друге стране, код Милерове западна књижевност коначно добија и визију отоворено хомосексуалног Ахила, који је заљубљен у Патрокла, о чему се само претпостављало и расправљало.

Патроклова и Ахилова прича јесте, дакле, љубавна прича, иако је у њеној основи насиље – љубав им, напослетку, доноси мир, који је насиље украдо. Такође, уместо 'типичне' педерастичке везе, где је *erast* (љубавник) био старији, искуснији човек, а *eromenos* (вољени) био неискусан дечак, у књизи Патрокле, иако

неколико година старији од Ахила, описује себе као разочаравајућег и „простог сина” његовог оца и генерално је мање вешт у „традиционалним мушким задацима”, као што је борба, у поређењу са Ахилом. Љубав је, на крају, искупитељска сила и оно што знатно разликује овај роман од Хомеровог епа, где први спор између Ахила и Агамемнона није због његове љубави према Брисеиди, а фокус након Патроклове смрти опет није на Ахиловој љубави већ гневу и освети који следе. Стога код Баркерове, чији је примарни фокус показати рат какав он заправо јесте, са свим гнусним детаљима силовања и трговања женама као ратним наградама; као и дати глас женским ликовима да испричају своју причу, Ахил остаје дехуманизован. Милерова, с друге стране, ипак не нуди икакву реалну визију рата, јер је акценат стављен на љубавну везу двају мушкараца. Међутим, њена карактеризација како Ахила тако и Патрокла јесте инстанца где видимо механизме женског погледа и одбацивање традиционалног мушког погледа.

4. Закључак

Иако се оба романа баве реинтерпретацијом Хомерове *Илијаде*, видимо да се Ахилова карактеризација знатно разликује јер је под утицајем другачијих „погледа”. Код Хомера, он је објекат херојског и мушког погледа, где је фокус стављен на његове херојске особине, те све што је супротстављено томе не тиче се песника. С друге стране, код Баркерове видимо женски поглед који је експлицитно феминистички, те је Ахил, у овом случају, антагониста таквог погледа (слично се дешава и Одисејевом лику у *Пенелопијади* Маргарет Атвуд). Овакав поглед ипак нам даје већи увиђај у законе и културе старе Грчке, и веома експлицитну критику патријархалног друштва. С друге стране, виђен из квир перспективе, Ахил јесте значајно више хуманизован од његових алтер ега код Хомера и Баркерове. Милерова другачије утилише женски поглед у свом роману, тако што се рата додиче тек на крају истог и чинећи га већином Ахиловом и Патрокловом љубавном причом и њиховим детињством.

Ипак, истраживање Ахилеве карактеризације кроз сочиво женског погледа даје дубок увид у сложеност његове личности и контексте који га обликују. Ахил код Баркерове јесте поносна и егоистична фигура која симболизује бруталност и ароганцију ратних освајача. Приказан као силоватељ и насилник, његов лик у овом делу служи као репрезентација мушких наратива, омогућавајући Баркеровој да осветли угњетавање и експлоатацију са којима се суочавају жене. Насупрот тога, Медлин Милер представља хуманији приказ Ахила. Описујући Ахилово путовање од детињства, Милер га хуманизује, истичући његову способност за доброту и љубав. С друге стране, њена верзија Ахила такође је отворено квир, што одступа од традиционалних тумачења овог лика и изазива друштвене норме античке Грчке. Милерин наратив, на овај начин, такође поткопава традиционални мушки поглед.

Надаље, евидентно је да, упркос разликама у представљању Ахила, оба романа нарушавају конвенционалне представе о мушкости и херојству које су дуго доминирале у старогрчкој књижевности. Утилизација женског погледа не само да преобликује Ахилу карактеризацију већ и редефинише основне теме нарације. Баркерова и Милерова стварају дијалог између својих наратива, при чему је Баркерин фокус на суровој стварности рата и експлоатацији жена у супротности са Милериним нагласком на љубави, рањивости и чудности. Напошетку, истраживање Ахилеве карактеризације кроз женски поглед открива моћ перспекти-

ве у преобликовању устаљених метанаратива. Ови романи, такође, проширују наше разумевање сложености рода, љубави и херојства у древним временима, доводећи у питање предрасуде и представљајући свеобухватнији и разноврснији приказ једне од најпознатијих фигура грчке митологије.

Извори

Баркер 2018: П. Баркер, *Ђутање девојака*, Београд: Лагуна.

Милер 2011: М. Miller, *The Song of Achilles*, New York: HarperCollins Publishers.

Хомер 2004: Хомер, *Илијада*, превео Милош Н. Ђурић, Београд: Дерета.

Литература

Батлер 2002: J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of the Identity*, London: Routledge.

Ловат 2013: Н. Lovatt, *The Epic Gaze: Vision, Gender and Narrative in the Ancient Epic*, New York: Cambridge University Press.

Конел 1995: R. W. Conell, *Masculinities*, Los Angeles: University of California Press.

Мулви 1989: L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, New York: Palgrave.

Отеро 2020: C. J. Otero, "Name a Hero who was Happy": A Gender Studies Analysis of Madeline Miller's *The Song of Achilles*, Undergraduate Thesis, <<https://repositori.udl.cat/server/api/core/bitstreams/3c116fae-c836-431c-8a2d-d4711700f814/content>>, 22. 3. 2023.

Рубарт 2013: S. Rubarth, Competing Constructions of Masculinity in Ancient Greece, *Athens Journal of Humanities & Arts*, vol. 1, no. 1, 21–32.

Хупер 1999: C. Hooper, Masculinities, IR and the 'gender variable': A cost-benefit analysis for (sympathetic) gender skeptics, *Review of International Studies*. 25, 475–480.

Фуко 1988: М. Фуко, *Воља за знањем: Историји сексуалности*, прев. Ана Јовановић Краљ, Београд: Просвета.

THE FEMALE GAZE AND THE CHARACTERIZATION OF ACHILLES IN THE NOVELS *THE SONG OF ACHILLES* BY MADELINE MILLER AND *THE SILENCE OF THE GIRLS* BY PET BARKER

Summary

The subject of the paper is the analysis of the character of Achilles in the novels *The Song of Achilles* (2011), authored by Madeline Miller, and *The Silence of the Girls* (2018) by Pat Barker. In the latter novel, Homer's *Iliad* is retold from a feminist perspective, where Briseis is the main heroine, while the former is written from the perspective of Patroclus. In this regard, Achilles takes on the role of a lover in the first novel, while in the second Briseis herself presents him as a murderer who rapes her and who seemingly suffers from the Oedipus complex. Because one novel is written from a male queer perspective, and the other from a female feminist perspective, the paper aims to establish whether the difference in the characterization of Achilles is a consequence of that. It is concluded that the difference in the representation of Achilles' character is related to the so-called "female gaze" in both cases, while his queer representation in *The Song of Achilles* affects his less brutal characterization in this novel.

Keywords: female gaze, characterization, Achilles, *The Song of Achilles*, Madeline Miller, *The Silence of the Girls*, Pat Barker, male gaze

Teodora S. Ilić

Верка Г. Карић¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Центар за научноистраживачки рад

ТЕЛО КОЈЕ ГО(ВО)РИ: РОДНО НАСИЉЕ У СТВАРИ КОЈЕ СМО ИЗГУБИЛИ У ВАТРИ МАРИЈАНЕ ЕНРИКЕС²

Предмет рада јесте збирка прича *Ствари које смо изгубили у ватри* (*Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016) ауторке Маријане Енрикес. У овој збирци, користећи елементе готике, ауторка обухвата различите облике насиља и дискриминације. Сам рад фокусираће се на причу „Ствари које смо изгубили у ватри”, по којој збирка носи име. Ова прича приказује насиље над женама и питања које оно носи – од дехуманизовања и стигматизовања женског тела, физичког насиља до фемицида. Упориште родног насиља налази се у друштву које га нормализује. У причи жене су те које спаљивањем сопствених тела преузимају контролу, изражавајући побуну против онога што њихова тела трпе. Насиље које се врши над њима указује на њихово потчињено место у друштву. С тим у вези, циљ рада јесте да анализира на који се начин мотив женског тела представља као уједно и место напада од стране мушкарца али и женског отпора против патријархата. Мотив ватре и (само)спаљивања у причи указује на то да су тела која горе заправо тела која говоре оно што не може да се исказе речима. Стога, полазимо од претпоставке да немогућност вербалног изражавања жена јесте последица њихове друштвене невидљивости против које се боре.

Кључне речи: *Ствари које смо изгубили у ватри*, Маријана Енрикес, тело, насиље, жена

1. Уводне напомене

Велики број латиноамеричких аутора и ауторки у последњој деценији одлучио је да приповеда о насиљу ослањајући се на елементе готике, иако се истиче да није реч о наративима који су најрепрезентативнији облици хорор жанра. Заправо ова врста фикције присваја поступке хорора и готике да би у први план поставила монструозно, опредмећење женског тела, субалтернизацију и фемицид. Представљајући шокантне догађаје од насиља, злоупотребе моћи, до окружности и неједнакости, како Асканио (2020: 4) запажа, „готички жанр ствара простор у којем се стварно и имагинарно могу сусрести”. Самим тим, „тело постаје важна метафора и место за интервенцију у овим дискурсима, и управо на телу ауторке исписују своју политику разлике”. Простор реалног јесте окружен оностраношћу и сходно томе ови елементи глобално налазе пут у савременим наративима. Асканио (2020: 17) додаје да се сви гротескни ликови попут чудовишта, наказа, ванземаљаца, мутанта тумаче као „метафоре које проблематизују разнолику политику искључивања и инклузије”. Са друге стране, Хоџсон (2019: 8) истиче да је урбана готика „наратив чији је фокус на стрепњи и страховима средње класе која живи у савременом урбаном простору”. Из тога произилази да друштвени проблеми, који између осталог укључују, како наводи, „огромне не-

¹ verka.karic@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198).

једнакости, сиромаштво, бескућништво, дрогу, криминал, еколошке проблеме, имиграцију, проституцију, полицијску бруталност”, постоје искључиво у њему. Поменути друштвени проблему узрокују или се могу тумачити као „симптом фрагментације између различитих клас и страха од Друго³”. За средњу класу овај је страх укоренен у историји и манифестује се кроз децу са улица, жене зависнице, имигранте и све оне који су другачији.

Мејерс (2001: 2) запажа да су:

Феминистичке дебате о насиљу над женама усредсређене су на поремећен однос између дословног насиља над женским телима и граница женског субјекта. Готика, у овом контексту дефинисана на свом најопштијем нивоу, као сусрет са Другим и другошћу, нуди нови поглед приликом разматрања савремених дискурса о виктимизацији жена. [превод аутора текста]³

Када је реч о Маријани Енрикес, извор готике налази се у новијој историји Аргентине која је сачињена од свакодневних хорор прича. Њене приче о чудовиштима, духовима, вештицама, лудим женама, према Гаљего Куињасу (2020: 2), јесу:

попут огледала, искривљене и ван фокуса, приказују невидљивог Другог осветљавајући наше садистичке и потиснуте аспекте. Ове приче говоре о страху као личној покретачкој снази живота, а како је лично уједно и политичко, говоре и о екстремном насиљу неолибералног капитализма, о рањивости деце, жена, болесних и нижих класа у дисциплинском, хиперконзумеристичком и патријархалном друштву XXI века. [превод аутора текста]⁴

Демонско, као главни аспект оваквих наратива, појављује се укоренено у патријархалним структурама и распрострањено у бруталним репрезентацијама друштвене искључености (Гаспарини 2022: 258). Аргентинска ауторка кроз низ прича служи се терором као, како Родригес де ла Вега (2018: 144) дефинише, „изговором за суочавање са питањима од велике друштвене важности” међу којима истиче родно насиље, психолошке поремећаје, злостављање или малтретирање у школама. Додаје да се приче које су део ове збирке баве терором из аспекта свакодневице. То подразумева да се као полазне тачке узимају урбане сцене, простори јасно препознатљивог Буенос Ајреса како би се развио проблем близак читаоцу. Готички тропи Маријане Енрикес, како Хоџсон (2019: 59) закључује, „персонификују стварне људе који живе у Буенос Ајресу. Она у оквиру њега ствара светове који су веома различити и који би могли да постоје на сопственим планетама.”

Сам рад фокусираће се на причу „Ствари које смо изгубили у ватри”, по којој збирка носи име. У поменутој причи елемент свакодневице који служи као полазна тачка јесте стање ризика и опасности у којем живе жене у Латинској Америци. Проблем родног насиља представља константу у Аргентини и другим земљама у њеном региону. У прилог томе говори чињеница да је, иако је усвојено законодавство за заштиту живота и интегритета жена, само током 2016. године, када је објављена ова збирка, убијено укупно 3.902 жене. Велики број случајева

3 “Feminist debates on violence against women center on the sometimes vexed relationship between the literal, fear-inspiring violation of female bodies and the theoretical status and limits of the female subject. The gothic-defiend here at its most generalized level encounters with otherness [...] offers a novel and novelistic lens for negotiating the minefield of contemporary discourses about female victimization.”

4 “[...] como si fueran un espejo, distorsionado y desenfocado, que muestra en su reflejo al otro invisibilizado, al mismo tiempo que ilumina nuestro costado más sádico y reprimido. Es decir, cuentos que hablan del miedo como motor íntimo de nuestra vida —y todo lo íntimo es político—, de la violencia extrema del capitalismo neoliberal, de la vulnerabilidad de los niños, las mujeres, los enfermos y las clases bajas en la sociedad disciplinada, hiperconsumista, normativa y patriarcal del siglo XXI.”

јесу жртве партнера или рођака, како наводи Опсерваторијум за родну равноправност Економске комисије за Латинску Америку и Карибе (CEPAL)⁵. У овој реалности потпуно су нормализовани агресија и нетолеранција, упркос чињеници да званични дискурси инсистирају на томе да се стање жена побољша. Стога, Енрикес залази у једно од најосетљивијих и уједно најсвакодневнијих питања са којима се жене суочавају унутар и изван фикције: родно насиље. Ауторка изграђује оно што би се могло назвати „готичким феминизам” који, како Гаљего Куињас (2020: 4), дефинише „прокламује оснаживање жена, надовезујући се на злокобно и демонско, као процес субјективизације. Другим речима оно што је узнемирујуће је унутар субјеката, идеологије и унутар тела подељених и обележених друштвеном класом, етничком припадношћу и полом.”

2. Тело (ни)је моје: значај самоспаљивања жена

Хана Арент (2005: 48) у књизи *О насиљу* запажа да постоји сагласност „од левице до деснице” да је насиље најочигледнија манифестација моћи. Додаје да „моћ никада није у власништву појединца, већ припада групи и настоји да постоји све док одређена група остаје заједно”. Појединац, без подршке других, никада нема довољно моћи уз помоћ које би успешно спроводио насиље (Арент 2005: 60, 69–70). Када је реч о родном насиљу, оно се јавља тамо где је јасно да је у убиству, односно злочину почињеном над женом, могуће уочити положај доминације или моћи који је на страни мушког субјекта. Исто тако, ова врста злочина указује на неравноправан однос између мушког и женског пола, што изазива криминал и насиље. Фемицид представља мизогино убијање жена од стране мушкараца и дефинисано је као облик сексуалног насиља. Под сексуалним насиљем подразумева се сваки физички, вербални, визуелни или сексуални чин који жене и девојке доживљавају као претњу или напад, чија је намера да их повреди или деградира, чиме им се ускраћује могућност да контролишу интимни контакт (Радфорд према Лиз Кели 1992: 3). Рита Сегато (2016: 140) додаје да друштво мора настојати да се термин фемицида упише у дискурс закона и тако добије симболичку и перформативну ефикасност, али и да се морају донети конкретни закони када је реч о овом друштвеном проблему. Донети закони натераће да се успоставе детаљни протоколи за одговарајуће и ефикасне полицијске и медицинско-правне извештаје приликом истраживања разноврсности злочина над женама у свим врстама ситуација. На тај начин смањује се граница између личног и заташканог, с једне стране, и друштвеног и јавног, са друге стране. Маријана Енрикес збирком прича, али пре свега причом која је предмет овог рада, како ће се даље показати, указује на неопходност осветљавања проблема родног насиља.

Силвија Федерићи (2004: 223, 230, 233), приказујући историјат феномена лова на вештице, истиче да оно што још није препознато јесте да је лов на вештице био један од најважнијих догађаја у развоју капиталистичког друштва и формирању модерног пролетаријата. Лов на вештице продубио је поделе између жена и мушкараца и улио у мушкарце страх од женске моћи. Он је такође био кључан у изградњи патријархалног поретка у коме су женска тела, њихов рад, њихове сексуалне и репродуктивне моћи стављени под контролу државе и трансформисани у економске ресурсе. То значи да су ловци на вештице били мање заинтересовани за кажњавање било каквог конкретног преступа, него за

5 <https://statistics.cepal.org/portal/databank/index.html?lang=es&indicator_id=2780&area_id=>.

елиминисање уопштених облика женског понашања које више нису толерисали и који су у очима становништва морали постати лоши. Неотређеност оптужбе, чињеница да је било немогуће доказати је, значила је да се може користити за кажњавање било које врсте протеста, како би се испитали и контролисали чак и најобичнији аспекти свакодневног живота. Кажњавања су се одвијала у виду мучења, бичевања али и јавног паљења жена вештица на ломачама. Са друге стране, и Спивак (2011: 125) у „Могу ли подређени да говоре?“ истиче обред самоспаљивања удовица у Индији како би истакла њихову подређеност унутар система. Она истиче да су Британци *саџи* обреде редефинисали као злочине, а не сујеверје. Међутим, постојали су писани извори који су говорили о наградама које очекују жену на небу, након што изврши овај обред. У том контексту, за једну жену одраз је врлине бити у поседу једног мушкарца и такмичити се са другим женама. Спивакова предочава да је парадоксално сматрати самоспаљивања изразом женске слободе јер индијска традиција намеће да све док жена (супруга) не изгори у пламену погребне ломаче свог мужа не може се ослободити свог тела. Потреба за ослобађањем од женског тела доводи до закључка да је рођење у женском телу сматрана несрећом. Иронично, женски облик речи *саџи* у Индији значи добра супруга, што као да наводи да је добра супруга она која изврши тај обред. Оно што је приметно јесте да горење жена на ломачама има дугу историју која суштински кроз векове подразумева продубљивање женске потчињености и мушке доминације. Прича „Ствари које смо изгубили у ватри“ говори о случајевима жена које су њихови партнери намерно спаљивали. Иако су у почетку инциденти изоловани и дешавају се приватно, временом све више епизода феминицида и насиља над женама постаје познато јавности што доводи до тога да се жене организују. Оне, шокиране бројним несрећама жена и девојака и засићене родним насиљем, одлучују да се удруже и организују колективне ломаче како би зауставиле лудило и насиље које захвата Аргентину. Самоспаљивања немају за циљ да убију оне који одлуче да прођу кроз тај процес, већ да их обележе или деформишу, па тако ничу и тајне болнице у које ове жене могу да оду да се опораве од опекотина. У почетку нико не може да верује да се жене одлучују за тај корак. Кроз наратора и причу која се фокусира на лик Силвине – а преко ње и њене мајке – сведочимо самоорганизацији жена и стварању организације под називом *Горуће жене* (*Mujeres ardientes*). У овој причи животи протагонисткиња нису контекстуализовани, важно је само знати да се радња дешава у Аргентини, у време када је спаљивање жена мода коју прате мушкарци, и да је, као резултат тога, поменута група створена. Валтер Бењамин (1996) тврди да систем прибегава насиљу из два разлога. Први разлог односи се на оснивање новог поретка, а други на конзервативну природу. Због свог произвољног порекла системи се ослањају на насиље како би се одржали. Феминистички покрети, фокусирани на ослобођење жена, гурнули су многе облике мушког насиља над женама – од најочигледнијих до најсуптилнијих облика – у простор јавности и јавне дебате. Ови облици насиља (сексуално злостављање, физичко злостављање, психичко малтретирање) један су од аспеката доминације мушкараца у друштву које готово увек појачава ту доминацију. Сам чин насиља уједно подразумева да индивидуални мушкарац реагује на основу сексуалне моћи али подразумева и насиље друштва – хијерархијског, ауторитарног, сексистичког, класно подељеног, милитаристичког, расистичког – које се фокусира преко појединачног мушкарца на индивидуалну жену (Кофман 1987: 1). У случају ломача ритуалне опекотине онемогућавају мушкарцима да повређују жене како би сачували патријархални

поредак, јер су жене те које повређују саме себе. Истовремено, оне функционишу као весници новог друштва и новог поретка.

Према Батлер (2006: 52), тело означава смртност, рањивост, а кожа и месо излажу нас погледима других, али и контакту и насиљу. Тела су та која нас доводе у опасност да постанемо агенти и инструменти свега тога. У том контексту, Енрикес показује како је тело уједно тачка напада и одбране. Прву спаљену жену напао је њен муж јер је мислио да му је била неверна и тиме је желео да је спречи да оде другом мушкарцу. Док је била у болници неспособна да говори, он је изјавио да је она сама изгорела, како се полила алкохолом током свађе и да је тако мокра решила да запали цигарету. Упркос апсурдности његовог објашњења сви су му поверовали, укључујући и њеног оца, и нико није ни посумњао у то шта се догодило. У оваквој логици и поступцима мужа примећује се да је жена замишљена као објекат који се може поседовати и да може и/или заслужује да буде кажњена ако се не повинује том схватању. Поред тога, приликом тражења лица одговорног за ову врсту агресије мушкарац се не сумњичи, па се, с једне стране, негира, макар и привремено, да мушкарци могу да изврше ову врсту насиља. Са друге стране одговорност се готово аутоматски преусмерава на саме жене за оно што им се дешава, што имплицира чак и приписивање некој врсти женског лудила. Валтер Бењамин истакао је да насиље као средство за превазилажење сукоба увек повлачи дефицит легитимитета јер „са тачке гледишта насиља нема једнакости” већ сукобљене моћи. Насиље је засновано на инструменталном концепту и хипотези да оно увек заснива или чува неки облик моћи (Бењамин 1996: 39-40). Насиље извршено над овом младом девојком потврђује Бењаминов закључак, и у овом контексту можемо закључити да злочини чувају однос моћи у Аргентини. Тај однос подразумева да се женски глас не чује, а, и када се чује, увек остаје подређен мушком гласу, односно мишљењу. Друга спаљена жена јесте Лусила, прелепа манекенка која је уживала релативну славу све док није започела љубавну везу са Мариом Понтеом, цењеним фудбалером. Од тог тренутка она постаје знатно познатија и добија боље уговоре и пословне прилике. У наративу то указује на предност мушког у односу на женски род, јер она постаје видљивија и добија повољнији статус само кроз везу са Мариом. Другим речима, да би се постигао успех у универзуму који представља Маријана Енрикес, неопходно је имати мушког посредника или савезника. Трагично, Лусилин крај одређен је мушким поступцима, као да је Марио онај ко је створио и уништио ову жену. Он ју је једно вече полио киселином и запалио и тиме захватио 70% њеног тела, да би на крају она преминула од последица опекотина. Његови поступци служе као пример другим мушкарцима који одржавају и појачавају ситуацију злостављања и неједнакости широм Аргентине, како и наратор описује: „Мушкарци су спаљивали своје девојке, жене, љубавнице, широм земље. Највише алкохолом, као Понте (иначе херој многих), али и киселином [...]” (Енрикес 2016: 126, превод аутора текста)⁶ То што се дешава није уопштени проблем који подједнако погађа читаво друштво, већ се конкретно ради о мушкарцима који нападају своје партнерке. Међутим, сваки наизглед индивидуални чин насиља подразумева друштвени контекст. То не значи да не постоји патолошких чин насиља, већ да сам начин на који се насиље манифестује се може разумети само у оквиру одређеног друштвеног искуства (Кофман 1987: 3). Сегато (2016: 134) истиче да је на патријархалној основи изграђена хијерархија која организује друштво, и управо

6 “Hombres quemaban a sus novias, esposas, amantes, por todo el país. Con alcohol la mayoría de las veces, como Ponte (por lo demás el héroe de muchos), pero también con ácido [...]”

из тог разлога најтеже је учинити је видљивом. Могуће је потврдити да је очување патријархата питање које се тиче државе и, на исти начин, да је очување смртоносне способности мушкараца и гарантовање да насиље које чине остане некажњено такође државно питање. Заправо, насиље почињено над женама у причи остаје некажњено од стране система јер је он организован тако да мушкарац има контролу коју не жели да изгуби кажњавањем других. Омогућавајући им да почине злочине, не доводећи у питање њихову кривицу, патријархални систем остаје на снази.

У делу *Историја сексуалности* Фуко (1988: 26) говори о контроли коју друштвени поредак врши над одређеним аспектима људске егзистенције као што је сексуалност. Распрострањена идеја јесте да је сексуалност потиснуто питање јер се сматра неморалним. Додаје да морал подразумева скуп вредности или правила поступања предложених појединцима или групама кроз устројства попут породице, цркве или васпитних установа. Међутим, морал такође подразумева понашање појединца у односу на предложена правила и вредности, чиме се означава у којој се мери они потчињавају и покоршавају начелу владања или опиру неком пропису. Дакле, морал представља начин на који се поштује или занемарује одређени скуп вредности. Међутим, историјска анализа приступа теми сексуалности показала је заинтересованост друштвеног поретка за промовисање дискурса о овој теми како би се тиме посматрала, анализира, и регулисала сва понашања која су с њом повезана (Фуко 2007: 36–38). Кроз ову динамику утврђује се шта је „нормално“ а шта анормално, тако да сексуалне манифестације које су далеко од онога што је регулисано не имплицирају отпор друштвеном поретку, већ постају подручје које надзире и контролише власт (Фуко 2007: 54). Ако се текст анализира из Фукоове перспективе, уочава се да постоји мрежа моћи, односи у којима се фаворизује мушки пол. У том смислу, и пратећи Фукоову логику, Горуће жене функционишу као тачке отпора. Њихова мотивација и начин на који делују омогућавају нам да схватимо у ком правцу се крећу мреже односа моћи. Ипак, оне не противрече поменутој моћи, већ је појачавају, нудећи нова поља за деловање. Одговор државе на акције Горућих жена је вршење појачане контроле. На пример, када Силвина понуди да сними једну од паљевина, она избегава да купи нову камеру јер се плаши да ће је пратити. Осим тога, тајне болнице намењене опоравку жртви предмет су рација. Ова ситуација се осликава у једном од нараторових запажања: „[...] жене без породице или које су само шетале улицом биле су под сумњом: полиција их је терала да отворе своје ташне, ранчеве, гепек аутомобила када су хтели, у било ком тренутку, било где [...]” (Енрикес 2016: 130, превод аутора текста)⁷ Многе жене трудиле су се да не буду саме у јавности како их полиција не би гњавила. У овом цитату првенствено се уочава стварање својеврсног стереотипа о Горућим женама, жене које су саме и без породице. На основу ове унапред створене идеје, жене се осуђују и малтретирају, а поред тога полиција може произвољно да задира у њихову приватност. Дакле, мир жене условљен би био мушким присуством. Лис Иригарај слаже се са фаличком супериорношћу мушкараца који је тај који доминира и гради друштвени и културни универзум у који је жена уоквирена. На тај начин, жена се налази подређена мушком ентитету, постајући Други. Штавише, мушки пол који се намеће као једини пол, сву своју вредност испољава у сексуалној индиферентности

⁷ “[...]las mujeres sin familia o que sencillamente andaban solas por la calle caían bajo sospecha: la policía les hacía abrir el bolso, la mochilla, el baúl del auto cuando ellos lo deseaban, en culaquier momento, en cualquier lugar[...]”

јер се испоставља да је агенс друштвеног и културног поретка који влада у свету, где је женски модел одређен и условљен мушком нормом. Иригарај (1985: 86) објашњава да је логика жена дата психоанализом у оквиру које је опет модел који треба следити мушко, пошто жена мора остати подређена Другом:

Женско се јавља само у оквиру модела и закона које су осмислили мушки субјекти. Што имплицира да заправо не постоје два пола, већ само један. Јединствена пракса и представљање сексуалног. Са својом историјом, њеним захтевима, преокретима, недостацима, негативима... чији је женски пол потпора. [превод аутора текста]⁸

Поступци Горућих жена реакција су на начин на који се према њима понашају мушкарци, што се разоткрива у говору једне од жена: „Увек су нас спаљивали. Сада се саме спаљујемо. Али нећемо умрети: покажемо своје оживљење.” (Енрикес 2016: 128, превод аутора текста)⁹ Насиље се појављује тамо где је нечија моћ угрожена, што имплицира да супротност насиљу није његово одсуство, већ моћ (Арент 2005: 77). Стога, спаљивање је знак не само протеста већ и моћи. Жене чине такве драстичне одлуке како би престале да буду жртве и постале власнице својих тела и своје будућности. Оне желе да зауставе мушкарце јер више не могу да доминирају овим субјектима који су сада ван њихове контроле. Ипак, не ради се о насумичном или непредвиђеном пађењу, напротив, то су жене са ригорозном припремом и организацијом. Чињеница да одлучују да спаљују себе тумачи се и као знак субверзије и оснаживања. Такође можемо посматрати симболичко значење ватре те би овај елемент могао да функционише у наративу као прочишћивач штете коју је нанео патријархални поредак.

Злочини који се врше над женама врло су често почињени тако да буду видљиви. Фемицид на тај начин као да гради педагошку сцену, убијање пред другима чин је насиља који функционише као позив на ред: кажњава се на телу жене оно што указује на знакове бунтовништва и противљења. Убиство и насиље које до њега води јесте казна за жену која каже не било мушкарцу или друштву. Жене у причи „слободне” су да бирају између две опције, или да буду спаљене од партнера и умру (или живе деформисане), или да се саме спаљују и живе да би поносно показале своје оживљење. Овај чин иницијације и чињеница да се могу одлучити да се саме спале несумњиво им даје моћ над својим телима, не остављајући мушкарцу могућност наношења даљег насиља. Уједно, оне немају реалне шансе против мушкараца и друштва. Колико год њихове одлуке изгледале бунтовне и радикалне, оне их извлаче из система који их је довео у неповољну ситуацију, што је још горе јер их то чини сопственим жртвама. Укратко, отпор који пружају жене у овој причи не чини их слободнима, нити их приближава слободи како верују. На први поглед, ауторка представља свет храбрих жена, независних и одлучних које преузимају контролу над својим постојањем и својим телима у друштву подређено мушком роду. Међутим, могло би се рећи да је у стварности оно што Маријана Енрикес представља језив универзум у коме је практично немогуће побећи од утицаја патријархата. Аутодеструктивност поступака ових жена њих не ослобађа, али зато осветљава питања која се тичу пораза друштвеног система, тако формираног да је насиље једино средство. Када су их мушкарци злостављали и нападали друштво је игнорисало та дешавања, међутим онда када оне почну саме да раде оно што је постала пракса, оне постају видљиве.

8 “The feminine occurs only within models and laws devised by male subjects. Which implies that there are not really two sexes, but only one. A single practice and representation of the sexual. With its history, its requirements, reverses, lacks, negative(s) [...], of which the female sex is the mainstay.”

9 “Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices.”

Како Симон де Бовоар истиче (1981: 66) у *Дружом полу*, друштвени поредак подразумева одређена очекивања, попут лепоте, која је, иако њен концепт може варирати, увек била присутна кроз историју и доприносила је објективизацији жене. Енрикес у причу ставља жену која је преживела фемцид у којој се истовремено материјализују хорор и сензуалност: „Имала је лице и руке потпуно унакажене услед опсежне опекотине, свеобухватне и дубоке; [...] са устима без усана и лоше реконструисаним носом; остало јој је само једно око, друго је била рупа на кожи, а цело лице, глава, врат, смеђа маска прекривена паучином.” (Енрикес 2016: 124, превод аутора текста)¹⁰ Насупрот томе, њено тело остаје привлачно, што изазива нелагодност код оних који је посматрају. Штавише, она сексуализује своје тело као што би то учинила здрава жена: „Носила је наруквице и ланце окачене око врата. То што је њено тело било сензуално сматрано је необјашњиво увредљивим.” (Енрикес 2016: 124)¹¹ Супротно ономе што би друштво очекивало од особе која је преживела покушај фемцида, девојка одбија да се сакрије. Она прихвата оно што је остало од њене сексуалности и показује своју „ружноћу”. Она свим средствима оспорава поданички став који патријархат захтева. Као резултат тога, девојка изазива истовремено страх и завођење. Ауторка сугерише да с обзиром на околности у тексту постоји нада за нови поредак у коме идеал женске лепоте више није у служби мушкараца те прва спаљена жена говори: „Ако наставе овако, мушкарци ће морати да се навикну. Већина жена ће бити као ја ако не умру. Било би лепо, зар не? Нова лепотица.” (Енрикес 2016: 127, превод аутора текста)¹² У облику тајних ломача ове жене ризикују бол и стигму удаљавајући се од хегемонистичког стандарда лепоте. Као што се може видети, оно што је почело као чин побуне против доминантног модела трансформише се, заузврат, у образац понашања који је замишљен као пожељан и који чека да буде репродукован. Заправо мушкарци су спаљивали жене како би напали лепоту која се сматрала кључном када је реч о жени. Другим речима, према Гроц (2002: 15-16), патријархална опресија своди жену на идеју тела и условљава њихову друштвену и економску улогу. Поменуто угњетавање, намеће да су жене телесније и емотивније од мушкараца, свodeћи их у сферу биолошког есенцијализма. Са друге стране, мушкарац се повезује са умом и разумом. Унутар ових категорија човек који је повезан са умом такође представља културу и рационалност, па је стога и субјект који мисли. Жена се, с друге стране, односи према природи и емоцијама, са ирационалним и телесним. Није субјект који мисли, већ субјект који осећа и који је вођен инстинктима. Феминистичка теорија наставља да испитује ово културно историјско наслеђе како би открила и указала на његову очигледну мизогинију и сексизам. Батлер (2006: 52) закључује да, иако се боримо за права над сопственим телима, тела за која се боримо никада нису довољно наша, јер тело има непроменљиво јавну димензију. Сходно томе, женско тело неизбежно је место за феминистичку рефлексију јер је место патријархалне моћи.

Прича се завршава посетом Силвине једној од жена која је учествовала у тим ломачама а која се сада налази у затвору. Кључно питање које се у њиховом

10 “Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; [...] con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas.”

11 “Llevaba pulseras y cadenas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo.”

12 “Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva.”

разговору намеће јесте када ће спаљивања престати, а одговор на питање остаје отворен. Нови друштвени поредак створен обредима спаљивања жена ствара групу модерних вештица, жена које желе да сруше своју судбину и оснаже своја тела кроз ватру. Федерићи (2004: 254-255), говорећи о некадашњим вештицама које су прогањане, износи да су се вештицама сматрале и оне слободоумне и промискуитетне жене — проститутке или прељубнице и, генерално, жене које су практиковале своју сексуалност ван заједнице брака. Из тог разлога, у суђењима за вештичарење „лоша репутација” била је доказ кривице. Вештица је била и она бунтовна жена која је одговарала, свађала се, вређала и није плакала под тортуром. Описи вештица јесу жене спремне да преузму иницијативу, агресивне и енергичне као и мушкарци. Лов на вештице стога је био рат против жена, то је био координисан покушај да се оне омаловаже, демонизују и униште њихова друштвена моћ. Истовремено, управо у мучилиштима и на ломачама, где су вештице умирале, ковани су грађански идеали женствености. Жене које су гореле у причи јесу жене-вештице на које је организован лов вековима раније. Ауторка приказује жене које су бунтовне, које пркосе систему и говоре да је време и да се њихов глас чује. Преузевши контролу над злочинима које су трпеле указале су на неравноправан однос између мушкарца и жене, као и на то да било да је жртва или починилац систем жени никада не верује. Ипак, остаје питање које су јунакиње приче поставиле, да ли ће лов на вештице и њихово паљење на ломачама икада престати? Посматрајући свет Маријане Енрикес, лов никада не престаје, као ни женска борба, већ се оба аспекта прилагођавају новим временима и новим друштвеним ситуацијама.

3. Закључак

У *Ствари које смо изгубили у ватри* евидентан је дискурс који настоји да раскине са патријархатом и пронађе место у друштву које није обележено насиљем над женама. Суочени са нападима и равнодушношћу друштва које гледа на другу страну, потребно је покушати стећи савест.

Међутим, питање које се намеће јесте шта се дешава када казну извршавају саме жртве насиља? Како и када се прекида ланац насиља? У случају приче аргентинске ауторке, жена се кроз своје тело и ватру оснажује да створи нови женски дискурс и тако нађе место у патријархалном друштву. Ватра, као заштитни и прочишћавајући елемент, ствара ново тело, чији ожиљци подсећају на насилну прошлост коју је претрпела жена. Појављују се групе ватрених жена које желе да побегну од насиља које врше мушкарци и да се у исто време можда оснаже у чину самоспаљивања који већина друштва осуђује и не разуме. На неки начин, ове жене метафорично постају модерне вештице које желе да раскину са мушком доминацијом и побуне се против друштвених норми путем ватре. Символично, ватра се може схватити као прочишћавајући и трансформишући елемент који се вековима користио у различитим културама за регенерацију. Узимајући у обзир овај регенеративни аспект у причи о Горућим женама, ватра претвара жену у нови тип женског ентитета. Њени ожиљци ће бити нови заштитни знак ослобођене жене, необележене из канона лепоте који контролишу мушкарци. На тај начин, ватра прочишћава штету насталу патријархалним поретком и омогућава жени да се поново појави као феникс, изазивајући патријархат кроз модел нових лепотица.

Литература

- Хоџсон 2019: E. M. Hodgson, *Mariana Enríquez y el gótico urbano de Argentina*, <https://scholar.google.com/scholar?hl=sr&as_sdt=0%2C5&q=Hodgson%2C+E.+M.+%282019%29.+Mariana+Enr%C3%ADquez+y+el+g%C3%B3tico+urbano+de+Argentina+%28&btnG=>>, 2. 5. 2023.
- Асканио 2020: M. J. Llarena Ascanio, Bodies becoming pain: unusual strategies of dissent in some transnational latin-american women writers, *Brumal*, 8.1, 113–134.
- Арендт 2005: H. Arendt, *Sobre la violencia*, Madrid: Editorial Alianza.
- Батлер 2006: J. Butler, *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós.
- Бењамин 1996: W. Benjamin, Critique of violence, in: M. Bullock, M. Jennings (ed), *Walter Benjamin selected writings volume 1*, Cambridge: Belknap press, 236–252.
- Бовоар 1981: S. De Beauvoir, *El segundo sexo*, Buenos Aires: Siglo XX.
- Гаљего Куињас 2020: A. Gallego Cuiñas, *The ghotic feminism of Mariana Enríquez*, *Latin America Literature Today*, <<https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/05/gothic-feminism-mariana-enriquez-ana-gallego-cuinas>>, 30. 4. 2023.
- Гроц 2002: E. Grosz, Preoblikovanje tijela, *Treća*, broj 1, vol. IV, Zagreb: Centar za ženske studije, 6–26.
- Енрикес 2016: M. Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- Иригарай 1985: L. Irigaray, *This Sex which is Not One*, New York: Cornell University Press.
- Ковман 1987: M. Kaufman, The construction of Masculinity and the Triad of Men's Violence, in: M. Kaufman (ed), *Beyond patriarchy: essays by men on pleasure, power, and change*, New York: Oxford University Press, 1–16.
- Мејерс 2001: H. Meyers, *Femicidal Fears: Narratives of the female ghotic experience*, New York: SUNY Press.
- Радфорд, Расел 1992: J. Radford, D. Russell, *Femicide: the politics of woman killing*, New York: Twayne Publishers.
- Родригес де ла Бера, 2018: V. Rodríguez de la Vega, Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez, *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 8(1), <<https://escholarship.org/uc/item/2mx6c3s1>>, 9. 9. 2023.
- Серато 2016: R. Segato, *La guerra contra las mujeres*, Madrid: Traficantes de sueños. <<https://escholarship.org/uc/item/2mx6c3s1>>.
- Спивак 2011: G. Č. Spivak, Mogu li podređeni da govore, *Polja: časopis za književnost i teoriju*, br. 468, Novi Sad: Kulturni centar Novi Sad.
- Федериџи 2004: S. Federici, *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid: Traficantes de sueños.
- Фуко 1988: M. Fuko, *Istorija seksualnosti: korišćenje ljubavnih uživanja*, Beograd: Prosveta.
- Фуко 2007: M. Foucault, *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*, Mexico: Siglo XXI editores.

EL CUERPO QUE ARDE Y HABLA: VIOLENCIA DE GÉNERO EN LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO DE MARIANA ENRÍQUEZ

Resumen

El tema de la obra es la colección de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enríquez. En esta colección, utilizando elementos góticos, la autora incluye diversas formas de violencia y discriminación. El trabajo en sí se centrará en la historia, *Las cosas que perdimos en el fuego* que da nombre

a la colección. Esta historia muestra la violencia contra la mujer y los problemas que trae consigo, desde la deshumanización y estigmatización del cuerpo femenino, la violencia física hasta el feminicidio. La base de la violencia de género está en la sociedad que la normaliza. En la historia, son las mujeres las que toman el control quemando sus propios cuerpos, expresando rebelión contra lo que sus cuerpos están sufriendo. La violencia perpetrada contra ellos apunta a su lugar subordinado en la sociedad. En este sentido, el objetivo del artículo es analizar cómo el motivo del cuerpo femenino se presenta tanto como un lugar de ataque por parte de los hombres como de resistencia femenina contra el patriarcado. El tema del fuego y la (auto)inmoción en la historia indica que los cuerpos en llamas son en realidad cuerpos que hablan lo que no se puede expresar con palabras. Por tanto, partimos del supuesto de que la incapacidad de las mujeres para expresarse verbalmente es consecuencia de su invisibilidad social, contra la que luchan.

Palabras clave: Las cosas que perdimos en el fuego, Mariana Enríquez, cuerpo, violencia, mujer

Verka G. Karić

Александра Н. Петровић¹

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

МАЈЧИНСКО ПРИСУСТВО КАО ШАНСА ЗА ПОСТОЈАЊЕ У РОМАНИМА БИЉАНЕ ЈОВАНОВИЋ ПАДА АВАЛА И ПСИ И ОСТАЛИ

У раду се анализирају романи Биљане Јовановић *Пада Авала* (1978) и *Пси и остали* (1980), при чему је акценат на интерпретацији динамике односа ћерке и мајке, матрилинеарног односа између бабе, мајке и ћерке, као и лезбијске тематике романâ. Јунакиње романâ обележене су траумом узрокованом физичким или емотивним одсуством биолошке мајке, те патријархалним породичним оквиром, због чега ће чезнути за топлим мајчинским присуством. Жеља за таквим присуством у романима се јавља и као жеља за другим ја, за спасоносном „истоветношћу” коју јунакиње покушавају наћи путем успостављања позитивних, пре свега међуженских (пријатељских и хомосексуалних) односа, и која имплицира отпор патријархалној култури заснованој на појмовима разлике, двојности и суноврата, како се то посредно назначава у романима. За интерпретацију и контекстуализацију предмета нашег истраживања кључне су одабране феминистичке студије о мајци, феминистичка теорија која наглашава заједништво с мајком, те несутисисци у вези са „женским питањем” у тадашњој Југославији. Циљ нашег рада биће да осветлимо идентитетске, егзистенцијалне и културне импликације чежње за мајчинским (присуством) у романима којима се бавимо.

Кључне речи: Биљана Јовановић, мајка, ћерка, матрилинеарност, траума, истоветност, феминизам

1. Увод

Доприноси феминистичке теорије на пољу проучавања представа о мајчинству и његовој улози у друштву и култури нарочито су плодни у двадесетом веку.² И данас значајна књига у том контексту јесте књига Адријен Рич (1976) *Од жене рођене: мајчинство као искуство и институција*. Према Рич (1976: 13) мајчинство је институција јер је регулисано патријархалним визијама и законима (нпр. о абортусу) и оно, као такво, утиче на индивидуално мајчинско искуство сваке жене. Дела утемељена у феминистичком дискурсу (а такви су романи Биљане Јовановић)³ разликују две поменуте врсте мајчинства, демистификујући институционализовану слику мајке и показујући стварно мајчинско искуство обележено различитим изазовима, конфликтним осећањима према себи и сопственој деци, насиљем и аутодеструкцијом. Седамдесетих година прошлог века издваја се и француска феминистичка теорија која ставља посебан акценат на фигуру мајке, те на заједништво мајке и ћерке, критикујући и ревидирајући Фројдову и Лаканову психоанализу. Француске теоретичарке тврде да је психоаналитички дискурс мушкоцентричан (Сиксу 2006: 74, 76; Иригарај 1991: 35; Иригарај 2014: 171), истичући и позитивно одређујући женски, тј. мајчински предедипални или имагинарни поредак. Према Елен Сиксу (2006: 71–72) „фалусна мистификација”

¹ alek.petrov97@gmail.com

² Добар преглед истакнутих студија и имена у овом пољу даје се у раду: Снитоу (2001: 11–17).

³ Биљана Јовановић била је феминисткиња и антиратна активисткиња (Матијевић 2020: 6; Вељак 2016: 227–230).

није успела да жену одвоји од мајке: у њој „увек постоји мајка која обнавља и прихрањује”, у њој остаје мајчино млеко, што чини да она пише „белим мастилом”. Лис Иригарај говори о женском Имагинарном (Гатинг 2001: 346), о потреби за повратком изгубљене, тј. убијене мајке (Иригарај 1981: 67), о могућности самоодређења с обзиром на женску генеалогију (Иригарај 1991: 44), о љубави према другим женама (Иригарај 1991: 44) – о свему, дакле, што је неопходно да би се превладала култура у којој је жена обележена другошћу и недостатком. Јулија Кристева говори пак о семиотичком импулсу који може дестабилизovati рационални мушки симболички поредак – то се, на пример, показује у подручју језика, и то онаквог какав је језик авангардне поезије (Ђурић 2009: 105), психотични или љубавни језик (Ивековић 1989: 257). Семиотичко је предедипално, оно је хаотично, непојмљиво, зазорно (Ивековић 1989: 257; Кристева: 1989) и маргинално (Ђурић 2009: 104), па је стога повезано и са женским, тј. мајчинским.

Истовремено, половином седамдесетих година прошлог века (Ђокановић и др. 2014: 131) у Југославији се појављује тзв. други талас феминизма. Појава другог таласа феминизма у СФРЈ била је подстакнута студентским демонстрацијама 1968. године (Ђокановић и др. 2014: 131) и другим таласом феминизма у западним, капиталистичким земљама. Социјалистички режим сматрао је да је женско питање решено с класним, па је разматрање додатних и „специфичних женских интереса” проглашавао буржоаским феминизмом (Ђокановић и др. 2014: 132). Године 1978. (када се појавио роман *Пада Авала*) у Београду је одржана међународна конференција *Друг-ца жена – Женско питање. Нови кристали?* која је подвукла то да женско питање у Југославији није решено с класним, те да је патријархална свест опстала упркос (важним) правима које су жене освојиле (Ђокановић и др. 2014: 132). На поменутој конференцији расправљало се „о патријархату, феминизму и марксизму, феминизму и психоанализи, идентитету, сексуалности [...], о опстајању традиционалних патријархалних улога упркос нормативним решењима која гарантују равноправност” (Ђокановић и др. 2014: 133). О свему овоме говоре два романа Биљане Јовановић, те нам је стога било значајно указати на феминистичке доприносе (поготово када је реч о француској теорији) с једне стране, и струјања и питања на домаћем терену с друге, који су актуелни у време у којем настају поменути романи. У роману *Пси и остали* јунакиња се експлицитно разрачунава с психоанализом, а отворено се помиње и „женско питање” у СФРЈ (Јовановић 2016б: 116–121). У оба романа јунакиње траже „изгубљену мајку”, а евентуални успех у тој потрази њихова је шанса за (физички) опстанак. С тим у вези, на крају рада укратко ћемо се посветити проблему лудила и самоубиства у овим романима. Јасмина Лукић (2016: 28) такође у кратким цртама помиње важност релације мајка-ћерка у романима *Пада Авала* и *Пси и остали*, те њену сагласност с теоријама „феминистички оријентисаних психоаналитичарки” које ревидирају Фројдово учење. Она укратко закључује да главна јунакиња романа *Пада Авала* Јелена Беловук тражи замену за изгубљену мајку, али то трагање помиње пре свега у вези с Јелениним односима с мушкарцима (Лукић 2016: 26, 28 и 29). У нашем раду ћемо пак, у контексту Јеленине потраге за изгубљеном мајком, сагледати важну улогу и симболику Јелениног односа с другарицом Маријаном. У вези с романом *Пси и остали* у раду ћемо осветлити природу односа главне јунакиње Лидије с бабом и мајком и испитати порекло њене трауме. Осим што се потреба за мајчинским у овом роману јавља као потреба за „материчном топлином” (Јовановић 2016б: 141) лезбијског односа

(Лукић 2016: 29), она имплицира и неопходност проналажења алтернативе када је реч о култури обликованој мушкоцентричним дискурсима.

2. *Пада Авала: жеља за двојничком љубављу*

Главна јунакиња романа *Пада Авала*, флаутисткиња Јелена Беловук, и карактерно и физички супротстављена је патријархалном идеалу женскости. Држећи се теме, издвојићемо моменат у којем се то показује кроз Јеленин однос према Богородици. Сишавши из трамваја, Јелена говори како је почела да иде „у супротном смеру” (Јовановић 2016а: 15), упоредивши час пре тога трамвај с Богородицом, која је „трома, климава и вечито трудна са Христом, гојазна и неописиво ружна” (Јовановић 2015а: 15). Јелена, дакле, хода у супротном смеру у односу на трамвај-Богородицу, истичући побуну против најутицајнијег културног мита о мајци; она није Богородица, тј. мајка, невина, склона праштању – њен сексуални апетит не добија завршницу у прокреацији, а понашања других људи мотивишу осветољубиве реакције. С друге стране, Јелена открива наличје идеала женскости – мајчинство у свету какав јесте није свети позив, већ мучење. Богородица је „вечито трудна са Христом” јер је њено женско постојање сведено на мајчинство, а околности постајања мајком чине је не блиставом, него гротескном фигуром.

Јеленино бунтовништво и одбијање пасивне улоге бивају, међутим, кажњени. На пример, готово сви Јеленини љубавници били су насилни према њој.⁴ Испоставља се да време у којем Јелена живи и даље није безбедно за жене, да патријархална свест и даље обликује женске животе (Јовановић 2016а: 52–58), те да је револуција замрла када је реч о женском ослобођењу (Јовановић 2016а: 35–40; Матијевић 2020: 18–19). У таквом свету Јелени је својеврсну утеху пружала њена другарица и цимерка Маријана, коју Јелена описује као саучесницу „у првим искуствима тела и душе” (Јовановић 2016а: 19). Јелена и Маријана деле животни простор и проводе време разговарајући, а заједничким читањем хороскопа инсинуирана је, с хумористичким тоном, наднаравна природа женског (само) разумевања и савезништва (Јовановић 2016а: 28). Након што ју је Маријана напустила, Јелена доживљава емоционалну кризу: одмах након Маријаниног одласка она се прихвата физичког посла како би сузбила емоције (Јовановић 2016а: 30). Маријанин одлазак толико ју је погодио да је њена егзистенција угрожена, а „виталност је на нултој тачки” (Јовановић 2016а: 31). У наредним данима Јелена сањари о томе како се Маријана враћа: „Последњи пут сањала сам Маријану на својим плећима; клизила је по мојим образима, голицала ме испод пазуха...” (Јовановић 2016а: 34). Иако у роману нигде није експлициран хомоеротски контакт двеју цимерки, чини се да Јелена доживљава љубавни крах, сличан ономе који се јавља после раскида љубавног односа, а индикативна је и чињеница да сања и прижељкује Маријанино тело, истичући како је Маријана „неописиво лепа” (Јовановић 2016а: 34). Идеја да „најбоља пријатељства међу људима носе степен блискости који се граничи са сексуалношћу” (Кејн 2011: 46) овде се свакако назире. У роману сазнајемо да се Јелена и Маријана познају још из школских дана, те да је Јелена ценила своју другарицу због њене смелости да се супротстави школским ауторитетима (Јовановић 2016а: 157). Осим тога, у вези с хомоеротским моментима оба романа којима се бавимо, занимљиво је становиште Л. Иригарај

4 Важно је поглавље „Шах у Доситејевој улици” у којем Јелена несумњиво доживљава силовање (Јовановић 2016а: 70–83).

(1991: 44) према коме жене стоје у древном односу с хомосексуалношћу будући да је прво тело с којим се сусрећу женско и да је мајчинска љубав прва коју осете. Међутим, Јеленина потреба за Маријаном и Маријаниним телом не мора се тумачити (само) као сексуална – када Јелена замишља како се Маријана враћа у стан, а потом и свлачи, она истиче чињеницу да је „женско тело наго пред једним другим женским телом” (Јовановић 2016а: 34), а у чињеници о саприсуству два женска тела она проналази могућност раста, видљивости и оснаживања. То се најбоље види из Јелениног истицања важности преткиња:

Маријана је лепа. Несхватљиво привлачна. А, затим, Маријанина мајка звала се Евгенија, а баба Наталија, прабаба Симонида. Схватате ли важност и значај ових имена за женско тело? Замислите само, како се таквим именима, рецимо: Н а т а л и ј а, могу увећати груди, па чело, очи, уопште постати крупном женом. Маријанино тело расте кроз њене преткиње и што је више таквих имена у њеној прошлости, то је њено тело снажније, дуготрајније, симонидскије... (Јовановић 2016а: 34)

Друге жене и преткиње омогућавају жени да формира свој идентитет у подручју истог у којем више неће бити перципирана као окрњена (Лукић 2016: 28), већ као целовита и снажна, што ће помоћи њеном опстанку. Иригарај (1991: 44), с тим у вези, говори о женској генеалогiji, о преткињама које заборављамо, а које су нам потребне да бисмо задобиле и очувале свој идентитет. Осим тога, врло је важно то што су Јелена и Маријана цимерке. Живети с другом женом ван породичне, тј. очеве куће која се може схватити као место патријархалног поретка, разговарати с њом о љубавним и сексуалним искуствима, својеврстан је еманципаторски гест. Све наведено Јелена је изгубила губитком Маријане. Она размишља о Маријаниним преткињама и зато што нема сопствене. На крају романа сазнајемо да се Ксенија Беловук, Јеленина мајка, убила (Јовановић 2016а: 157), па се тиме успоставља паралела између два наизглед необјашњива одласка: мајчиног и цимеркиног.

Маријанин одлазак ипак може бити у вези с њеном разочараношћу након сазнања истине о „суноврату међу ногама” (Јовановић 2016а: 29).⁵ Она преноси Јелени своје сазнање о томе да „постоји суноврат међу ногама” и да приликом спавања с мушкарцем „нема додира” (Јовановић 2016а: 30). Слично је и Јеленино искуство. С тим у вези, знаковит је однос који Јелена има према свом телу, као и начин на који посматра сексуални чин: „Знате, Јелена... Јелена је волела... Јелена воли да се додирује... да њу неко, било ко додирује... [...] она, знате, доживљава врло чудно... тело... као да га не дели.” (Јовановић 2016а: 118; наше подвлачење) Начин на који се она понаша према телу у вези је с њеном сумњом у сопствено постојање – Јеленин љубавник преноси како она мисли да „није сигурна да постоји” (Јовановић 2016а: 119). Због усамљености и егзистенцијалног страха од нестајања или непостојања Јелена жели да има сијамску близнакињу, тј. друго тело, које је потпуно *истовешно* њој, и физички и ментално, јер „она то осећа као шансу за своје постојање” (Јовановић 2016а: 119; наше подвлачење). За њу је проблематично „непостојање, оног другог, у ствари, другог ја” (Јовановић 2016а: 118) у сексуалном односу у коме треба да се „ослобађамо усамљености” (Јовановић 2016а: 118). Л. Иригарај (2014: 129) на готово истоветан начин описује жене ауто- и хомоеротичне жеље, занемарене у „фалоцентричној причи” (како она назива психоанализу): „Изгледа да је тешко разумљиво [...] да жена може

5 Суновратом се назива и цвет нарцис. Флоралне асоцијације када је реч о женском полном органу свакако су познате, а овде је специфично и то што се ради о нарцису. Реч суноврат је стога више-алузивна и могуће је да није случајно изабрана.

желети онога који је „исти” као и она, некога „истог” пола [...]. Што не значи да не би требало признати откривање жеље жене за њом самом, њене жеље за истим, за једном њој истом.” Јелена не успева да ту жељу оствари, описујући сексуални однос с мушкарцем на следећи начин:

нећеш ми веровати М, *баи нишџа нисам осећала у њом шренушк*у, осим тог симбиотичког организма, који будући *двострук*, дакле и његов, није био довољно мој. *Празнина!* Нешто између. Човек који улази кроз мене, улази као кроз балон [...] тај балон је нешто друго, а не ја, тај балон је моја натечена утроба, али не ја! (Јовановић 2016а: 135–136; наше подвлачење)

Нема, дакле, истоветности, већ једино суноврата, двострукости, разлике и празнине коју Јелена и Маријана доживљавају током сексуалног односа. Јеленину жељу за оним „ја” које је „исто ја као и моје ја сâмо” (Сиксу 2006: 72) најјасније видимо у писмима Маријани. Јелена се пред крај романа поново враћа Маријани пишући јој, што може говорити о размерама потребе за одсутном пријатељицом. Из првог писма сазнајемо да је Јелена у душевној болници и под дејством лекова, при чему се идентификује са својом умрлом мајком (Јовановић 2016а: 160). То писмо јесте својеврсни вапај за помоћ упућен Маријани (Јовановић 2016а: 160). Друго Јеленино писмо Маријани може се тумачити на позадини првог: Јеленин сан у којем се појављују људи у лекарским мантилима (Јовановић 2016а: 127), губљење временске оријентисаности, као и прича о путовању и неименованом мушкарцу који је, по свему судећи, насрнуо на њу и који не разуме њен језик (што свакако има одређену симболику) (Јовановић 2016а: 138) могу бити последица дејства лекова и боравка у болници. У другом писму Маријани, Јелена полако брише границе између себе и своје другарице. Важно је истаћи сличности које постоје између Маријане и ње – обе су музичарке (Јовановић 2016а: 29), обе су рођене у знаку водолије (Јовановић 2016а: 28), а Јелена је у једном тренутку Маријану назива и својом двојницом (Јовановић 2016а: 161) и говори о њиховој „двојничкој љубави” (Јовановић 2016а: 139). Низ је делова у другом писму у којима Јелена укида разлику између њих две: она најпре имплицира да су им мисли идентичне (Јовановић 2016а: 121), да би потом истакла: „Било је необично посматрати те: посматрала сам себе; твоје лице је моје, твоје дуге ноге, још увек дуге, су и моје; твоји равни табани и умор, непрекинути умор, су и моји табани и умор.” (Јовановић 2016а: 125) Узимајући у обзир Јеленину идентификацију с двома женама, мајком и Маријаном, при чему једну од њих експлицитно именује као двојницу, затим њену жељу за сијамском близнакињом, у роману *Пада Ава* Јасно можемо препознати мотив двојника. Превазилазећи психоаналитичку перспективу која двојника повезује с несвесним, инстинктивним жудњама које имају негативан предзнак и које се морају сублимирати, нека савременија проучавања сугеришу да двојник може репрезентовати жељу за оним што је одсутно, скривено, невидљиво у културном поретку (Живковић 2000: 126). Лакановско имагинарно поново се позитивно одређује због тога што обухвата „све оно што је одсутно из симболичког и [што је] изван рационалног дискурса. За разлику од симболичког, имагинарно је насељено бесконачним бројем сопстава која претходе социјализацији...” (Живковић 2000: 127)⁶ Јеленина субверзивна жеља за истоветним није сублимирана и она претрајава до последњег оглашавања у писму Маријани у којем не одустаје од „двојничке љубави”, мада Маријана, за коју знамо да објективно постоји и да је примила писма, не долази к Јелени. Запазићемо

6 Превод је наш, за потребе овог рада.

и да Јелена у својим писмима испољава и љубавни и психотички моменат, који, према Кристивој, делују у подручју мајчинског, предсимболичког и субверзивног (Ивековић 1989: 246 и 257–258).

Јеленина усамљеност, лоши односи с мушкарцима, као и потреба за Маријаном, бивају у великој мери осветљени у првом писму Маријани. У том писму, које се у композиционој структури романа јавља на крају, говори се о Јелениној трауми, о темељној обележености недостатком мајке. У писму Јелена преноси да се налази у психијатријској установи на Авали. Сазнајемо да је њена мајка извршила самоубиство двадесет година пре тога, такође у психијатријској болници, у Падинској скели (Јовановић 2016а: 157, 166–167), и да је тај догађај пресудно утицао на Јелену (Јовановић 2016а: 157, 163). Наслов књиге *Пада Авала* стога је врста ознаке везе између мајке и ћерке и установа у којима су боравиле Пад(и-њак) + Авала, при чему пад симболички упућује на пораз или смрт. У ситуацији у којој се налази у болници Јелена замагљује границе између себе и своје мајке, замишљајући како је она управо своја мајка: „нисам сигурна, Маријана, у божју матер, да постојим [...], ово у мени Ксенија Беловук, ово је у мени Ксенија, она се са неким свађа...” (Јовановић 2016а: 160) Јелена се осврће и на нехумани третман у болници и према себи и према сопственој мајци. Наводи да од сестара не добија тампоне већ „по пет грама вате” (Јовановић 2016а: 160) и да је изложена примени силе и везивању конопцима, и с тим у вези се осврће на стање у СФРЈ, истичући иронично: „Никако... тако нешто уопште није могуће, сила, конопци [...], могло је некад, 1955, али не данас [...] изградили су се путеви и остало, престали су да постоје конопци, решетке, убљувани чаршави...” (Јовановић 2016а: 162) Јелена исмева и критикује психијатре и сестре, указује на њихову незаинтересованост, неразумеваше и, уопште, на неадекватан приступ када је реч о жени и њеној психи (Јовановић 2016а: 159), осврћући се притом на психоанализу: „ снови имају иста значења, нимало симболичка као и по дану, када се не спава [...]. Ту им не помаже Фројд, нити било ко сличан, јер, кажем ти, Маријана, ако сањаш да ти рука од лакта отиче, онда она стварно отиче...” (Јовановић 2016а: 165)

На крају, и најважније, Јелена истиче: „моја је ствар што се ја осећам као хермафродит а не као савремена жена.” (Јовановић 2016а: 163) „Моја је ствар”, по нашем веровању, употребљено је иронично. Зашто се убија Ксенија Беловук и да ли је њено самоубиство ствар личних разлога? Иако нема експлицитног објашњења Ксенијиног самоубиства, Јелена мапира могуће узроке за тај чин, подстичући запитаност о стварној позицији жене и мајке у свету који не разуме њене потребе и њену психу, који институционализује и нормира пожељне оквири њеног изгледа и понашања. Каква је то „савремена жена” коју свет захтева? Да ли је то жена коју замишља Јеленина тетка као гласноговорница патријархата (Јовановић 2016а: 54–55), да ли је то жена-мајка којој је социјалистички режим одузео реалну политичку моћ (Видмар Хорват 2020: 20)? Ради се о томе да Јеленино стање није само њена лична ствар – горенаведеном реченицом Јелена изражава крилатицу другог таласа феминизма: да је лично политичко (Ханиш 1969). Будући да се ово писмо налази на крају романа, оно има снагу завршне речи у вези с питањем о томе шта се на крају десило с Јеленом, иако се у роману то питање не разрешава експлицитно. Другим речима, писмом се сугерише да је врло могуће да је и сама Јелена извршила самоубиство.

3. *Пси и остјали*: матрилинеарна динамика и отпор мушкоцентричним дискурсима

По својој друштвеној неприлагођености Јелени је слична Лидија, главна јунакиња романа *Пси и остјали*. И Лидија хода „у супротном смеру” од оног који је за жену друштвено пожељан: она живи слободним сексуалним животом, конзумира дрогу (Јовановић 2016б: 94) и супротставља се психоаналитичким и другим ауторитетима (Јовановић 2016б: 11, 61–62, 124–126).

У роману *Пси и остјали* оцртава се занимљива интеракција између Лидије, њене мајке Марине и бабе Јаглике. Приче које садрже више генерација жена, као и оне у којима је личност главне јунакиње обликована под утицајем њених преткиња у литератури су се почеле називати матрилинеарним причама (Подникс, О’Рајли 2010: 20). Марина и Јаглика притом имају двоструки идентитет: Марина је у роману истовремено ћерка и мајка, а Јаглика мајка и баба. Међутим, Маринин и Јагликин однос није развијен, осим што је јасна сагласност њихових патријархалних светоназора. Фигура оца се, такође, не појављује (активно) у романима Биљане Јовановић: његово место у роману *Пси и остјали* заузима управо баба. Проучаваоци говоре о опстанку традиционалне патријархалне породице у југословенском друштву у прошлом веку (Симић 1983), истичући како у том породичном моделу жене добијају моћ у другој половини живота (Симић 1983: 68), што се објашњава чињеницом да су родиле синове преко којих могу утицати на (изван)породичне односе (Симић 1983: 68, 77), те тиме што патријархално друштво не перципира старије жене као сексуална бића: нема „опасне” сексуалности која се мора укротити (Симић 1983: 83). Јаглика је пресудно утицала на васпитање својих унука, Лидије и Данила, преко своје ћерке (Јовановић 2016б: 144) и двојице насилних синова (Јовановић 2016б: 62–64). Иако на ивици смрти у тренутку радње романа, Јаглика је носилац патријархалног породичног поретка, она је обликовала и још увек обликује породичне наративе (Јовановић 2016б: 9) и породичну психолошку динамику. Њену перцепцију женске улоге у свету најбоље показују наслови из њених омиљених новина: „жена је стуб куће, жена произвођач убила дете да би је оженио љубавник, упутства за израду малог и великог гоблена, освежите своју околину...” (Јовановић 2016б: 13) Новине као средство јавног информисања имају велики утицај на јавну слику жене (и обратно), при чему се овде посебно издваја слика савремене Медеје, *зајослене жене* и прељубнице која убија сопствено дете. За Јаглику су, осим тога, „све жене курве, а нарочито оне које тако не изгледају” (Јовановић 2016б: 27). У тим координатама она посматра и Лидијин живот, не показујући трунку љубави према Лидији током читавог романа.

Ни Лидија, међутим, не воли Јаглику. Јагликино религијско лицемерје, које Лидија јасно препознаје, огледа се у колизији између, с једне стране, њене побожности, те с њом скопчаног осећања моралне исправности и, с друге, њеног истрајавања у мржњи и трговачког резоновања обележеног бригом о сопственој користи (Јовановић 2016б: 96–100). Када је реч о односу према баби, посебно је важно Лидијино сећање на детињство. У првом поглављу романа Лидија схвата да се прошлост заправо своди на причу о прошлости, те да су причу о њеној прошлости обликовале Јаглика и Марина, обликујући тако и њену самоперцепцију: „Схватила сам [...], да су се уместо мене сећале Јаглика и Марина.” (Јовановић 2016б: 9) Лидија одабира да буде слободна, независна у односу на бабу и мајку, и да измисли сопствену причу о детињству (Јовановић 2016б: 9–11), релативизујући тиме патријархално породично знање и сугеришући истовремено конструк-

тивни карактер прихваћене „истине”. Посредством своје приче о детињству Лидија преноси дечије и женске трауме које патријархални породични роман брише. Као што на крају романа *Пада Авала* сазнајемо о губитку мајке као догађају који је Јелену значајно обележио, тако из једног Лидијиног сећања с краја романа *Пси и остали* сазнајемо да је Јаглика играла кључну улогу у Лидијином потоњем односу према свету. Јаглика је Лидији поставила границу, тј. „првобитну забрану” (Матијевић 2020: 26): „рекла је да ће све испричати Марини, па ће ме Марина једном добро претући да запамтим шта се сме, и може и, слатки боже, а шта баш никако сме и не може.” (Јовановић 2016б: 144) Лидија у роману јасно показује да је наличје патријархално-буржоаског „лепог васпитања” скривање осећања и трпљење насиља, док се непослушност кажњава социјалним изгнанством.

Лидијина мајка Марина је, с друге стране, готово у потпуности одсутна из живота своје деце. Маринин утицај на Данила и Лидију крајње је деструктиван. Они су у детињству били изложени физичком насиљу и озбиљном занемаривању (Јовановић 2016б: 29–30, 32–33, 53. и 79), што је оставило негативне психичке последице на обома. У својим сећањима на детињство Лидија супротставља сопствени поглед на прошлост мајчином, уводећи притом перспективу детета како би показала дубину утискивања породичне трауме: девојчица Лидија се боји мајке и убеђена је да је баба не воли (Јовановић 2016б: 29–30), па чекање испред празног стана након школе на њу делује трауматично јер размишља о томе како је баба већ у стану, али не жели да је пусти унутра, а ни мајка „не зна” да треба да је спаси мрака и нарастајућег осећања напуштености (Јовановић 2016а: 30). Убеђена да је у чекању прошло два дана и сусревши се коначно с мајком, Лидија трчи у њен загрљај, али уместо загрљаја наилази на казну и грубе речи: „Не дерњај се! Ниси ни сат чекала.” (Јовановић 2016б: 30)

Због тога је Милена, Лидијина љубавница, шанса да Лидија поврати „материчну топлину”: „матерична топлина, то сам пробала с Миленом.” (Јовановић 2016б: 141) Лидија покушава да пронађе уточиште у Милени, али је породично наслеђе у погледу траума због тешког детињства и одрастања спречава да њихов однос обликује изван суштински патријархалних бинарних опозиција (господар-роб) (Јовановић 2016б: 50) и насилних пракси (Јовановић 2016б: 78). И Јелена Беловук и Лидија, дакле, траже топлину, зацељујуће присуство других жена, при чему је важно да се у овом случају ради о експлицитно хомосексуалном односу, табуисаном у хетеросексуалној социјализацији женâ (Иригарај 1991: 44).

Међутим, осим што тежњу за мајчинским видимо у односу с љубавницом, она на ширем плану имплицира субверзивну могућност дестабилизовања „очевог” културног поретка који показује мало знања, а много заблуда о жени, па стога производи неразумевање међу половима, искључујући могућност приближавања и емпатије. Све то доводи до неуспешних љубавних и сексуалних сусрета о којима смо говорили у вези с Јеленом и Маријаном, које сексуални однос с мушкарцем повезују са суновратом, разликом и двострукошћу. Слично искуство преноси и Милена у роману *Пси и остали* (Јовановић 2016б: 85). Дакле, у вези са субверзивним настојањима спрам актуелне културе, важно је осврнути се на писма која у роману *Пси и остали* добија Лидија (Јовановић 2016б: 35–36). Лидији писма шаље извесни Веспасијан, како га она, по римском цару, назива (Јовановић 2016б: 36), мада је јасно да се ради о ироничном преименовању мегаломаније. Из писама сазнајемо да је Веспасијан непокретан и, по свему судећи, импотентан (Јовановић 2016б: 37) и да живи у несрећном браку са својом неверном женом (Јовановић 2016б: 86). Занимљиво је четврто писмо (Јовановић 2016б: 116–121) у коме

Веспасијан пише свој прилог „глупостима око тзв. женског питања” (Јовановић 2016б: 116). Ироничном садржином прилога упућује се заједљива оштрица социјалистичком режиму, тј. његовом третирању женског питања. Веспасијан у истом писму износи своју теорију према којој се цивилизација развила захваљујући томе што је претећи и деструктиван женски сексуални апетит (Јовановић 2016б: 117) сузбијен уверавањем жена у њихову фригидност (Јовановић 2016б: 119–120). Веспасијан, такође, у писмима преноси како његова жена тежи да измени званичну медицину, сазнања о људској анатомији и емоцијама (Јовановић 2016б: 66–68), како уздиже и слави топлоту вагине и клиториса (Јовановић 2016б: 38). Свеукупно, може се рећи да се писмима сугерише проблематизација званичне науке која почива на заблудама о женској психи и мистификацији женске сексуалности и, шире, тежња за превладавањем (мушке) цивилизације која је настала захваљујући сузбијању претећег-женског. Са званичном науком Лидија се разрачунава усмеривши се пре свега на фројдовску психоанализу,⁷ коју на многим местима у роману помиње с иронијом (Јовановић 2016б: 11, 61–62 и 125–126). Пред крај романа, Лидија одлази и психијатру др Ковачу. У његовој ординацији налази се мала статуа Фројда, коју Лидија више пута примећује и, суочена с неразумевањем др Ковача, она изговара: „ја не могу да причам с човеком који све то није доживео, рационалност ваше науке је ту немоћна као јагње пред клање, ако ви то никада нисте осетили, немате шансе, тачније немате маште...” (Јовановић 2016б: 126) Као и у роману *Пада Авала*, и овде је јасна критика неадекватности приступа женској психи, те указивање на немогућност да мушкарац задојен таквим приступом разуме оно што му жена о себи саопштава.

4. Лудило и самоубиство

Женско лудило и женска ирационалност тематизују се још од првих митова, у којима су искључиво скопчани са злом, до данас, при чему је овај топос у књижевности с јачањем феминистичког покрета превреднован и употребљиван за валидацију женске стране приче, женских искустава, емоција и сексуалности (Харалу 2021: 62). Другим речима, списатељице ће показати да се лудилом називају психичке и емоционалне реакције које су заправо примерене тешким ситуацијама с којима се жене суочавају у свету који не одговара њиховим потребама. Тако је и у случају романа Биљане Јовановић. Говорили смо о томе да Јелена Беловук завршава у душевној болници и да је сугерисано њено могуће самоубиство. У роману *Пси и остали* Марина још у детињству оптужује Лидију да лаже (Јовановић 2016б: 30) и сматра је лудом (Јовановић 2016б: 33) због Лидијиних *примерених* реакција на насиље и занемаривање. Лидијин брат Данило на крају романа бива смештен у психијатријску болницу где извршава самоубиство (Јовановић 2016б: 136). Будући да се Лидија идентификује с њим (Јовановић 2016б: 74), јасна је сугестија да би самоубиство могло бити и њена судбина. Таквом утиску доприноси и њена везаност за песникињу Марину Цветајеву, коју Лидија више пута помиње (Јовановић 2016б: 83 и 104) и чини се да је види као преткињу и замену за мајку (која се такође зове Марина). Могуће је да се Лидија повезује с Цветајевом преко хомоеротских склоности (Форестер 2019: 1068), искуства неприлагођености, те идеје о потенцијалном самоубиству. Уз напомену да се у романима не разреша-

7 Могуће је да поједини делови Веспасијанових писама упућују на Фројда иронишујући његову теорију о сексуалности. Фројд је говорио и о женском оргазму занемарујући улогу клиориса у њему (Кед 2017).

ва експлицитно судбина јунакиња, можемо рећи да би се њихово потенцијално самоубиство могло објаснити неоствареном субверзивном и кажњеном жељом: за мајком, тј. двојницом, женским пријатељством, женском љубављу и, шире, за превладавањем културе у којој жене могу бити истоветне само у аутодеструкцији и која својим дискурсима о жени производи менталну и физичку дисонанцу између полова, што резултира разликом и насиљем уместо идентификацијом кроз емпатију. Занимљивим се чини, на крају, упоредити јунакиње Биљане Јовановић, поготово Јелену Беловук, с Естер Гринвуд, јунакињом *Стакленој звона* Силвије Плат. Иако на ивици суицида, Естер се ипак не убија. Њој помаже госпођа Гинија, списатељица која је чула за њен случај и која је боравила у лудници (Плат 2017: 227–228), а затим Естер добија помоћ и разумевање докторке Нолан (Плат 2017: 267), те се између њих успоставља однос на релацији мајка-ћерка (Ђуровић 2013: 36). Ради се, дакле, о томе да Естер добија помоћ других жена, док у романима Биљане Јовановић та помоћ несумњиво изостаје.⁸

5. Закључак

У раду смо пре свега покушали да осветлимо импликације жудње јунакиња за мајчинским (присуством) у романима Биљане Јовановић, концентришући се на интерпретацију међуженских односа у овим романима, те на анализу главних јунакиња и њихових мајки, као и фигура бабе, пријатељице и љубавнице. Мајка је у романима, у свету онаквом какав је, узрок трауме, али је она и могућност да се траума превaziђе: она је неопходно „исто” које се тражи у контакту с другим женама, пријатељицама, љубавницама и преткињама, и које се субверзивно супротставља културној парадигми обликованој мушкоцентричним дискурсима (попут психоаналичког, хришћанског или чак социјалистичког).

Главне јунакиње романа *Пада Авала* и *Пси и остали* обележене су траумом – у Јеленином случају ради се о мајчином самоубиству, а у Лидијином је реч о границама и забранама које су јој постављале баба и емотивно одсутна и насилна мајка, односно патријархално-буржоаски породични оквир. Лидија има потребу за одвајањем од тога оквира, за креирањем своје приче, тј. сећања, што се може повезати и с отпором доминантним дискурсима који се уобичава у Веспасијановим писмима. Њена потреба за „материчном топлином” и потреба Јелене Беловук за „двојничком љубављу” заправо су потребе исте врсте: ради се о жељи за алтернативом када је реч о одсутној и аутодеструктивној мајци, као и читавој култури. Ради се о жељи за целовитошћу, видљивошћу и постојањем. У роману *Пада Авала* та жеља показује се кроз идеју о мајчинској генеалогiji, као и кроз мотив двојника иза кога се крије субверзивна жудња за оним што је у култури потиснуто. У раду смо се посебно осврнули на проблем (женског) лудила и самоубиства, које смо посматрали као последицу разорног дејства патријархата, те неуспеха који је претрпела поменута жеља главних јунакиња. Узевши све у обзир, можемо рећи да романи Биљане Јовановић износе упечатљиве и темељне увиде у чињенице женске егзистенције и патријархалне стварности, представљајући значајну феминистичку и, уопште, уметничку појаву у домаћој књижевности и заслуживши због тога више пажње и (академских) читања у будућности.

8 У савременој продукцији посебно се истичу романи Тање Ступар Трифуновић, са својом идејом да се женска жеља за самоубиством превладава захваљујући присуству и помоћи других жена (в. Ступар Трифуновић 2019).

Литература

- Вељак 2016: Л. Вељак, Грађански и антиратни активизам Биљане Јовановић, у: Р. Лазић и М. Урошевић (уред.), *Бунтовница с разлогом*, Београд: Жене у црном, 227–230.
- Видмар Хорват 2021: К. Видмар Хорват, *Имагинарна мајка, род и национализам у култури XX века*, прев. М. Митровић, Академска књига: Нови Сад.
- Гатинг 2001: G. Gutting, *French Philosophy in the Twentieth Century*. <<https://archive.org/details/frenchphilosophy0000gutt>>, 10. 4. 2023.
- Ђокановић и др. 2014: Б. Ђокановић, И. Драчо, З. Делић, III дио: 1945–1990. Жене у социјализму – од убрзане еманципације до убрзане репатријархализације, у: Ј. Чаушевић, Е. Бошњак и С. Гаврић (уред.), *Забиљежене – Жене и јавни животи Босне и Херцеговине у 20. вијеку*, Сарајево: Сарајевски отворени центар, 104–176.
- Ђурић 2009: Д. Ђурић, *Поезија, теорија, род*, Београд: Орион арт.
- Ђуровић 2013: Ј. Ђуровић, „Стаклено звоно” и „Пада Авала”: женски образовни роман? (магистарски рад, одбрањен на Филолошком факултету у Београду). <https://www.academia.edu/7678060/Stakleno_zvono_i_Pada_Avala_zenski_obrazovni_roman>, 30. 3. 2023.
- Живковић 2000: М. Živković, The Double as the “Unseen” of Culture: Toward a Definition of Doppelganger, *Facta Universitatis*, Vol. 2, 7, 121–128.
- Ивековић 1989: Р. Ивековић, Јулиа Кристева: друга сцена психоанализе, у: Ј. Кристева, *Моћи ужаса, оглед о зазорности*, прев. Д. Марион, Загреб: Напријед, 245–259.
- Иригарај 1981: L. Irigaray, And the One Doesn't Stir without the Other, transl. by H. Vivienne Wenzel, *Signs*, Vol. 7, 1, 60–67.
- Иригарај 1991: L. Irigaray, The Bodily Encounter with the Mother, transl. by D. Macey, in: M. Whitford (ed.), *The Irigaray Reader*, 34–46.
- Иригарај 2014: Л. Иригаре, *Speculum грубог: жена*, прев. С. Милутиновић Бојанић, Нови Сад: Издавачка кућа Зорана Стојановића.
- Јовановић 2016а: Б. Јовановић, *Пада Авала*, Београд: ЛОМ.
- Јовановић 2016б: Б. Јовановић, *Пси и остали*, Београд: ЛОМ.
- Кед 2017: Е. Кед, Мит о вагиналном оргазму, у: С. Павловић и М. Урошевић (уред.), *Ослобођење жена: феминистички текстови 1964–1975*, Београд: Аутономни женски центар и Жене у црном, 141–145.
- Кејн 2011: Б. Кејн (прир.), *Историја пријатељства*, прев. М. Јаковљевић и Т. Р. Спасић, Београд: Клио.
- Кристева 1989: Ј. Кристева, *Моћи ужаса, оглед о зазорности*, прев. Д. Марион, Загреб: Напријед.
- Лукић 2016: Ј. Лукић, Свему насупрот (енергија женске побуне), у: Р. Лазић и М. Урошевић (уред.), *Бунтовница с разлогом*, Београд: Жене у црном, 17–33.
- Матијевић 2020: Т. Matijević, Biljana Jovanović, a Rebel with a Cause or: On ‘a General Revision of Your Possibilities’, *Wagadu: A Journal of Transnational Women's and Gender Studies*, Vol. 21, 1, 1–31.
- Подникс, О’Рајли 2010: Е. Podnieks & A. O’Reilly (eds.), „Introduction”, in: *Textual Mothers/Maternal Texts: Motherhood in Contemporary Women's Literatures*, 1–27. <https://books.google.com/books/about/Textual_Mothers_Maternal_Texts.html?id=NPp5uuGXwUoC>, 31. 3. 2023.
- Плат 2017: С. Плат, *Стаклено звоно*, прев. Б. Вучићевић, Београд: Лагуна.
- Рич 1976: А. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. <<https://archive.org/details/ofwomanbornmothe00rich/mode/2up>>, 31. 3. 2023.

- Сиксу 2006: Е. Сиксу, Смех Медузе, прев. С. Милутиновић Бојанић, *Profemina*, год. 10, 43–45, 67–81.
- Симић 1983: А. Simić, Machismo and Cryptomatriarchy: Power, Affect, and Authority in the Contemporary Yugoslav Family, *Ethos: Journal of the Society for Psychological Anthropology*, Vol. 11, 1-2, 66-86.
- Снитоу 2001: Е. Снитоу, Феминистичке анализе материнства, у: Б. Дојчиновић-Нешић (прир. и прев.), *О рађању*, Београд: Асоцијација за женску иницијативу, 11–17.
- Ступар Трифуновић 2019: Т. Ступар Трифуновић, *Оћкако сам куйила лабуда*, Београд: Архипелаг.
- Форестер 2019: S. Forrester, Dogs and Others. By Biljana Jovanović, *Slavic Review*, Vol. 78, 4, 1067-1068.
- Ханиш 1969: C. Hanisch, *The Personal is Political*. <<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>>, 31. 3. 2023.
- Харалу 2021: L. Haralu, Madwomen and Mad Women: An Analysis of the Use of Female Insanity and Anger in Narrative Fiction, from Vilification to Validation, *College of Arts & Sciences Senior Honors Theses*, paper 239, 1-68.

MATERNAL PRESENCE AS A CHANCE FOR EXISTENCE IN THE NOVELS AVALA IS FALLING AND DOGS AND OTHERS BY BILJANA JOVANOVIĆ

Summary

The paper deals with the novels *Avala is Falling* (1978) and *Dogs and Others* (1980) by Biljana Jovanović, focusing on interpreting the dynamics of the mother-daughter relationship, the matrilineal relationship between grandmother, mother, and daughter, as well as the lesbian themes of the novels. The female protagonists of both novels are somewhat traumatized due to the physical or emotional absence of their biological mother and the patriarchal family framework, which is why they desire warm and present mother-like figures. Their desire is depicted in the novels as the desire for an alter-ego, another identical lifesaving presence that the protagonists try to find primarily through establishing positive female-to-female (friendly and homoerotic) relationships. Additionally, the desire for “the identical” is opposed to the patriarchal culture, which in the novels is indirectly related to the concept of difference, as well as the feelings of duality and falling into the abyss. To interpret and contextualize our research subject, we consider selected feminist studies on motherhood, the feminist theory that emphasizes unity with the mother, and disagreements surrounding “the women’s question” in Yugoslavia at the time. The paper aims to explore identity, existential, and cultural aspects of the desire for the maternal (presence) in the two novels mentioned above.

Keywords: Biljana Jovanović, mother, daughter, matrilineage, trauma, the identical, feminism

Aleksandra N. Petrović

Милица М. Софинкић¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет

АСПЕКТИ ДРУГОСТИ У РОМАНУ *ВОЉЕНА* ТОНИ МОРИСОН (ДРУГОСТ КАО ТРАУМА)

У раду се питање другости узима као наткрилни термин који обједињује многе аспекте овог феномена, наглашено присутног у читавом опусу Тони Морисон. Други се у њеном делу јавља најчешће као радикални облик социјално-политички условљеног конструкта, док је другост израз припадања сфери страног и непознатог која изобличује појединца, отуђује га од заједнице по одређеној основи, те самоспознају и поимање властитог идентитета чини проблематичним. Искazi саме списатељице, аутопоетички интонирани, издвајају феномен другости као једну од њених првостепених наративних преокупација која у романима бива представљена кроз испитивање могућих начина *писања* другости. Конкретно, полазећи у овом раду од романа *Вољена*, анализира се како је однос родне и расне дискриминисаности утицао на наративне конструкције другости. Може се приметити да се она остварује у својеврсној кулминацији – *штрауми*, која ће бити отелотворена самим ликом Вољене. Фокус анализе јесте на Сети, главној јунакињи, док су укључени и примери других наративних гласова, посебно они који се могу сматрати парадигматичним, а припадају трима генерацијама жена романа *Вољена*. Познато је да је Тони Морисон основну грађу за свој роман пронашла у фактима, па је стога и однос фикције према реалности, тачније историографији од пресудног значаја. На сплет питања о томе како је конструисана истина о расној и родној потлачености у историји и како се манифестују последице ропства на појединачном и колективном плану, ауторка одговара наративизованом траумом као изразом дехуманизоване свести, док рад полази од постулака којима је остварен овакав третман трауме, ослањајући се на теоријско-методолошку струју у истраживањима дела Тони Морисон посебно оријентисану на аспекте другости.

Кључне речи: Други, другост, идентитет, род, раса, траума, наратив, Тони Морисон, *Вољена*, Сета

Тони Морисон (*Toni Morrison*, 1931–2019) прва је Афроамериканка која је освојила Нобелову награду за књижевност (1993), и то на име, како је у званичном обавештењу стајало, визионарске и поетске моћи која је удахнула живот есенцијалним питањима америчке стварности. Дуг стваралачки век и богат опус ауторке били су концентрисани управо око сложених проблема друштвене стварности коју је она посматрала у дијахронији, настојећи да њене жаришне тачке у својим текстовима прикаже посредством лука који сеже до далеке прошлости, а и те како детерминише савремени тренутак. Њено присуство у књижевности прати континуирано интересовање светске читалачке јавности и истраживача који су указали на особено комплексну феноменолошку свест ове списатељице, чије је бављење књижевним дискурсом подразумевало деловање у више области – радила је као уредница, универзитетска предавачица, објављивала је теоријски интониране студије и есеје, док је поред романа, по којима је најпознатија, писала и у другим жанровским облицима. У говору који је одржала приликом уручивања Нобелове награде² Тони Морисон је призвала наратив

1 sofinkicmilica@gmail.com

2 У Стокхолму, 8. децембра 1993. године.

древне приче, чије варијације постоје у свим културама, о мудрој слепој старици. Она је у верзији познатој списатељици „ћерка робова, црна Американка, која живи сама у малој кући ван града”, док јој је мудрост обезбедила да у својој заједници буде „и закон и трансгресија”. Прича садржи одјек морфологије бајке, у чијем природном следу стоје и искушења, па ће се „једнога дана” пред њом наћи „неки млади људи” који ће њену мудрост испитати унапред немогућим задатком – желеће да одреди оно што не може видети: да ли се у њиховој руци налази жива или мртва птица (Морисон 1997: 267–268).³ У низу наводних неодређености крије се универзалност којој као фундаменталном карактеру приче тежи списатељица. Одговоре старице Тони Морисон узима алегоријски, док их семиотички, попут кода, преноси на принцип властитог стварања. Старица одговара: „Не знам да ли је птица коју држите жива или мртва, али знам да је она у вашим рукама. У вашим је рукама”, а ауторка (1997: 268) речено интерпретира на трагу свог позива, бирајући да „птицу чита као језик, а жену као искусног писца”. На овај начин списатељица апострофира важну одлику личног односа према језику, коју проналази код мудре старице – писати значи мислити о језику као систему у одређеној мери, потом као о живом организму над којим контролу има онај који пише и, на крају, најважније, писати значи видети језик „као средство – као чин са последицама” (Морисон 1997: 268). Увођење етичке компоненте у естетску активност и проблема одговорности, садржаног у реплици старице, значајно одређује однос ауторке према наративу, а посебно ако њиме испитује метанаративе, попут историје и у њој конструисане истине. Управо у овим оквирима списатељица формира и говор о другости.

У књизи *The Origin of Others* Тони Морисон (2017: 22) у теоријско-есејистичком дискурсу посматра „претеран страх од странца”, пре свега расно маркираног, стижући тако до питања како се Други јавља у самом наративу. Чињеница да у студији написаној тридесет година касније читаво поглавље посвећује осврту на другост у свом роману *Вољена* (*Beloved*, 1987) наглашава основаност увида да је управо она, каткад представљена као радикална страност, важан предмет феноменолошке и херменеутичке обраде у тексту. Ауторка говори да је промењен концепт онога што се сматрало човеком и да истина подразумева „знаке навода око себе” јер је њено „одсуство (њена неухватљивост) снажније од њеног присуства” (Морисон 2017: 37–38). Будући да префикс *пост-* усмерава многа досадашња теоријска полазишта у анализи романа *Вољена*, и о истини је могуће говорити ослањајући се на њен статус у постхуманом свету, као и на њен положај у постмодерном наративу.⁴ Другост се тако јавља као тенденција друштва да је конструише, а ауторка испитује границе њене наративности. Доминантни аспект другости у роману *Вољена* јесте принцип коренитог отуђења под механизмима деловања трауме. У поменутој књизи, када се интересује за порекло Дру-

3 Превод свих цитата референци, било дословно, било у парафразама, припада ауторки рада. Једини изузетак јесте сам роман *Вољена*, где је коришћен постојећи превод на српски језик упоредо с оригиналом.

4 Припадност романа *Вољена* постмодерној књижевности у науци је врло присутно питање. Наиме, премда текст Тони Морисон не задовољава сасвим формална начела постмодерног романа, не исцрпљује се у експерименту и жанровским мешањима, он идејно, језички и наративно одговара извесним постмодерним тенденцијама. Видети рад Рафаела Переса Тореса (*Rafael Pérez Torres*) (1997: 91–109) сугестивног наслова “Knitting and Knotting the Narrative Thread – *Beloved* as Postmodern Novel”. Такође, упутна је и студија Линде Хачион (*Linda Hutcheon*) *Поетика постмодернизма*, посебно њена друга целина која говори о историографској метафикцији и као предмет анализе узима и прозу Тони Морисон (в. Хачион 1996).

гог, ауторка сагледава могућности књижевне артикулације овог феномена. Стога се у поглављу “Narrating the Other” примарно посвећује свом најславнијем роману, у ком у текстуалној јукстапозицији стоје приче о Маргарет Гарнер и Сети, као фиктивном одговору на стварност. Тако се једна наспрам друге налазе и две истине, док је, како је ауторка више пута за живота наглашавала, она у књижевности *истинитија*, јер није централизована и искључива. Сведочења која се односе на случај чедоморства у ком је мајка видела једини спас од ропства, послужила су као предложак основном наративном току приче о Сети.⁵ Две тачке ауторка маркира као кључне: немоћ свекрве Маргарет Гарнер да се одреди, те или осуди или одобри чедоморство, и спокојност саме Маргарет.

Ауторка, како и сама тврди, узима однос ових двају жена, представница две поробљене генерације, као темељно полазиште за конструисање приче – Сетина свекрва Бејби Сагс, заједно са самом Сетом, подређује свој глас сведочењу у име читаве заједнице у којој њена улога има одређених црта из приче о мудрој старици, а наведено не чуди будући да је древна приповедачица фигурирала као носећи симбол у наведеном свечаном говору списатељице. Тони Морисон својим јунакињама, дакле, улива моћ приповедања и оснажује њихове наративне гласове који се јављају као одјечи из прошлости остварујући право на саопштавање властите истине. И код Бејби Сагс, једнако као код Сете, одиста има некаквог спокојства, оног у ком је ауторка, упознавши се са случајем Маргарет Гарнер, препознала посебну литерарност. Наративи који прате њихове животе стоје на граници ретрауматизације и коначног искупљења, као последње прилике за самоспознају која, премда болна, најзад раскрива однос насилника и жртве. Кључно је уочити да (а то постаје јасно већ у уводним страницама *Вољене*) ауторка у бинарној опозицији не замењује тезе, не премешта ранијег периферног субјекта на централну позицију, избегавајући вешто виктимизацију. Напротив, у роману су оне аутономне приповедачице окренуте проблематизовању сопственог идентитета и откривању слојева властите личности који су им били укинута. Другим речима, преиспитивање наратива о прошлости прелази сасвим у домен сазнајних и спознајних капацитета јунакиња Тони Морисон, показујући да су факти којима барата историографија конструкти које треба деконструисати. Отуда су потреба за личним идентитетом и процес суочавања са догађајима из прошлости заправо територија на којој се твори идентитет црне жене као такве.

Структурно посматрано, роман *Вољена* тежи смени приповедних токова подељених у засебна поглавља која се смењују једнако као и приповедачки гласови у њима – они говоре у садашњем времену, живо, селећи се из сећања на дане ропства у Слатком дому у актуелни тренутак и кућу на броју 124. Почетак приче већ наговештава да ће искуства из прошлости бити призивана посредством сећања и накнадног сведочења, прелиминарно обележена једним одсуством – у првих неколико редова романа представљају се све његове јунакиње и објашњава се да је Сетина свекрва Бејби Сагс умрла. Овај поступак показаше се касније врло индикативним – Тони Морисон романом *Вољена* брише границе између живих и мртвих, поробљених и слободних и, на концу, фикције и стварности,

5 У овој студији она прави исцрпан осврт на све познате детаље случаја Маргарет Гарнер, чију је биографију десетак година након објављивања *Вољене* написао Стивен Вајзенбургер (Steven Weisenburger) под насловом *Modern Medea: A Family Story of Slavery and Child-Murder from the Old South*. Тони Морисон наглашава да насупрот његовим интенцијама да пружи пун биографски оквир и сагледа услове који су довели до фаталног догађаја стоји њена списатељска намера да одмери оно појмљиво и непојмљиво у том чину посредством наратива (Морисон 2017: 81–82).

како би прелиминарно омогућила преплитање истинâ. Уз Бејби Сагс и Сету, ту су и ћерке главне јунакиње, Денвер и Вољена, те стога приче о прошлости, у виду сећања и реминисценција, стоје напоре са њиховим крајњим исходиштима у садашњости. Везивно ткиво њихових прича, али и њихове свакодневице, јесте траума која сама за себе проговара у призорима напете самозагледаности посредоване ванредним језиком и стилем списатељице. У одређеној мери би се могло тврдити да на крају овог низа с разлогом стоји Вољена, трогодишња ћерка коју је Сета убила кад им је наново запретило ропство, вративши се у годинама које би јој по природи припадале и у фигури граничне свести, анималног карактера, опстајући између духа из прошлости и сасвим карналног облика, као својеврсна отелотворена колективна траума.

Литераризација трауме, тачније њена наративизација која се удаљава од психоаналитичког приступа књижевном делу, односно јунацима који су трауматизовани, студиозно је испитана у књизи Кети Карут (*Cathy Caruth*) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996), и готово неизоставно бива консултована у истраживањима која се баве траумом у наративу. Ауторка показује како је сам појам *траума* прешао пут од старогрчке конотације „ране на телу” ка „рани ума”, те да су бројни, уједно врло сложени начини њеног транспоновања у текст који, како закључује, има аутентичан „језик трауме”, било да се ради о књижевном, теоријском или психоаналитичком дискурсу, односно свеједно да ли је индивидуална или колективна (Карут 1996: 3–4). За текстове који припадају другој половини двадесетог века, тачније периоду када су већ завладале структуралистичке и постструктуралистичке теорије, „лингвистички оријентисане”, на снази је питање да ли језик уопште може да нам обезбеди „приступ историји” (Карут 1996: 73). Код Тони Морисон, имајући у виду време када је објављена *Вољена*, присутан је сложен однос према поменутиим метанаративима, међу којима је свакако историја, а који се одражава испитивањем могућности самог језика. Списатељица рехабилитује поверење у причу, личне повести својих јунакиња (и јунака), тако што је поставља насупрот цензурисаној и корумпираној оптици историјског наратива.

Идеја испитивања граница језика почива на удруженом деловању наратива са сугестивном моћи усмене афроамеричке традиције, инкорпорисане у виду предања и веровања којима обилује прича о ропству у Слатком дому, и ропству уопште. Приповедачки гласови (јер чини се да основну причу одликује својеврсно вишегласје) сугеришу замисао писања нове историје афроамеричке заједнице, како би се релативизовао наизглед неповредив и неупитан однос снага центра и периферије.⁶ На овом плану врши се и савладавање осећања радикалне другости јунакиња, које у условима крајње отуђености морају спознати себе. Суочавање са собом носи несавладив осећај преплављености, који резултира појавом трауме као видом иманентне другости. Стога теза о трауми као одговору на неочекивани насилни догађај, онај који није благовремено рационално обрађен, ауторке Кети Карут, може бити узета као рам слици трауме каква се јавља у унутрашњем свету јунакиња Тони Морисон. Она уочава и извесну правилност у механизму деловања трауме, те тврди да је у њеној сржи репетитивност (Карут 1996: 91). Ово сведоче јунакиње романа *Вољена*, чиме је остварено присуство прошлости у садашњости, односно враћање потиснутог како би оно добило адекватну артикулацију.

6 О историјском подтексту и темама условљеним културним и друштвеним превирањима на плану неколико романа Тони Морисон, видети: Ден Кубичек 1998.

Када се тридесет година касније осврће на другост у роману *Вољена*, Тони Морисон рефлектује на намеру да се средишње питање романа, убијено дете, протеже кроз читаву причу. Будући да је Други друштвена творевина, он може настати и посредством наратива – за списатељицу је прича о Вољеној „прилика да се буде и постане Други”, „странац”, док је сама Вољена онај „коначни Други”. Та коначност показује се, како је речено, као *постварена*, отелотворена прилика за суочавање са непознатим деловима властите личности. Пример главне јунакиње, Сете, Вољенине мајке, најдоследнији је и најречитији поред других жена које у пресеку родно и расно основане угњетаваности први пут сагледавају интелектуалне и духовне сфере сопства. Стога ће и овај рад примарно приказивати обресе Сетине трауматизованости, који одражавају тесну везу њене визије мајчинства и положаја робиње. Отуда је она и редак пример уопште женског говора о ропству унутар књижевног дискурса, док је још ређа тематизација мајчинства у условима ропства (Селфрид 2018: 69). Сета апсорбује и емитује и друге женске наративне гласове, тачније њихова искуства се преламају кроз њене опсервације о поменутој кључној биолошкој улози жене, на коју је бивала сведена до искључивости, до пуне репродуктивне функције каткад изједначене с анималном перцепцијом. Јунакињу затичемо као *бившу* робињу која сада, у условима стечене слободе, и даље у цикличним налетима живи трауму недалеке прошлости. Она за њу представља задати контекст, такорећи наслеђено знање у чијим оквирима је формирана њена слика света. То наслеђе и снага колективног често бивају евоцирани у сећањима на Бејби Сагс, представницу најстаријих и најсировијих облика живота у ропству: „Прошлост јој је била као и садашњост, неподношљива”⁷ (Морисон 2013: 18), рећи ће Сета. Ова два времена, тачније два јасна временска плана саме приче, попримају наглашено замућене границе у Сетиној свести како пред читаоцима одмиче процес њеног суочавања са траумом. Наравно, он не представља свесну одлуку јунакиње да сагледа психолошке последице минулог живота већ пре грчевити напор да се освести траума која прожима генерације жена њене породице, заметнута још у причама не само Бејби Сагс него и њене мајке. Сета о њој неће говорити као и трауми, заиста, али нарација ће посведочити контуре њене свести о проблему приказивањем физичких и психолошких промена, или, прецизније речено, рана, како подсећа Кети Карут.

Портрет Сете заправо је портрет онемогућеног идентитета. Она показује недвосмислену нестабилност у погледу мајчинства, што се очитује кроз однос са Денвер, потом у контакту са Полом Дијем кроз емотивни и сексуални живот, и на крају у односу према себи самој, који се најјасније открива доласком Вољене и изненадном усмереношћу Сете на самодефинисање. Њено детињство и младост познају искључиво ропство као *modus vivendi*, маркирајући прошлост коју је неопходно потиснути како би се живот уопште могао наставити. Репрезентативне фигуре прошлости јесу женске, оличене кроз Сетину мајку коју она памти по жигу и скончавању живота у ропству, и кроз Бејби Сагс, којој је син Хали, Сетин супруг, *купио* слободу, али чија је свест остала поробљена. У прошлости Сета види искључиво извор неподношљивог живота, препуног насиља и губитка вољених, што као једино *знање* које поседује покушава да пренесе на своју ћерку, представницу треће генерације црних жена у овом роману:

Место где сам била пре него што сам дошла овамо стварно је. И никад неће нестати. Све и да цела фарма [Слатки дом] пропадне, све до последњег стабла и власти траве.

7 “Her past had been like her present – intolerable.” (Морисон 1987: 4)

Та је слика и даље тамо, и не само то – одеш ли тамо – ти која никад тамо ниси била – и станеш ли на место где је фарма некад била, поново ће се све десити. Биће тамо и чекаће те. И зато, Денвер, никад тамо не смеш да одеш. Никад. Јер иако је све прошло – једном засвагда – увек ће бити тамо и чекаће те. Баш зато сам и морала децу да склоним оданде. По сваку цену.⁸ (Морисон 2013: 57)

У тексту Тони Морисон, опет, постоји императив реконструкције идентитета, и сопства и другости, те су и пред Сетом постављени окидачи суочавања са потиснутим, како би отпочео процес исцељења или макар онај наратив у који списатељица полаже поверење – искупљење посредством приче и поновно писање наратива о прошлости. Први такав импулс нужног суочавања с одбаченим садржајима прошлости, прва присећања која ће се показати фундаменталним делом процеса исцељења, подстакнута су појавом Пола Дија. С њим разговори имају ноту подразумевања, будући да се њихово искуство ропства сустиче у истом хронотопу, завршавајући махом у епизодама ретрауматизације и навраћања непријатних сећања. Узнемирујуће емоције темељно одражавају Сетин однос према стварности, језички сугестивно транспоноване кроз текст, увлачећи читаоце у фрагментарне приказе прошлости о којима нема заокружених приповедних токова. Чак и чин чедоморства, који је централна тема романа, јавља се тек на нивоу флешбекова свих сведока тог догађаја, који тек узети збирно читаоцима остављају сведочанство о суштинској немисливости и непојмљивости таквог стања свести. Даља суочавања Сете са емоцијама и епизодама из свог живота добијају извесни развојни ток и својеврсну генезу тек у конкретном сусрету са централном фигуром своје прошлости, убијеним дететом, које се враћа да говори у своје лично име, али и у име оних „шездесет милиона и више”.⁹

Премда делује противречно, Сетин процес исцељења, сада, по повратку ћерке чији се идентитет дуго само слути, праћен је аутодеструктивним импулсима. Наталожене емоције и потиснуте трауме, распоућеност субјективности у немогућству да дефинише разлику између добра и зла, милости и злочина, кулминирају жељом да изгубљено буде надокнађено, чиме Сета сасвим занемарује себе, чак и Денвер, како би се апсолутно подредила жељама Вољене.¹⁰ Она је симбол сложене семантике – одражава судбину читавог колектива, али и обликотворна искуства своје мајке, попут кривице, губитка, греха, која Сета не успева да апсорбује јер их циклично потреса уверење да је своје дете спасила ужасног живота. Принцип премештања индивидуалног удеса на колективни женски план паралелан је још једном дуализму кроз који се огледа трауматизованост јунакиња Тони Морисон, а одвија се између психолошких и телесних показатеља те трауме. Конкретно, Сетини оживљи, поред оних које се крећу од свесног до несвесног испитивања идентитета кроз емоције и сећања, имају и свој физички облик – када ју је након бекства пронашла и помогла јој да се породу, белкиња Ејми, Ејми Денвер по којој ће Сетина ћерка добити име, описујући леђа

8 “Where I was before I came here, that place is real. It’s never going away. Even if the whole farm – every tree and grass blade of it dies. The picture is still there and what’s more, if you go there – you who never was there – if you go there and stand in the place where it was, it will happen again; it will be there for you, waiting for you. So, Denver, you can’t never go there. Never. Because even though it’s all over – over and done with – it’s going to always be there waiting for you. That’s how come I had to get all my children out. No matter what.” (Морисон 1987: 36)

9 Наведено стоји као посвета на почетку романа: “Sixty Million and more”.

10 Овај проблем у свом раду прецизније дотиче Викторија Кромбхолт (в. 2010: 47–61), интересујући се превасходно за питање трауме и психолошке последице очитане у овом роману Тони Морисон, док се у својој студији бави и другим ауторкиним књигама.

одбегле робиње мапирала је размере претрпљеног насиља. На тај начин је још један облик трауме, у овом случају опредмећен, наративизован тако што је учињен естетским, пријемчивим књижевном дискурсу, вербализован тако да савлада инертност коју пружа сваки покушај да се разуме искуство ропства:

То је дрво [...]. Видиш, ево стабла – црвено је, скроз расцепљено и пуно сока, а овде се грана. Богам, баш је разгранато. Има, чини се, и лишће, а тако ми свега ево и пулоака. Прави пупољчићи, и то бели. На леђима имаш цело-целцато дрво. У цвату. Шта ли је божји наум, да ми је знати. Добијала сам и ја бичем, али не памтим да су ме икад овако ишибали.¹¹ (Морисон 2013: 108)

Тачка која доводи до хипертрофираних преплављености страхом, чак и *post festum*, како и иначе наступа траума, огледа се у угрожености јединог стабилног упоришта у Сетином животу, а то је осећај мајчинства. У условима ускраћености елементарних људских права континуираном сведочењу губитку ближњих, Тони Морисон отвара тему мајчинства, као готово опште место своје прозе, искушавајући у контексту који је за њене јунакиње крајње неуслован. Власници фарме на којој је Сета служила обезбедили су робовима елементарно пристојан и достојанствен живот који је прекинут након смрти господина Гарнера и доласком такозваног Учитеља на имање. У њему су акумулирани најрадикалнији и најнасилнији облици поступања према робовима, сведеним сасвим на функцију рада и рађања. Сета, као жена, бива изложена интелектуалном и сексуалном угњетавању, донекле и опште биолошком, јер увиђа погубни карактер Учитељеве представе о Другом. Други, који је за њега расно проблематичан, а у случају Сете и родно, односно полно, бива деградиран на јединку нижу од људске врсте, што потврђује прављењем некаквих интерних листа и истраживања која спроводе на фарми – чему подучава и своје младе рођаке, ученике – а у којима робове класификује према њиховим људским и анималним особинама. Сећање које Сети увек изнова навире односи се на нарочито болан чин, по репетитивности његовог враћања у виду ретрауматизације, „одузимања млека“, тачније укидања њене једине преостале виталне функције – функције мајчинства и доживљаја да неко од ње суштински зависи. Џенин Селфриџ (*Janeen Selfridge*), у цитираном раду, уочава одјек усмене традиције и предања у исконској вези Сете са концептом мајчинског млека, у оквиру ког је у основи пољуљан њен једини идентитетски континуитет – до те мере да јој се у читавом нападу угроженост улоге мајке чини гором од чињенице да је силована (Селфриџ 2018: 78). Када при крају романа остаје са својим ћеркама, где свака у засебном наративном току монолошки савладава чињеницу о идентитету Вољене, у процесу опраштања себи и савладавања трауме прошлости, Сета се поново враћа на тај моменат, чиме потврђује темеље своје трауме:

Вољена, то ми је ћерка. Моја је. [...] Морала је да буде безбедна и ја сам је послала тамо где ће то бити. Али моја љубав је била јака и она ми се сад вратила. [...] Никад је нећу пустити од себе. И објаснићу јој иако не морам. Што сам то урадила. [...] Стараћу се о њој како се ниједна мајка никад није старала о детету, о ћерци. Нико више никад неће добити моје млеко сем моје деце. Никад никоме и нисам морала да га дам – онај једини пут кад јесам узето ми је – приковали су ме и узели ми га, Млеко које је припадало мојој беби. [...] Испричаћу Вољеној за то; разумеће. Она

11 “It’s a tree [...]. A chokecherry tree. See, here’s the trunk – it’s red and split wide open, full of sap, and this here’s the parting for the branches. You got a mighty lot of branches. Leaves, too, look like, and dern if these ain’t blossoms. Tiny little cherry blossoms, just as white. Your back got a whole tree on it. In bloom. What God have in mind, I wonder. I had me some whippings, but I don’t remember nothing like this.” (Морисон 1987: 79)

ми је ћерка. Једина за коју сам успела да сачувам млеко и донесем јој га чак и пошто су ми га украли; пошто су се према мени понели као да сам крава, не, коза [...].¹² (Морисон 2013: 253–254)

Веза физичке и психолошке изложености насиљу, која резултира траумом и потискивањем непријатних искустава, остављајући јунакиње романа у трајном грчу, непромењене свести, оваплоћена је начином на који говори и дела сама Вољена. Уколико она представља прошлост – у прошлости се ништа не може изменити. Ауторка функционализује учинковитост рада механизма трауме у самом бићу убијеног детета које, и када се врати, има неразвијене и инфантилне реакције, прилично насилне и неартикулисане. Суочене са Вољеном, представнице две генерације поробљених црних жена суочене су заправо са нужношћу да одступе од слике коју су до тада имале о себи, а коју су творила искључиво искуства из прошлости – Сета мора спознати себе као слободно биће, не само кроз улогу мајке, док Денвер мора разбити понављајући образац проживљавања детињства кроз приче своје мајке, што је, у суштини, њено једино интересовање.¹³ У култној књизи *Quiet as it's kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison* ауторка Џ. Брукс Бусон (*J. Brooks Bouison*) код јунакиња романа Вољена указује на повезаност трауме са осећањем стида који наступа услед препрека самодефинисању. Овај комплекс осећања премашује жељу главне јунакиње да остави прошлост иза себе јер се трауматизованост и пониженост увек враћају у преплављујућим налетима. Ауторка тврди да описујући „немогућу историју коју Сета носи са собом, списатељица сведочи омаловажавајућем ропству у Вољеној користећи духа како би живим одржала читаочев осећај за несхватљивост иску-

12 “Beloved, she my daughter. She mine. [...] She had to be safe and I put her where she would be. But my love was tough and she back now. [...] I won't never let her go. I'll explain to her, even though I don't have to. Why I did it. [...] I'll tend her as no mother ever tended a child, a daughter. Nobody will ever get my milk no more except my own children. I never had to give it to nobody else – and the one time I did it was took from me – they held me down and took it. Milk that belonged to my baby. [...] I'll tell Beloved about that; she'll understand. She my daughter. The one I managed to have milk for and to get it to her even after they stole it; after they handled me like I was the cow, no, the goat [...]” (Морисон 1987: 200)

13 На овом трагу врло је илустративно, али и врло потресно, како се одвија освешћивање властитог бића и идентитета Бејби Сагс. Премда и након поклоњене, тачније купљене слободе она паги за сином ком је нестао сваки траг, и живи у заједници која је кући броја 124 маркирала као место страховитих дешавања, у непосредној близини Сете чији поступак не успева да одреди ни као добар ни као лош, она ипак у последњим годинама свог живота, колико је била слободна, оставља назнаке самодефинисања најмање на два нивоа. Ако се први условно може назвати унутрашњим, он подразумева интелектуалне и емотивне опсервације, те опажање стварности и појава које су јој по природи ропства биле ускраћене. Пред читаоцима се одвија постепено формирање предметног и појмовног света који се пред очима старице, оне „мудре старице”, јавља као сасвим нов – тако по први пут око себе слободно опажа боје – „[...] оно мало преостале снаге трошила је на размишљање о бојама. ‘Дај мало љубичасте, ако има. Ако не, онда ружичасте’” (Морисон 2013: 18) (“[...] she used the little energy left her for pondering color. ‘Bring a little lavender in, if you got any. Pink, if you don’t’” (Морисон 1987: 4)). Други ниво самоспознаје Бејби Сагс комплементарно би се могао назвати спољашњим, у овом случају физичким. По ослобођењу, она први пут перципира своје *шело* – „Нешто се збива. Шта се то збива? Шта је, питала се. Није знала како изгледа нити ју је то занимало. Али одједном је видела своје руке и помислила, тако јасно и просто: ‘Ове руке припадају мени. Ово су моје руке.’ Потом је осетила да јој нешто лупа у грудима и открила још једну новину: срце које бије. Је ли ту било све време? Ово што удара? Осетила се као будала и почела грохотом да се смеје” (Морисон 2013: 182) (“Something's the matter. What's the matter? What's the matter? she asked herself. She didn't know what she looked like and was not curious. But suddenly she saw her hands and thought with a clarity as simple as it was dazzling, ‘These hands belong to me. These my hands.’ Next she felt a knocking in her chest and discovered something else new: her own heartbeat. Had it been there all along? This pounding thing? She felt like a fool and began to laugh out loud” (Морисон 1987: 141)).

ства ропства”, док у том поетичком маневру и уопште фигури духа који уходи и прогони види замисао да се читаоцима окупира пажња током развијања наратива (Брукс 2000: 136). У постиђености пред собом самом, која је саткана од генерацијског женског бола и понижености, Сета се опредељује за злочин пре него за преношење искуства ропства. Стид, који покушава да искорени забором и несећањем, кључна је емотивна копча са трауматским доживљајем прошлости – стога се другост испољава као траума *per se*, као дух који прогони јунакињу, злоупотребљену на биолошкој основи и стигматизовану на основу расе. Дакле, оно што неопозиво твори њен идентитет узето је као повод за насиље. Како не може одбацити ни род ни расу којој припада, наступа деструктивна репетитивна заробљеност у стеге властите природе.

Посредовање идеје другости, код Тони Морисон у неколико наврата назване радикалном, путем наративизовања трауматичних догађаја прошлости који обједињују и индивидуалне и колективне судбине, у роману *Вољена* представља наративни поступак којим се испитује како се другост уопште може писати. Списатељица ово проблемско поље отвара на примеру међусобног огледања женских судбина једне у другој, у чему се опажа извесна поновљивост и претећа опасност пред истим центрима моћи – те централне позиције најчешће се темеље на непопустљивом патријархалном фалоцентричном погледу на стварност, на оптици која жену своди на пуки објекат. Сложеност писма Тони Морисон чита се и у храбрим настојању да се конкретна проблемска подручја функционализују унутар широког хоризонта друштвеног деловања. *Вољена*, стога, истражује ожиљке ропства на примеру афроамеричке заједнице, одржавајући фокус на гласовима који су у званичној историографији претрпели највећу репресију – то су гласови жена и деце. Упознавши се са случајем Маргарет Гарнер, који се заиста десио, ауторка проналази потентне наративне стратегије којима се могу представити трансвокалне могућности саме приче, најзад испричане гласом другости. Сета у себи носи генезу мучне самозагледаности и потраге за одговорима о личном идентитету на територији наратива о прошлости и наратива о Другом, показујући како другост артикулишу они којима припада статус повлашћених, најчешће стечен насиљем, а како се она јавља и савладава у токовима интроспекције.

Извори

Морисон 1987: T. Morrison, *Beloved*, New York: Alfred A. Knopf.

Морисон 2013: T. Morison, *Voljena*, prev. Dijana Radinović, Beograd: Laguna.

Литература

Брукс Бусон 2000: J. Brooks Bouson, *Quiet as it's kept: Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*, Albany: State University of New York Press.

Ден Кубичек 1998: M. Dehn Kubitschek, *Toni Morrison: A Critical Companion (Critical Companions to Popular Contemporary Writers)*, Westport: Greenwood Press.

Хачион 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma*, prev. Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.

Карут 1996: C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Кромбхолц 2010: В. Кромбхолц, *Плес по жици: Пол, род и идентитет у романима Тони Морисон*, Нови Сад: Матица српска.
- Морисон 1997: T. Morrison, Nobel Lecture 1993, in: Nancy J. Peterson (ed.), *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 267–273.
- Морисон 2017: T. Morrison, *The Origin of Others*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Перес Торес 1997: R. Pérez Torres, Knitting and Knotting the Narrative Thread – *Beloved* as Postmodern Novel, in: Nancy J. Peterson (ed.), *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 91–109.
- Селфриџ 2018: J. Selfridge, *Beloved: The Physical Embodiment of Psychological Trauma*, *Midwest Journal of Undergraduate Research*, Issue 9, 68–83.

ASPECTS OF OTHERNESS IN TONI MORRISON'S NOVEL *BELoved* (OTHERNESS AS TRAUMA)

Summary

This paper explores the theme of otherness as trauma in Toni Morrison's novel *Beloved*. Otherness is treated as an "umbrella term" that encompasses various aspects of this phenomenon, prominently in Morrison's body of work. Within her writing, the other often takes the form of a socio-politically conditioned construct, while otherness itself represents a sense of belonging to the realm of the foreign and unknown. This distortion of the individual alienates them from their community, creating difficulties in self-knowledge and understanding of their own identity. Morrison's own statements emphasize the significance of otherness as one of her primary narrative concerns, explored through different approaches to *writing* otherness in her novels. This paper specifically analyses the influence of the relationship between gender and racial discrimination on the narrative constructions of otherness in *Beloved*. The novel serves as a starting point for examining how these themes intersect. It becomes evident that this intersection reaches its culmination in the form of *trauma*, which is embodied by the character of Beloved. The analysis focuses on Sethe, the novel's central character, with additional examples from other narrative voices, particularly those deemed paradigmatic, belonging to three generations of women in *Beloved*. It is important to note that Morrison derived the foundational material for her novel from historical facts. Consequently, the relationship between fiction and reality, specifically historiography, assumes crucial significance. In response to questions regarding how the truth about racial and gender oppression is constructed in history and how the consequences of slavery manifest on both individual and collective levels, Morrison employs narrativized trauma as an expression of dehumanized consciousness. This paper explores the techniques employed to achieve this treatment of trauma, drawing from the theoretical and methodological currents within the research of Toni Morrison's oeuvre, particularly those focused on aspects of otherness.

Keywords: Other, otherness, identity, gender, race, trauma, narrative, Toni Morrison, *Beloved*, Sethe

Milica M. Sofinkić

Александра П. Урошевић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ФИГУРА ЖЕНЕ У ФИЛМУ ОГЛЕДАЛО АНДРЕЈА ТАРКОВСКОГ

Филм *Огледало* Андреја Тарковског, поред момента ослобађања душе уметника кроз визуелно, може се посматрати и као својеврсни дневник. Иако је одсуство оца искуство које умногоме учествује у обликовању радње филма и карактер главног јунака Алексеја, емоционални потреси и трауме назиру се, такође, кроз односе са женским ликовима. У овом раду биће приказан процес развоја женских ликова од сакралног, мајчинског, женског као таквог до егзистенцијалног. Као једну од кључних тачака анализе овог филма можемо истаћи аутобиографске елементе, његов двоструки однос према породици; редитељ као син и редитељ као супруг. Позивајући се на тумачења Ериха Нојмана, Гастона Башлара, Питера Слотердијка, Саре Адамс, рад ће дати перспективу односа мајке и деце, жене и супруга, жене и света, као и двоструку позиционираност жене: заштитничку и рушилачку природу. Постављање жене као централне фигуре из које се развија радња филма, омогућава да се учитају важни елементи развоја и осамостаљивања ове фигуре у различитим аспектима. Модерност се учитава кроз јачање тенденција ослобађања, које умногоме обликују тренутну мисао о положају жене, а коју ће Тарковски уобличити кроз однос остављене жене према свету који је окружује.

Кључне речи: мајка, дете, Велика мајка, сакрално, преображај, амбивалентност, ослобађање, траума, одсутни отац, Алексеј

Светска кинематографија није имала ум са таквом осетљивошћу на ритмове времена и раслојавањем психолошких токова човека до појаве Андреја Тарковског. Његов кинематографски рад, поред синкретизма више уметничких слојева, одликује посебан осврт на судбине појединца, у чијим се приказима упућује на важне промене перцепције метафизике модерног човека. Носталгија, удаљеност човека од најближих и света, дубока траума приказана кроз призму високог естетизма, само су неке од тачака кроз које можемо сагледати филмску заоставштину Андреја Тарковског. Анализом једног од најважнијих сегмената филма *Огледало* који се односи на психо-физички развој женских ликова покушаћемо да укажемо на то се посредством трауме постепено нарушава романтичарска визура женског, мадонистичког принципа и на који се начин она из крхке трансформише у приказе жена које постају носиоци модерног и савременог. Трагови интимних потреса уткани у фабулу филма послужили су да се, њиховим праћењем, осврнемо на дубоки потрес хуманитета, положаја жене као самохране мајке, остављене супруге, жене носиоца културолошког обележја и уједно укажемо на тачке у којима се њихова природа потпуно ослобађа од терета одсутног и наметнутог.

На почетку желимо да се осврнемо на једну од кључних идеја, која се доследно спроводи кроз читаву радњу филма *Огледало* Андреја Тарковског, а она се односи на комуникацијски и емоционални јаз међу члановима породице. Услов за остварење оваквог односа, пре свега, иницира одсуство оца, које умногоме обликује фигуру главног јунака Алексеја. Иако би се на први поглед учинило

1 aleksandraurosevic96@yahoo.com

да срж раскола породице почива само у неприсутној мушкој фигури, анализом овог филма утврђујемо да притисак који трпи главни јунак не произлази само из одсутног члана, већ и из свеprisутне фигуре, мајке Марије. Како утицај пасивних гена припада фамилијарно несвесном, Леополд Сонди (2011: 29) истиче да се у том случају они развијају спајањем судбине са избором. Болесна судбина манифестује се болесним избором, а то је најчешће избор партнера. Погрешан извор партнера, или, прецизније речено, рушење породичних односа због својевољног повлачења мушких фигура, доприноси томе да овај филм можемо сагледати са узрочно-последичног становишта. Узрочно-последични механизми који делују односе се на утврђивање разлога напуштања и какве последице оно са собом доноси. Самим тим што тек спознајом реалних животних околности редитеља добијамо одговоре на то зашто је његов отац отишао и како је то даље утицало на развој његове личности, схватићемо да филм *Огледало* бива оформљен као визуелно, аутобиографско дело. Пошто филм обухвата временски период пре и после рата, а ишчитавајући биографију Андреја Тарковског сазнајемо да његов отац, познати руски песник Арсеније Тарковски, напушта породицу 1935. године, док Андреј остаје са својом сестром Марином и мајком Маријом на селу где су живели. Тај временски период обухвата и сама радња филма, а из тога схватамо да позиција онога ко остаје неће моћи да се задржи у примарно замишљеном оквиру. Лик жене развија се онако како налажу време, околности и напуштање. Деловањем таквих околности есенцијално женско, можемо рећи, мадонистичко, почиње да се урушава у корист опстанка и узалудног покушаја да се породица задржи на окупу. Јењавање преимућства мушког принципа омогућило је да се женски принцип развије као апсорбујући, онај који у себе затвара притисак одсутног да би се могао развити у фигуру мајке, жене као појединца и члана друштвене заједнице. У тренутку када Тарковски формира структуру породице, прецизније речено, лик мајке Марије, примећује се да даља изградња женских ликова почива на принципу удвајања. Мајка је исто што и Алексејева супруга Наталија, а Наталија, пратећи развој сопственог лика посредством фотографија, постаје свесна да је одбљесак Маријиног лика.

Један од важних психолошких аспеката које обухвата рад јесте посредство трауматског искуства двоструко мотивисаног: одласком оца, који захвата читаву породицу, и фигуром мајке, чији је притисак усмерен директно ка Алексеју. Колективна траума, која је задесила породицу посредством очевог нестанка, делује полако и подмукло у свести онога ко ју је доживео. То чини тако да нема тренутка изненадности као што бива са индивидуалном траумом (в. Смит 2016: 4). Претпоставка о колективној трауми може се прецизније усмерити ка појму трансгенерацијске трауме, која подразумева преобликовање унутрашње стварности неколико генерација, постајући несвесни организациони принцип који преносе родитељи и интернализују га њихова деца (в. Смит 2016: 7). Корен трансгенерацијске трауме почива на горенаведеном остварењу болесне судбине, која настаје приликом избора погрешних партнера. Траума коју доживљава читав породица, пре свега, обликована је егзистенцијалним потресима, који наводе оца да напусти породицу, затим потрес насељава индивидуалне свести, мајке и деце. Одлазак постаје окидач који ће преобликовати Маријину визију света у којој ће непрестано тражити хронотоп у који може да затвори децу у жељи да их заштити, док ће Алексејево трауматско искуство чинити хибрид Маријиног затварајућег и очевог напуштајућег искуства. Радња филма трауму главних јунака, као и читав породични раздор, даје сублимно, тако да је у тумачењу потреса

важно ослонити се на целокупни доживљај особе која га проживљава, не само на мотив из којег је произашла (в. Матовић 2020: 82). Из тога закључујемо да је скрајнутост приче о очевом одласку била потребна како би се расветлио процес хибридизације женског принципа који у себе апсорбује одсутно мушко и изолације главног јунака из чије перспективе настаје читав наратив филма.

У основи свест припада мушком принципу, а подсвесно женском. Развојна линија психичког живота прати симултани развој оба принципа, али онда када постоји потреба да се ослободи мушки део свести, жена, да би стабилизовала своју снагу, почиње да развија мушку енергију (в. Нојман 2015: 181). Ако схватимо да је читава радња филма подређена једној врсти не-говора, који се транспонује кроз вибрације, шуме, стихове који прате одређене кадрове, непрестано окретање јунака ка нечему чега нема, нити може бити, припада одсутном мушком, онда би притисак гриже савести и самоодбацивања припадала свеприсутном начелу, женској линији. Када жене почну да упијају свест као водећи механизам психолошког организовања ликова, између онога кога нема, оца и онога што је присутно, мајке и жене почиње да се ствара пропустљива баријера, која женско подсвесно, луцидно враћа у егзистенцијално и гневно. У тренутку када јунакиње почну да рационализују сопствени положај у свету, тада настаје фигура Велике мајке, која симболише принцип рађања и деструкције. Гневност женског принципа дата је сублимније, тако да Алексејева дубока патња за нарушеним односом са мајком или супругом почива на фундаменталном темељу, готово генетски.

1. Мајка – елементарни и преображајни карактер

У уводним сценама филма *Огледало* наговештава се да ће један од главних носиоца радње бити жена, што првобитно није требало да се догоди, будући да је прича требало да буде окренута главном јунаку и његовом односу према свету. Осврт на први кадар филма пружа нам увид у један готово импресионистички приказ природе и жене која је смештена унутар ње. О тој мистериозној жени сазнајемо мало, али сасвим довољно да закључимо каква ће се психолошка мотивација развијати. Из разговора са доктором који се појављује као споредан лик сазнајемо да се ради о усамљеној и уплашеној жени која живи на фарми са двоје деце, а чији је супруг одсутан. Напуштеност не представља само егзистенцијалну категорију, већ се усамљеност и одсуство физички претпостављају одсуством знака припадности неке, а то је венчани прстен. „Немате Ви супруга, немате прстен. Само старији људи носе прстен.” (Тарковски 1975: 00:08:26) Како би се прецизније утврдио положај Маријиног лика, из разговора са доктором сазнајемо да њена неприпадност, која се очитава из материјалних недостатака, постаје знак колективног распознавања новог поретка породице и брака у друштву, јер само старији људи носе прстен. Да одсуство супруга не представља кључну тачку конституисања њеног лика, указује смена кадрова, која акценат са емоционалне перспективе пребацује на децу тако да она постају окулар из којег се посматра дуалитет женске енергије.² (Тарковски 1975: 00:12:00). Ерих Нојман, описујући карактер праисторијске богиње Велике мајке, пре свега указује на њен физички приказ. Како је Велика мајка сама по себи масивна и неспретна, њена консти-

2 Након завршетка разговора са доктором, Тарковски истиче аудитивни моменат, који симболизује свеприсутност одсутног оца. Акценат са неприсутног оца преноси се на децу која мирно спавају у дворишту, то ће сугерисати на даљи развој Маријиног лика, као и проблематизацију односа са децом, у овом случају са Алексејем.

туција захтева да буде приземљена, што значи да јој је потребан трон на који ће бити смештена (Нојман 2015: 122). Контемплативна сцена из уводних кадрова указује на то да ће Маријин лик бити развијен као нека врста мадонистичког принципа уоквиреног егзистенцијалним околностима под којима ће се развијати у два смера: брижна мајка и рушилачки механизам. Фарма на којој живе мајка и деца је простор уземљења напуштене породице и једне свести која ће утицати на развој деце и њихових мисаоних токова. Деликатни однос Алексеја и његове мајке пре свега почива на просторној повезаности, јер путеви Алексејевог излечења и среће воде ка сећању да фарму где је са сестром провео детињство.

У контексту сећања развијају се два карактера мајке која настањује топос среће једног детета: елементарни и преображајни (в. Нојман 2015: 46). Елементарни карактер означава нераскидиву везу са потомством, ситуацију садржаоца и садржаног. Представља почетак односа Великог Женског према детету, а одређује и однос материнског несвесног према дететовом Ја и свести док се та два система не раздвоје. У овом односу Ја-свест се осећа мало у односу на Велику мајку, а у овој фази је елементарни женски карактер везан за свет, тачније, природну егзистенцију са својим закономмерним променама (в. Нојман 2015: 47). Са овог становишта, Марија представља жену која је родила, која може да преображава и утиче на будући развој свести деце. Утицај мајке на главног јунака Алексеја једнак је утицају трауме настале након очевог одласка. Пратећи развој радње филма, нећемо сазнати у ком се тренутку догодио и да ли је постојао разлог њиховог сукоба, али се као важан елемент њиховог односа истиче грижа савести коју Алексеј осећа према мајци и која га опседа до самог краја. Иако сазнајемо да ни мајка не зна разлог његовог осећања кривице, наслућујемо да оно почиње од тренутка природног одвајања од елементарног женског карактера, тачније, Алексеј се одваја од ње. Моменат који расветљује природу раздора између главног јунака и његове мајке, приказан је кроз Алексејев разговор са својом супругом Наталијом: „Шта желиш од своје мајке? Какав тип односа? Однос који си имао са њом у детињству сада је немогуће повратити. Говориш о осећању кривице, да је њен живот уништен због тебе. Па, од тога не можеш побећи, а оно што њој треба јесте да поново постанеш дете како би била способна да те чува и штити.” (Тарковски 1975: 1:11:09)

Иако су Марија и Наталија, баш као Алексеј и његов отац, приказане као двојнице, у њиховој карактеризацији Андреј Тарковски бележи важне разлике. Наиме, Наталијин лик оформљује се у потпуно другачијим временским оквирима који доносе другачије системе вредности, на шта указује могућност превазилажења недостатка мушке фигуре, супруга, којег замењује другим мушкарцем, алудирајући на новостворени однос међу партнерима, Марија и даље остаје носилац елементарног карактера који не прихвата одвајање Ја своје деце од сопственог Ја. Када Наталија своје елементарно замени за преображајни карактер, тада отпочиње њена индивидуализација, као и слобода да говори о индивидуалној личности њеног партнера (в. Нојман 2015: 54). Као таква, она је спремна да постане носилац особина модерне жене са изграђеном свешћу о себи и свету који је окружује, па се у знаку тог развоја ствара и Наталијин лик као лик прикосне жене, која је без наметнутих моралних препрека спремна да укаже на недостатке односа са својим супругом. Филм нам нуди широки спектар знакова који приказују еволуцију матријархата кроз различите временске равни, од гестикалације до амбијенталних карактера. Оваквим приступом указује се на превазилажење сакрализованог простора, јер временски контекст налаже

десакрализацију и прелажење у реални, људски амбијент у коме жена поприма аутентичну фигуру anime.³

2. Жена – оптерећење средиштем

Да би се лик мајке обележио као кључни симбол средишта, прецизније речено мехура који обезбеђује имунитет будућем бићу, Питер Слотердијк (2014: 41), пратећи причу из Књиге постања, износи идеју о Богу и човеку као бићима узајамне повезаности, тако да Бог не може да постоји без човека, као ни човек без Бога. Настанком теорије о посуди, ствара се идеја о имунизирајућој унутрашњости која штити душу новостворених. Отвори на тој посуди имају улазно-излазни механизам, дакле, из ње је могуће да се нешто роди. У складу са тим, женско тело је масивно зато што представља оно што садржи, оно што штити и храни, обезбеђује оно што је ситно, од њега ситно и њему потпуно на милост и немилост предато. Жена као посуда у којој настаје живот, и која све живо рађа и отпушта из себе у свет, одступа у својој улози само у лику Богородице, јер је божански принцип онај чија унутрашњост остаје затворена, тајанствена (в. Нојман 2015: 57–61).

Оптерећење средиштем, тачније мајчинским принципом, у филму *Огледало* наметнуто је изградњом мушких ликова као оних који напуштају и у чијој је основи идеја о кривици. Повезујући идеју о затвореном принципу деловања Богородице са Маријом, долазимо до закључка да је њен живот умногоме повезан са затвореним топосом, фармом на којој су живели, јер из серије Алексејевих сећања, мајка је увек приказана као једно са окружењем из детињства. Битна фигура у његовом развоју била је мајка, коју Башлар назива најбезбеднијом перспективом (в. Башлар 1998: 148). Када Маријин лик, посредством околности везаних за напуштање, прво од стране супруга при чему бива изложена егзистенцијалном притиску и маркираности, а затим одвајањем од сина, почне да руши статус најбезбедније перспективе, у даљем развоју радње она постаје принцип који кажњава. Пошто се пред сакралним увек стрепи и оно има могућност да у контакту са људским изазове скрушеност као вид открића грехова, Алексејева немогућност говора коју својевољно бира имаће и покајнички карактер⁴. Као интелектуалац, он постаје свестан да спољашњост која га окружује није пријатељски настројена и нема могућности да га заштити онако како га је штитило мајчино окриље. Када се догоди финално одвајање од Марије, њихов однос се не може повратити јер је однос који би мајка желела да постоји изграђен као механизам који затвара. Отцепљење и формирање индивидуалне личности буди деструктивно материнство, које се деликатно приказује само кроз Алексејев вечити осећај кривице.⁵

Да би се личност решила комплекса штитећег средишта, као и осећања вечите малености и потчињености наспрам принципа Велике мајке, потребно је да постоји носилац супротног принципа, мушкарац, који ће помоћи да се женска

3 Anima је представа душе коју мушкарац доживљава у жени, његова је сопствена унутрашњост женскост и душевност, елемент његове властите психе. Она, пратећи женску енергију, постаје носилац преображајног карактера, покретачка сила која чини и ствара у унутрашњем и спољашњем свету. (уп. Нојман 2015: 50–51)

4 Фрагмент конверзације главног јунака и његове мајке, који осликава тиховање као вид искупљења: „Нисам причао три дана и свиђа ми се. Мислим да је добро остати у тишини неко време. Речи не могу описати осећања људи. Оне су млитаве.” (00:20:33)

5 „Кад год се сетим свог детињства и мајке, она увек има твој лик. Жалим вас обе, и њу, и тебе. Моја мајка је увек била убеђена да треба да живи мој живот и да то зна боље од мене.” (00: 35: 10)

анима пренесе у аутентични однос са партнером. Како у овом случају пратимо развој вишесмерне огорчености, Марије на одсутног супруга и сина и Наталије на Алексеја, тако схватамо да је позиционирање главног јунака осуђено на гнев напуштене жене која оно што је створила рађањем и љубављу покушава да врати у затворени механизам. На основу тога можемо закључити да преимућство женске фигуре, у овом случају мајке, није само транспарентно у литерарној и уметничкој равни, већ добрим делом заузима и психолошку мотивисаност других ликова, што доводи до тога да ће Алексејев однос према женама бити приказан у знаку психолошке растрзаности. Пошто је у његовом животу фалила фигура оца која би могла да мајчинску енергију преобрати у заједничку, он неће знати да распозна другачији систем вредности од онога који му је одрастањем наметнут, а он се тиче прекомерног утицаја мајке на све. Да би спречио понављање тог модела, Алексеј покушава свог сина Игњата да заштити од потенцијалног развоја Едиповог и Свинберговог комплекса тиме што тера Наталију да у свој живот уведе другу мушку фигуру. У односу на Наталију, чија се судбина жене без супруга развија у другачијој, модернијој временској равни тако да она може пронаћи супституента који би могао помоћи у смиривању дуалности женског принципа, Маријин лик се развија двоструко: као онај који има потребу да заштити своју креацију, дете од пропасти и као медејски.

Медејин комплекс такође се врло деликатно приказује. Након сцене у којој Марија долази у конфликт са колективом који јавно изриче њену кривицу због одбачености од стране супруга, њена мајчинска природа ће попримити другачији облик.⁶ У односу са децом, њена потреба да их заштити ће прерасти у маничну жељу да читав њихов живот подреди себи, да би се крај у трагедији који се приказује кроз убиство деце због освете Јасону у овом случају заменио крајем који ће бити погубан само по Алексеја. Убиство детета није досегло физички ниво, колико се тежило томе да се укаже на тескобу живота са наметнутом кривицом које је довело до уклањања утицаја очинског принципа и свесну потребу да се укаже на његову потенцијалну замену. Пошто временски оквир у коме се одвијала Маријина младост није дозвољавао такву врсту супституције, јер је већ и одлазак њеног супруга био осуђиван, она је морала да се у току живота прикаже као биће које има права да се свети.

Са психолошког становишта, свака мајка поред саосећајности, брижљивости, пожртвованости, у себи садржи амбивалентну страну која приказује њену патологију, некада и насилност. Сара Адамс (2014: 32) тврди да материнска амбивалентност почива на тежњи да се оствари интимност и одвојеност у односу са децом. Пошто временски оквир који обухвата радња филма не подразумева тренутни поглед на амбивалентност мајчинске природе, Маријин лик развија се у два оквира: егзистенцијални и уметнички. Егзистенцијални оквир обухвата временски период и околности у којима живи породица препуштена матријархату, док се уметнички тиче удвајања ликова Марије и Наталије. Да бисмо схватили како прогресивно мајчинство утиче на развој личности детета, морамо напоменути да се већи део радње филма, који је подређен Алексејевом сећању, догађа 1935.године. Ова година представља процес адаптације на новонастале политичке механизме, надолазак рата и присилно одвајање од породице. У таквом окружењу, траума одсуства мушке фигуре доводи до измене у породичним

6 За трансформацију њеног лика значајна је сцена која долази након репресије колектива, а она се тиче Маријиног купања. Одатле почињемо да иштивамо продор силовите, агресивне воде о којој ће бити речи у наставку рада.

системима вредности, тако да ће мајке преузети улогу супротних принципа што доводи до манифестовања фрустрација.

Ако водећи принцип не може да прикаже деци идеју уједначене породице, јер се јединство манифестује искључиво у моментима Маријине сомнабулије⁷, а познато је да период детињства одликује учење по моделу, она неће знати на који начин да изграде заједницу, а да она опстане као одржива. Сваки од разговора Алексеја и Наталије тиче се управо приказа човека који не може и жене која мора. Наталија је та која осветљава проблем раскола Алексеја и Марије, као и иницијатор његовог потенцијалног делања, тачније, успостављања примарне комуникације са мајком, али то није оно што он жели. Кроз овај рад наговештено је да филм развија пукотине у комуникационим каналима, тако да главни јунак постаје афазичан. Афазија је двоструко мотивисана, прво због немогућности да призове онога ко је одсутан, али се такође односи на опседнутост простором који га је штитио, а који се тиче мајке. Пошто се тај простор не може вратити у реалном животу, снови су једини оквир који омогућава повратак у сигурносну сферу. Питер Слотердијк о средишту које се тиче односа мајке и детета говори као о лудилу удвоје. Када се изађе из првобитне љуштуре, утеруса, појављују се неки нови полови и много веће размере, зато сви који напусте првобитно стање сигурности доспевају у свет психозе коме се треба прилагодити. У складу са тим, осећати самог себе и бивати истовремено у другоме указује на то да је преисторија интимног увек већ психичка историја катастрофа. (в. Слотердијк 2010: 62–65) Ако се еволуција мајчинства и женског принципа јавља у две различите варијанте, осећање које носе Алексеј и Игњат је једнако, психотично. Игњатов однос према свету посматра се, како би Наталија рекла, као маштарија, зато је потребно пренети његово одрастање у реални контекст одласком на војне вежбе. Отргнути неразвијени дечији ум и препустити га учењу о преживљавању у свету који је на корак до траума светских размера, проузроковаће исто осећање дезоријентисаности које са собом носи Алексеј. Приметићемо да се у примерима Алексеја и Игњата појављује исти модел обликовања личности, јер су обојица морали да прођу војно искуство како би сазрели као индивидуе, само што, за разлику од Алексеја чију животну причу пратимо, гледаоци неће знати шта се десило са Игњатом у току његовог одрастања, али се може предосетити да ће се у другачијем временском оквиру поновити иста прича коју је доживљавао његов отац.

Проблем средишта које оптерећује можемо учитати кроз призму модерности. Модерно доба приказује мајку која оспособљава децу на путу ка стабилном интелектуалном и социјалном животу, дакле она није романтизовано, већ интелигентно биће (в. Лаченс Адамс 2014: 38). У филму сагледавамо два мајчинска принципа кроз ликове Наталије и Марије, која на различити начин делују на своју породицу. Иако се код Наталије могу учитати модерне тенденције кроз осамостаљивање и слободу говора, Маријин лик ће и даље припадати претходно наметнутој етици. Као жена која зачецима катастрофа самостално одгаја породицу, без присуства мушке фигуре са којом може и мора да подели родитељско оптерећење, Марија постаје пример материнске бриге која уништава етику модерне жене. Када Алексеј напусти средиште које је Марија покушала да оформи како би заштитила породицу од поновне пропасти, тада настаје непрестани осе-

7 Сцена прања косе, први наговештај присуства одсутног оца (Тарковски 1975: 00:17: 47). Левитација и утешни разговори са одсутним оцем, без јасног разграничења да ли је сан или јавна (Тарковски 1975: 1:33:01).

Њај гриже савести и наслућивање развоја Маријиног гнева према Алексеју. Наталијин лик у том је погледу стабилнији, јаснији и делотворнији. Обе мајчинске фигуре носе са собом притисак времена: Наталија и Алексеј одгајају дете за време процвата комунизма, те се родитељство, на неки начин, може ишчитати кроз идеологију која се заснива на прикупљању богатства и корисности у друштву, док са друге стране Маријин лик посматрамо из перспективе надолазећих ратних катастрофа, што значи да заптивајући механизам њеног мајчинства произлази из страха за очувањем живота и заједништва породице. Андреј Тарковски нам сугерише на то да, тамо где постоји потреба да се нешто сачува, делују (не) видљиви механизми који то језгро нарушавају. Када бисмо се запитали у корист чега се урушава нешто што пружа потпору и сигурност, можемо наслутити да нам филм *Огледало* указује на то да тек у тренутку потпуног ослобађања спознајемо оно што је фундаментално за свако људско биће и улогу која му је додељена у свету. Жени је судбински предодређено да нешто своје пусти у свет, да га ослободи и да га отвори ка другим, не тако сигурним аспектима. Грижа савести, прецизније речено, жеља за повратком у сигурно, настаје тек онда када се спозна свет као место које јемчи несигурност.

Мушка линија носи ген напуштања, док жена постаје она која трпи. Трпљење, готово јововске природе, значи на крају спасити се, те се оно може посматрати као двоструко: искушеништво од стране сопствене, дуалне природе и од стране света и околности у које су смештене. Схватајући филм као причу о реалним животним околностима, овај рад покушава да рашчита кључне елементе развоја трауматске свести на основу које се гради читав наратив. Андреј Тарковски, смештајући јунаке овог филма у разуђене оквире, показује како свет који је изградио почива на превазилажењу и могућности превазилажења, тако да жена постаје она која прекорачује егзистенцијално, емоционално и психолошко да би на самом крају постала ослобођена свих стега које су наметнуте вишеструким аспектима који је окружују. Прекорачити искуство притиска одсуства, значи отворити себе ка Другости: другом мајчинству, другој жени, другој индивидуалности која бива смештена у један друштвени оквир. На основу свега наведеног можемо закључити да заједнички бег од унутрашње перспективе обликоване траумом напуштања проналази се са неке друге стране свести, која тим оптерећењем није нагрисана.

Извори

Тарковски 1975: A. Tarkovsky, *Zerkalo*, Mosfilm.

Литература

Башлар 1998: Г. Башлар, *Вода и снови*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Лаченс Адамс 2014: S. L. Adams, *Mad mothers, bad mothers and what a good mother would do*, New York: Columbia University press.

Матовић 2020: Т. Матовић, *Траума и сећање у прози Казуа Ишиџура*, докторска дисертација, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Нојман 2015: Е. Нојман, *Велика мајка*, Београд: Федон.

- Слотердијк 2010: П. Слотердијк, Савезници, дахом створена комуна, *Сфере: макросферологија*, Београд: Федон, 17–82.
- Смит 2016: М. Е. Smith, Investigating “Collective Trauma”, *International Studies Association annual conference*, Atlanta, <<https://static1.squarespace.com/static/6061d7475c073362ff604346/t/606c33187e0a38322737238e/1617703705321/Investigating+Collective+Trauma+-+Margaret+Smith.pdf>>, 9. 5. 2023.
- Сонди 2011: Л. Сонди, *Учење о фамилијарном несвесном*, Прометеј: Нови Сад.

THE FIGURE OF A WOMAN IN ANDREI TARKOVSKY'S MOVIE *THE MIRROR*

Summary

Andrei Tarkovsky's film *The Mirror*, in addition to the moment of freeing the artist's soul through the visual, can also be seen as a kind of diary. Although the absence of the father is an experience that largely participates in the shaping of the plot of the film and the main character Aleksey, emotional upheavals and traumas can also be seen through the relationships with the female characters. This paper shows the process of development of the female characters from sacred, maternal, and female as such to existential. As one of the key points of the analysis of this film, we can point out the autobiographical elements and its dual relationship to the family: director as son and director as husband. Referring to the interpretations of Erich Neumann, Gaston Bachlar, Peter Sloterdijk, Sarah Adams, the paper gives a perspective on the relationship between mother and children, wife and wife, woman and the world, as well as the double positioning of women: their protective and destructive nature. Placing a woman as the central figure from which the plot of the film develops allows important elements of the development and independence of this figure to be loaded in various aspects. Modernity is loaded through the strengthening of liberation tendencies, which greatly shape the current thought about the position of women, and which Tarkovsky shapes through the relationship of the abandoned woman to the world that surrounds her.

Keywords: mother, child, Great Mother, sacred, transformation, ambivalence, release, trauma, absent father, Alexei

Aleksandra P. Urošević

Дарка С. Деретић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У БОРХЕСОВИМ ПРИПОВИЈЕТКАМА ИЗ ЗБИРКЕ МАШТАРИЈЕ

У овом раду говориће се о значењу појма интертекстуалност, основним теоријама које су се њиме бавиле, као и о схватању постмодерне интертекстуалности. У интерпретативном дијелу рада биће анализирани приповијетке Х. Л. Борхеса са становишта опште интертекстуалности. Разматраће се различити типови интертекстуалности које Борхес користи: интерлитерарност, интерлингвалност, транстекстуалност и метатекстуалност. Посебна пажња биће посвећена позицији аутора и читаоца у Борхесовим приповијеткама. Рад ће се бавити и Борхесовим иронијско-пародијским односом према књижевној традицији, филозофском, религијском и историјском дискурсу.

Кључне ријечи: интертекстуалност, Борхес, полифонија, децентрализација, постмодерна пародија, ауторефлексја, метафикција, анаграм

1. Интертекстуалност – одређење појма

Проблем оригиналности и имитације (подражавања), те односа према узорима, једна је од главних преокупација теоријске мисли о књижевности од античких поетика све до појаве романтизма и идеје „стваралачког генија”. Хорације је први међу античким теоретичарима наглашавао потребу стваралачке оригиналности, поред неопходности угледања на добре узор. У реторици је угледање и позивање на узор постало стваралачки манир, о чему детаљно говори Квинтилијан у књизи *Образовање говорника*. Хорацијев став прихватила је већина ренесансних поетичара, истичући да аутор, чак и кад подражава најбоље узор, мора изградити властиту стваралачку поетику. Дакле, питање ауторства, преузимања, цитата, парафраза и алузије питања су којима се књижевност бави од свог настанка.

Појам интертекстуалност релативно је нов, вишезначан и граничан, настао у једној специфичној атмосфери друштвених превирања, кризе модернизма и хуманистичких вриједности шездесетих година двадесетог вијека. Појавио се као резултат интердисциплинарне интеракције између различитих научних дисциплина: науке о књижевности, семиотике, лингвистике, психоанализе, филозофије и математике. Током свог развоја појам интертекстуалност није остао везан за науку у чијем се окриљу развијао, него је обухватио много шири контекст других наука и нашао примјену у социолингвистици, фолклористици, науци о умјетности, филму, па чак и теорији електронских медија. Термин интертекстуалност прва је употребила Јулија Кристева у својим раним теоријским радовима насталим у периоду од 1966. до 1974, углавном утемељеним на Сосировим испитивањима семиолошке употребе језика и Бахтиновој теорији дијалога, полифоније и хетероглосије. Овај термин Кристева је први пут образложила у есеју *Бахтин, реч, дијалог и роман* који је настао на основу њеног излагања на семинару Ролана Барта 1966. У свом есеју Кристева је настојала да француским структуралистима

¹ darka.deretic@gmail.com

приближи идеје руских формалиста и постформалиста, посебно Михаила Бахтина и његову *теорију дијалога*. Извориште термина интертекстуалност Кристева управо проналази у Бахтиновој металингвистици, која битно одступа од Сосирове социолингвистичке теорије језичког знака. У основи Сосирове теорије знака јесте опозиција ознаке и означеног, као и дистинкција језика и говора. Бахтин замјера Сосировој теорији одсуство појма *другог гласа, изјаве или говора* за које се везује појам дијалогичности.

Сама ријеч интертекстуалност представља неологизам, односно кованицу насталу од латинског префикса интер – што значи међу, између, међусобно и ријечи текстуалност која се може односити на различите типове текстова. Творбена основа текстуал- указује на текст као на ткање или преплитање, тако да интертекстуалност заправо значи преплитање текстова или указивање на могућност да један текст остварује одређени однос са другим текстовима.

1.1. Бахтинова теорија дијалога као основа Кристевиног концепта интертекстуалности

У Бахтиновој *теорији дијалога* посебно је значајан онај сегмент који је повезује са семиотичком анализом, а представља критику Сосирове теорије језичког знака и разликовања трију аспеката језика. Наиме, Сосир полази од трију аспеката језика: језика говора (*language*), језика као система форми (*langue*) и индивидуалног говорног акта (исказа). Према Сосировом мишљењу, говор не може бити објекат лингвистике јер је лишен унуташњег јединства и самосталне законитости. Даље, Сосир разликује језик као систем форми од акта индивидуалног говорења или исказа. „Истаћи ћемо Сосирову тезу: језик се супродставља исказу као социјално индивидуалноме.” (Бахтин 1980: 68) На тај начин Сосир избацује исказ као индивидуални акт говорења из своје лингвистике. Насупрот Сосиру, Бахтин (1980: 95) указује на значај исказа који се реализује као говор чија је конкретна реализација ријеч. „Ријеч је, у суштини, билатерални акт, она се подједнако одеђује тиме чија је и тиме за кога је. Као реч она је управо продукт узајамног односа говорника и саговорника.” Он истиче да је говорна интеракција основна реалност сваког језика.

Дијалог у ужем смислу те речи дакако је само једна од форми, додуше најважнија форма говорне интеракције. Али дијалог се може схватити широко, па ће се под дијалогом подразумевати не само непосредна гласна говорна комуникација људи лицем у лице, већ свака говорна комуникација било ког типа. Књига тј. штампани говорни акт такође је елемент говорне комуникације. (Бахтин 1980: 106)

Ријеч или изјава увијек ступа у дијалогски однос са „туђим ријечима”, с њима се преплиће, са једнима се спаја, а са другим одбија, али се тиме не исцрпљује унутрашња дијалогичност ријечи.

Бахтин конституише дијалогску концепцију ријечи унутар *идеологема* (односно елемента идејног система). Простије речено, по Бахтиновом схватању, значење се открива у говорној интеракцији више изјава (гласова) у непоновљивим друштвено-историјским околностима, односно у оквирима одређеног идејног система. На тај начин остварује се полифоничност или вишезначност, односно „размјена смисла”, коју Бахтин препознаје на нивоу различитим текстовних структура. Уводећи појам карневализације, Бахтин говори о преплитању „високих” и „ниских”, жанрова, што је основа постструктуралистичке теорије о отвореном тексту и једна од главних одредница постмодерног прозног писма.

Бахтинов појам „говорне интеракције” Јулија Кристева практично је укинула и замијенила појмом интертекстуалност. У тексту као мозаику цитата настаје интеракцијски однос једног субјекта са другим, а конституише се појам амбивалентности текста. Кристева је Бахтинову теорију *двогласне ријечи* повезала са схватањем структурализма по ком књижевна структура није фиксна већ динамична категорија, па самим тим ни значење, ријеч и знак нису непромјењиви, већ се мијењају у односу на друге елементе текста. Под утицајем Деридине деконструкције Кристева је у теорији дијалога прво деконструисала субјекат и свела га на нестабилну означитељску позицију која се конституише у тексту тек у интеракцији са другим дискурсима. Бахтинову социолингвистичку идеју према којој се интеракција не одвија само између писца и читаоца него се премјешта и на ниво дискурса, Кристева додатно проширује на појмове културе и друштва. Своју теорију сликовито је представила занимљивом метафором двају оса координатног система у математици (Јуван 2013: 115). На хоризонталној (синхроној) оси тумачења текста одређују се односи његових субјеката (писца и читаоца, аутора и јунака), а на вертикалној (дијахроној) оси одређује се однос текста према претходним текстовима, али и цијелој културној традицији. Као и остали постструктуралисти, Кристева тврди да текст настаје под утицајем већ постојећег универзалног дискурса. Мајкл Вортон и Џудит Стил у предговору свог зборника *Intertextuality* истичу да интертекстуалност, онако како је одређује Кристева, представља нову динамичну и трансформативну теорију која омогућава субјекту упис у језик (књижевну традицију), а језику упис у субјекат (Јуван 2013: 113–114). На први поглед уочљиво је да је ова идеја блиска Елиотовом ставу који износи у тексту *Традиција и индивидуални шаленаш*, с тим да Елиот под субјектом текста још увијек подразумјева аутора, а утицаје ограничава само на књижевни дискурс.

1.2. Бартова концепција интертекстуалности и постмодерна интертекстуалност

Под утицајем Кристеве, Ролан Барт значајно ће измијенити структуралистичко-семиотичке ставове о тексту из своје прве књиге *Нулти степен писма* и прећи на постструктуралистичку анализу текста. Бартова концепција интертекстуалности углавном се своди на неколико битних ставки, као што су: децентрализација, ново схватање ауторства и оригиналности текста, наглашена улога реципијента (читаоца) у обликовању значења, схватање интертекста као бесконачног текста и репрограмирање значењског кода. Барт наглашава разлику између дјела и текста називајући текст конструктом који представља „стереографски простор комбинације игре која нема границе” (Јуван 2013: 127), што је блиско постмодерном схватању текста. Теорија текста, за разлику од науке о књижевности, која је била својство ранијих епоха, не тежи за откривањем било каквог коначног значења дјела, које као такво и не постоји, већ се распршује у вишезначности, перспективизацији и полифонији, уводи књижевне поступке, као што су дијалогизација, употреба анаграма, ауторефлексија. Потпуно се мијења схватање ауторства коме се у класичним поетикама придавао велики значај. У есеју „Смрт аутора” Барт (1984: 450) наглашава:

Аутор је модерна појава, производ нашег друштва које је израстајући из средњег века, с енглеским емпиризмом, француским рационализмом и лично вером реформације, открило престиж појединца или, како се то племенитије каже ‘људске особе’. [...] Аутор још влада у историјама књижевности, у биографијама писаца, у

интервјуима, ревијама као и у самој свести књижевника којима је стало да уједине своју личност са властитим делом кроз дневнике и мемоаре. Појам књижевности на коју наилазимо у обичној култури тирански је усредсређен на аутора, на његову личност, на његов живот, његове страсти, док се критика још увек састоји углавном од тврдњи да је Бодлерово дело неуспех Бодлера човека, Ван Гогово његовог лудила, а код Чајковског његовог порока.

Бартова теорија инсистира на томе да аутора морамо посматрати као прошлост књиге, некога ко храни књигу, постоји прије ње, мисли, трпи и живи за њу. На трагу ове Бартове мисли јесте и Хорхе Луис Борхес, зачетник постмодернизма и један од највећих писаца XX вијека. У параболу „Борхес и ја” он каже: „Ја живим и препуштам се живљењу да би Борхес могао да смишља своју књижевност и та књижевност ме оправдава.” (Борхес 1999: 160) Умјесто аутора главни субјект јединства текста постаје читалац, који је носилац многоструких кодова и искустава.

Дефинишући сваки текст као интертекст, Барт значење интертекста строго раздваја од значења извора или утицаја, наглашавајући да је идеја ауторства уско повезана са буржоаским концепцијама дјела и хуманистичког индивидуализма, док интертекст представља „уопштено поље анонимних формула”, који у текст уноси „запремину друштвености”. (Јуван 2013: 67–68). На једном мјесту у књизи *Задовољство у шекспиру* Барт, сликовито говорећи о интертексту, каже: „И баш то је интертекст: немогућност да се живи изван бескрајног текста – био тај текст Пруст или дневни лист или телевизијски екран: књига ствара смисао, смисао ствара живот.” Преносећи значење интертекстуалности на медије и визуелну умјетност, он додатно проширује значење овог појма које Женет обједињује под термином транстекстуалност (Барт 2010: 123).

Теорија интертекстуалности Барта и Кристеве дала је теоријски легитимитет књижевним поступцима које су касније постмодернисти примјењивали у својим дјелима. Манфред Пфистер иде чак толико далеко да тврди да се између интертекстуалности и постмодернизма може ставити знак једнакости (према Живановић 2010: 267–287). Узроком настанка постмодернизма многи сматрају презасићеност модерне литературе и истрошеност њених образаца, што је, логично, довело до потребе стварања нових. У *Књижевности и исцрпљености* Џон Барт каже да ће у постмодерном добу стварање бити могуће само у облику игара са традицијом, цитатима, алузијама, пародијом и травестијом (Јуван 2013: 100).

Постмодернизам, као правац који се у књижевности и другим умјетностима јавља шездесетих и седамдесетих година XX вијека, представља једну врсту бунта против модерне елитистичке културе, њених овешталих форми и институција. Префикс пост- у термину постмодернизам не означава правац који хронолошки долази после модернизма, већ правац који му је дијалектички супротстављен. Постмодернизам доноси потпуно нов приступ појмовима традиције, друштвене хијерархије и природе знања. Жан Франсоа Лиотар (2005: 6) у књизи *Постмодерно стање* дефинише постмодерно као „неповјерење према метанарацијама”, односно великим темама, причама и јунацима. Постмодерна умјетност брише границе између елитистичке и масовне културе, премјешта фокус са центра на маргине друштва, укида границе међу жанровима. По Лиотару, у постмодерном добу не поставља се само питање природе знања него и онога ко то знање посједује тј. легитимности ауторитета, што је директно повезано са улогом аутора у постмодерној књижевности. Постмодерна доводи у питање релевантност свих ауторитета, па самим тим и образовних институција.

2. Интертекстуалност у Борхесовим приповијеткама из збирке *Машијарије*

2.1. Борхесово поимање интертекстуалности: позиција аутора и читаоца у књижевном тексту

Један од писаца чије се дјело у потпуности може проучавати са становишта интертекстуалности јесте Хорхе Луис Борхес. У вријеме када су настајала најпознатија Борхесова прозна остварења (тридесете и четрдесете године прошлог вијека), постмодернизам као књижевни правац још увијек није постојао, а структуралистичка проучавања била су тек у зачетку. Међутим, његови метафикцијски текстови садрже све оне карактеристике на којима је инсистирао постмодернизам и које је Женет одредио као својство хипертекста. Борхеса зато, с правом, сматрају претечом постмодернизма. Он спада у велике писце који нису писали у складу са постулатима актуелне књижевне епохе (модернизма), него су сами стварали књижевне конвенције које су послужиле за настајак нове епохе (постмодернизма).

Борхес је један од писаца код којих је интертекстуалност једна од иманентних карактеристика стваралаштва. Његово је схватање књижевности синхронно, он пориче значај њеног историјског развоја, посматрајући све ауторе као своје савременике (Деретић 2008: 293). То је у складу са постмодерним негирањем идеје развоја. Већ је општепознато да постмодерна књижевност, као и постструктуралистичке теорије, негирају могућност постојања плагијата јер сматрају да је у књижевности већ одавно све речено. За разлику од модерних аутора који однос према прототексту граде мање-више прикривеним алузијама, постмодернистички аутори конструишу свој текст као палимпсест, намјерно остављајући видљиве трагове претходног текста. Они уводе велики број цитата и псеудоцитата, преузимају комплетне дијелове предлошка, чак и граде причу као мозаик од више дијелова различитих прича.

Своје поимање интертекстуалности Борхес експлицитно изражава на многим мјестима у својим приповијеткама. Свој став најдиректније изражава у приповијети „Tlen, Ukbar, Orbis tertius” гдје каже:

Појам плагијата не постоји: установљено је да су сва дјела дјело једног истог аутора, ванвременског и безименог. Критика често измишља писце: одабере два различита дјела – рецимо, Тао те Ђинга и 1001 ноћ – припише их истом писцу и затим се потруди да, крајње поштено, одреди психологију тог занимљивог човека од пера. (Борхес 2020: 21)

Ово схватање ауторства врло је блиско Валеријевој мисли да би се историја књижевности могла написати, а да се не помене име ниједног писца (Деретић 2008: 294). Очигледно је да је Борхесов однос према ауторству еквивалентан Бартовој идеји о смрти аутора, који постаје само један од субјеката текста. Ова идеја блиска је и ставу Кристеве да све идеје већ постоје у универзалном дискурсу, а субјекат је тај који их реализује. Улога аутора у Борхесовом је тексту маргинализована, он је често једна врста скриптора, односно проналазача рукописа који текст допуњава својим коментарима, или читаоцу оставља могућност да га сам допуњава. Постмодерни аутор често се односи иронијски и критички према сопственој стваралачкој продукцији (сличне опаске јављају се на много мјеста у Борхесовом дјелу) тако да можемо рећи да су његови текстови ауторефлексивни. Читалац заузима примарно мјесто у процесу рецепције, он је тај који одређује смисао дјела. У пјесми „Читалац” Борхес каже: „Нека се други хвалишу страни-

цама које су написали,/ ја се гордим онима које сам прочитао”, а у предговору за збирку *Маштарије* каже да је лакше писати коментаре о измишљеним књигама него писати нове.

Приповијетка „Пјер Менар, писац дон Кихота” представља хибридни жанр који обједињује књижевни текст, књижевну критику и библиографију. Када се ради о мијешању литерарног и књижевнаучног дискурса, ту је увијек могуће говорити о метатитаности. Већ преко наслова успоставља се интертекстуални однос са Сервантесовим романом *Дон Кихот*, заправо интерлитерални тип читатног односа, који је код Борхеса и најчешћи. С друге стране, у овој причи Борхес користи поступак паратитаности (квазититаности) јер се позива на непостојеће дјело непостојећег аутора. Све је, дакле, једна Борхесова вјешта наративна игра и мистификација. Наратор у првом лицу преузима улогу приређивача и редактора Менаровог видљивог и невидљивог дјела. Да би створио илузију објективности, он помиње објављивање Менаровог видљивог дјела у облику каталога у једним новинама, за чије читаоце, с благом иронијом, каже да су малобројни и калвинисти. Када се у литерарни текст инкорпорира неки новински каталог можемо говорити и о интермедијалном типу читатности. Измишљену библиографију Менаровог видљивог дјела чине умјетнички сонети, научне монографије, филозофске расправе, књижевне полемике и преводи. Интересантно је да они кореспондирају са стварним умјетничким и научним дјелима. Менарово невидљиво дјело много је комплексније и представља један скоро немогућ подухват, вриједан дивљења. Пошто је дјело о коме се говори невидљиво, можемо закључити да је у питању још један од Борхесових умјетничких парадокса. Главни лик приповијетке Пјер Менар, безначајан симболистички pjesник из Нима, одлучује се за невјероватан подухват да поново, у XX вијеку напише неке епизоде из *Дон Кихота* (тачније девету, тридесет осму и дио двадесет друге главе) користећи се Сервантесовим језиком, али задржавајући властиту перспективу и искуство човјека XX вијека (Деретић 2008: 294). „Почетни метод који је замислио био је релативно једноставан. Добро овладати шпанским, вратити се католичкој вјери, ратовати против Мавара или против Турака, заборавити историју Европе између 1602. и 1918. године, бити Мигел де Сервантес.” (Борхес 2020: 33). Поступак који примјењује главни лик ове приповијетке представља постмодернистички повратак у прошлост културе и друштва, али на један нов, пародијски начин. Говорећи о постмодерном проблематизовању историје Линда Хачион (1996: 157) каже: „Постмодерно писмо историје и књижевности научило нас је да су и историја и фикција дискурси, да обе успостављају системе значења помоћу којих стварамо смисао прошлости (напори на уобличавању, уређивању имагинације).” Изазов Пјера Менара управо је у томе да остане Пјер Менар, а да створи *Дон Кихота* кроз доживљаје Пјера Менара.

„Пјер Менар је, заправо, метафора за аутора који је истовремено и читалац, креативан читалац каквог захтијева постмодерна књижевност. То ново писање (читање) *Дон Кихота*, не може бити ништа друго до његово иронијско-пародијско читање.” (Деретић 2008: 294) На значењском нивоу, Борхесов однос према Сервантесовом дјелу полемички је и дијалошки. Одломци из *Дон Кихота* у интерпретацији Пјера Менара, иако графички и визуелно исти, добијају сасвим другачији смисао у контексту културе XX вијека. Ово можемо повезати са ставом Јулије Кристеве да се интертекстуални однос проширује и на цијели контекст одређеног друштва и културе. Сервантес ствара своје дјело у духу епохе, а Пјер Менар, служећи се свјесном намјером, то чини почетком XX вијека. На

једном мјесту наратор каже да је Менаров текст значењски богатији, заправо двосмисленији, јер дозвољава могућност другачијих тумачења. За Менара историјска истина није оно што се догодило већ оно што ми мислимо да се догодило. Наратор истиче у духу постструктуралистичког схватања интертекстуалности:

Размишљао сам да би 'коначан' Дон Кихот лако могао да се сматра неком врстом палимпсеста, у којем морају да се назиру трагови - слабашни, а ипак препознатљиви-претходног рукописа нашег пријатеља. Нажалост, само би неки други Пјер Менар, поступајући супротно од свог претходника могао да ископа и васкрсне те тројанске градове. (Борхес 2020: 38)

Овом мишљу Борхес алудира на постојање бескрајног интертекста у коме је сваки текст повезан са неким другим.

Менар користи приповиједну технику коју Борхес (2020: 38) именује термином техника свјесног анахронизма која „нас наводи да прочитамо Одисеју као да је написана након Енеиде, а књигу Кентауров врт од мадам Анри Башлије као да је написала мадам Анри Башеље”. О овом Борхесовом поступку похвално пише Жерар Женет (1985: 48) у чланку „Књижевна утопија”, гдје анализирајући ову приповијетку каже:

време дела није ограничено време писања већ ограничено време читања и памћења. Смисао књига је испред њих, а не иза њих, он је у нама једна књига, није коначан смисао, некако откриће које треба да нам се догоди, то је залиха форми које очекују свој смисао; то је предстојање открића које се не догађа и које свако треба да изведе.

Питање оригиналности Борхес разматра и у чувеној приповиједи „Теологи”. Један од главних ликова приповијетке, бискуп Аурелијан, пишући историјат једне јереси, схвата да је употребио реченицу коју му је прије много година у једној теолошкој преписци упутио његов противник Јован Панонски. Прожет мржњом која га је годинама изједала због Јованове надмоћи у свим теолошким расправама, Аурелијано, да не би плагирао свог непријатеља, злоупотребљава његове ријечи и приписује их јеретичком учењу јасно указујући на извор у дјелу Јована Панонског. Очигледно је да се овдје ради о једној врсти псеудочитатности јер је бискуп Аурелијано књижевни јунак (фиктивна лик), па самим тим и његово дјело. Међутим, могуће је говорити и о једној врсти интервербалне читатности јер се интертекстуална веза успоставља са религијским учењима. Интелектуална сујета Аурелијанова јесте оно што ће његовог супарника одвести у смрт, пошто ће бити оптужен за јерес. Борхес се опет поиграо својим чувеним мистификацијама замијенивши јерес и нека филозофска учења, измисливши главне ликове и њихову полемику. Техником квазидокументарности указао је на вјеродостојност њиховог постојања, да би то, опет, анулирао тврдњом да би се у смрти њих двојица изједначила пред Богом, кога „вјерске размирице нимало не занимају”.

Као што смо већ указали, интертекстуалност је код Борхеса присутна на различитим нивоима и у различитим облицима. У неким приповијеткама читат се јавља на почетку приповијетке и представља њен мото, некада функционалан и повезан са значењем приче, а некада је више илустративног типа. Дубравка Толић Ораић (1990: 22) разликује интерлингвалне цитате који су преузети из текстова на другим језицима и интервербалне који успостављају интертекстуални однос са некњижевним научним текстовима. Овакви цитати често су на страним језицима, нпр. енглеском. Ако имамо у виду типологију цитата према врсти подтекста Дубравке Толић Ораић, можемо констатовати да она овакве цитате назива интерлингвалним. Можемо узети за примјер мото приповијетке „Бесмртник” који представља један одломак из огледа Френсиса Бекона. Овај цитат

истовремено је интерлингвалан и трансемиотички јер успоставља корелацију са филозофским дискурсом. Овакви цитати на почетку текста нису Борхесова иновација, користили су их бројни аутори од просвјетитељства до данас, посебно Борхесов велики узор, Едгар Алан По. Осим оваких, у Борхесовом дјелу појављују се бројни цитати инкорпорирани у текст, у функцији поткрепљења неке тврдње или полемисања са њом. У Борхесовим прозним текстовима појављују се и квазицитати; он некад иде толико далеко да цитира непостојеће дјело непостојећег аутора. Веома чест тип интертекстуалности код Борхеса јесте ауторски коментар или ауторефлексија, често смјештена на маргинама текста, у облику фусноте. Ови коментари указују на метафикцијску природу Борхесовог прозног писма, које обједињује теоријски и есејистички дискурс са књижевним. Најзад, интертекстуалност се јавља у облику овом писцу омиљених алузија, помоћу којих његово дјело остварује комуникацију са огромним бројем књижевних дјела. Као прототекстови Борхесових приповиједака функционишу највећа дјела свјетске књижевности као што су *Илијада*, *Одисеја*, *1001 ноћ*, *Библија*, *Дон Кихот*, *Шекспирове драме*, као и различита филозофска учења од Платона, преко Берклија и Хјума до Шопенхауера чији су му филозофски ставови посебно блиски.

2.2. Борхесова постмодерна пародија као једна од форми интертекстуалности

Већ смо поменули да Дубравка Толић Ораић (1990:14) пародију класификује као пуну имплицитну интертекстуалну везу у којој се подтекст и текст у потпуности преплићу. Пародија је једна од најстаријих интертекстуалних форми. Појам пародија потиче још из V вијека прије н. е. У основном значењу јесте грчка ријеч пара = поред, код, уз и оидија = пјесма, спјев. Она је с једне стране нека врста додатка предлошку, а са друге његова супротност. У античкој Грчкој пародија се развијала као контраст хомерског епа. Пародија је преносила метар, дикцију и фабуларне схеме херојског епа, али је деградирала етос и социјални статус ликова који се у њима појављују. Током историјског развоја пародија се највише афирмисала у облику менипске сатире и комично-хумористичког романа.

Овдје је веома битно одредити разлику између пародије у ранијим епохама и постмодерне пародије. „Колективни терет пародијске праксе сугерише поновно одређење пародије као понављања са критичком дистанцом, која омогућава иронијско указивање на разлику у самом средишту сличности.” (Хачион 1996: 55) Пародирати не значи уништити прошлост, напротив, значи вратити јој се на један нов начин, учинити је светом, али је оспорити. Постмодерни повратак прошлости културе и друштва није носталгичан већ полемички. Постмодерна гаји сумњичавост према апсолутним ауторитетима и догмама, чак и оним религијским.

Борхесова литература заузима иронијски и пародијски однос према миту, историји, књижевној и филозофској традицији, као и другим типовима дискурса. Постмодерна пародија један је од омиљених Борхесових прозних поступака. У једној од најбољих Борхесових приповиједака „Бесмртник” имамо иронијско-пародијски однос најприје према митологији, а затим и према књижевној, религијској и филозофској традицији. Приповијетка, као и велики број других Борхесових приповиједака, почиње техником нађеног рукописа, којим се мистификује и прикрива ауторство. Рукопис је пронађен у једном од томова Поуповог превода *Илијаде*. Аутор нам већ овдје указује на *Илијаду* као прототекст приче. На крају приповијетке, у виду ауторског коментара, сам аутор демистификује свој ства-

ралачки поступак, означавајући да су неки дијелови приче плагијат Хомерових стихова. Аутореференцијалност и ауторефлексија су неке од доминантних карактеристика Борхесове прозе, што је у складу са постструктуралистичком теоријом текста која афирмише метатекстуалност и метајезичке игре са текстом.

Главни лик приповијетке, римски центурион Фламаније Руфо, преузима улогу наратора, описујући своју исцрпљујућу и узалудну потрагу за ријеком бесмртности и градом бесмртника. На крају путовања обрео се у чудесној земљи троглодита који га држе заробљеног, као што су Лилипутанци држали Гуливера. Имплицитна алузија на Гуливерова путовања прилично је јасна, а тиме и доза сатиричности. У алегоријском смислу присутна је мисао да се велике потраге завршавају великим разочарењима. Митска бића троглодити (веома примитивна и на животињском нивоу развоја) истовремено су и бесмртници, а један од њих је и Хомер (Деретић 2008: 296). Појава Хомера као лика у причи такође је једна врста интерлитетарне цитатности. Служећи се овом гротеском, аутор указује на идеју о узалудности бесмртности коју у даљем тексту и експлицитно исказује: „Бесмртност је узалудна, осим човека сва створења су бесмртна јер не знају за смрт; божанска; ужасно је несхватљиво бити свестан бесмртности.” (Борхес 1997: 42–43) Идеја о узалудности и бесмислу бесмртности понавља се у многим Борхесовим текстовима и представља једну врсту разградње религијских догми монотеистичких религија које смисао људског живота виде у достизању бесмртности. Борхесу је ближа концепција кружног времена и вјечног враћања, у коме је сваки живот посљедица претходног и извор будућег.

У троглодитима Борхес остварује неспојив спој митског и књижевног, да би испародирао и једно и друго. Мотив ријеке бесмртности који се, у нешто другачијем облику јавља у митологији и књижевној традицији као ријека преко које се прелази у други свијет (земљу мртвих), пародијски је разграђен – ријека бесмртности приказана је као прљав и замућен поток. Град бесмртника у који доспијева главни лик, такође, је пародија града који је већ постојао, али је срушен. Хомер, који се појављује као један од ликова, прича да је град и подигнут да би био пародија храма „ирационалних богова”, о којима знамо мало осим чињенице да нису слични нама (Деретић 2008: 296). Након што су подигли такав град, бесмртници су га парадоксално напустили и наставили да живе урођени у своје мисли, без веза са физичким свијетом. Борхес овдје експлицитно износи своје схватање пародије као градње града са очигледном сличношћу претходном, да би се, као такав на крају разорио, што у потпуности одговара постмодерном схватању пародије.

Ново пародијско читање историје и књижевне традиције присутно је у приповијеткама „*Deutsches requiem*” и „Три тумачења Јуде”. У првој од наведених приповиједака имамо за постмодерну литературу карактеристично децентрирање или причу са маргине. У њој се успоставља интертекстуални однос према историјском дискурсу везаном за идеологију нацизма. На овај начин Борхес нуди поглед из једног другачијег, непосреднијег угла на нацизам као једну од најпогубнијих идеологија у историји човјечанства. Главни јунак приче није никакав херој већ нациста и управник концентрационог логора, који презире сваку врсту самилости и лишен је осјећања кривице. Ноћ пред смрт прича своју животну причу, не да би тражио опроштај већ да би био схваћен. Ото Дитрих фон Линде једини је у богатој породичној историји који ће бити стријељан као мучитељ и убица, за разлику од његових предака који су страдали као јунаци на бојном пољу. Он је интелектуалац, љубитељ умјетности и филозофије, велики поштова-

лац дјела Брамса, Шопенхауера и Шекспира. Под снажним Ничеовим утицајем, он у нацизму заиста види могућност прогреса човјечанства и начин да се створи боља и виша раса (Ничеов натчовјек). Он је спреман да за своје идеале страда на бојном пољу, али судбина је за њега одредила другачију улогу. Одредила му је улогу мучитеља како би убио сопствену самилост, која је за натчовјека тежак гријех. Он уништава пјесника Давида Јерусалима (име је симболично), према коме гаји неку врсту саосјећања како би убио сопствено сажаљење. Борхесове ријечи снажно осликавају психологију човјека који је поништио себе слијепо вјерујући у једну идеју: „У мојим очима он није био човек, чак ни Јеврејин; он се био претворио у симбол једне омражене зоне моје душе. И ја сам био у агонији заједно с њим. И ја сам умро с њим, ја сам се на неки начин изгубио с њим; због тога сам постао неумољив.” (Борхес 1999: 66) Пораз га, парадоксално, чини задовољним пошто зна да га једино казна може искупити. Слично поступа и Пекићев јунак Конрад Рутковски у роману *Како упокојити вампира*. Оно са чим се он највише бори јесте немогућност да у себи убије сјећања од којих бјежи, метафорички сјећања управо су тај вампир који се не да упокојити. Аутор се користи квазичитатношћу да би доказао да је лик постојао иако га нема у историјским документима. Као што смо већ напоменули, однос постмодерне књижевности према историји однос је неповјерења. Борхес уводи ликове са маргине које је историја често намјерно изостављала да би створила тоталитарну слику догађаја.

Приповијетка „Три тумачења Јуде”, чији је прототекст јеванђеоска прича о издаји Христа, дата је овај пут из сасвим другачије перспективе. Главни лик ове приче јесте теолог Нилс Рунеберг који се опсесивно бави историјом Јудиног живота. Он почетком XX вијека пише нову верзију библијске приче о Јуди и Христу. Његово „апокрифно јеванђеље” нуди један сасвим нов, типично постмодеран, поглед на најпознатију причу из јеванђеља. Јуда, по његовом тумачењу, не издаје Христа из грамзивости, већ из крајње пожртвованости и аскетизма, како би му омогућио да изврши дјело спасења. Он полемише са другом расправом измишљеног аутора у којој се истиче да је Јуда издао Исуса како би га натјерао да објелодани своју божанску природу и подстакне побуну против Римског царства. Рунеберг наглашава да Јудина издаја није била потребна да би људи спознали Христову божанску природу јер је он сваки дан разговарао с људима и чинио чуда. Рунеберг износи невјероватан став – Јуда је починио најгнуснији од свих гријехова (издају) да би се испунила Божја промисао. Као и у многим другим Борхесовим причама, све је изокренуто: најомраженија библијска личност уздигнута је до највеће жртве. По његовом тумачењу Јудина жртва чак је изнад Христове јер он је изабрао понижење, презир и мржњу човјечанства, зарад испуњења Писма (Деретић 2008: 297). Умјесто Христа, Јуда је постао главни лик овог новог читања библијске приче. На једном мјесту у приповиједи се каже: „Бог је у потпуности постао човјек, до бешчашћа, човјек до проклетства и бездана. Да би нас спасио могао је да одабере било коју од судбина што плету изукрштану мрежу историјских догађаја; могао је да буде Александар, или Питагора, или Рурик, или Исус; одабрао је најгору од свих судбина: био је Јуда.” (Борхес 2020: 129) Прича ће на неки начин саблазнити читаоца, јер имамо класичан борхесовски обрт; Јуда надраста Христову жртву, што је апсолутна разградња канонског текста. Међутим, то је очекивано кад је у питању Борхес који релативизује сваки канон и проблематизује сваку апсолутну истину или знање. Библијски канон релативизује из агностичке перспективе која сматра да је немогуће доћи до потпуних духовних сазнања.

3. Закључци

Интерпретација прозног писма Х. Л. Борхеса готово је немогућа без употребе интертекстуалног приступа. Интертекстуалност је једна од главних карактеристика Борхесовог стваралаштва, тако да се тек њеним укључивањем могу откривати полифоне мреже значења. За откривање интертекстуалних карактеристика Борхесове прозе углавном су послужиле интертекстуалне теорије Кристеве и Барта јер су оне најближе Борхесовом схватању интертекстуалности. Разматрајући Борхесов однос према ауторству, установили смо да се ауторска позиција потпуно занемарује, а аутор своди на једну врсту скриптора или проналазача рукописа. Читалац добија водећу улогу у процесу рецепције, поступком пародијског читања он у текст уноси нова значења. Установљено је да је у скоро свим Борхесовим приповијеткама из збирке *Машићарије* интертекстуалност присутна у различитим облицима: у облику цитата, псеудочитата, алузија, парафраза, реминисценција и постмодерне пародије. Метацитатност је остварена у облику ауторефлексије и коментара. Борхесова проза гради иронијско-пародијски однос према књижевној традицији, историји, митологији, религијским и филозофским учењима. Сваки од ових дискурса он сматра продуктима људског духа који подлијежу преиспитивању и проблематизацији.

Извори

- Борхес 1990: Х. Л. Борхес, *Умени Борхес*, Београд: Издавачко предузеће „Рад”.
- Борхес 1997: Х. Л. Борхес, *Приповијетке*, Подгорица: Унирекс.
- Борхес 1999: Х. Л. Борхес, *Ишчекивање и друге приче*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Борхес 2020: Х. Л. Борхес, *Машићарије*, Подгорица: Нова књига.

Литература

- Барт 1984: Р. Барт, Смрт аутора, превео Мирослав Бекер, *Поља*, бр. 309, стр. 450.
- Барт 2010: Р. Барт, *Задовољство у шекспиру & Варијације о писму*, Београд: Службени гласник.
- Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, превео: Александар Бадњаревић, Београд: Нолит.
- Бахтин 1980: М. Бахтин, *Марксизам и филозофија језика*, Београд: Нолит.
- Деретић 2008: Д. Деретић, Интертекстуалност, постмодерна пародија и иронија у приповијеткама Х.Л. Борхеса, *Нова зора*, бр. 18–19, 293–297.
- Еко 2004: У. Еко, *Послиле за Име руже*, Подгорица: Библиотека Vijesti.
- Женет 1985: Ж. Женет, *Фигуре*, Београд: Вук Караџић.
- Живковић 2010: Д. Живковић, Појам интертекстуалности, *Наслеђе*, год. 7, бр. 16, 267–287.
- Јованов 1999: С. Јованов, *Речник постмодерне / Са ујутисливима за радознале читатеље*, Београд: Геопетика.
- Јуван 2013: М. Јуван, *Интертекстуалност*, Нови Сад: Академска књига.
- Кристева 1968: Ј. Kristeva, *Za semiologio paragramov*, *Tribuna*, 21–29.
- Лиотар 2005: Ф. Лиотар, *Постмодерно стање*, превела: Татјана Тадић, Загреб: Ибис графика.

Стил и Вортон 1990: J. Still & M. Worton, *Intertextuality: Teories and practices*, Manchester/ New York: Manchester University Press

Толић Ораић 1990: Д. Толић Ораић, *Теорија циџајности*, Загреб: Графички завод Хрватске.

Хачион 1996: Л. Хачион, *Поетика постмодернизма*, Нови Сад: Светови.

INTERTEXTUALITY IN BORGES' SHORT STORIES FROM THE BOOK *FICTIONS*

Summary

The interpretation of the prose letter of H. L. Borges is almost impossible without using an intertextual approach. Intertextuality is one of the main characteristics of Borges's work, so only by including it can the deeper meanings of the text be revealed. The intertextual theories of Kristeva and Barthes were mainly used to discover the intertextual characteristics of Borges's prose because they are the closest to Borges's understanding of intertextuality. Examining Borges's attitude towards authorship, we found that he completely ignores the author, reducing him to a scribe or inventor of manuscripts. The reader gets a leading role in the process of reception, and through the process of "new reading" he introduces the new meanings into the text. We also found that in almost all of Borges's short stories from the book *Fictions*, intertextuality is present in various forms: in the form of quotations, pseudo-citations, allusions, paraphrases, reminiscences and postmodern parodies. Metacitation is achieved in the form of self-reflection and commentary. Borges's prose builds an ironic-parody relationship with literary tradition, history, religious and philosophical teachings. He considers each of these discourses to be a product of the human spirit that is subject to problematization.

Keywords: intertextuality, Borges, polyphony, decentralization, postmodern parody, self-reflection, metafiction, anagram

Darka S. Deretić

Тамара С. Чалопек¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У ДЕТЕКТИВСКИМ ПРИЧАМА ХОРХЕА ЛУИСА БОРХЕСА

Главни задатак рада јесте да представи елементе интертекстуалности у детективским причама Хорхеа Луиса Борхеса. Конкретни примери прича који су послужили при изради рада јесу „Тема о изајнику и јунаку“, „Смрт и бусола“ и „Врт са стазама које се рачвају“. Ове приче уједно су и најбољи показатељи трансформације кроз коју пролази детективски жанр током четрдесетих година прошлог века, а која се огледа у присуству елемената пародије, метафизике, мистерије, и промене улоге коју protagonisti тумаче. На конкретним примерима постмодернистичких детективских прича видећемо како се интертекстуалност прожима кроз присуство постојећих и измишљених текстова. Поред тога, у раду ће бити приказано како читалац може, помоћу апокрифа, новинских чланака, и других знакова сам доћи до одређених закључака. Уједно ћемо видети и „рађање“ детектива-читаоца, који активно учествује у решавању загонетки и откривању нових видова интерпретације знакова, који у постмодернистичкој детективској причи нису јединствени и коначни.

Кључне речи: постмодернизам, интертекстуалност, Хорхе Луис Борхес, детективска прича

Једна од главних техника присутних у прози Хорхеа Луиса Борхеса (*Jorge Luis Borges*) јесте интертекстуалност. Иако је интертекстуалност одувек представљала саставни део књижевности, као појам формира се шездесетих година XX века и њено полазиште почива у идеји да текст не постоји као аутономна целина већ настаје као веза са другим, већ постојећим текстовима (Маширевић 2007: 422). Јулија Кристева била је прва која је сковала и дефинисала појам интертекстуалности, а инспирацију за тај поступак налази најпре у студијама руског теоретичара књижевности и семиолога, Михаила Бахтина. Бахтин је, наиме, сматрао да је сваки текст изграђен од мозаика цитата и да настаје путем апсорбовања и трансформације других текстова (Бужинска, Марковски 2009: 363). Водећи се овом мишљу Михаила Бахтина, Кристева успоставља теорију по којој један текст у себе упија трагове већ постојећих текстова и тако представља мрежу цитата, алузија и других елемената који су присутни у једном тексту. Развитак идеје о интертекстуалности знатно је допринео и настанку иновативних виђења који се тичу самог читања и тумачења текста. Тако, на пример, Ролан Барт у делу „Смрт аутора“ истиче повлашћену улогу читаоца у односу на аутора, најављујући његово „рађање.“ За Барта (1977: 148), читалац игра кључну улогу у читању и интерпретацији текста будући да је њему тај текст и намењен, за разлику од аутора, који јесте занемарљив чинилац у тумачењу дела. За Барта не постоји једна интерпретација текста која је тачна, те у својим радовима упућује и на то да не треба трагати за једним истинитим и крајњим смислом. Примењујући суштинске идеје о положају аутора и читаоца које су изнели Ролан Барт и други постструктуралисти, Хорхе Луис Борхес гради свој прозни свет у коме влада читалац који има

1 tamaracalopek@gmail.com

задаћак да прoникнe у тeкст и oбoгaти гa нoвим знaчeњимa. Суштинa Борхесoвe интeртeкстyалнoсти бaзирa сe нa тeхникaмa пaлимпсeстa, цитaтнoсти, aлузијa и пoигрaвaњa ствaрним сa фиктивним личнoстимa. Свa oвa пoигрaвaњa присутнa су у тeкстy дa би пoдстaклa читaоцa дa сe aктивнијe укључи у тeкст и oдгoнeтнe зaгoнeткe кoјe сe нaлaзe прeд њим. Тe зaгoнeткe прeдстaвљajу oдличнo пoлaзиштe зa ствaрaњe и тумaчeњe дeтeктивскe причe унутaр кoјe, кaо штo Бaрт нaвoди, нe трeбa тpaгaти зa јeдним дeфинитивним и истинитим рeшeњeм.

1. Постмoдeрнистичкa дeтeктивскa причa крoз призмy интeртeкстyалнoсти

Дeтeктивскa причa у Хиспaнскoј Aмeрици дoживљaвa тpaнcфoрмaцијy тoкoм пeриoдa чeтрдeсeтих гoдинa XX вeкa. Иaкo сe зaснивa нa принципимa клaсичнe шкoлe, пoстмoдeрнистичкa дeтeктивкa у истo врeмe прeдстaвљa пaрoдијy *whodunit*-a, oднoснo дeтeктивскe причe у кoјoј сe идeнтитeт убицe нe знa дo сaмoг крaјa. Борхeс, мeђутим, oтвaрa нoвo пoглaвљe oвoг жaнрa, у кoји унoси дoзу мистeриoзнoсти, мeтaфизикe, и прoмeнe у ликy дeтeктивa кoји истoврeмeнo мoжe бити дeтeктив, убицa, пa и жртвa. Трaгoви кoјe дeтeктив прaти нису вишe сaмo физички oстaци злoчинa, вeћ и тeкстyални зaписи пoвeзaни сa жртвoм, пa тaкo дeтeктив стajе нa пoзицијy aутoрa кoји нa oснoву дaтих тeкстoвa ствaрa сoпствeни тeкст (Милутинoвић 2012: 319–320).

Дaти пoстyпaк дeтeктивскoг тумaчeњa типичaн јe кaкo зa Борхeсa тaкo и зa пoстмoдeрнизaм, штo дoвoди дo симултaнoг нaстajањa тeкстa. Нaимe, врлo чeстo дoлaзи дo експлицитнoг нaвoђeњa цитaтa кoјe дeтeктив кoмбинujе, нaчинa нa кoји тo врши, и дилeмa кoјe гa прoгaњajу, дoк, сa другe стрaнe, тaкaв тeкст нијe ни кoнaчaн ни зaвршeн. У истo врeмe, Борхeс дajе мoгућнoст читaоцy или другoм aутoрy дa исти тeкст нaдoпунe нa свoј нaчин. Вaжнo јe истaћи и тo дa Борхeс у свoјe причe унoси и дискурсe кoји су пoчeткoм XX вeкa били нeспoјиви сa дeтeктивкoм, укључujући тeкстoвe истoријскe, филoсoфскe, тeолoшкe, и нaучнe тeмaтикe (Милутинoвић 2012: 322). Oнo штo јe тaкoђe нoвo кoд кoнцeпцијe Борхeсoвих дeтeктивских причa јeстe идeјa o нoвoм читaоцy. Први кoји дoлaзи дo oвe идeјe јeстe Едгaр Алaн Пo, a пoд нoвим читaоцeм пoдрaзумeвa свaкoг мaштoвитoг читaоцa кoји јe спрeмaн дa aктивнo учeствujе у причи и рeшaвaњy eнигмe кoјa прeдстaвљa цeнтaр рaдњe. Нa тaj нaчин, читaлaц сe пoистoвeћujе сa дeтeктивoм бyдући дa oн рaзвијa хипoтeзe, мeњa их, дoлaзи дo нoвих зaкључaкa и пoстaвљa нoвe углoвe глeдaњa нa злoчин. Мeђутим, кaкo Пaрoди (1999: 82) нaвoди, читaлaц сe нe сусрeћe сa тpaгoвимa кoјe oстaвљa убицa, вeћ прaти oнe тeкстyалнe кoјe aутoр пoстaвљa кaкo би успeо дa кoнтрoлишe рeшeњe зaгoнeткe. У свoјим нajзнaчajнијим дeтeктивским причaмa Борхeс дeтeктивe прeдстaвљa кaо читaоцe кoји прaтe тpaгoвe скривeнe у тeкстoвимa кoји сe прeд њимa нaђу. Свaки читaлaц-дeтeктив имa зa циљ дa рeши мистeријy кoјa јe прeд њим, oслaњajући сe искључивo нa свoјe читaњe и тумaчeњe зaкoнa кoји вoдe дo кoнaчнoг рeшeњa. Тo знaчи дa зaгoнeткa имa вишe oдгoнeткe кoјe нaстajу свaким нoвим читaњeм и кoјe дeтeктивa-читaоцa вoди нa рaзличитa мeстa.

2. Интeртeкстyалнoст и пaрoдијa у причи „Тeмa o издajнику и јунаку”

У причи „Тeмa o издajнику и јунаку” (*“El tema del traidor y del héroe”*) нaилaзимo нa Рaјaнa (*Ryan*) кoји пoкyшaвa дa рaзрeши oкoлнoсти пoд кoјимa јe убијeн њeгoв пaрeдa и чувeни вoђa рeвoлyциoнaрa, Фeргyс Килпaтрик (*Fergus*

Kilpatrick). Једини податак који му је познат јесте то да је Килпатрик убијен у једном даблинском позоришту, и то на дан устанка. Проучавајући разне текстове који би му помогли да открије истину и напише животну причу свог прадеде, долази до податка да се одређени елементи Килпатрикове историје преклапају са историјом Јулија Цезара, услед аналогije околности под којима обојица страдају са вековима размака. Други интересантан податак на који Рајан наилази јесте необична подударност између Килпатрика и Шекспировог „Магбета” (*“Macbeth”*), будући да се Килпатриков лик изједначава не са стварним, већ са фиктивним ликом из Шекспирове трагедије (в. Вељовић 2013: 104). Идући даље ка проучавању трагова, Рајан долази до невероватног открића да је Килпатрик заправо издајник. Наиме, Нолан (*Nolan*), познавалац и преводилац Шекспира, и један од Рајанових пријатеља који тврди да је открио праву истину о Килпатрику, преузима готово све призоре из *Магбета* и *Јулија Цезара* и режира представу о Килпатриковом убиству, и то за време позоришне представе, алудирајући на Линколново убиство (в. Милутиновић 2012: 324). Овим поступком Борхес реализује концепт позоришта унутар позоришта који се проширује идејом о писцу, односно лику (Нолан) који плагира другог лика, односно писца (Шекспир). На тај начин, Нолан представља Бога који може да одреди дешавања у свету онако како он жели, Рајан је тај који може да бира да ли ће нам рећи истину или не, док Борхес има слободу да нам исприча било коју причу (Варас 1988: 95).

На самом почетку приче, Борхес (2003: 60) помиње Лајбница, немачког филозофа и математичара. Лајбницова философија налаже да у свету постоји предодређени склад између ума и тела, те да све што постоји на свету служи одређеном реду и закону. Према томе, ниједан догађај није случајан. Тако, у овој причи видимо да се Килпатрик и Рајан подређују законима које успоставља Нолан, Нолан поштује Шекспира, и тако даље. Лајбниц такође одбацује идеју о томе да људско биће може да остави трагове својих корака и својих одлука у свету. Тако, Килпатрик не може бити ни јунак ни издајник, Нолан не може бити оригинални писац, а Рајан не може бити верни проналазач свог открића. Овде видимо да Борхес не пружа крајња решења за лавиринте у којима су се ликови нашли, већ допушта да она буду парцијална и да се мистерија настави (Варас 1988: 96).

На крају, закључујемо да се кроз читаву причу прожима један интертекст који се састоји од Борхесове прозе, есеја, и размишљања уопште. Постојање интертекста умногоме помаже читаоцу да боље спозна материју која се налази пред њим и повеже је са другим текстовима. У овом случају, то су Борхесове приче „Светска позорница” (*“Teatro universal”*) и „Позориште” (*“El teatro”*), у којима се крије његово виђење света као велике позорнице. У првој причи наилазимо на идеју *“la vida es un libreto”* („живот је либрето”), док у другој Борхес пише о убиству оца позоришта. На основу тога, видимо да је Борхес попут Нолана и Шекспира. Он такође пише либрета и ствара микрокосмос помоћу магије језика и речи. У исто време позориште постаје универзум у коме постоји предодређеност и где је немогуће избећи понављање (Варас 1988: 96).

Оно што се може узети као главни интертекстуални оквир ове приче јесте директна алузија на Шекспира али и на лик Јулија Цезара, у коме се алудира и на Шекспирову познату трагедију, али и на славну историјску личност и план по коме је скована издаја у којој је Цезар убијен. У причи се наводе разне сличности између Килпатрикове и Цезарове смрти, али се исто тако пружају и бројне друге могућности у којима је могао да страда Килпатрик. Са друге стране, ако узмемо у обзир мотив драме *Јулије Цезар*, наилазимо на пародију коју ствара Нолан при

њеном извођењу. Треба истаћи то да се поступак пародије у постмодернизму не дефинише на исти начин као што је то било раније. У *Речнику књижевних термина* (Живковић 1985: 258) пародија се дефинише као нека врста критике и то не само писаца, књига, књижевних навика, критеријума и схватања која се пародирају већ и ширих подручја јавног и културног живота, док пародија то постиже хумористичним или сатиричним откривањем мотивацијског система неког дела, жанра, или читавог књижевног смера, указујући на аутоматизам и схематизам одређених књижевних поступака. Међутим, у постмодернизму се пародија доводи у везу са историографском метафикцијом и покушајем поновног враћања прошлости. У случају приче „Тема о издајнику и јунаку” пародија је присутна у Нолановој тежњи да промени одређене моменте драме *Јулије Цезар* како би их прилагодио ирској публици. Да би указао на сличности и разлике између садашњег тренутка (Ноланове приче) и прошлости (стварних историјских чињеница), Нолан смешта радњу у Даблин и свесно мења историјске чињенице како би свој план спровео у дело. Будући да је слободан да мења, односно пародира историјске чињенице, он је тај који одређује Килпатрикову судбину. У исто време, он Килпатрику даје слободу да сам употпуњује текст импровизованим поступцима и речима, додељујући му улогу читаоца који активно учествује у одгонетању загонетки и одређивању судбине јунака, односно самог себе. На основу ових примера можемо да закључимо да нам присуство интертекстуалне пародије пружа могућност поновног преиспитивања историје. Наиме, ради се о типичном постмодернистичком поступку игре историографске метафикције у ком аутор успева да промени ток неког догађаја користећи се пародијом, која у овој причи представља једну од кључних основа за интертекстуалност. Поред тога, овде нам пародија пружа осећај присуства историје, посебно оне о којој знамо из њених трагова, били они књижевни, позоришни или историјски. Пародија представља кључан моменат у Борхесовом стваралаштву због његове тежње ка преиспитивању граница стварности и поигравања са њом. Борхес се служи ликом Нолана како би показао како историја може бити изманипулисана књижевношћу, преводима и представама, наводећи и читаоца да се пита је ли оно са чиме се сусреће стварно или фикционално.

3. Интертекстуалност и трансформација детективског жанра на примеру приче „Смрт и бусола”

Најбољи пример Борхесове детективке јесте кратка прича „Смрт и бусола” (*“La muerte y la brújula”*) која се налази у збирци *Машићарије* (*Ficciones*). Будући да она редeфинише поставке класичне детективске школе, може се посматрати и као валидан пример постмодернистичке пародије. Њену основу чине тајанствена убиства чија се мистериозност појачава порукама које убица оставља иза себе, а овакав поступак подсећа на карактеристике Честертонових прича или романа Агате Кристи. Сврха порука које Борхес умеће у причу јесте, са једне стране, лажни траг који треба да увуче Ленрота, приватног детектива позваног да реши тајанствено убиство, у замку коју поставља Шарлах, крајње интелигентан и лукав злочинац. Са друге стране, те замке јесу и истинити траг будући да омогућавају детективу да предвиди следеће убиство. Оваква двосмисленост се преноси и на друге сегменте приче, посебно на ликове, чинећи да Ленрот истовремено буде и детектив и жртва, а Шарлах убица и детектив. Што се тиче инспектора Тревирана, његова удвојеност не појављује се у погледу актерске функције, већ у по-

гледу позиције коју је заузимала полиција у традиционалној детективци. Наиме, његова типична улога се огледа у задржавању површне интерпретације злочина у којима види смицалицу, а не мистични ритуал. Његова интерпретација може бити делимично исправна будући да на крају смицалица успева, док се мистична страна убиства не банализује, већ она упућује на проблем времена. Овакви расплету нису типични за традиционалне концепције детективке, али почињу да се оформљују у постмодернизму (Милутиновић 2012: 328, 329).

Борхесова тенденција да прикаже злочине који су метафизички, непојмљиви и мистични умногоме подсећа на приповедачке технике Едгара Алана Поа, чијег фиктивног лика из приче „Убиства у улици Морг“ (*“Murders in the Rue Morgue”*), Огиста Дипена (*Auguste Dupin*) директно помиње на почетку приче: „Дотични злочинац (као и толики други) заклео се својом чашћу да ће Ленроту доћи главе, али се овај никад није дао заплашити. Ленрот је за себе веровао да је чист резонер, прави Огист Дипен, међутим, било је у њему и нечег пустоловног, па чак и блеферског.”² (Борхес 2006: 123). Функција интертекстуалности у овом делу приче јесте указивање на сличност између Ленрота и Огиста Дипена која се огледа у мајсторству логичког закључивања, а таквим учљивим референцама ова прича чува свој жанровски идентитет (Милутиновић 2012: 330). Као и у причи „Тема о издајнику и јунаку”, и овде се јавља поређење ликова из Борхесових прича са јунацима из већ постојећих дела, што може изазвати збуњеност код читалаца који нису упознати са текстом на која се прави директна алузија.

Читава прича може се посматрати као знак о знаку, односно текст о тексту. Ленрот своју детективску истрагу спроводи на основу читања Јармолинскијевих књига јер сматра да, поред тога што су интересантне, дају и траг који ће га довести до истине. Читање теолошких текстова и тумачење криптограма „Прво слово Имена је изговорено.”³ (Борхес 2006: 124) чине почетну фазу његовог истраживања. Ленрот повезује фигуру Бога са фигуром криминалца, што постаје доминантна, мада погрешна полазна тачка за даљи процес истраге. У тежњи да докаже да убиство не долази као резултат освете већ онтолошких проблема, Ленрот постаје субјекат сопствене наратије, али и објекат замке коју смишља његов противник. Тако видимо да Ленрот, читајући теолошке књиге заправо ствара сопствени текст, односно истрагу (Вилијамс 1991: 300).

Оно што чини другу страну наративног лавиринта који настаје у причи јесте Шарлахова интерпретација Ленротовог текста, односно истраге коју чита у новинама под називом *Yidische Zeitung*. Оно што је заједничко за Ленрота и њега јесте чињеница да обојица постају субјекти својих, али и објекти туђих прича, у којима се доводи у питање истинитост, односно неистинитост сваке од интерпретација које се међусобно преплићу (Вилијамс 1991: 300). Концепти истинитости и неистинитости могу се применити и на повезивање убиства са проблемом божјег имена. Наиме, сваки од ликова, укључујући Ленрота, Јармолинског, Шарлаха и Тревирануса, ослања се на вишеструку интерпретацију појма знака које се заснива на веровању да на почетку беше реч (*logos*), а да се до Бога (*logos*) може доћи једино путем речи. Проблем једино лежи у томе што свако од њих истину види на другачији начин, иако свако на крају потврђује своју тезу (Милутиновић 2012: 330). На овом примеру видљива је и Дерицина критика логоцентризма, односно

2 “Ese criminal (como tantos) había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero éste nunca se dejó intimidar. Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahrú.” (Борхес 1974: 499)

3 “La primera letra del Nombre ha sido articulada.” (Борхес 1974: 500)

идеје по којој говор (logos) представља извор истине и привилегован је у односу на писање. Са друге стране, како Владета Јеротић (2011: 67) наводи, човекова представа logos-а од античког доба па до данас збуњујуће је различита и она умногоме зависи од човекове зрелости како интелектуалне тако и духовне. С тим у вези, различито поимање logos-а може читаоце одвести на различита места.

Будући да се у тексту долази до истовременог преплитања и преклапања више прича, може се рећи да се читалац налази испред такозваног *mise en abyme*. Овај поступак представља идеју по којој се дело самоанализира, добија метанаративну раван у смислу метадијегетичког исказа, односно исказа о исказу. Метаприча заправо представља уметнуту причу која има свог наратора у склопу дела које већ има свог наратора, који обухвата претходног наратора и умеће га у своју причу (Вучељ 2014: 313). У причи „Смрт и бусола” *mise en abyme* представљена је кроз централни мотив летњиковца Тристе-ле-Рој у коме се разрешавају судбине главних актера, али у коме долази и до преплитања свих елемената текстова, времена и простора у којима се одвија радња, али и смислова који настају услед оваквог укрштања (Милутиновић 2012: 332). У току кључног момента разрешавања тајне читалац преузима улогу детектива и суочава се са *mise en abyme*, односно са фиктивним одразом самог себе. „Смрт и бусола” представља сплет радњи, наратија и читања који се симултано преплићу. Оне, са једне стране, имају свој почетак и крај, док се са друге стране огледају у свом безвременском и безграничном простору. Другим речима, ова прича јесте интертекст неког неодређеног и неограниченог текста, а представљена је као фикција у којој се свет пореди са текстом састављеним од стране његових главних јунака (у овом случају, Шарлаха и Ленрота). Ти јунаци могу се сматрати као део интертекстуалног оквира будући да настају као резултат обрнутих образаца других текстова, а читалац може спознати стварност само на основу фикције која се пред њим налази (Вилијамс 1991: 302).

Осим што представља пародију на детективске приче, „Смрт и бусола” представља метатекст који наводи читаоца да пробуди самосвест у себи и да се пита каква је његова улога у тексту. Будући да читава прича наглашава вишесмисленост знакова са којима се срећу ликови, тако се може и закључити да је знак, односно текст индиферентан према значењу, и да се његов смисао формира у зависности од перспективе из које се ишчитава.

„Рађање читаоца”, као једна од најпознатијих идеја Ролана Барта, у великој је мери присутна у овој причи. Читалац постаје детектив и држи се трагова које проналази у белешкама Јармолинског, иако га ти трагови ипак воде право у замку. За разлику од класичне детективске приче из које детектив излази као победник, овде долази до преокрета у ком он заправо постаје жртва савршеног злочина, ког негирају Агата Кристи, Артур Конан Дојл и други аутори криминалистичких текстова. Интертекстуалност која је присутна у овој причи увелико се заснива на недовршеном делу Јармолинског које алудира на теолошке књиге, а које служе као полазна тачка истраге. „Смрт и бусола” на двоструки начин представља фундаменталне законе књижевног стваралаштва, афирмација, али и негација другог постојећег текста. Кажемо „двоструки”, јер прича истовремено упија и уништава устаљене обрасце детективске приче, пародирајући поставке *whodunit*-а. Уместо класичне потраге за убицом и крајњег разрешења злочина сусрећемо се са енигмом са више могућих решења од којих свако може бити истинито у зависности од начина на који се интерпретирају речи, односно logos.

4. „Врт са стазама које се рачвају” као пример интертекстуалног „рачвања”

Прича у којој готово све постмодернистичке поставке детективке долазе до изражаја јесте „Врт са стазама које се рачвају” (“El jardín de senderos que se bifurcan”). Она представља значајан одељак Борхесове збирке кратких прича *Машићарије*, у чијем предговору открива да се ради о детективци чији расплет читаоци неће моћи да схвате до самог краја:

Причама из ове збирке нису потребна додатна објашњења. Седма (*Врт са стазама које се рачвају*) детективског је карактера. Читаоци ће присуствовати извођењу и свим припремама једног злочина. Иако ће им намера тог злочина бити позната, неће га, чини ми се, разумети пре последњег пасуса.⁴ (Борхес 2006: 13)

Ова прича представљена је као важан историјски документ будући да је Борхес започиње директном референцом на апокрифно дело *Историја европског рата* (*Historia de la Guerra Europea*) које је написао Лидел Харт (*Liddell Hart*). Оно је значајно будући да се ту наводе важне информације које се тичу Британске офанзиве:

На страници 242 своје *Историје европског рата*, Лидел Харт пише да је офанзива тринаест британских дивизија (уз подршку хиљаду четири стотине артиљеријских оруђа), на линији Сер-Монтобан, планирана за двадесет и четврти јули 1916, морала бити одложена за двадесет девети ујутру. Ово кашњење – безначајно, рекло би се – изазвали су (бележи капетан Лидел Харт), жестоки пљускови.⁵ (Борхес 2006: 83)

Иако приповедач пажљиво набраја читав низ догађаја, завршава тако што каже да је поменуто кашњење „безначајно, рекло би се” (Борхес 2006: 83). Иако је функција уметнутог цитата буђење читаочеве пажње, његово интересовање за детаље губи се чим схвати да су они, како аутор каже, безначајни (Франк, Восбург 1977: 519) и наставља да прати даље приповедање. Уметање стварног историјског догађаја унутар фиктивног дела представља важан елемент постмодернистичке приче будући да наводи читаоца на размишљање о истинитости и важности тог догађаја. Имајући у виду тежњу историчара да представе неки догађај „у пуном сјају” и „из пера победника”, постмодернисти желе да се поиграју са њим и представе га на мало другачији начин. У овом апокрифном тексту историчара Лидела Харта учовавамо банализацију која се постиже моментом одлагања важног покрета будући да се за разлог одлагања узима киша. Овим поступком постмодернисти указују на то да историја не мора нужно бити писана од стране историчара који врло често изостављају одређене податке из својих извештаја, а додају неке нове елементе који би допринели важности одређеног догађаја. Наводећи тачну страну непостојећег дела на самом почетку приче, Борхес успоставља везу са читаоцем и чини да он схвати историју као један од могућих елемената фикције. Овде је на делу присутна историографска метафикција, што јесте још једна од постмодернистичких идеја које Борхес примењује.

4 “Las ocho piezas de este libro no requieren mayor elucidación. La octava (El jardín de senderos que se bifurcan) es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo.” (Борхес 2003: 6)

5 “En la página 242 de la Historia de la Guerra Europea, de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre Montauban había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día veintinueve. Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddell Hart) provocaron esa demora -nada significativa, por cierto-.” (Борхес 1974: 472)

Главни ток радње прати причу Ју Цуна (*Yu Tsun*), кинеског шпијуна и некадашњег професора енглеског кога коначно проналази непријатељ Ричард Мадден (*Richard Madden*). Као доминантан мотив за причу о Ју Цуну узима се мотив претраге који је у вези са Ју Цуновим настојањем да Немцима што пре дојави место савезничког бомбардовања. Борхес упоредо уводи ток који прати Ричарда Маддена који покушава да предухитри Ју Цуна и тако спречи извршење његовог плана, а затим и причу о Стивену Алберту (*Stephen Albert*) чија се потрага заснива на откривању правог смисла лавиринта, односно дела под називом „Врт са стазама које се рачвају” које је написао Ју Цунов предак, Цуј Пен (*Ts'ui Pen*) (Пантоха Мелендес 2012: 307). Тако видимо да је читава прича састављена од три стазе (приче) које се, како закључује Милутиновић (2012: 326), међусобно преплићу и прожимају.

Борхес, као и у причи „Смрт и бусола”, уводи игру приповедача која се развија по принципу концентричних кругова према ком нас сваки од приповедача уводи у своју причу. Тај принцип умногоме подсећа на наративну технику под називом *cajas chinas*, односно „кинеске кутијице” јер се састоји од наративних целина унутар наративних целина у којој сваки елемент садржи онај претходни, а садржан је у оном који следи (Вучељ 2014: 314). Тако, делове ове приче чине план А који се заснива на причи „Врт са стазама које се рачвају”, а унутар њега се развија друга серија текстова, односно реалности. План Б чини текст Лидела Харта који је цитиран на почетку приче, план Ц јесте Ју Цунова изјава, односно текст на основу ког наратор расветљава случај, док план Д чини Цуј Пенев текст који се такође зове „Врт са стазама које се рачвају”. Сваки план јесте део претходног плана, и сваки од њих јесте пример такозване фиктивне стварности на којој се заснива једна од основних интертекстуалних веза у овој причи (Франк, Восбург 1977: 517).

Дакле, „Врт са стазама које се рачвају” не представља ништа друго до приче унутар прича, где се посебно истиче однос између Борхесове и Цуј Пеневе књиге-лабиринта. Цуј Пеново дело јесте бесконачно, хаотично и збуњујуће, док се читава Борхесова идеја о универзуму заснива на истим принципима – дакле, видимо да је „Врт са стазама које се рачвају” непотпуна, али не и лажна слика универзума (Пантоха Мелендес 2012: 310). Овакав поступак у књижевности познат је као аутореференцијалност, што указује на тежњу аутора ка презентацији самога себе унутар дела (Бечејски 2016: 250). Те интертекстуалне везе се најпре огледају на примеру односа који прича „Врт са стазама које се рачвају” заснива са другим Борхесовим текстовима, али и на примеру његовог целокупног стваралаштва. Уколико обратимо пажњу на причу „Осврт на дело Херберта Квејна” (*“Examen de la obra de Herbert Quain”*), видећемо да она садржи скицу према којој ће настати ново дело које ће намерно остати недовршено, а рачваће се у друге приче. Дакле, интертекстуални однос између ове две приче заснива се управо на принципу „кинеских кутијица” коју Борхес даље развија у „Врту са стазама које се рачвају” (Пантоха Мелендес 2012: 309).

„Врт са стазама које се рачвају” јесте конкретан пример наратије која је представљена кроз унутрашњи текст, односно Цуј Пенев роман. Борхес се у исто време поиграва са текстовима који чине део истоимене колекције прича („Осврт на дело Херберта Квејна”), али и са паралелним световима, стварношћу и фикцијом. У овој паралелној игри унутрашњих и спољашњих текстова ипак доминира мотив књиге-лабиринта који бива употпуњен коментарима и критикама фиктивног аутора. Критика овог унутрашњег текста заснована је на постојању

измишљених или стварних књига-лабирината и она није ништа друго до Борхесова аутокритика на сопствена дела (Франк, Восбург 1977: 531). Поред стварања фиктивног дела које носи исти наслов као и ова прича, приповедач се у једном моменту осврће на конкретну причу из *Хиљаду и једне ноћи* са којом пореди бесконачност књиге-лабиринта пред којим се нашао: „Сетих се, исто тако, оне ноћи што се налази у средини 1001 ноћи, кад краљица Шехерезада (услед једне чудне расејаности преписивача) почиње дословце да прича историју 1001 ноћи, уз опасност да поново дође до ноћи за време које је прича, и тако до у бесконачност.”⁶ (Борхес 2006: 97) Будући да Ју Цун исказује велику дозу скептицизма према постојању бесконачности, он за пример узима причу из *Хиљаду и једне ноћи*, а успут се осврће и на платоновско дело које се преноси са оца на сина, у коме свако од њих додаје по неко ново поглавље или исправља нешто што су саставили претходници. Референца на обе приче може се протумачити као покушај указивања на то да и Цуј Пенов роман поседује замршену наративну структуру са више путева и могућих расплета. Присуство *Хиљаду и једне ноћи* служи да истакне и лабиринтску структуру у причи, односно идеју по којој различити путеви могу довести до различитих исхода. Ауторов осврт на поменута дела представља савршен одраз интертекстуалног рачвања у овој причи, као и концепт по ком свако решење расплета може бити оно право.

5. Закључна разматрања

У основи Борхесових интересовања за детективски жанр налази се покушај дочаравања метафизичких појмова, при чему трагови којима се води детектив нису уобичајени трагови попут оружја којим је почињено убиство, отисака прстију и сличних доказа, већ знакови и текстови, што се јасно види из сваке од три поменуте приче. Може се рећи и да је Борхесова детективска прича заснована и на поступцима палимпсеста која подразумева поигравање стварношћу и фикцијом, односно аутентичним и апокрифним текстовима нелитерарног карактера (мапе, документа, и слично). Тако се детектив у причи „Смрт и бусола“ води необичним знаковима како би дошао до решења мистерије, урања у друге текстове и тако ствара сплет наративних инстанци које читаоца активно уводе у ток приче. Пародирање чињеница и постојећих књижевних дела у причи „Тема о издајнику и јунаку“ представља одличан пример историографске метафикције и преиспитивање историје у циљу доласка до нових сазнања. Уметање апокрифног текста „Историја европског рата“ служи као пародија на историјске токове у које Борхес, као постмодерниста, жели да унесе одређене измене, док одломак Цуј Пеновог писма упозорава читаоца на то да свако решење романа може бити оно право. Осим тога, оно даје причи дозу веродостојности и чини да фиктиван аутор Цуј Пен на неки начин постане стваран у очима читаоца.

Уплитање других врста текстова и различитих жанрова у Борхесовим детективкама довело је до схватања да су текстови само варијације и комбинације претходних традиција будући да се он окреће ка прототипима из којих се детективка развила – древним текстовима са ликовима судија, зборницима стварних злочина, готици и слично. Помињући постојећа дела, Борхес покушава да нађе потврду за постојање бесконачности која представља предмет његове радозна-

6 “Recordé también esa noche que está en el centro de Las mil y una noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de Las mil y una noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito.” (Борхес 1974: 477)

лости, али и да увуче читаоца у игру лавиринта значења. Интертекстуалност код Борхеса игра важну улогу јер тиме наводи читаоце да изоштре своју вештину перцепције и уђу у креативни дијалог са самим текстом, питајући се шта је стварно а шта представља плод Борхесове маште. На тај начин детективи-читаоци расплићу и плету мрежу текста и доприносе стварању неограниченог броја значења и испреплетаних текстова и идеја.

Литература

- Барт 1977: R. Barthes, *Image, Music, Text*, translated by Stephen Heath, London: FontanaPress.
- Бечејски 2016: М. М. Бечејски, *Есејистика Данила Киша*, Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу.
- Борхес 1974: J. L. Borges, *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- Борхес 2003: J. L. Borges, *Ficciones*, Madrid: Alianza Editorial.
- Борхес 2006: Н. Л. Борхес, *Мађтарије*, preveo Aleksandar Grujičić, Beograd: Paidea.
- Бужинска, Марковски 2009: А. Буџинска, М. Р. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, prevela Ivana Đokić, Beograd: Službeni glasnik.
- Варас 1988: P. Varas, Intertextualidad en el cuento 'Tema del traidor y del héroe' de Jorge Luis Borges, *Texto Crítico*, 39, 90–97.
- Вељовић 2013: Ј. Вељовић, Историја као реверзбилан одраз истине у причи 'Тема о издајнику и јунаку' Хорхе Луис Борхеса, у: М. Анђелковић (ур.), *Савремена проучавања језика и књижевности*, Зборник радова са IV научног скупа младих филолога Србије, одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, књ. I, Крагујевац: ФИЛУМ, 103–109.
- Вилијамс 1991: G. Williams, Lectura intertextual en 'La muerte y la brújula', *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15, 295–304.
- Вучељ 2014: N. Vučelj, Postupak parativnog ulančavanja kod Didroa, у: Б. Димитријевић (ур.), *Свети у књижевности – књижевности у свету: шемајски зборник радова*, Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 309–318.
- Живковић 1985: D. Živković, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.
- Јеротић 2011: В. Јеротић, Са Хераклитом у 21. веку – како тумачити данас неке његове фрагменте: размишљања једног хришћанског антрополога, *Летопис Матице Српске*, 487(1/2), 65–84.
- Маширевић 2007: Lj. Maširević, Kultura intertekstualnosti, u: Vladimir Jevtović (ur.), *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 11-12, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 422–431.
- Милутиновић 2012: D. Milutinović, Borhes i detektivski žanr, *Philologia Mediana*, 4, 319–334.
- Пантоха Мелендес 2012: J. Pantoja Meléndez, El tiempo en un cuento de Borges, *Thémata: Revista de filosofía*, 45, 303–318.
- Пароди 1999: C. Parodi, Borges y la subversión del modelo policial, en: Rafael Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México: El Colegio de México, 77–97.
- Франк, Восбург 1977: R. M. Frank, N. Vosburg, Textos y Contra-Textos en 'El jardín de senderos que se bifurcan', *Revista Iberoamericana*, XLIII, 517–535.

LA INTERTEXTUALIDAD EN LOS CUENTOS POLICIALES DE JORGE LUIS BORGES

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo demostrar los conceptos posmodernos y la intertextualidad en los cuentos policiales de Jorge Luis Borges. Los cuentos que hemos analizado en este estudio son “El tema del traidor y del héroe”, “La muerte y la brújula”, y “El jardín de senderos que se bifurcan”. Estos ejemplos representan la transformación de la ficción detectivesca en los años 1940, que se refleja en la presencia de los elementos metafísicos, tramas misteriosas, y en el hecho de que un detective pueda ser asesino, investigador, e incluso la víctima. La intertextualidad está presente en diferentes textos que se mencionan en los cuentos. Éstos incluyen las obras reales y falsas, apócrifos, artículos de periódico, y otros documentos y guías que sirven para ayudar al lector-detective a identificar a los asesinos y sacar sus propias conclusiones. Al mismo tiempo, veremos el “nacimiento” del detective-lector, que participa activamente en la resolución de acertijos y en el descubrimiento de nuevos tipos de interpretación de signos, que, en la novela policíaca posmodernista, no son únicos y definitivos.

Palabras clave: posmodernismo, intertextualidad, Jorge Luis Borges, cuentos policiales

Tamara S. Čalopek

Немања Н. Марјановић¹
Универзитет у Београду
Филозошки факултет

МИТСКА ПРИЧА О БРАЋИ – НЕПРИЈАТЕЉИМА У БУДЕНБРОКОВИМА ТОМАСА МАНА И У ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ ИВЕ АНДРИЋА

У раду ћемо размотрити како се митска прича о браћи – непријатељима прекодира у *Буденброковима* Томаса Мана и у *Проклећој авлији* Иве Андрића. Ман и Андрић имају, у уметничком смислу, исти развојни пут: од грађанско-индивидуалног до митско-трагичног. Такође, они, рекреирајући мит, у њега пројектирају савремену психологију и тиме га демитизирају и хуманизују. Митско предање о љубомори и мржњи међу браћом познато је од искона и овај мотив чест је у књижевности XX века. У контексту наведених дела нагласићемо каква је симболика поменутог мита у оквиру савременог, дехуманизованог света.

Кључне речи: Ман, Андрић, *Буденброкови*, *Проклећа авлија*, браћа – непријатељи

1. Увод

Карактеристична појава у књижевности XX века јесте митологизам: он се испољава као уметнички поступак, али и као однос према свету. За разлику од форме романа XIX века, којем обележје даје класични реализам са наглашеним, друштвено-историјским становиштем и социјално условљеним ликовима, у роману XX века уочава се тенденција повратка миту; митолошка симболичност, враћање вечним узорима, као и замењивање линеарног концепта циклчним, главне су одлике тог заокрета (уп. Мелетински 1983: 303–304).

Мелетински, у књизи *Поетика мита*, сматра да је Томас Ман, уз Џејмса Џојса, родоначелник поетике митологизације: немачки писац, за разлику од Џојса, не одбацује већ модификује класични облик реалистичког романа и негаторском приказивању савременог света супроставља синтезу мита и европске хуманистичке мисли у којој се, ипак, исказује сумња у многе, нарочито, метафизичке идеале (уп. Мелетински 1983: 303–304).

У књижевности након Другог светског рата, када на књижевну сцену у већем броју ступају писци „трећег света”, открива се својеврсни спој мита, националног фолклора и историје (уп. Мелетински 1983: 358–372). За описивање ситуације у савременом свету не посеже се само за наслеђем древних цивилизација него и за обиљем фолклорно-митских елемената локалног и националног значаја. У овом контексту можемо сагледати дела Иве Андрића: предања и легенде, које Андрић обилато користи, имају димензију локалног обележја, али и дубоку везу са митом. У његовом делу нема непосредних паралелизама, већ се јавља имплицитно митологизирање: наш писац ослушкује дамаре народног живота, приклања се предањима и у њима примећује устаљене обрасце који су парадигматични и који се понављају на индивидуалном плану (уп. Џаџић 1996: 13).

Када је реч о модерним књижевним ствараоцима који трајно привлаче пажњу Иве Андрића, најважније место заузима Томас Ман. Књижевна везаност Андрића за Томаса Мана вишеструка је и у извесном смислу есенцијална: писмено или усме-

¹ ahronmona@gmail.com

но, посредно или непосредно, српски писац истиче Мана као великог узора (уп. Тартаља 1991: 134–135).² Ако повучемо паралелу између двојице аутора, можемо уочити да имају исти развојни пут: од грађанско-индивидуалног до митско-трагичног и у овом раду анализираћемо како се мит о браћи – непријатељима прекодира у Мановим *Буденброковима* и у Андрићевој *Проклетој авлији*.

2. Браћа – непријатељи

Апологетски однос према миту код Мана и Андрића заснива се на утицају филозофије Фридриха Ничеа³, као и психолошких назора Карла Густава Јунга (уп. Мелетински 1983: 10, уп. Џацић 1983). У својим радовима Јунг издваја два слоја несвесног: површни, који је повезан са личним искуством, и дубљи, који није индивидуалне, него опште природе и који има садржаје који су код свих људи, дословно, исти; тај дубљи слој Јунг назива колективно-несвесним (уп. Јунг 2003: 45). Колективно-несвесно представља најзагонетнији простор људске психе и његове су основне јединице архетипови: архетипови се манифестују у духовним и културним творевинама (митовима, бајкама, религији, итд.) и по Јунговом схватању они су универзални обрасци мишљења и понашања који се остварују у свим деловима света, чак и тамо где нема услова да стигну предајом (уп. Јунг 2003: 70). Швајцарски психијатар сугерише нам, заправо, да природа не располаже неограниченим бројем комбинација и да се оне понављају: постојеће огледа у ономе што је постојало и прошлост превазилази временску локализацију и досеже тачку универзалности.

Канадски теоретичар, Нортроп Фрај, сматра да језгро сваког мита чине архетипови: они су за Фраја (2007: 45) симболичне праслике које се понављају у књижевности довољно често да се могу разазнати као елемент тоталног књижевног искуства; такође, он сматра да се сва литература увек наново ствара прерађивањем истих образаца понашања. Непријатељство међу браћом постојан је и учествовао мотив од искона⁴: први познати литерарни текст из Старог Египта је прича која

2 Рукописна заоставштина Иве Андрића, која је постала доступна неколико година након његове смрти, нуди обиље података који говоре о уважавању дела Томаса Мана. Док је писао о делима немачког писца, Андрић је за Маново целокупно стваралаштво одао највише признање и употребио реч: савршено (уп. Тартаља 1991: 147).

3 Фридрих Ниче у својим делима пише о антитетичним појмовима: аполонском и дионизијском (Ђурић 2001: 11). Он сматра да се иза естетизованог и уравнотеженог аполонства грчке митологије, у којој је све одмерено и осмишљено, крије природна, инстинктивно-животна енергија древног дионизијства; у дионизијском концепту Ниче види: „Афирмацију живота и бесног заноса у ком човек излази из тамнице властитог „ја“ и поистовећује се са природом која се непрестано мења.” (уп. Ђурић 2001: 11–12) Такође, у последњим фрагментима дела *Сумрак идола*, немачки филозоф у лику бога Диониса сагледава митску слику вечног враћања: „Тек у Дионисовим мистеријама, у психологији диониског стања избија основна чињеница хеленског инстинкта: његова воља за живот. [...] Диониса титани раздиру, он умире, али се поново рађа. Док је Пан био пре сваког времена, Дионис је мењање самог времена и није ништа друго до израз непрестаног постојања и престајања.” (Ниче 2020: 51) Ничеова концепција света као вечног враћања нарочито је обрађена у делу *Тако је говорио Заратустра*: „И онај лагани паук што пузи по месечини, и сама та месечина, и ја и ти на капији, шапућући овако један са другим, шапућући о вечним стварима, зар нисмо сви ми већ једном били? И зар нећемо опет доћи, и трчати овом дугом стазом, напоље, испред нас, том дугом језовитом улицом - зар се нећемо опет враћати?” (Ниче 2016: 53) Ничеово сагледавање времена као вечног враћања истог представља велику инспирацију модернистичким писцима и тај утицај можемо пронаћи у делима Томаса Мана, као и Иве Андрића.

4 Настанак митских прича о браћи – непријатељима покушали су да објасне Сигмунд Фројд и његов ученик Ото Ранк. По Фројдовим психоаналитичким назорима афективна стања и снови, као производи уобразиље, доводе се у везу са сексуалним комплексима, и то, углавном, са Едиповим комплексом (уп. Фројд 2014: 35). У делу *Тотем и табу* аустријски психијатар указује да потиски-

обликује тему о двојници браће, Анибусу и Бати: због трагичног неспоразума млађи брат, Бата, страда и, губећи живот, прво постаје бик, а затим дрво (Лесли 1896: 545). Такође, предање о Каину и Авељу јесте егземпларно, древно предање о двојници браће који усмеравају насиље један према другом: Авељ је био пастир, а Каин ратар и када је Бог погледао само принос млађег брата, у старијем се јавила љубомора и жеља за убиством: „Кад бијаху у пољу, скочи Каин на Авеља, брата својега и уби га.” (Библија 2004: 13) Сукоб међу браћом у Старом завету није приказан само као сукоб међу појединцима него и као раскол међу будућим племенима: када се Исакова жена уплашила односом међу близанцима у стомаку, она се обрати Господу, а он јој рече: „Два су племена у утроби твојој, и два ће народа изаћи из тебе; и један ће народ бити јачи од другог народа и већи ће служити мањему.” (Библија 2004: 38–39)

У митским причама о браћи – непријатељима сукоб је константа, као и неминовност победе једног, и то најчешће старијег. Оснивач индивидулане психологије, Алфред Адлер, у делу *Познавање човека* анализира својства прворођеног и другорођеног детета: он налази да се код првенаца подсвесно негују осећања да су бољи и спремнији, па су кроз историју имали повлашћени положај да наследе имање (уп. Адлер 1990: 157–158). Стога, код другорођене деце индикативна је тежња за првенством, али она нису истрајна јер је њихова унутрашња хармонија, због осећања заповлашћености, нарушена; такође, другорођени углавном превиде праве, животне чињенице, пошто су занети неком идејом, неком фикцијом и тако препуштају првенство старијем (уп. Адлер 1990: 158).

Сукоб старијег и спремнијег брата са млађим манифестује се у делима Томаса Мана. Овај мит немачки писац обрађује у свом *тагнит опус*-у, *Јосиф и његова браћа*, као и у свом првом роману *Буденброкови*, где се прекодирањем митске приче симболично приказује пропадање једног трговачког слоја у контексту либералног капитализма (уп. Контје 2006: 501).

3. Браћа Буденброкови

У роману *Буденброкови* Томас Ман приказује уздизање и пропадање једне, угледне грађанске породице из лучког града Либекa. Ман прати осипање породичног стабла, као и токове распадања у распону од трговачких, па до биолошко-психолошких.

На самом почетку дела приказана је слика веселе породице Буденброк, која слави усељење у нову кућу. Међутим, у идиличним разговорима могу се назрети потмули тонови: они се дотичу теме пропасти, јер се породица уселила у кућу некада моћне трговачке фирме, Ратенкамп и Комп, која је доживела крах. Тако се у иницијалним деловима текста Томас Ман од индивидуалног окреће ка митском: као да су тријумф и крах међусобно повезани, као да постоји судбоносно коло које се непрекидно окреће мењајући људску судбину.

вањем Едиповог комплекса настају религија и морал; забраном инцеста и оцеубиства, првобитна хорда се претвара у род, у којем се формирају моралне норме, а при стицању свести о кривници пред оцем (прототипом Бога), ствара се религија (уп. Фројд 2014: 35). Константном сузбијању забрањених еротских жеља, настају митови у грчкој теогонији о борби бога-оца и његове деце: на пример, бог неба, Уран, баца своје синове у тартар, док Хронос прождире своју децу (изузев Зевса, кога спашава мајка) (Ђурић 1971: 45). Ото Ранк, настављач Фројдових психоаналитичких учења, износи став да се при уређењу породично- родовских односа, прикрива отворени Едипов комплекс и да настају митови у којима је супарништво оца и сина замењено, заправо, супарништвом између браће (уп. Ранк 2016: 58).

Роман, дакле, почиње сценом која представља породицу Буденброк на врхунцу среће и благостања, а завршава се сликом тужних и беспомоћних удовица које су једино преостале од некада моћног, трговачког дома. Између ове две нумере одвија се интимна и друштвена драма која неминовно води ка краху. Породични слом кобан је и неизбежан, а пропаст прати и декаденција појединих чланова: првенствено се мисли на млађег брата, Кристијана, који се због девијантног поступања не креће по устаљеној, предачкој матрици. Али деловање бунтовних појединаца можемо посматрати и као неадекватну реакцију на круте родитељске стеге које окувају субјекат и немилосрдно одузимају слободу одлучивања: пошто унутар породичног дома није било слободног духа, бунт неминовно исказују дегенерисане и извитоперене особе које су унапред осуђене на пропаст.

Међутим, суноврат трговачке фирме доводи и до слома најживаљивих представника: пословна бојажљивост, као и неприлагодљивост новим условима трговања, изазивају погубну фрустрацију која код родоначелника ствара дубоку меланхолију (уп. Фројд 1994: 68). Безнадежно апатични, трговци немају пословних, ни животних инвенција и остају заточеници застарелих трговачких модела: за своје неуспехе окривљују друге, а оне који смело ризикују називају „лактишама” и пословно некоректним трговцима.

У почетку корпоративних стагнација Томас Ман приказује живот треће генерације Буденброкових: Томаса, Кристијана и њихове сестре Тони. У уводним деловима текста, у разговору оца Јохана са градским поетом, Жан Жаком Хофстедом, износе се разлике између двојице браће:

„Томас, то вам је солидна и озбиљна глава; он има да постане трговац, у то нема сумње. Кристијан ми, међутим, изгледа мало ђаволкаст, зар не? Мало incroyable... Међутим, ја не кријем свој engouement. Он ће студирати, чини ми се; духовит је и сјајан.”
Господин Буденброк се послужи из своје златне табакере: „Мајмун је он! Не би ли требало одмах да постане песник, Хофстаде?” (Ман 1982: 29)

У овом фрагменту назиремо импулс једног од најживље негованих мотива усмене књижевности: мит о браћи – непријатељима. Млађи брат Кристијан припада реду неприлагођених којима је стран сваки корак у стварном и прагматичном свету. Кристијан, иако даровит, од малих је ногу третиран као неостварени уметник: његове импресивне асоцијације, његово сликовито описивање остаје у „ваздуху”, јер уместо да причу претвори у текст, он је обузет тиме какав утисак оставља на слушаоце. Такође, стиче се утисак да, чим се ослободи надахнућа, уместо осећања испуњености, расположење млађег брата нагло се мења и он запада у дубоку апатију.

Другим речима, Кристијан је ненадмашни забављач, али истовремено и неуравнотежена личност: када се након осам година вратио у родни град, млађи брат загрљаје ближњих прима распојаном држањем. Такав став задржава и када са породицом долази на очев гроб. Чим се поведе разговор о покојнику, он показује збуњеност и немир, али истовремено тражи од сестре да му што сликовитије прича како је конзул преминуо: „Дакле, био је жут?” Питао је по пети пут... [...] „Био је дакле сасвим жут?... И ништа није могао више да каже пре него што је умро?... Шта је рекла девојка? Шта је још био у стању да уради?” (Ман 1982: 221)

Фасцинација смрти код Кристијана спада у његову неуротичну поремећеност, као и у болесну, самоиспитивачку заокупљеност: док сви у жалости седе за столом, он у расположеном тону сатима имитира њиховог професора Марцелуса Штенгела и распитује се за градско позориште; међутим, у једном тренутку, прекида имитирање и озбиљним тоном пита:

‘Реци-де...’ запита он одједном, ‘знаш ли осећање... тешко га је описати... кад човек прогута чврст залогаш па после док силази осећа бол читавих леђа’ [...] ‘Да’, рече Тони, ‘то ти је нешто сасвим обично. Попијеш гутљај воде...’

‘Тако’, одговори он незадовољан. ‘Не, не верујем да мислимо на исту ствар.’ (Ман 1982: 222)

Кристијан је патолошки заокупљен својим телом и та заокупљеност прераста у нервну напетост и у болесну забринутост за функционисање свога организма. Он не препознаје тренутак када треба да прича о својим фиксацијама, па изјављује да су му на читавој левој страни кратки живци и да када у сумрак уђе у собу, на софи види човека који клима главом (уп. Ман 1982: 151). Млађи брат је, заправо, талентована, рафинирана, али и декадентна особа која својим заокупљеностима не придаје реалну димензију и објективни критеријум и која без устезања обелодањује све патолошке страхове, не водећи рачуна на контекст у ком се налази.⁵

По смрти конзула, Јохана Буденброка, породичну фирму у потпуности наслеђује старији син, Томас, који млађем брату предлаже да остане код куће и да заједно тргују. У први мах Кристијан се са ревношћу посвећује послу: бави се кореспонденцијом и његова писма су ванредно написана и сви стичу утисак да је трговачки посао прави позив за њега. Међутим, ентузијазам не траје дуго и његов пословни жар опада већ после прве недеље: долази све касније на посао (неретко са цигаретом и коњаком у руци) и све раније одлази у клуб у ком се дружи са лакоумисленим маргиналима. У друштву развратних бонвивана Кристијан прича своје најбоље приче: о прекоокеанским авантурама, о бродовима, о доживљајима у прашуми; прича пленећи неодољиво, течно и бурлескно, а онда одједном, на чуђење свих, устаје и шета збуњено и замишљено по соби (уп. Ман 1982: 231).

На понашање млађег брата Томас показује све веће негодовање и временом односи захладњују: Кристијан признаје да је старији брат надмоћнији и озбиљнији, и то равнодушно потчињавање дражи новог власника фирме јер схвата да за породичног бонвивана: марљивост и пословна озбиљност не представљају никакве вредности. Старији брат, Томас, изразито прагматични и предузимљиви човек, презире када неко лакоумислено, и са чашицом у руци, долази на посао и непрестано прича о догађајима из Валпараица.

Свађа између браће ескалираће када млађи, плаховити, Буденброк, и поред забране породице, пожели да се ожени девојком из бордела и тако је озваничи као легитимног наследника. Томас, који је у међувремену претпео велике губитке и који није имао свој живот, него је живео за фирму Буденброк, свога брата избацује из куће и назива га: изопаченим малоумником, изродом породице и кога ће, ако нешто тако уради, прогласити лудим и затворити у надлежну институцију (уп. Ман 1982: 479).

Међутим, код старијег брата се, и поред спољашње префињености, примећује лишеност за дубоки емотивни доживљај: он се у одређеним ситуацијама понаша као човек чија су осећања закржљала; на пример, када се пре одласка у Амстердам поздравља са цвећарком Аном, он на груб начин саопштава своје будуће намере: „Видиш, прилике носе човека... Ако останем жив, преузећу тргови-

5 Јелеазар Мелетински у делу *О књижевним архетиповима* запажа да у митовима, углавном, долази до раздвајања међу браћом на озбиљног и културног брата и на његову, демонско-комичну и лакрдијашку варијанту; такав однос индикативан је: у грчкој митологији између Прометеја и Епиметеја, у скандинавској митологији између Одина и Локија, у северно-кавказској митологији између Сосрука–Сослана и Сирдона, полинезијској митологији између Мауитаха и Мауија, и др. (уп. Мелетински 2011: 63–65).

ну, оженићу се добром партијом... јесте, ја ти то на растанку говорим.” (Ман 1982: 149) Овакав, безобзиран начин говора индикативан је код људи који су превише окренути спољној егзистенцији: ове личности, заправо, фрустриране су јер су свим својим еросом окренуте ка материјалној добити и друштвеном престижу (уп. Фројд 1994: 68).

Поред самоисцрпљивања ероса, у старијем брату долази до раста деструктивног нагона, нагона смрти, који се манифестује у виду садистичке склоности ка преоптерећујућем раду (уп. Фројд 1994: 60). Наиме, за неколико година Томас Буденброк је исцрпео сву биовиталну енергију и сав стваралачки потенцијал: „Како би му се лице до препознавања изменило када би био сам! Мишићи устију и образа, иначе дисциплиновани и присиљени на послушност, опуштали су се; као маска спадао је са тог лица већ одавно само вештачки израз будности, пажње, љубазности и енергије, да би га оставио у стању измученог умора [...]” (Ман 1982: 63)

Спутан и ограничен традиционалним методама трговања, Томас Буденброк не сналази се у периоду транзиције у којем центлменско пословање постаје отимачина; он не уме и не жели да се прилагоди новим захтевима трговања, па након лоше процене са откупом зелене жетве улази у дубоку контемплацију: тада у пуном обиму схвата бруталност пословног живота у којем се сва добра и блага осећања повлаче пред суровим инстинктом самоодржања. Разочаран, он поставља себи питање да ли је он оштроумни и практични човек или нежно сањало (Ман 1982: 392). Треба закључити да је Томас Буденброк и једно и друго: он са одушевљењем чита филозофске трактате који га доводе до духовних екстравагантности, али, такође, у њему се јавља осећање стида и са гнушањем одлаже литературу. Гнушање и осећање стида можемо повезати са грубим реаговањем на уметничке жеље код млађег барата: другим речима, Томас у Кристијану види оличење литерарних и уметничких искушења које свесно одбија (уп. Хенигхаузен 1990: 40).

За разлику од братског пара из *Проклетје авлије*, Бајазита и Џема, браћа Буденброкови, заправо, врло су слични. У Андрићевој *Авлији*, на основу штурих описа, схватамо да су султанови синови потпуне супротности и симболи давног спора: *vita activa* и *vita contemplativa* и у њиховом односу агонски дух је константа. Међутим, Томас Буденброк има склоност према контемплативним темама колико и његов млађи брат (уп. Хенигхаузен 1990: 40). Одбијање Кристијана да постане аристократски трговац и забавни приступ свету уметности узнемирујуће делује на Томаса јер и он подсвесно жели такав живот: превелике очеве амбиције да старији син постане перспективни пословођа представљају велики терет за првенца. Кристијанова морбидна фасцинација са стварним и измишљеним болестима додатно раздражује већ уздрману психу Томаса, па старији брат у једном тренутку изјављује:

Постао сам овакав какав сам,...], јер нисам хтео да постанем такав као што си ти. Ако сам те у души избегавао, то је било зато што ја морам да те се чувам, што су твоје биће и природа за мене опасност... истину говорим. (Ман 1982: 478)

Потиснута жеља да се препусти уметничким склоностима код Томаса проузрокује свесно препознавање у млађем брату: он схвата, заправо, да је он Кристијан, тј. *он је то!* У овом фрагменту текста можемо направити аналогију са Андрићевом *Проклетом авлијом*: наиме, приликом испитивања иследника, Ђамил, отворено и гордо, признаје да је истоветан са Џем-султаном и каже: „Ја сам то!” (Андрић 1981: 110) Иманентном анализом Андрићеве *Авлије* и Мановог

магистралног дела *Јосиф и његова браћа* уочавамо стваралачки дијалог између двојице писаца. Наиме, у делу српског писца индикативан је цитат лајтмотивске реченице Мановог четворокњижа: међу приметним подударностима прозе двојице приповедача уочљиво је Ђамилово признање у самици, исказано речима које Томас Ман преузима из Библије и оглашава за формулу мита (уп. Бајчета 2022: 4). У есеју „Фројд и будућност” Томас Ман (1980: 299) истиче да је у роману *Јосиф и његова браћа* основни мотив идеја „живљених *vita*”, тј. да се егземплифицира живот као угледање, као једна врста идентификације. На пример, Елијезер, први слуга Аврамов, када говори о своме господару, говори у првом лицу, иако он тај ни издалека није (Ман 1980: 299). Такву врсту поистовећивања Ман сагледава као образац мита и објашњава га на примеру Наполеона: „[...] када би се одлучио за напад, изјавио би: 'Ја сам Карло Велики'. Пазите добро – не можда: 'Ја подсећам на њега'; нити: 'Мој положај је сличан његовом', па ни: 'Ја сам као он', него просто: 'Ја сам то.' То је образац мита.” (Ман 1980: 302) Лајтмотивска сентенца из романа *Јосиф и његова браћа*, која оглашава формулу мита, евидентна је у *Проклетој авлији*, али, за разлику од Елијезера и Ђамила, који се свесно и јавно поистовећују са Аврамом, односно Џем-султаном, Томас Буденброк и поред тога што схвата да између њега и Кристијана, у суштини, не постоји разлика, он одбија било какво поистовећивање и предаје се исцрпљујућем раду. Али, у тренутку када попусти рационално-вољна контрола, потиснута жеља преплављује свест у виду фаталне агресије и мржње према млађем брату (уп. Фројд 1994: 59): „Има много ружних ствари на свету, мислила је конзулка Буденброк, рођена Крегер. И браћа могу да се мрзе и презиру; то се дешава, ма колико то страшно звучало.” (Ман 1982: 232)

Потиснуте жеље и емоције годинама се талоче и када попусти рационални обруч, Томас, након агресивних наступа, пада у меланхолију и апатију: нигде не налази ослонац и постаје несигуран човек. За разлику од оца, Јохана Буденброка, који се фанатично везује за религију и који мири Божију промисао са својом ускогрудом природом, старији син нема стожер у свету метафизичког и пошто не успева да наметне природу богатог трговца, он, као и цела породица, пропада. За разлику од осталих Буденбрових који гледају у бунар прошлости и евоцирају успехе од пре три генерације, Томас је усмерен ка будућности, али терет породичног дома је превелики и доживљава крах.

Старији брат, већ духовно обамрео, након једне неспретне интервевције на зубу, губи свест и недуго после умире, док Кристијан, брат – супарник, након напада нездравих халуцинација, живот завршава у санаторијуму. Са њима пропада фирма, док породичну кућу купује нова, велика трговачка породица, Хегенстремов, која преузима пословни примат у граду. Кроз безвремену, митску шему вечног враћања, Томас Ман заокружује роман *Буденброви* и потврђује став да је мит извор и заснивање живота.

Симболика митске приче браћа – непријатељи, у контексту романа *Буденброви*, огледа се не само у пропадању једне породице него и у пропадању једног грађанског слоја у налету бескрупулозног капитализма (уп. Контје 2006: 501). У савременом, капиталистичком свету не постоје вечне вредности: људски односи не препознају моралне норме и сведени су на интерес и материјалну добит. У таквом контексту питања сентименталне природе решавају са оловком у руци и тада се губи оно што је најважније у животу, а то је породица.

4. Браћа Бајазит и Џем

У Андрићевој *Проклетој авлији*, кроз разговор Ђамила ефендије и фра Петра, сазнајемо причу о занесењаку Џему и о његовом сукобу са старијим братом, Бајазитом. У Ђамиловом приповедању јасно се називају два слоја, један који припада историји, а други миту и у вези је са митском причом о браћи – непријатељима⁶:

Откако је света и века постоје, и непрестано се поново рађају и обнављају у свету: два брата – супарника. Један од њих је старији, мудрији, јачи, ближи свету и стварном животу [...], човек ком све полази за руком, који у сваком часу зна што треба а шта не учинити [...]. Други је сушта супротност његова. Човек кратка века, зле среће и погрешног првог корака [...]. Он је у сукобу са старијим братом, а сукоб је неминован, губи унапред битку. (Андрић 1967: 71)

Уводни део Ђамилове приче изречен је у стилу хронике или законика, тј. језиком којим се износе саме чињенице. У цитату: „млађи брат је човек кратка века, зле среће, погрешног првог корака [...]” (Андрић: 1981: 71), назиремо судбину Џема, који је предодређен да буде део племена неприлагођених, племена које и поред великих талената, губи битку. Млађи принц песничка је душа и он је био, као и Кристијан Буденброк : „Без мере у мислима и уживањима, тако да му је дан био кратак и од ноћи и сна узимао колико је год могао, да би продужио свој дан.” (Андрић 1981: 71) Џем је, заправо, представник реда контемплативаца, тј. реда мање спремних, мање прагматичних за „стварни” свет и он улази у сукоб са старијим братом, Бајазитом, који много боље познаје царске законике и уредбе и који је: „Један од оних људи који се у сваком часу баве само једном мишљу и једним послом, и то оним који је најпотребнији и најкориснији.” (Андрић 1981: 72)

У даљем току Ђамилове приче сазнајемо да су након смрти султана, Мехмеда II Освајача, двојица браће у трци за престолом, али, иако Џем има више присталица на двору, Бајазит је бржи и вештији и први стиже у Инстабул и преузима власт. Пораз султановог млађег сина неизбежан је и он се прво повлачи у Египат, па, након још једног, неуспелог, војног похода, своје уточиште налази на малоазијској обали, без војске, са неколико најоданијих људи. Притешњен и свестан шта га чека ако буде ухваћен, одлази на острво Родос и од тамошње власти тражи уточиште. На Родосу Џем је део политичких интрига у којима је преварен,

6 Поред *Проклетје авлије*, мит браће – непријатеља испољава се и у Андрићевој приповеци „О старим и младим Памуковићима”. За разлику од пара Џем – Бајазит, браћа, Филип и Никола личили су један на другог као: „Две половине расечене јабуке.” (Андрић 2018: 121) И та два, толико слична човека, која су упућена један на другог, нису се могла ни у чему сложити, него су се у свему сукобљавали и узајамно тровали мржњом која их је сваки даном све више растављала. На крају приповетке млађи брат, Филип, који је одувек срљао у пропаст, једног јутра оседла коња и напусти породичну кућу. Отишао је у далеку земљу из које се никад није вратио. Док су сви били потресени одласком млађег брата, Никола је седео у соби, пушио у мраку и размишљао о пословима који су се сада, двоструком тежином, свалили на њега, али је знао да ће му бити лакше када умукну сви јецаји и када: „Оног доле нестане заувек.” (Андрић 2018: 128) Из приче слушкиње, која је дуго радила у кући Памуковића, сазнајемо да сукоб између Николе и Филипа није изолован случај, него устаљени породични образац: њихов отац Петар имао је, такође, неспоразум са малаћим братом, Матаном, који је на истоветан начин напустио породични дом и отишао у „бели свет”. Овакав модел понашања наратор оправдава изјавом: „Увек су старији настојали да ломе млађе својим тежким и бесмисленим тиранисањем, а млађи одговарали својим исто тако бесмисленим и упорним пркосом. И увек се старији огорчено чудили како се млађи понашају према њима исто онако као што су се они некад понашали према старијима [...]” (Андрић 2018: 121) У цитату примећујемо да наратор не увиђа деловање архетипских регулатива, јер оно што је њему „бесмислено”, заправо, има древни, митски смисао који је индикативан и међу браћом у *Проклетој авлији*.

лишен слободе и одвојен од своје породице и пријатеља. Због туђих интереса постаје роб, али је у тој борби решен да истраје и да не попусти пред хришћанским поглаварима, који га подмукло варају и уцењују, као ни пред братом – крвником.

Док слуша Ђамилову опсесивну причу о Џем-султану, фра Петар примећује да он у једном тренутку прелази на тон личне исповести и да говори у првом лицу: безуспешно фратар покушава да га тргне из заблуде, али он говори „као опијен”. Млади Турчин све време пушта маха нездравим представама, па фратар са дубоким саучешћем схвата да се он препознаје у несуденом султану.⁷

Зашто се Ђамил ефендија поистовећује са Џем-султаном? Из приче једног од ликова *Проклетје авлије*, Хаима, сазнајемо да Ђамил у прошлости доживљава једну врсту забране: он се заљубљује у девојку друге вере и због репресивног деловања друштва његов интимни избор је осујећен и спречен. Та забрана је окидач да младић постане повучена особа која се бави историографијом. Када у истраживању пронађе лик Џем-султана, Ђамил препознаје властити случај: несудени султан није осујећен у љубави или у интимном избору, али друштвена репресија и њему, такође, обликује живот.⁸

Хаим сугерише да је младић из Смирне померио памету, тј. он препознаје донкихотовски синдром: као што Дон Кихот замишља да је витез, тако и Ђамил ефендија замишља да је Џем-султан. Али Ђамилова помереност је те врсте да се његово књишко лудило прочује до измирског валије, који прави аналогију са тренутном политичком ситуацијом у којој султан свога брата, такође, држи у заточеништву. Тако Ђамил од приватног историографа постаје субверзивни елемент који ће бити ухапшен и заточен и који ће се у *Проклетјој авлији* суочити са низом других затвореника који су исто тако померили памету. Андрићева *Авлија* прераста у приповест о свеопштој репресији: начелно, дело говори о Ђамилу и његовом поистовећивању са Џем-султаном, али далекосежно то је прича о изразито репресивном систему у којем су сви преваранти, али истовремено и опасни завереници.

Кроз историју одувек се над интелектуалцима врши најдубља репресија: они представљају савест друштва јер најбоље увиђају и разумеју проблеме заједнице, али, исто тако, могу послужити у манипулацији властодржаца.⁹ Џем-султан је, као и Ђамил, учен човек који је бесправно утамничен. Он је постао светски заточеник: играчка у рукама европских моћника (од великог мајстора витешког реда, Пјера Д'Обинсона, па до папе Иноћентија VIII). Џем има амбицију да буде

7 Најочигледнији доказ младићевог поистовећивања са Џем-султаном јесте његов одговор иследницима приликом испитивања у тамници када је, отворено и гордо, рекао да је истовестан са Џем-султаном: „Ја сам то!” (Андрић 1981: 110) Овај фрагмент текста обрађен је у претходном делу рада.

8 У *Проклетјој авлији*, поред пара Ђамил и Џем, индикативне су и друге „двојничке везе”: Хаим и Заим, чија се имена чак и римују, чине пар према заједничкој склоности ка причи која повремено прелази у брбљање, тј. у расулу опсервацију; пар Џем-султан и Карађоз, одликује изразита сличност у физичком и карактерном опису: обојица су наклонена уметности у младости, а касније се мењају и постају рано прегојени и имају један спуштени очни капак; такође, обојица су људи несталног идентитета, јер Карађоз припада закону, али неодвојив је од Авлије и света криминала, док Џем-султан има највишу титулу, а заправо је роб који мисли да има права да загрли папу.

9 О манипулацији властодржаца над интелектуалцима пише Жулијан Бенда у делу „Издаја интелектуалаца”. Бенда сматра да интелектуалци чине издају тако што приступају покретима који се темеље на погрешним идејама, као што су фашизам или дијалектички материјализам (комунизам) и тако одбацују апстрактну и увек идентичну идеју правде (уп. Бенда 1989: 198-199). Другим речима, Бенда сматра да уместо константног указивања на трајност идеала правде и слободе, интелектуалци су дозволили да буду изманипулисани и да своју мисију поистовећују са „државним разлогом”, а то је, заправо, спремност да говоре чак и лаж у уверењу да је то корисно, а не штетно, за њихову државу (уп. Бенда 1989: 199).

врховни владалац, али због различитих интрига постаје глобални затвореник. Међутим, Тамил нема политичких претензија: он само жели да чита и да изучава историју, али због друштвене диктатуре постаје субверзивни елемент. Другим речима, Андрић нам, у својој архетипској имажинацији о миту браћа – непријатељи, сугерише да у савременом свету друштвена репресија постаје све тоталитарнија, јер страдају невини људи који нису политички претенденти.

У делу *Проклетиа авлија* изразита је и симболика тамнице и њу наглашава један од главних ликова, Карађоз. Он је управник затвора и јасно износи став да не постоје невини људи:

Нека ми само нико не каже за неког: невин је. Само то не. Јер овде нема невиних. Нико није овде случајно. [...] Али има их хиљаде кривих који нису овде и никада неће доћи, јер кад би сви криви доспели вамо, ова би Авлија морала бити од мора до мора. Ја људе знам, криви су сви. (Андрић 1981: 18–19)

Карађоз је, заправо, интелектуалац који је у младости био даровито дете, предодређено за књигу, али се касније преобраћа у гротескну фигуру која кињи и мучи и која цео свет види као тамницу.¹⁰ Мотив света као тамнице своје порекло има у идеји да је тело тамница: у манихејској слици света људи су лутке које у свеопштем поретку ствари немају никакву власт над собом и над својом судбином. Алузија на ову идеју постаје видљива увођењем лика Карађоза, лика који добија име услед инспирације позориштем сенки (уп. Андрић 1981: 29). Он је активан иза кулиса, а његово пропитивање затвореника на позорници Авлије више личи на позоришну игру у којој се нивелише сваки покушај субверзије. Да би успоставио стабилан поредак у затвору, он укида временску одредницу, тако да затвореници имају осећај да свет функционише по мрачним законима оностраног где време не пролази. Отуд наратор призива поређење са чегртаљком коју држи циновска рука (Андрић 1981: 32): слика која уноси осећај да су затвореници без сопствене воље, да влада свеопште нестајање и ирелевантност људских напора. Имплицира се још да је поредак стварности такав да не постоји излаз и да је врхунац ироније тај да се све налази у дечијој чегртаљци: у неозбиљној играчки којом се дете, као и са људским судбинама, игра кад год пожели.

Сулуди спој тамнице и театра сугерише нам о прогресији репресије у повести: страдају они који су заслужно криви, као и они (у Тамилевом случају) који имају приписану само метафизичку кривицу. Такође, намеће се иронија на рачун самог цивилизацијског концепта на којем почива модерна Европа, а то су идеје разума и прогреса: евидентни напредак у техници не чини се толико фацинантним ако се узме у обзир да не помаже у моралном напресу човечанства. У модерном свету не постоји суштински прогрес, већ се човек креће у круг што сугеруше да се он не одмиче од митске свести.

Међутим, у Андрићевом делу *Проклетиа авлија* идеја понављања прераста у још мрачније визије, јер не постоји само пука цикличност већ спирално кретање: репресија се понавља, али постаје и све снажнија. Спој затворске и позоришне симболике подсећа на мрачну слику света коју је формулисао Мишел Фуко у књизи *Надзирајући и кажњавајући*. Фуко (1997: 193) има идеју утопијске државе са савршеном управом: окружени град који је прожет хијерахијском структуром и

10 Сагледавање света као тамнице има одјек у два књигама које обележавају српску прозу седамдесетих година XX века: у *Гробници за Бориса Давидовича* Данила Киша и у *Како упокојити вампир* Борислава Пекића; у овим делима препознаје се слично сагледавање света као тамнице у виду безумне мреже стаљинизма, односно фашизма, наспрам којих Киш и Пекић пројектују безизлазни положај индивидуалног постојања (уп. Јерков 1999: 204).

механизмима надзора који врше видљиви утицај на сва појединачна тела. Тај механизам надзора биће у виду Бантамовог Паноптикона, тј. архитектонског здања у виду куле из које се може све надзирати (уп. Фуко 1997: 194). Идеја Паноптикона, која се прво примењивала у свим затворским системима, може се употребити на цело друштво: створиће затворени, одсечени простор који је надзиран у свим тачкама, где ће јединке бити везане за место и где ће бити контролисан и најмањи покушај кретања.¹¹

У лику Ђамила ефендије огледа се судбина модерног човека: за разлику од Џем-султана, политичког претендента који, у интригама свога брата – непријатеља, постаје неко ко није дословно утамничен, али није ни слободан човек, Ђамил губи живот у тамници јер седи у соби и чита књиге: на овом месту индикативна је ескалација репресије, тј. визија света као дисциплинског устројства у којој не постоји напредак, већ само регресија; такође, приметно је да репресија у савременом свету поприма посебне, тоталитарне размере.

5. Закључак

У раду смо анализирали како се мит о браћи – непријатељима прекодира у *Буденброковима* Томаса Мана и у *Проклетој авлији* Иве Андрића. У роману *Буденброкови* симболика мита огледа се у пропадању угледне, трговачке породице у контексту либералног капитализма. Млађи брат Кристијан, уместо да постане аристократски трговац, окреће се свету уметности; али пошто је неуротично заокупљен својим телом, не остварује се на том пољу. Старији брат, Томас, такође, показује склоност ка свету уметности, али због превеликог очекивања породице, тај позив напушта. У односу према Кристијану, старији брат показује агресију јер схвата да се препознаје у њему; за разлику од Ђамила, који јавно признаје да се поистоветио са Џем-султаном, Томас одбија било какво идентификовање са млађим братом и након бурне свађе у потпуности се разилази са њим. Старији брат, већ одавно духовно потрошен, након једне неспретне интервенције, губи свет и умире, док Кристијан свој живот завршава у санаторијуму. Са њима пропада фирма, док породичну кућу купује нова, велика трговачка породица, Хегенстремови. У тој слици Томас Ман имплицира иронијски однос према концепту цивилизације: уместо идеје прогреса, Ман уводи слику цикличног кретања у којој се у суштини ништа битно не мења.

У Андрићевој *Проклетој авлији*, из разговора Ђамила ефендије и фра Петра, сазнајемо о сукобу Бајазита и његовог млађег брата, Џема, око наслеђивања престола. У интригама европских моћника, Џем је осујећен, губи престо и постаје дугогодишњи заточеник у европским утврђењима. Са несужењим султаном поистовећује се млади Ђамил, који је, такође, због репресивног деловања друштва и породице, осујећен, али у свом интимном и љубавном избору. Џем-султан,

11 За разлику од Бантамовог Паноптикона, из кога се *све види*, Карађоз је описан као неко ко *све зна* шта се догађа у затвору. Наиме, Латифага је као млад човек заволео свет маргиналаца и све што се плете око њега, а одбијало га је све што припада свету обичних судбина и редовних обавеза. Међутим, од човека који је имао челно место међу маргиналицима, постао је ревносни стамболски полицајац. Као припадник органа реда околио се на своје некадашње друштво: свој посао радио је са страшћу и немилосрдно је гонио скитнице, кријумчаре и остале маргиналце. Када је постао управник затвора, Карађоз је познавао лично сваког окривљеног, а некадашњи преступнички живот помогао му је да упозна и скитничку душу: наиме, када би започео разговор са неким затвореником, он би у сваком тренутку могао наставити разговор о његовој или туђој кривици, као и о мислима и настојањима које је у том тренутку имао (уп. Андрић 1981: 28).

као и маладић из Смирне, представљају симболе раста репресије: за разлику од Џема, Тамил нема политичких претензија и жели само да борави у својој соби и чита књиге. Међутим, иако невин, он запада у тамницу и тамо губи живот. На овом месту, као и код Томаса Мана, постоји идеја поновљивости, али у *Проклетој авлији*, она добија још мрачније визије: код Андрића није само пука цикличност, већ спирално кретање, јер репресија, која са понавља, постаје све снажнија, тј. добија, посебне тоталитарне размере.

Иво Андрић и Томас Ман писци су модерног сензибилитета: они, у уметничком смислу, имају исти развојни пут: од грађанско-индивидуалног до митско-трагичног. У архетипским имагинацијама митске приче браћа – непријатељи они нам саопштавају да у дестабилишућој слици савременог света не постоје вечне вредности и да влада неосетљивост на туђе проблеме и друштвена репресија; такође, сугерушу нам да не постоји прогрес и да се ствари понављају, с тим да репресија постаје све снажнија.

Литература

- Андрић 1981: И. Андрић, *Проклетиа авлија*, Београд: Нолит.
- Андрић 2018: И. Андрић, *Пријовешке*, Београд: Задужбина Иве Андрића.
- Адлер 1990: А. Адлер, *Познавање човека*, Нови Сад: Матица српска.
- Бајчета 2022: В. Бајчета, „Ја сам њо!": *Проклетиа авлија* Ива Андрића и *Јосиф и његова браћа* Томаса Мана, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Бенда 1989: Ж. Бенда, *Издаја интелектуалаца*, Загреб: Књижица Божицара Ације.
- Библија 2004: Библија, превели Ђ. Даничић и В. Караџић, Београд: Партенон / Библијско друштво Србије и Црне Горе.
- Глушчевић 1982: З. Глушчевић, *Психогенеза једне пројасије*, у: Т. Ман, *Буденброкови*, Београд: Просвета.
- Ђурић 2001: М. Ђурић, *Фридрих Ниче и хеленска култура*, Београд: Дерета.
- Ђурић 1971: М. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.
- Џаџић 1983: П. Џаџић, *Храстова греда у каменој кацији*, Београд: Народна књига.
- Џаџић 1996: П. Џаџић, *О проклетој авлији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Јунг 2003: К. Г. Јунг, *Архетипови и колективно-несвесно*, Београд: Атос.
- Јерков 1999: А. Јерков, Неизрецива мисао смрти и неименљиво у *Проклетој авлији*: смисао Андрићеве поезике, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 15, Београд: Задужбина Иве Андрића.
- Контје 2006: Т. Kontje, *Exotic Heimat: Province, Nation, and Empire in Thomas Mann's "Buddenbrooks"*, Maryland: John Hopkins university press.
- Лесли 1868: J. P. Lesley, *Notes on Some of the Historical and Mythological Features of the D'Orbiney Papyrus*, Philadelphia: American Philosophical Society.
- Ман 1982: Т. Ман, *Буденброкови*, Београд: Просвета.
- Ман 1980: Т. Ман, *Есеји I*, Нови Сад: Будућност.
- Мелетински 1983: Ј. Мелетински, *Поетика митиа*, Београд: Нолит.
- Мелетински 2011: Ј. Мелетински, *О књижевним архетиповима*, Нови Сад-Сремски Карловци: Издавачка кућа Зорана Стојановића.
- Ниче 2016: Ф. Ниче, *Тако је говорио Заратустра*, Београд: Дерета.
- Ниче 2020: Ф. Ниче, *Сумрак идола*, Београд: Укронија.

- Ранк 2016: О. Ранк, *Мити о рођењу јунака: покушај психолошког тумачења мити*, Нови Сад: Академска књига.
- Тартаља 1991: И. Тартаља, *Пути поред знакова*, Нови Сад: Матица српска.
- Фрај 2007: Н. Фрај, *Анализа кривичке*, Београд: Нолит.
- Фројд 1994: С. Фројд, *С оне старе принципе задовољства/ Ја и Оно*, Нови Сад: Светови.
- Фројд 2014: С. Фројд, *Тоштем и шабу*, Београд: Невен.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући*, Нови Сад- Сремски Карловци: Издавачка кућа Зорана Стојановића.
- Хенигхаузен 1990: L. Hönnighausen, *Thomas Mann's "Buddenbrooks" and William Faulkner's "Sartoris" as Family Novels*, Maryland: John Hopkins university press.

MYTHICAL STORY ABOUT 'ENEMY BROTHERS' IN *BUDDENBROOKS* BY THOMAS MANN AND *THE DAMNED YARD* BY IVO ANDRIĆ

Summary

In this paper, we consider the ways in which the mythical story of "enemy brothers" is transformed in *The Buddenbrooks* by Thomas Mann and *The Damned Yard* by Ivo Andrić. Mann and Andrić have, in the artistic sense, the same developmental path: from civic-individual to mythic-tragic. Also, by recreating the myth, they project modern psychology into it and thereby demythize and humanize it. The mythical tradition of jealousy and hatred between brothers has been known since time immemorial, and this motif is common in the literature of the 20th century. In the context of the above-mentioned works, we emphasize the symbolism of the mentioned myth in the context of the modern, dehumanized world.

Keywords: Mann, Andrić, *Buddenbrooks*, *The Damned Yard*, enemy brothers

Nemanja N. Marjanović

Миша М. Алексић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

ПРИЧА „КРАЈ МАРКА КРАЉЕВИЋА” МАРГЕРИТ ЈУРСЕНАР И ЊЕН МОГУЋИ ХИПОТЕКСТ²

Предмет разматрања у овом раду јесте „Крај Марка Краљевића”, једна од *Прича са Истока* Маргерит Јурсенар. Трагом Божидара Настева, покушаћемо, на почетку, да покажемо да могући хипотекст ове приче, с обзиром на подударност у теми и мотивима и сличности у представљању епског јунака, ипак јесте македонска песма о Марковом губитку снаге. Таквој тврдњи иде у прилог и чињеница, на коју до сада није указивано, да се једна од варијанти песме појавила у преводу на француски шест година пре него што је наша прича придодата збирци. Причу М. Јурсенар читаћемо, затим, на подлози македонске песме, али и ширег контекста епске традиције о Марку Краљевићу, са циљем уочавања евентуалних нових значења, позивајући се у анализи на хипертекстуални модел Жерара Женета. Ишчитавањем приче као хипертекста покушаћемо да покажемо да М. Јурсенар, трансформишући македонски хипотекст и поигравајући се обрасцем фиктивне смрти епског јунака у његовој основи, сеже књижевном имажинацијом до корена епске традиције о Марку Краљевићу и његовог рађања као митског јунака. У оквирима ауторкине концепције времена, мита и историје образац фиктивне смрти задобија нове функције и значења у односу на хипотекст и постаје могућност промишљања о чину приповедања као привилегованом средству човековог преображаја и достизања универзалног.

Кључне речи: хипертекстуалност, усмена епска поезија, Марко Краљевић, Маргерит Јурсенар, македонска књижевност

1. „Крај Марка Краљевића” у књижевнокритичкој литератури – интертекстуална и интратекстуална перспектива

Из говора издања *Прича са Истока* из 1978. сазнајемо да је причу „Крај Марка Краљевића” Маргерит Јурсенар написала на основу одломка једне „српске баладе која говори о смрти јунака од руку неког незнајца, обичног а загонетног пролазника” (Јурсенар 1990: 346).³ Када пише овај разговор, ауторка се назива и извора те баладе више не сећа, те су ове напомене суштински све што поуздано знамо о настанку приче.⁴ Потакнут овом околношћу, Божидар Настев је већ 1979. писао о „аналогији” између „Краја” и македонске (и бугарске) легенде о Марковом губитку снаге.⁵ Касније је Михајло Павловић (2004) оспорио ову

1 miscia.aleksic@gmail.com

2 Овај рад, у нешто другачијем облику, али са истим спроведеним поступком и закључцима, настао је у оквиру предмета Интертекстуалне теорије, на Филолошком факултету Универзитета у Београду, под менторством проф. др Корнелија Кваса.

3 Ова прича појавила се у часопису *Nouvelle Revue française* у марту 1978. године, а исте године ју је ауторка прикључила збирци, чак четири деценије након првог издања *Прича са Истока* (*Nouvelles orientales*, 1938) (Павловић 2004: 325). Као што је познато, у првом издању објављен је „Осмех Марка Краљевића”, чији је извор позната песма „Мали Радојица”.

4 „Али, где сам ја прочитала или чула ту причу на коју сам, потом, често мислила? То не знам, а не проналазим је ни у неким текстовима исте врсте које имам при руци и који о смрти Краљевића Марка пружају више верзија, али не и дотичну.” (Јурсенар 1990: 346)

5 Према Настеву (1979: 84): „[...] извесна аналогија може да се најде во една балканска легенда сврзана со името на Марко Крале. Мислиме на познатата легенда, за која постојат и поетизирани верзии во духот на народната песна, во која Марко ја губи силата.”

тезу пошто је уочио више аналогича са циклусом песама о Марку Краљевићу, те је питање извора суштински остало отворено. Начелно се овај проблем занемаривао у тумачењима „Краја Марка Краљевића”. Ова „новела”⁶ разматрана је најчешће са становишта њене функције у *Причама са Истока* као система и тумачена суштински као изврнута слика „Осмеха Марка Краљевића”, са циљем да се у крајњој линији покаже да *Приче са Истока* ипак јесу књижа или роман а не једноставно скуп текстова (в. Делкроа (1989), Де Мелдер (1994), Де Медеирос (2000), Беса (2005)).

Ми ћемо у овом истраживању покушати пак да питање извора и значења приче доведемо у некакву ближу везу. Покушаћемо прво, трагом Настева (1979), а уз прихватање и неких Павловићевих (2004) закључака, да аргументујемо тврдњу да песма из македонске и бугарске традиције о губитку снаге ипак јесте, Женетовом терминологијом, могући хипотекст приче М. Јурсенар. На основу тог могућег хипотекста понудићемо једно другачије тумачење „Краја Марка Краљевића”, не губећи из вида контекст збирке и оно што знамо о поетици ауторке из критичких осврта али и писања саме Јурсенар. У нашој анализи покушаћемо затим да одговоримо на два основна питања: *Ако имамо у виду евенцијални македонски хипотекст, на који начин можемо схватити природу смрти Марка Краљевића у причи М. Јурсенар и може ли се и на који начин говорити о девалоризацији фигури јунака како је смислила критика?*

У нашем покушају Женетов појам хипертекстуалности представљен у књизи *Палимпсест* (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982), који се тиче односа између ранијег текста (хипотекста) и новог текста који је из првог изведен (хипертекста), с једне стране биће полазиште и понудиће основну претпоставку нашој анализи, а то је да хипертекст, уколико се препознаје његова хипертекстуална природа, увек задобија на значењу (Женет 1982: 555). С друге, Женетове категорије које се тичу типова хипертекстуалности, као што су *трансформација* и њена подврста *транспозиција*, те различите врсте транспозиционих поступака, формалних и тематских, помоћи ће нам да у конкретној анализи уочимо и прецизније одредимо однос између приче М. Јурсенар и њеног могућег хипотекста и конкретне поступке путем којих га ауторка трансформише.

2. Српски и(ли) македонски извори приче

2.1. „Српска” теза

Као што смо нагостили, Павловић (2004: 331) у свом раду износи став да је сасвим извесно да се ауторка ослања првенствено на српску усмену традицију онда када говори, у вези са Марком, о теми смрти и прихватању њене неизбежности, иако је свакако познавала и друге балканске легенде о овом јунаку. Тој тврдњи иде у прилог сличност коју са причом М. Јурсенар Павловић (2004: 330–331) налази у вилином говору упућеном Марку у српској песми „Смрт Марка Краљевића”, а она је више пута преводјена на француски а објављена је и у две збирке Огиста Дозона (Auguste Dozon), добро познатих ауторки.⁷ Кључно је у том тексту вилино пророчанство према којем ће Марко умрети не у борби

6 Као што је указала Беатрис Нес (1990: 331), у поговору *Прича са Истока* (1978) М. Јурсенар термином *nouvelle* означава приче које су плод маште, потакнуте било књижевном, било историјском грађом, док се термин *conte*, који ауторка употребљава управо у вези са „Крајем Марка Краљевића”, односи на оне приче које представљају преосмишљавање већ постојећег предлошка.

7 Реч је о збиркама *Poésies populaires serbes* (1859) и *L'épopée serbe – Chants populaires héroïques* (1888).

против неког „на земљи јунака”, већ „од бога, од старог крвника”. У причи М. Јурсенар, ако прихватимо да се иза лика старца крије Бог, то се пророчанство заиста обистинило. Осим тога, наводи Павловић (2004), у поменутим збиркама преведене су и друге српске песме на које упућују одређени елементи у нашој причи, а то су „Сестра Леке капетана”, која је наговештена једним делом јунакове исповести на крају текста,⁸ и „Марко Краљевић и бег Костадин”, на коју се алудира у Марковом разговору са једним од гостију на гозби.⁹

Ова, свакако неоспорна запажања заиста јесу важни аргументи у прилог тези о српским изворима наше приче, а ми бисмо, заправо, могли додати барем још један. У српској песми Марко је налик неким ликовима М. Јурсенар, као што су Хадријан из *Хадријанових мемоара* (*Mémoires d'Hadrien*, 1951), Зенон у *Црној мени* (*L'Œuvre au noir*, 1968), Натанаел у „Незнамом човеку” из књиге *Као вода која тече* (*Comme l'eau qui coule*, 1982), по томе што и он потпуно свесно иде у сусрет смрти, коју спокојно прихвата, али ипак у њој активно учествује тако што одлучује о времену и месту те начину на који ће умрети (уп. Песини 1997: 166), односно, речима Елене Песини (1997: 168), о појединостима посмртног обреда (*des modalités du rite de la mort*), који је у српској песми заиста обред у правом смислу речи (в. Сувајџић 2005). Ова сличност имплицира да Марков однос према смрти у овој песми М. Јурсенар заиста јесте могао бити изузетно занимљив и близак. Насупрот томе, у македонској легенди, наводи Павловић (2004: 330), уопште није реч о смрти јунака, главној теми приповести, већ само о мотиву губитка снаге и то дисквалификује ову песму као потенцијални извор приче М. Јурсенар.

2.2. „Македонска” теза

За Настева (1979), напротив, очигледне су подударности између два текста. А такав утисак чини се добро утемељен у чињеницама будући да се на нивоу сижеа ипак ниједан други појединачни текст, па ни песма „Смрт Марка Краљевића”, не подудара са причом колико македонска песма, односно, прецизније, њен други део, који започиње сусретом Бога и Краљевића Марка. Основни заплет чине управо исти елементи, како је указао Настев (1979), а то су: сусрет Марка и старца; покушаји да се помери торба односно старац; Марков пораз и смрт односно губитак снаге као последице тог пораза.

Трагом Настева (1979), можемо истаћи још неке појединости заједничке македонској песми и причи М. Јурсенар. У оба случаја коначном поразу Краљевића Марка (губитку снаге односно смрти) претходи некаква врста борбе у којој се ставља на пробу Маркова јуначка снага и у којој он треба да потврди свој јуначки статус. Док у српској песми Марко сазнаје о својој судбини од виле, која је само гласник (Јовановић 2011: 283), и на себе преузима задатак да изврши Божије хтење, те изостаје његов неспоредан сусрет са Богом, „старим крвником”, у песми и у причи он треба да непосредно одмери снаге са фигуром која одређује његову судбину. Марков противник у оба случаја проприма обличје старца, чија је пак слабост само привидна: у песми, као што се зна, старац је сâм Бог, а у причи је могао бити какав „зао дух или неки страшни бог”, како сазнајемо из разговора Стевана Станића са ауторком (Јурсенар 1980: 123). Уз то се поменуто одмеравање снага одвија на аналоган, процесуалан начин, односно у више „фаза”: Мар-

8 „Девојци којој сам се удварао а која ми је то рекла – рече самртник – одсекао сам десну руку.”

9 „Једноме, неком богаљу на штакама, причао је о времену када су се заједно борили против бега Константина.”

ков напор да помери торбу испуњену тежином земље односно старца састоји се из више покушаја, у којима он улаже поступно све више снаге, а торбу односно старца успева да помери само незнатно и при томе задобија тешке повреде и на крају доживљава пораз.

У оба текста Марко борби приступа гордо – у причи инсистира да се бори без ичије помоћи, због чега на концу и умире, а у песми је његова безумна поноситост управо разлог због којег је он кажњен и губи снагу;¹⁰ на крају, у оба текста, Марко је приморан да ту гордост одбаци, да се покаје и прихвати неминовност свог усуђа, али тек након што се, када је пораз очигледан, открије или наговести дубљи смисао целе радње у речима старца (у песми: « Ecoute-moi bien, Marko Kralévitch, / Quand de ta lance tu tirais le sac, / Tu as perdu la moitié de ta force », итд; у причи: „Од овога се нећеш подићи. Мислим да си ти то знао и пре него што си почео”¹¹). С друге стране, у српској песми Марко се чини сасвим другачијим и те гордости уопште нема. На психолошком плану, након напетости која проистиче из слутње несреће, преовладавају бол, жал за животом, горчина ублажена духовним алтруизмом (Јовановић 2011: 284).

Ми бисмо посебно истакли и то да осим заједничких елемената из сижеа, на које ћемо у наставку још указивати, у прилог тези о македонској инспирацији приче, заправо као њена нужна претпоставка, иде такође и чињеница да је ауторки једна од варијанти песме о Марковом губитку снаге могла бити позната, што би потенцијално значило да се не ради о случајним подударностима, већ о могућем хипертекстуалном односу. Колико нам је познато, у научним радовима није до сада истакнута чињеница да се шест година пре приче М. Јурсенар македонска песма појавила у преводу на француски, у антологији македонске поезије *La poésie macédonienne* (1972, ур. Милан Ђурчинов) под насловом « Marko Kralévitch perd sa force ».¹² Стога није невероватно да је управо то могла бити „балада” која се спомиње у поговору *Прича са Исиока*. Наравно, све то ни у чему не оспорава присуство српског песништва у причи „Крај Марка Краљевића”, на које је указао Павловић (2004), јер хипотеза о македонском извору приче њега не искључује, већ македонску песму одређује као могући хипотекст „Краја” с обзиром на поменуте подударности у сижеима два текста.

Па ипак, треба размотрити основну разлику између македонске песме и „Краја Марка Краљевића” коју је истакао Павловић (2004: 330), а која не иде у прилог нашој тези – у причи Марко умире, а у песми наставља да живи. Па ипак, Марко у њој постаје, од јунака који уклања своје противнике снагом и јунаштвом, неко ко се служи сналажљивошћу и лукавством (« Tu ne pourras pas de ta seule force / Triompher sur des héros inconnus. / Mais tu sauras les vaincre davantage / En te servant de ruse et tromperie... » (Ђурчинов 1972: 56)). Ако ствари сагледамо на жанровској равни, то заправо значи да смрт јесте присутна и у македонској песми, другачије него што је сматрао критичар (Павловић 2004), јер у њој у ствари препознајемо, како је показао Сувајџић (2005: 180, 183), *фиктивну* смрт епског

10 О Марковој поноситости експлицитно говори сама ауторка (према Павловић 2004: 330): « Personne ne bouge et Marko lui-même n'essaie pas de se défendre. Il est trop fier. » (курзив наш).

11 Одломке из приче наводићемо према српском преводу Јурсенар (1990).

12 Песма о Марковом губитку снаге има више варијаната, „забележених, углавном, на подручју данашње Македоније”, а заједнички им је „образац *фиктивне смрти* епског јунака” (Сувајџић 2005: 178). Више о тим варијантама в. Сувајџић (2005: 178, фуснота 36). За нас је питање варијаната и разлика између њих мање важно будући да је за нашу анализу кључно, како смо навели, то што се ова песма појавила у преводу на француски, те ћемо тај превод и цитирати у наставку рада.

јунака, која је директна последица његовог губитка снаге као једног од основних јуначких атрибута. И управо ова разлика у исходу борбе – губитак снаге односно смрт – која је релативизирана ако два исхода схватимо као два вида смрти, може бити, како сматрамо, кључна за једно другачије тумачење приче М. Јурсенар.

3. Маркова (фиктивна) смрт – крај или нови почетак епског јунака?

3.1. Марков пораз као девалоризација епског јунака

Губитак снаге и јесте био, за француску критику, кључан у тумачењу приче онда када је она Марков пораз у борби са фигуром у чијем опису се инсистира на слабости¹³ такође суштински разумела управо као фиктивну смрт говорећи о негацији песничког света који почива на изванредној физичкој снази хероја, оличеног, у збирци, у причи „Осмех Марка Краљевића” (Беса 2005: 356).¹⁴ Јер мотив губитка снаге јесте имплициран и у причи М. Јурсенар и још је једна сличност између два текста, а може се схватити као последица Маркове старости или једноставно, као у песми, као недостатност било какве снаге, па и Маркове натприродне силе, пред „алегоричним пролазником” (*allégorique passant*, како га назива Јурсенар 1978 у одељку “Post-scriptum”). Не чини нам се нимало случајна чињеница да су француска и наша критика дошле суштински до истог закључка у анализи два различита текста међу којима смо ми пак увидели хипертекстуални однос.

Тумачећи губитак снаге суштински као фиктивну смрт јунака, француски критичари донели су пак закључак да је у „Крају Марка Краљевића” епски јунак у причи суштински у потпуности *девалоризован*, а преко њега (и управо са тим циљем) негиран мит као такав. Према овим тумачењима, у другом делу збирке ауторка на овај начин показује крхкост самог мита и митског поимања реалности. У том делу збирке, те и у „Крају Марка Краљевића”, ради се о „смрти мита”, док је у првом делу збирке и у „Осмеху Марка Краљевића” реч о „миту о смрти” (Де Мелдер 1994, уп. Беса 2005: 356, *l'anéantissement du mythe*).

Уколико пак прихватимо хипотезу да је прича М. Јурсенар заправо, Женетовом терминологијом, *транспозиција*¹⁵ македонске песме, отвара се потенцијално простор другачијем тумачењу текста, а посебно Маркове (фиктивне) смрти, у односу на она читања која остају искључиво у оквирима збирке те готово у свему супротстављају „Осмех” и „Крај” Марка Краљевића, тако да је друга прича заправо негације прве, односно слика смрти мита у њеној основи.¹⁶ Могућност

13 « La mort héroïque du premier Marko se voit en effet contredite, sinon discréditée, par le récit de la mort peu digne subie par Marko dans la seconde nouvelle. La dégradation de Marko, déjà présente en germe dès le premier récit, s'aggrave en effet dans le second, suivant la pente du recueil. » (Де Мелдер 1994: 39)

14 « Dans « La fin » en revanche, nous assistons à l'anéantissement du mythe (le titre est déjà une épitaphe) : la mort de Marko aux mains d'un petit vieux qui a l'air comme tout le monde nie la cohérence d'un univers construit sur l'extraordinaire force physique du héros. Cette mort indigne réfute radicalement la version glorieuse qui en avait été donnée dans « Le sourire », où il nous était dit que Marko « mourut dans une bataille contre les Ottomans. »

15 Као што је познато, Женет (1982) предлаже термин транспозиција за овај, озбиљни тип трансформације хипотекста у поглављу VII књиге *Palimpsestes: La littérature au second degré*, а детаљно га анализира, с обзиром на различите врсте поступака, у поглављима од XL до LXXX.

16 Критика је ове две приче често посматрала на подлози дихотомија: на пример, на плану односа према реалности (свето наспрам световног), која се, последично, перципира у једном случају путем метафора и симбола, у другом доживљава као гомилање звучних опажаја (визуелно наспрам аудитивног), а то се одражава и на жанровској равни („Осмех” као легенда наспрам „Краја” као анегдоте). Уп. Беса (2005: 349–350, курсив наш): « La bipolarité que nous venons de remarquer entre le visuel (« Le sourire ») et l'auditif (« La fin ») semble obéir à un dessein bien clair de la part de

евентуалне другачије интерпретације лежи управо у самој природи фиктивне смрти јунака. У македонској песми она је крај једне егзистенције који пак истовремено у себи носи зачетак једног новог вида постојања – губитак надљудске и, рекли бисмо, суштински нељудске силе Марко ће надоместити умном снагом, „лукавством и сналажљивошћу”, природеним само човеку, и уз благослов Бога заправо постати другачији јунак међу јунацима. Фиктивна смрт јунака јесте дакле по својој природи један вид преображаја, а не потпуно поништавање Маркова. Путем ње од епског јунака он постаје, више него раније, човек и носилац новог, изразитије људског јунаштва.

Поменуте подударности између два текста наводе нас да и у причи „Крај Марка Краљевића” размотримо значење смрти епског јунака и проверимо да ли се и на који начин у њој може говорити о фиктивној смрти епског јунака, да ли је евентуално, посредством ње, Краљевић Марко деградиран, како је сматрала критика, и да ли постоје назнаке да је Маркова (фиктивна) смрт у причи заправо истовремено могућност некаквог његовог преображаја, као што је то случај са македонским хипотекстом.

3.2. Марков пораз као трансвалоризација епског јунака – питање наративних гласова и временâ приповедања

У том погледу чини се важном чињеница да су, за разлику од већине прича из збирке, обе приповести о Марку поверене интра-хетеродијетичким нараторима, односно то да све што о Марку сазнајемо, сазнајемо индиректно, из приче у причи, посредством временски и географски одређених наративних гласова. Из угла тих наратора фигура Марка Краљевића поприма специфична значења. Могли бисмо стога рећи да у *Причама са Исиока* М. Јурсенар поклања пажњу и рецепцији лика Марка Краљевића као историјске личности и књижевног лика, а у средишту такве рецепције јесте свакако само приповедање о Марку Краљевићу.

У таквој поставци од кључне су важности *времена приповедања* две приповести. Иако се у „Осмеху”, у другој по реду „новели” збирке, говори о младом јунаку, а у претпоследњој, у „Крају”, о смрти остарелог Марка, времена приповедања две приче на хронолошкој линији заправо су заменила места: из тог угла прво се приповеда о Марковој последњој борби односно смрти, будући да приповедач и слушац приповести (Андрев и Стеван) јесу Маркови савременици; а затим, у потоњим временима, почетком 20. века,¹⁷ о Марку као легендарном хероју и његовом осмеху, симболу човекове слабости пред лепотом, приповеда један француски инжењер грчком археологу и египатском паши. Ауторкин одабир да приповедач „Краја” буде Марков савременик не иде у прилог тези према којој овом причом М. Јурсенар предочава читаоцу смрт мита. У имажинативном просторно-временском свету који образује збирка Марков лик не само да не губи на снази сугестивности ни много векова касније, већ изузетну знатигељу за нашег

Yourcenar, car elle correspond à deux modes d'appréhension et de sélection de la réalité derrière lesquels on entrevoit une hiérarchie de valeurs selon une échelle qui va *du sacré au profane*. » Уп. закључак Де Медеирос (2000: 196): « Les points de ressemblance et de contraste qui émergent lorsqu'on remarque que les contes sont regroupés de manière à se faire écho permettent au lecteur de les aborder dans une nouvelle perspective, pour tracer des correspondances thématiques quelquefois inattendues. [...] Ceci rappelle la philosophie du yin et yang chère à la philosophie orientale. » Тако и Делкроа (1989: 90): « [...] au sourire de Marko s'oppose sa déchéance, à sa mort glorieuse une mort indigne. »

17 На то указују прве реченице „Осмеха” (Јурсенар 1990: 286, курзив наш): „Брод је лагано пловио по глатким водама као нека напуштена медуза. Један *авион* се, неподношљиво зујећи као разљућени инкет, окретао у узаном небеском простору опкољеном планинама.”

јунака показује и личност каква је француски инжењер, који је од три лика из оквира „Осмеха” по професији и пореклу у највећој мери носилац модерног, западњачког разума (Беса 2005: 351). Иако би се од њега најмање очекивало да је склон митском поимању реалности, управо је он тај који приповеда легенду о нашем епском јунаку. На живост Марка као митске фигуре указује осим тога и приповедачева напомена да је приповест коју преноси и даље жива међу народом и да ју је управо од њега лично и чуо.¹⁸

Другачије речено, у „Крају” о смрти или негацији мита чини се да и није реч јер мита о Марку, у тој причи, још увек нема, будући да он за свог савременика, интра-хетеродијетичког приповедача „Краја”, још увек није митска личност. Мит је у тој причи, како сматрамо, само наговештен, а јавиће се, у збирци, тек у „Осмеху”, у којем је Марко већ постао у потпуности носилац универзалних, митских вредности. Из угла времена приповедања, приповест, како смо рекли, о приповести о Марку у *Причама са Истока* заокружује се заправо „Осмехом”, а не „новелом” о његовој смрти.

Управо на тај начин можемо објаснити „празнину” на крају наше приче, на коју је указала критика. За разлику од „Осмеха”, ова прича није заокружена евентуалном поновном интервенцијом интра- или екстра-хетеродијетичког наратора са почетка, те јој недостаје завршни део, што отежава декодификацију текста у целини.¹⁹ „Крају Марка Краљевића”, другим речима, суштински недостаје крај. А та „празнина” или одсуство краја може се схватити и као отвореност текста, као могућност његовог настављања, до којег, како ми сматрамо, и долази у „Осмеху”.

Супротно тези према којој приповест о Марковој смрти значи и смрт мита, ми бисмо рекли да је она предуслов за његово ново рађање, односно за Маркову епску апотеозу. А да би досегао универзално, Марко прво мора да проживи крајње људско искуство – смрт, која, речима ауторке, представља једина врата кроз која излазимо из света у којем све умире (« Intimation », 1963).²⁰ Необичност његове смрти приморава Андрева, као очевица догађаја и приповедача, да покуша да пронађе некакав смисао у неочекиваном и чудном догађају којем је био сведок и слици Марка, славног и моћног ратника, која није помирљива са убицајеном. Приповедач, зачуђен оним чему је присуствовао, почиње да сумња да је по Марков живот у руху старца дошла сама Смрт (Беса 2005: 357). Реалистичност приповести, на којој је инсистирала критика, доведена је на тај начин у питање. У приповести Андрева старац заиста више не делује као обичан човек, *мада је то могао бити*, већ се чини, као што сугеришу и цитирани наводи из разговора са ауторком, као некакво натприродно биће – Маркови ударци не озлеђују њега, већ оног који их задаје; речи којима се представља тајновите су и само додатно замагљују његов идентитет, али сугеришу да може бити сâм Бог, Време или Вечност, оно што у источњачкој симболији фигура старца и представља²¹ („Једни

18 „Понудио сам вам је такву какву сам сазнао од житеља села у коме сам провео прошлу зиму, радећи на бушењу тунела за оријент-експрес.”

19 Беса (2005: 346) пореди структуру „Осмеха” и „Краја” и указује на то да обе садрже (1) почетак, поверен екстра-хетеродијетичком наратору (*Ouverture*), (2) увод у причу (*Introduction*) и (3) саму приповест (*Histoire*), које су поверене другом наративном гласу (француском инжењеру односно кујунџији Андреу). „Крају”, међутим, недостаје (4) епилог (*Épilogue*).

20 « La mort approche, et sa rumeur: / Frère, Ami, Ombre, que t'importe? / La mort est notre seule porte / Pour sortir d'un monde où tout meurt. » (Jypscenap 1984: 79)

21 Уп. Де Мелдер (1994: 40): « [...] en Orient, les vieillards sont en effet souvent perçus comme l'incarnation symbolique de l'immortalité et de l'éternité. »

ме зову овако, а други онако – рече старчић”, „Има их који веле да непрестано вребам – рече старац. – Али варају се: пуштам људе да раде шта хоће”); он је просјак који не проси, а Јурсенар је већ раније, у *Алкийним даровима*, ову фигуру користила као метафору за смрт (« le seul mendiant que n'aura qu'un refus », према: Фарел 1993: 56). Марко се бори, *барем у приповестии Андрева и у његовом тумачењу догађаја*, са моћним противником.

У нарацији нам се посебно знаковитим чине појединости које нису од нарочито значаја за њен даљи развој али самим својим присуством показују да су на неки начин важне за Андрева и својом потенцијалном симболиком заправо упућују на његов покушај да себи објасни један сасвим изузетан догађај. Он тако помиње да се старац „упути[о] ка *враћима*, која су била *широм отворена*”, а на *прају* су била два пса везана ланцем; он је „пролазећи, положи[о] шаку на главу Великог гарова [фр. *le Grand noir*], који је веома зао. Велики гаров не показа зубе.” Сlike прага и врата обично се јављају код Јурсенар када њени јунаци умиру (Торес Марињо 2008: 99), а сугеришу управо схватање смрти према којем она није поништење, већ заправо прелаз у један другачији вид постојања. Занимљив је и детаљ да се име једног од паса – *le Grand Noir* – може схватити као превод тибетанског имена хиндуистичког и будистичког божанства Махакале, бога времена, стварања, уништења и моћи. Да то можда није случајно, сугерише чињеница да је по предању његова жена Махакали односно Кали, главна јунакиња претходне приче у збирци (« *Kāli décapitée* »). Знаковито, након Маркове смрти „Велики Црни”, слика божанства времена, „није показао зубе”. Чини се да време, у Андрељевој тумачењу догађаја, може бити благонаклоно према Марку.

На то упућује и његово помињање лета дивљих гусака, којим се затвара прича. За ауторку су птице генерално позитивни конотиран симбол, будући да су за њу оне налик анђелима по томе што су такође весници нечег новог (Деблаш 1997: 148–149).²² Помињање лета птица јесте можда, осим тога, важно и у вези са вертикалом која упућује на комуникацију између неба и земље на коју у причи „Осмех” указује Беса (2005), а која је, према критичару, у „Крају” прекинута, будући да се креће једносмерно, од неба ка земљи. Таква визуелна перспектива јесте, међутим, још једна сличност између хипотекста и хипертекста – у песми је, на њеном почетку, Марков разговор са звездом вечерницом, ка горе, затим сусрет са старцем, доле, на раскршћу (« *Alors de son ciel [Dieu] est descendu / [...] / Et puis [il] s'est assis au carrefour / où Marko Kralévitch allait passer* »); а у причи – прво опис неба, „неподношљиво плавог”, затим усмеравање погледа ка земљи и месту радње („*Али доле, у белом граду с уским двориштима...*”, курзив наш). А на крају текстова – слика пута, којим у песми иде Марко, „кротко и полека” (« *Il va doucement, il va lentement* »), а у причи старац, необично хитро („Корачао је брзо за старог човека”). Споменом лета дивљих гусака поглед се још једном усмерава ка горе, ка „сасвим празном небу”, чија се празнина може схватити и као *tabula rasa* на којој се може исписати нова прича о Краљевићу Марку, можда баш у кулунџијској радионици, коју бисмо могли упоредити са оном одајом из есеја „О неким редовима поштованог Бедеа”, „симбол[ом] мозга, [...], тог створитеља ватре, [...], без којег ни птица, а ни олуја не би биле ни замишљене нити опажене” (Јурсенар 2014: 10).

На самом крају налази се, дакле, симбол и наговештај промене као једног новог почетка. Реалистични елементи у нашој причи по нашем мишљењу нису

22 « [...] l'oiseau, quant à lui, captieux dans ses métamorphoses, « totémique » dans son assimilation à l'être humain, est cependant toujours secourable, porteur de vie ou d'amitié. »

потпуна негација Марка као епског хероја. Уколико их посматрамо на подлози хипертекстуалног односа између два текста, они су постигнути трансвокализацијом, трансфокализацијом и трансдијегетизацијом хипотекста²³ и могу се протумачити као део евентуалне ауторкине замисли да књижевном имагинацијом веродостојно „реконструише” контекст у којем започиње преображај једног појединца и историјске личности у књижевног лика који у себи садржи нешто од универзалног и вечног. А у средишту њеног интересовања чини се да је управо чин приповедања, као спона између индивидуалног и универзалног, као средство тог преображаја. А чин приповедања, и уметност уопште, јесу увек, за М. Јурсенар, један вид борбе са временом које стално измиче.²⁴ Да се ради о реконструкцији постанка мита о Марку сасвим је у складу са ауторкиним занимањем за порекло и историју мита, за његове културолошке, антрополошке и естетичке аспекте, али и постојбину појединачних митова, о којем сведоче њени чланци, есеји и предговори настали у различитим периодима њеног стваралаштва (Гауден 1994: 67, 69).²⁵ А промишљање о исконском облику мита јавља се и у самим *Причама са Исиока*, онда када у „Осмеху” грчки археолог исказује сумњу да је прича о Марку нека скорија обрада мита о овом јунаку.²⁶

Управо необична Андревова прича о Марку, која настаје из потребе за самим приповедањем и да би се дао неки смисао проживљеном, у ствари баш због оваквих, суштински песничких побуда, као да садржи у себи клице будућег песништва о легендарном јунаку. Јер, као што стоји у тексту, Стеван је већ обавештен о самом догађају и обавест није циљ Андревове приповести („Пошто ти је до приче, приповедај док радим”). А није мање важно ни то што је место приповедања кујунџијска *радионица*, те причу о Марку, у којој смо ми увидели зачетке преображаја Марковог у књижевног лика, прати Стеванов рад на бакарном „ибрику” (како стоји у Јурсенар 1990: 337, у оригиналу Јурсенар 1978: *aiguïère*), као процес обраде и трансформације грађе који се може схватити и као транспозиција на материјалном плану поменутог процеса Марковог књижевног преобликовања. Све се то дешава у једно слепоподне на измаку, које, додуше,

23 У македонској песми Марков сусрет са старцем/Богом одиграва се у „непознатом простору”, у „митском контексту” (Сувајдић 2005: 181) – историјско време и место догађања су неодређени; све се дешава ноћу, а Марковом поразу присуствује само звезда вечерница. У хипертексту све се пак дешава у „хришћанској” земљи, на „граници са неверничким крајевима”. Утисак реалистичности постигнут је и, како смо поменули, акустичним елементима – чују се плач и молитве жена, смех сеоске луде, ударци чекића у кујунџијској радионици, оглашавање животиња, итд. И време радње хипертекста историјски је одређеније – радња се дешава у годинама после Косовског боја, „добрих старих времена”, али на дан који је налик Марковој свакодневици.

24 В. Гауден (1994: 22): « Il est vrai que pour Yourcenar, l'art est investi d'une mission. Qu'il soit considéré du point de vue du créateur ou du récepteur, il est toujours défi au temps, tout en offrant des réponses multiples à la provocation que représente la fuite insaisissable des instants. »

25 Уп. Гауден (1994: 67): « Chez Yourcenar l'usage du mythe [...] s'accompagne d'une vision de l'évolution culturelle qui touche à l'anthropologie, à l'histoire, et à l'esthétique. Sa réflexion est dispersée sur plusieurs articles de périodes différentes, mais elle suit des lignes de forces cohérentes, quel que soit le genre des œuvres commentées. [...] Réflexion de lectrice et de voyageuse érudite, certes, mais aussi, en contrepoint, rêverie sur le mythe et sur l'histoire du mythe. D'où viennent les mythes ? Comment vivent-ils et jusqu'où résistent-ils aux avatars parfois extrêmes qu'ils traversent ? Pourquoi nous touchent-ils encore et que nous enseignent-ils ? Si toutes les histoires fondamentales ont déjà été racontées, pourquoi les raconter à nouveau ? Dans tous ces essais on retrouve donc la problématique du temps, si bien que la question de la fonction du mythe devient celle de savoir comment la pensée et l'imagination qui lui sont liées colorent notre perception de la temporalité. »

26 „– Чудна прича – рече археолог. – Али, верзија коју нам нудите без сумње је недавна. Мора да постоји нека друга, давија. Распитаћу се.”

одговара оној фази развоја мита у којој он више није у времену свог свитања, већ се, удаљивши од свог извора, првобитног времена и контекста, донекле приближио свакодневном и обичном. Односно, као што, речима М. Јурсенар, ни Еурипидову *Алести*у више не обасјава она блистава светлост зоре мита као код Есхила, нити подневно сунце као код Софокла, већ топле сенке послеподнева (према Гауден 1994: 77),²⁷ тако се и приповедање о Марку одвија у „топлот[и]” и светлу „ниско[г] сунц[а] касног послеподнева”, које, међутим, још увек има снаге да „нахрупи у мрачну радионицу”.

4. Закључак

На крају анализе можемо закључити да се ауторка на врло занимљив и сложен начин поиграва са мотивом губитка снаге односно фиктивном смрћу епског јунака из македонског хипотекста. Оно што се на први поглед чини као фиктивна смрт епског јунака то, у извесном смислу, и јесте, али ипак на другачији начин. Овде епски јунак није деепизован тиме што му се докидају јуначке црте, већ је он деепизован само привремено тиме што се сеже, књижевном имагинацијом и рефигурацијом, у предмитску, историјску фазу његовог постојања. Онда када Марко у Андреевој причи опет постане лик једне необичне приповести, већ започиње његова ремитологизација.

И у „Крају” Марка Краљевића, као у македонској песми, наговештен је преображај, само у супротном смеру: од индивидуалног у универзално, од човека у епског јунака, који у „Осмеху” урања у море, продирући можда са површине времена у стабилне дубине океана вечности. А на размишљање о судбини Марка, између историјског и епског, односно на приповест о приповедању о Марку, чини се да је ауторку заиста могла да потакне македонска песма, као необичан текст у којем се огледа недоумица у погледу судбине „најпопуларнијег јужно-словенског епског јунака” у окриљу једне од традиција које је га изнедерила и у којем се Марков епски статус на крају докида а он враћа у оквиру људског. И као што певач македонске песме, новијег порекла, треба ретроспективно да рационализује и објасни одређене недоследности и нејуначке црте из Маркове епске биографије, промишљајући на тај начин о миту и некако се према њему одређујући, те Марко, пронашавши излаз у фиктивној смрти, која представља, заправо, негацију смрти, ипак наставља да живи у епској поезији,²⁸ тако слично и М. Јурсенар у предвечерје мита, у времену када је његов смисао за савременог човека доведен у питање, чак четири деценије након што је о Краљевићу Марку писала први пут, изнова промишља о књижевном постојању нашег јунака, чији осмех није имао, како пише у првој „новели”, ни Хомеров Ахил. Маркова смрт, која се и у хипертексту и хипотексту јавља као преображај, постаје на тај начин повод за промишљање о привилегованом средству преображаја човековог – самом чину приповедања.

27 « [Dans l'*Alceste* d'Euripide] nous croyons assister à une mue et à un passage ; la lumière qui y règne n'est plus l'aurore sanglante et fulgurante d'Eschyle ni le plein midi sophocléen ; nous sommes encore bien loin du crépuscule, mais d'étranges et chaudes ombres d'après-midi commencent à s'y étendre sur le mythe grec. *Th.II*, 92. »

28 Уп. Сувајџић (2005: 180–181, 184).

Литература

- Беса 2005: С. Besa, Les Nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar: du texte des nouvelles aux nouvelles comme texte, *Neophilologus*, 6p. 89, 343–369.
- Делкроа 1989: М. Delcroix, Mythes et histoires, *Bulletins de la SIEY*, 6p. 5, 89–109.
- Де Медеирос 2000: А. De Medeiros, Les “Nouvelles orientales”: étude de l’Orient / étude de l’auteur, у: R. Poignault, J. Castellani (уред.), *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Tours: SIEY, 189–196.
- Де Мелдер 1994: А. De Meulder, Du mythe de la mort à la mort du mythe, analyse de deux nouvelles orientales de М. Yourcenar, *Bulletins de la SIEY*, 6p. 14, 31–43.
- Деблаш 1997: L. Desblache, Marguerite Yourcenar et le monde animal. Éthique et esthétique de l’altérité, *Bulletins de la SIEY*, 6p. 18, 143–156.
- Гауден 1994: С. Gaudin, *Marguerite Yourcenar a la surface du temps*, Amsterdam – Atlanta, GA: Editions Rodopi B. V.
- Ђурчинов 1972: М. Djurcinov, *La poésie macédonienne. Anthologie des origines à nos jours*, Paris: Les Éditions français réunis.
- Женет 1982: G. Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- Јовановић 2011: Б. Јовановић, Митски, поетски и историјски аспекти песме „Смрт Марка Краљевића”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 59, св. 2, 277–288.
- Јурсенар 1978: М. Yourcenar, *Nouvelles Orientales*, Paris: Gallimard.
- Јурсенар 1980: М. Jursenar, *Osmeh Marka Kraljevića*, Beograd: BIGZ.
- Јурсенар 1984: М. Yourcenar, *Les charités d’Alcippe*, Paris: Gallimard.
- Јурсенар 1990: М. Јурсенар, *Као вода која тече; Вајре; Приче са Истиока*, Београд: Нолит.
- Јурсенар 2014: М. Јурсенар, *Тај моћни вајар, време*, Београд: ЈП Службени гласник.
- Настев 1979: Б. Настев, Балканските инспирации за Маргерит Јурсенар, *Прилози*, МАНУ: Одделение за лингвистика и литературна наука, IV, књ. 1, 61–88.
- Нес 1990: В. Ness, Des “Nouvelles orientales” à “Comme l’eau qui coule”: vision du court chez Marguerite Yourcenar, у: J. Castellani, R. Poignault (уред.), *Marguerite Yourcenar et l’art. L’art de Marguerite Yourcenar*, Tours: SIEY, 329–338.
- Павловић 2004: М. Pavlovic, Marguerite Yourcenar et la poésie populaire des Serbes et d’autres peuples balkaniques, у: G. Fréris, R. Poignault (уред.), *Marguerite Yourcenar Écrivain du XIX^e siècle?*, Clermont-Ferrand: SIEY, 325–331.
- Песини 1997: Е. Pessini, L’écriture de la mort dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar, у: R. Poignault, J. Castellani (уред.), *Marguerite Yourcenar. Écriture, Réécriture, Traduction*, Actes du colloque international de Tours (20–22 novembre 1997), Tours: SIEY, 163–172.
- Сувајџић 2005: Б. Сувајџић, *Јунаци и маске*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Торес Марињо 2008: V. Torres Mariño, *Marguerite Yourcenar entre Grecia y Oriente*, Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Фарел 1993: С. F. Farrell, Jr., Е. R. Farrell, L’être et l’univers, у: М. Vázquez de Parga, R. Poignault (уред.), *L’universalité dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. 1, Actes du colloque international de Tenerife, Tours: SIEY, 49–57.

IL RACCONTO “LA FIN DE MARKO KRALIÉVITCH” DI MARGUERITE YOURCENAR E IL SUO POSSIBILE IPOTESTO

Riassunto

Il presente contributo prende in esame “La fin de Marko Kraljevič”, una delle *Nouvelles orientales* di Marguerite Yourcenar. Sulla base delle corrispondenze a livello dei temi e dei motivi nonché della raffigurazione dell'eroe epico, il canto popolare macedone in cui si narra la perdita della forza dell'eroe viene proposto qui, sulle orme di Božidar Nastev, come possibile ipotesto del racconto “La fin”. Tale ipotesi è avvalorata dal fatto, finora rimasto inosservato nei contributi scientifici relativi, che una delle varianti del suddetto canto popolare era apparsa in traduzione francese sei anni prima della pubblicazione del racconto nella nuova edizione delle *Nouvelles orientales* del 1978.

Nel presente contributo il testo dell'autrice francese viene riletto tenendo conto del canto popolare macedone e, in generale, della tradizione epica che ha come protagonista Marko Kraljevič. L'analisi del racconto ha come punto di riferimento teorico il modello ipertestuale di G. Genette e mira a dimostrare, tentando una via interpretativa diversa, come l'autrice, trasformando e reinterpretando l'ipotesto, risalga in sede letteraria alle radici della tradizione epica di Marko Kraljevič e alla sua nascita come eroe epico, reinterpretando paradossalmente a tal fine proprio la sua morte come personaggio epico (conseguenza della perdita della forza fisica), su cui è incentrato l'ipotesto. Secondo l'autore del contributo, all'interno della concezione del tempo, del mito e della storia propria dell'autrice la morte dell'eroe epico diventa una possibilità di riflettere sull'atto stesso della narrazione come mezzo privilegiato della trasformazione dell'individuo.

Parole chiave: ipertestualità, poesia epica popolare, Marko Kraljevič, Marguerite Yourcenar, letteratura macedone

Miša M. Aleksić

Јана Б. Бошковић¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет

ПРВОБИТНИ ГРЕХ БАЗИЛА ХОЛВОРДА У КОНТЕКСТУ ВАЈЛДОВЕ ФИЛОЗОФИЈЕ ЛАРПУРЛАРТИЗМА²

Бурна реакција позновикторијанског друштва на роман Оскара Вајлда *Слика Доријана Греја* отворила је бројне полемике о питању моралности романа које и данас трају. У предговору који нуди као одклон од реакције друштва, Вајлд читаоцима предлаже филозофију која предговор и сам роман чини својеврсним манифестом ларпурлартизма. Овај рад тежи да пружи увид у однос у који лик Базила Холворда ступа не само са делом које ствара већ и са филозофијом изложеном у предговору која чини митолошку потку романа. Испод Вајлдовог шекспировског бравада назире се утицај Платона и његовог поимања стварања уметности у божанском заносу, који Вајлд претвара у митолошку идеологију трансгреса и искупљења. Примарно поткрепљен критичким ставом Х. А. Бејкер Мл. и теоријским и филозофским схватањима А. Мурдок, И. Канта и К. Левија Строса, као и Вајлдовим сопственим филозофским разматрањима, рад се бави Базилом Холвордом и његовим статусом представника Вајлдове филозофије. Идеја овог рада, изведена кроз интердисциплинарни, антрополошки приступ, биће окренута ка одговору на питања која се тичу Базиловог одступања од филозофије коју првенствено и сам заговара, што у контексту Вајлдове идеологије чини првобитни грех, и последица које такво одступање носи са собом, као и како Базилови поступци координишу са доминантом Вајлдове филозофије ларпурлартизма. Кроз филозофију ларпурлартизма Вајлд покушава да одржи морални статус уметности и уметника, претварајући свој роман у филозофску расправу етичких принципа позног 19. века. Док се рад првенствено фокусира на могућу трансгресију Вајлдове митолошке базе, коју Базил Холворд чини, на категорије моралног и неморалног, такође се бави и идејом коју Вајлд заговара у предговору, а која се односи на разумевање уметности, те и самог уметника, као аморалног.

Кључне речи: Оскар Вајлд, *Слика Доријана Греја*, Базил Холворд, ларпурлартизам, уметност, филозофско-митолошко, првобитни грех, трансгресија

1. Увод

Позновикторијанско друштво имало је, са савременог становишта, стриктан однос према друштвеном моралу. У таквој средини *Слика Доријана Греја* изазвала је јавни скандал и касније послужила као крунски доказ на Вајлдовом суђењу 1895. године. Тако осуђен, роман дуго није био део академске критичке сцене, но, како је дошло до преокрета по питању статуса сексуалности и моралних слобода у друштву, Оскар Вајлд враћен је на критичку сцену. Иако се критички ток преусмерио ка његовом стваралаштву, одређени аспекти овог романа и даље остају невидљиви под утицајем културолошки условљене перцепције Вајлда као ексцентричног аутора хомосексуалних опредељења. Но, иза кринке оваквог схватања, роман *Слика Доријана Греја* читаоцу се намеће као својеврстан манифест ларпурлартистичког покрета; роман се у овом светлу приказује као филозофска расправа о одговорности аутора према своме стваралаштву.

¹ boskovicjana98@gmail.com

² Истраживање спроведено финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години бр. 451-03-47/2023-01/200198)

Тако посматран, роман поставља многа питања због којих на академској сцени и даље влада раскол, нарочито по питању моралности, и односа моралности и уметности, односно моралне одговорности коју један ларпурлартистички уметник има. Овај потоњи однос нарочито доминира Вајлдовим делом, и у свом суделовању твори јединствену филозофско-митолошку потку ларпурлартизма, коме је и сам Вајлд припадао, те ће се на том односу и његовом конкретном примеру у роману – Базилу Холворду – овај рад и заснивати.

На раскршћу методолошког оквира овог рада сусрећу се Кантова филозофија и антрополошка разматрања религије и митова. Када говоримо о Канту, нарочито релевантна за овај рад је његова *Критика моћи суђења* у којој Кант (2007: 35) представља следећи став:

Ако желимо да одредимо да ли је нешто лепо или не, не приписујемо му ту лепоту путем когнитивног разумевања, већ путем маште (која можда суделује са разумевањем), додајемо то одређивање субјекту и његовом осећају задовољства или незадовољства. Стога, суд укуса није когнитивни суд, и стога није логичан, већ један естетички суд...

Пошто је ова врста суда субјективни суд, као такав, он се приклања субјектовим ставовима, укусу и моралном осећају. Кант приказује да је позитивни морални суд једнак суду укуса, као и да суд о лепом стоји као независан од осталих судова. Даље у раду видећемо како Вајлд, као представник ларпурлартистичког покрета, исказује управо ово Кантово становиште и разрађује га кроз цео роман на примеру Базила као уметника. Како сам Вајлд каже у предговору „не постоје моралне или неморалне књиге” (Вајлд 2019: 9) померајући, кантовски, средиште одреднице морала на субјекта, али и одражавајући примарни постулат ларпурлартизма који каже да је уметност потрага за лепим, а све моралне претензије у њој не могу се одразити, јер је она изванморална.

Са антрополошке стране, Клод Леви Строс (1977: 215), када прича о митовима, каже:

У миту се може све догодити [...] Ипак, ови митови, привидно произвољни, репродуцирају се са истим значајкама, и често с истим детаљима, у разним пределима света, како схватити да су, од једног до другог краја Земље, митови толико налик један на други?

Из ове перспективе разматрања пред читаоцем израња један прикривени аспект романа који је имплицитан не само Вајлдовом стваралаштву већ читавом телу стваралаштва насталог под окриљем западне филозофије. Због тога је роман и подложен интерпретирању на овај начин. Строс (1977: 217) каже да „митској мисли није ништа сличније од политичке идеологије”, а та идеја се може проширити и на било коју другу идеологију, јер је модус оперисања сличан или исти, па и на филозофију ларпурлартизма коју Вајлд заговара, јер у бити она представља идеологију Вајлдовог стваралаштва. Тако размишљајући, та филозофија није ништа друго до једна митологија која у себи садржи и мит трансгреса. Овом идејом бавио се професор Хјустон А. Бејкер у свом раду „Трагедија уметника: *Слика Доријана Греја*”, те се на његовом раду и овај рад углавном базира. Међутим, док Бејкер сагледава Базилове поступке са дидактичке позиције и тежи ка томе да изрекне моралну пресуду сликару, овај рад тежи да читаоцу ослика Базилове поступке тражећи узрочно-последичне везе које кроје роман са становишта Вајлдове филозофије о уметности. Такође, у складу са Вајлдовом филозофијом, овај рад тежи ка уздржавању излагања схватања базираних на личним афинитетима

аутора и отвара простор за посматрање романа као филозофске дебате одговорности једног ларпурлартистичког уметника.

Важно је напоменути да овај рад извлачи пред читаоца скривене митолошке обрасце, који се могу упоредити са митолошким обрасцима доминантним у јудео-хришћанској религијско-митолошкој структури, која је доминантна Вајлдовога културног хронотопа. Но, овакав вид поређења нема за циљ истицање хришћанско-религијских аспеката Вајлдовог стваралаштва, већ служи као читаоцу блиска аналогија ради поближег појашњења. Проблем који се може јавити при оваквој перцепцији потиче од чињенице да је таква терминологија набијена значењем које код читаоца, условљеног културолошком перцепцијом оваквих термина, доминира у подсвести. Те, при даљем читању, треба у свести задржати да митолошки обрасци који се појављују под таквом терминологијом представљају опште обрасце који се могу наћи у свим религијско-митолошким идеологијама и филозофијама, што укључује и Вајлдову филозофију ларпурлартизма.

2. Уметност ради уметности – лепо ради лепог

Отварајући свој предговор, Вајлд (2019: 9) каже: „Уметник је творац лепога. Уметности је циљ да открије уметност, а да сакрије уметника”, и тиме поставља прву кључну тврдњу на којој ће се поступци Базила Холворда темељити. Истовремено, Вајлд успоставља и суштину ларпурлартизма – уметност је трагање за Лепим као узвишеном врлином која не може бити посматрана кроз уметника и његове ставове. Имплицитно, Вајлд успоставља и дихотомију на основу које ће се тумачити поступци Базила Холворда, а која успоставља уметника као катализатора насупрот уметнику који служи као суд за уметност. Идеални уметник катализатор је за узвишену врлину Лепог која оперише унутар дела да би створила независну и самоуслужну манифестацију Лепог – уметничко дело. Но, о овој дихотомији биће речи даље у раду, а за сада ћемо се задржати на предговору и митолошкој потки за роман коју Вајлд у њему излаже.

Настављајући даље свој предговор, Вајлд се имплицитно позива на Платона и његову алегорију пећине. Док Платон издваја посебну јединку која успева да изађе из пећине и спозна право знање, Вајлд (2019: 9) нам представља хијерархију:

Ко у лепим делима налази рђав смисао – покварен је и оскудева у љупкости.

А то је мана.

Ко у лепим делима налази леп смисао – културан је. За њега има наде.

Изабрани су они којима су лепа дела једино израз лепог.

Док је у Платоновој алегорији пећине филозоф тај који успева да се ослободи, изађе из пећине сенки и доживи истинску спознају, код Вајлда (2019: 9) та улога резервисана је за уметника и оне одабране „којима су лепа дела једино израз лепог”; Вајлд замењује платонску истинску спознају форми за спознају Лепог као узвишене врлине. Наглашавајући ову супституцију, Вајлд (2019: 9) подвлачи следеће: „Морални живот човека само је део уметничке грађе; а морал уметности је у томе да се савршено употреби несавршено средство.” Досадашњи критичари махом су идентификовали ово несавршено средство као медијум којим се уметност изводи, но, узимајући у обзир претходно изложено разумевање Вајлдовог приступа, несавршени медијум представља уметника као људско биће које је несавршено по природи и по тој несавршености разликује се од узвишених врлина, у овом случају Лепог. Наглашавајући да је „морални живот човека само део умет-

ничке грађе” (Вајлд 2019: 9), Вајлд отклања морални вредносни суд од човека, јер, иако је базирана на људском постојању, уметност је физичка манифестација врлине Лепог (коју представља уметничко дело) која припада свету идеја и као таква не подлеже људском тумачењу морала. Ајрис Мурдок (2014: 9) овај приступ објашњава на следећи начин: „Морално добро је немогуће идентификовати, јер вредносни суд зависи од воље и избора индивидуе.” Овакво отклањање моралног суда успоставља Уметност и Лепо као узвишене врлине ван било каквог опсега морала, тј. чини их аморалним³, што је кључно за лик Базила Холворда и његову трансгресију.

Фундаментална хипотеза Вајлдове филозофије, и уједно и одбрана од критичара, наглашена је у следећем делу предговора:

Не постоје моралне или неморалне књиге. Књиге су добро или лоше написане. То је све. Незадовољство деветнаестог века реализмом бес је какав осећа Калибан кад види своју слику у огледалу.

Незадовољство деветнаестог века романтизмом бес је какав осећа Калибан кад не види своју слику у огледалу. (Вајлд 2019: 9)

Вајлд овде успоставља баријеру између себе и публике, померајући одговорност за њихово тумачење са себе, али и дајући упутство да морални суд не лежи на његовој публици. Штавише, овде се утемељује Вајлдова тврдња да је уметност аморална, тј. да се не може сместити ни у једну моралну категорију. Вајлд тежи да поништи негативну критику, ограђујући се констатацијом да, независно од епохе, Калибан бесни, односно, да вредносни суд његове публике нема истинску тежину, јер Уметност не подлеже људској класификацији морала – публика не може донети морални вредносни суд када је оно о чему суди изван домаћаја њеног суда. Поткрепљујући ово становиште, Вајлд (2019: 10; мој курзив) додаје: „Нема уметника са етичким симпатијама. Етичка симпатија код уметника је *неоипроситив маниризам сшила*. [...] Уметник је у стању све да изрази.” Као прави уметник Вајлд презире маниризам у уметности, јер је његова природа чисто репродуковања идеја и мотива одраз лењости, лошег укуса и лоше уметности. Овај презир маниризма подражава платонски презир уметности као миметичке вештине која, као таква, нема вредност.

Закључујући свој предговор, Вајлд (2019: 10) још једном се позива на Платона, тврдећи: „Свака је уметност сасвим некорисна.” Платон и Вајлд разликују се по томе што Платон посматра уметност као бескорисну у уређеном друштву због њеног дисруптивног потенцијала који би нарушио савршенство реда. Код Вајлда та бескорисност ултимативни је идеал уметности. Током целог предговора Вајлд твори филозофију ларпурлартизма која кулминира овим схватањем – на уметности је само да буде лепа, да буде физичка манифестација врлине Лепог и Уметности, на њој није да буде проповедник морала. Пре ове последње реченице, Вајлд (2019: 10) указује на то да: „Можемо некоме опраштати што је саградио нешто корисно све док се сам томе не диви. Једино оправдање што је неко саградио нешто бескорисно јесте што му се неизмерно диви.” Овим путем људске категорије моралног и аморалног коинцидирају са Вајлдовим категоријама корисног и бескорисног. Тако, Вајлд тка митолошку потку на којој ће базирати читав роман; филозофија ларпурлартизма јесте мит постања којим се воде сви ликови романа, па и сам Вајлд. На основу ове митологије, Базил Холворд чини првобитни грех, претварајући себе у ларпурлартистичког Адама.

3 Овај термин треба разумети као неподлегање друштвеним моралним категоријама, не као одсуство морала. Инхерентност моралности не постоји када се говори о оваким категоријама.

3. Првобитни грех Базила Холворда

Када говоримо о идеалном уметнику у филозофији ларпурлартизма, та улога наличи катализатору за врлину Лепог. Идеју уметника као катализатора изложио је Т. С. Елиот у есеју „Традиција и индивидуални талент“, позајмљујући овај термин из хемије који означава супстанцу која се убацује у смешу да би подстакла хемијску реакцију, а притом не оставља трага у крајњем производу те реакције. Објашњавајући хемијску реакцију приликом које се уз помоћ платине твори сумпорна киселина, Елиот (1999: 18) закључује: „Ум песника је комад платине.“ Пратећи ову идеју и укрштајући је са Вајлдовом филозофијом, из овога следи да, ако „уметност има циљ да открије уметност, а да сакрије уметника“ (Вајлд 2019: 9), требало би да уметник испуњава ову улогу катализатора. Уздижући ову улогу катализатора, вајлдовски уметник треба да допусти да Лепо и Уметност оперишу кроз њега, тако се физички манифестујући, а да он сам не остави трага својих жеља, инклинација, ставова и погледа. Овакво посматрање утемељење налази у предговору, у ком Вајлд (2019: 9) каже да је морално упориште уметности у томе да се „савршено употреби несавршено средство“, користећи синтагму „несавршено средство“ да метафорички ослика уметника. Те како је уметник спона између света идеја и реалног света, једини начин да уметност буде отеловљена, а да остане верна себи јесте када уметник постане савршени катализатор. Но, у стварности је већа вероватноћа да ће уметник бити суд за врлину Лепог и Уметности (што је у ларпурлартизму синонимно), што, пак, значи да ће уметник уобличити ту врлину према себи. Са овог становишта, појављују се одређени митолошки обрасци када разматрамо централног уметника романа, Базила Холворда.

Од самог почетка Базил је представљен као кључни лик за Доријанову судбину; чак је и роман заокружен Базиловим присуством – почиње у сликаревом атељеу, а завршава се сликаревим портретом Доријана. Тако се Базил намеће као лик који није само одговоран за Доријанову пропаст, већ и своју. У складу са том интерпретацијом роман није толико о Доријану – роман се и зове *Слика Доријана Греја* – колико је о трансгресији првог постулата Вајлдове филозофско-митолошке потке ларпурлартизма да сакрије уметника и открије уметност. У складу са тим, Бејкер Мл. (1969: 350) наводи могућност тумачења: „Заправо, роман може да се сматра трагедијом уметника, дело у коме Вајлд проказује превише самосвесне уметнике који у великој мери пројектују своју личност на публику.“ Пратећи филозофију изложену у предговору, са посебним освртом на претходно објашњену дихотомију катализатора и суда, Базилов лик намеће се као, између осталог, лик који представља ларпурлартистичког уметника. Говорећи о улози уметника, Базил готово истовестно понавља Вајлдову (2019: 24) хипотезу из предговора: „Уметник треба да ствара лепе ствари, али не би требало да уноси у њих ништа из сопственог живота. Ми живимо у времену када људи у уметности гледају неку врсту аутобиографије.“ У овом светлу указује се тумачење према коме је Базил на крају свестан свог преступа, те у нецензурираној верзији романа Базил чак и отворено признаје: „У свакој линији је била љубав, у сваком потезу, страст. Почео сам да се прибојавам да ће свет открити моју идолатрију.“ (Вајлд 2012: 144) Наравно, овде се не може избећи и очигледно тумачење страха од правног гоњења и јавног срама које следи као резултат откривања хомосексуалних инклинација у 19. веку – што се у осталом догодило и самом Вајлду. Но, задржавање само на овом аспекту романа лишава роман Вајлдовог филозофског аспекта и доноси ризик представљања лика Базила – и осталих ликова – као хомосексуалних и хомоеротичних карикатура. Базил не мора изричито да буде

свестан присуства ове дихотомије да би према њој деловао. Сама чињеница да Базил увиђа да се у портрету одражава његово идолопоклонство му указује да је починио нешто што би се могло сматрати његовим уметничким преступом, али и још више да тај преступ носи поприлично озбиљне импликације по питању филозофије којом се Базил при раду води. Вајлд (2019: 9) такође истиче да је суштина уметности „у томе да се савршено употреби несавршено средство”, и, иако се тим несавршеним средством може сматрати језик – или у Базиловом случају платно –, већ је напоменуто да би у филозофско-митолошком смислу овај несавршени медијум био и сам уметник. Овде Вајлд прилази платонском тумачењу стварања у заносу, и очекује од доброг уметника да у себи помири божанско и људско; ово је ултимативни тест ларпурлартизма на који је Базил стављен као искушеник у Вајлдовој митологији.

Први знак да је уметник прекршио главни постулат ларпурлартизма указује се већ у првом поглављу:

Док је уметник гледао дивни и примамљиви лик који је тако вешто био изразио, на лицу му се заустави задовољан осмејак. Одједном устаде, склопи очи и притисну прстима капке као да би хтео да задржи у свести неки чудноват сан из кога се бојао да се не пробуди. (Вајлд 2019: 14)

Док испрва изгледа као да нам Вајлд приказује уморног уметника над својим радом, фокус заправо није на томе како је „вешто био изразио” лик свог модела, већ на томе како је то „дивни и примамљиви лик”. Штавише, не само да се Базил диви свом моделу већ и чињеница да му се на лицу „заустави задовољни осмејак” заправо запрепасти уметника толико да се он отргне од свог дела, накратко постајући свестан трансгресије коју је починио. Ту трансгресију Базил признаје свом пријатељу, лорду Хенрију Вотону. Разговарајући о томе да ли слику треба изложити, лорд Хенри Вотон, иронично, указује на следеће „Ово ти је најбољи рад, Базиле, најбоље што си до сада урадио. [...] њега мораш пошто-пото послати до године у Гровенор.” (Вајлд 2019: 14) На комплимент свог пријатеља, Базил, готово исповеднички признаје: „Знам да ћеш ме исмејати, али не могу је излагати. Ја сам у њу унео искушење много од себе.” (Вајлд 2019: 15) Овај сликарев одговор сусреће се са неверицом његовог пријатеља који истиче сликареву наводну таштину и понос, но, где лорд Хенри говори о таштини физичког типа, у светлу митологије коју нам Вајлд нуди, пре се може причати о поносу, па и дрскости, уметника који се усуди да делује супротно заповестима које сам проповеда. Иако се ово читаоцу може указати као продор аутора у сопствени текст, пар страница касније Базил даје одговор који се може тумачити као преклапање са Вајлдовом филозофијом; као дељење начела двају уметника ларпурлартизма. Прекоревајући лорда Вотона, Базил каже:

Сваки лик сликан са осећајем лик је уметников, а не модела који му позира. Модел је само повод, случај. Сликари не открива њега; пре ће бити да на платну сликари бојама открива себе. Нећу да изложим ову слику јер страхујем да сам у њој открио тајну своје душе. (Вајлд 2019: 18)

Говорећи о лику Базила, Либман (1999: 304) истиче:

Као уметник, Базил је идеалиста, чији циљ није да пружи задовољство [...] већ да инспирише људе уметношћу која приказује унију осећаја и форме [...] За Базила Доријан представља идеал тела, тј. савршену лепоту, као и идеал душе – несебичност.

Овде се може назрети нуклеус Базилове погрешке – нашавши свој идеал, Базил више не може да буде објективан, те његова улога катализатора престаје да постоји и он прелази у улогу суда који обликује Доријанов портрет према својим инклинацијама. Док Либман на крају изводи закључак да Базил представља

традиционални морални идеал који не може да опстане у Вајлдовој визији савршеног поретка, Базилове реплике често коинцидирају са Вајлдовим хипотезама, и неретко се дешава да Базил истоветно понавља Вајлдове реченице из предговора, што даље даје потпору идеји Базила као ларпурлартистичког уметника. Ако је то случај, онда Базилова филозофија долази у сукоб сама са собом када је портрет Доријана у питању, и отвара простор у ком изливање његовог идолопоклонства постаје пивотални тренутак трансгреса. Како Џојс К. Оутс (1980: 422) истиче: „Базил није заљубљен у Доријана, већ у сопствену представу Доријана, тј. свој 'мотив' у уметности.”

Разговарајући са лордом Вотоном о томе што не може да изложи слику, у готово покајничком и исповедном тону, Базил сумира Вајлдову филозофију, која митолошки води сликарев живот кроз роман и прекорева себе што се оглушио о заповед коју сам заговара. Ако је Базил, како и сам каже, „унео исувише много од себе” (Вајлд 2019: 15), и, ако „у свакој линији је била љубав, у сваком потезу, страст” (Вајлд 2012: 144), онда Базилов трансгрес постаје очигледан. Бејкер (1969: 352) ово истиче на следећи начин:

Оно што је на уметнику да учини јесте да прикаже апстрактни смисао лепог свету, и Холворд у томе није успео кад је у питању портрет Доријана Греја. Уметник је у слику усликао сопствено идолопоклонство и обожавање физичког приказа свог идеала; те се заклинје да никада неће изложити портрет.

На основу овога Бејкер закључује да је ова Базилова трансгресија разлог и Доријановог пада. Да је Базил одиста био само катализатор, онда би Доријанов портрет био истински одраз Доријана, и у том случају лорд Вотонове речи не би имале много утицаја на њега. Међутим, у ироничном обрту, Базилово изливање „идолопоклонства и обожавања” (Бејкер Мл. 1969: 352) учинило је Доријанову слику тлом подложним за утицај Вотонових речи. Када описује Доријанову реакцију на портрет, Вајлд (2019: 39) каже: „Видевши је, устукну, и за тренутак образи му се покрише руменилом од задовољства. У очима му заблиста радост, као да је тек сад први пут видео себе.[...] Утисак властите лепоте био је за њега као откровење.” Доријанова реакција појачана је утиском Вотоновог говора, али и имплицитном чињеницом да се у њој огледа Базилово обожавање и идолопоклонство. Пошто је Базил оскрнавио своју уметност на тај начин, пошто ју је начинио неморалном, то је Вотоновим речима дало тежину да у Доријанову главу усади идеју пролазне лепоте. Ова перверзија моралности уметности кључна је за роман. Истичући колико је Базилова трансгресија кључна, Бејкер (1989: 353) наводи следеће:

Холвордова превелика самосвест, његове себичне жеље и његов љубоморни жар да сачува Доријана од других, искварили су једноставног, природног и љупког модела који је позирао за портрет. Докле год је Холворд сликао Доријана као Париса или Адониса, обављао је праву функцију уметника, јер је тако приказивао 'замишљену стварност'. О свом раду у том периоду, уметник каже да је 'онако како би требало бити – несвесно, идеално и удаљено'. Али када Холворд одлучи да наслика фатални портрет, његово дело постаје самосвесно, реално и превише лично. Идеал је, дакле, искварен.

Пратећи до сада употребљену јудео-хришћанску митологију као аналогу за Вајлдову ларпурлартистичку филозофско-митолошки образац Базил Холворд ће се за своју трансгресију искупити животом. Али, далеко од осветљубивог, старозаветног бога, Вајлд у том чину нуди свом сликару милосрђе. Базилова смрт уследиће после момента када је суочен са својом трансгресијом на Доријановом тавану:

Крик ужаса оте се са сликаревих усана када је при лошем осветљењу угледао на платну ружно лице које се на њега кезило. Било је нечега у његовом изразу што га је испуњавало гађењем и одвратношћу. Боже благи! И то пред њим било је лице Доријана Греја! Гадост, ма откуда она потицала, још не беше потпуно уништила његову дивну лепоту. (Вајлд 2019: 186)

А након овога следи тренутак Базилове епифаније и схватања свог учинка: Чинило му се да познаје дело сопствене кичице, а и за овај рам сам је правио нацрт. Помисао је била невероватна, но он се ипак уплаши. Зграби свећу и приближи је слици. У левом углу стојало је његово име, исписано дугим отворено црвеним словима. [...] Па ипак, његова је та слика. Био је свестан тога и обузе га осећање да се његова крв тренутно претвара из ватре у кору леда. (Вајлд 2019: 186)

Базилова реакција није само продукт суочавања са Доријановим гресима, јер, иако се и они налазе на платну, њихово постојање омогућено је само Базиловим првобитним грехом – његовим одступањем од филозофије коју је заговарао. По питању овог става, Оутс (1980: 424) каже: „Очигледно је да је Базилова уметност покренула неку ђаволску силу које Базил није свестан.” Као што смо већ установили, Базилово кршење Вајлдове прве заповести јесте иницијална каписла Доријановог пада; слично јудео-хришћанском тумачењу првобитног греха и филозофије која стоји иза тога – према овом митолошком обрасцу, свако у себи носи првобитни грех – Базилова трансгресија првобитни је грех ларпурлартизма. Како Базил постаје свестан свог дела, Доријан му се подсмева у бритком дијалогу:

Не верујем да је ово моја слика.

Зар не можеш да нађеш у њој свој идеал? [...]

Мој идеал, како га ти називаш...

Како си га *џи* назвао. (Вајлд 2019: 187–188; мој италики)

У тренутку апсолутне спознаје свог греха, Вајлд заправо, поред казне – Базилова смрт метафоричко је изгнанство из Едена – Базилу нуди ослобођење у виду смрти. Тако, његов сликар неће морати да живи у мучеништву спознаје да је оскрнавио светост филозофије ларпурлартизма који је сликару митолошка животна водиља. Са оваквим схватањем, Вајлд нам указује поново на свој предговор у коме представља уметност као аморалну, тј. изван људског поимања категорија моралног и неморалног, све док је уметник у функцији катализатора. Када Базил прекрши овај принцип, његова уметност постаје подложна неморалном, јер је сам његов чин неморалан.

4. Закључна разматрања

Као што је већ наведено „Не постоје моралне или неморалне књиге” (Вајлд 2019: 9), но, Вајлд у једном од својих писама признаје: „Не разумем како могу да посматрају *Доријана Греја* као неморалног. Имао сам потешкоћу да инхерентно морално потчињем уметничком и драмском ефекту, и и даље ми се чини да је морално превише очигледно.” (према Холанд и Харт-Дејвис 2000: 478) И заиста, његов роман, и прогресија lika Базила Холворда, јесте како Вајлд сам тврди „превише очигледна” (према Холанд и Харт-Дејвис 2000: 478). Онолико колико митологизована филозофија ларпурлартизма дозвољава, Вајлдов роман прича поучну причу о томе шта се може десити уметнику уколико прекрши прву заповест – „Уметности је циљ да открије уметност, а да сакрије уметника.” (Вајлд 2019: 9) Онога тренутка када се уметник дрзне да у уметнички израз унесе себе, своје, као што је случај са Базилом, идолопоклонство – кад наместо катализатора уметник постане суд – тог тренутка Уметност престаје да буде Лепо и постаје

уметников дојам лепог. Овакав поступак доиста наличи религијско-митолошким трансгресијама, јер у митолошком систему ларпурлартизма Лепо и Уметност функционишу као супституција за божанско. Тиме би кршење било којег – а нарочито примарног – начела била човекова прва непослушност у смислу јудео-хришћанске митологије.

Последице Базиловог поступка огледају се у фаустовској погодби на коју Доријан пристаје, и са сваким грехом који Доријан почини, Базилово платно и метафорички и физички труне под тежином Базилове трансгресије. Базилов неуспех да буде како Вајлд каже савршено несавршено средство потиче из његовог идолопоклонства и страсти коју осећа према Доријану, што, иронично, чини слику далеко лепшом. Но, како је и сам постао оно што презире, Базилово идолопоклонство претворило је слику у приказ Базиловог дојма Доријана, а не самог Доријана, те је тако оскрнавио своју уметност, за шта ултимативно плаћа својим животом.

Литература

- Бејкер Мл. 1969: Н. А. Baker Jr, A Tragedy of the Artist: *The Picture of Dorian Gray*, *Nineteenth Century Fiction*, vol. 24, no. 3, University of California Press, 349-355.
- Вајлд 2019: О. Вајлд, *Слика Доријана Греја*, Србија: Лагуна.
- Елиот 1999: T. S. Eliot, *Selected Essays*, England: Faber and Faber LTD, 13-22.
- Кант 2007: I. Kant, *The Critique of Judgement*, United States: Oxford University Press, 35-184.
- Либман 1999: S. W. Liebman, Character Design in *The Picture of Dorian Gray*, *Studies in the Novel*, vol. 31, no. 3, The Johns Hopkins University Press, 269-316.
- Мурдок 2014: I. Murdoch, *The Sovereignty of Good*, London and New York: Routledge.
- Оутс 1980: J. C. Oates, *The Picture of Dorian Gray: Wilde's Parable of the Fall*, *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 2, University of Chicago Press, 419-428.
- Строс 1977: К. Леви-Строс, *Структурална антропологија*, Загреб: Стварност.
- Холанд и Харт-Дејвис 2000: M. Holland and R. Hart-Davis (eds), *The Complete Letters of Oscar Wilde*, United Kingdom: Fourth Estate.

THE ORIGINAL SIN OF BASIL HALLWARD IN THE CONTEXT OF WILDE'S ART-FOR-ART'S-SAKE PHILOSOPHY

Summary

This paper offers a brief look into the character Basil Hallward from Oscar Wilde's novel *The Picture of Dorian Gray*. Its premise is based on Wilde's philosophy of Aestheticism, which is laid out in the Preface to the novel and is a guiding ideological underlining of the entire novel. The examination of Basil and his actions in the light of Wilde's philosophy offers a unique aspect of the painter's actions since the philosophy Wilde and his character champion acts as a mythological operative system. Based on this, the paper examines how Basil Hallward's actions constitute a transgression, an original sin of a sort, and what consequences may befall an artist that decides to go against the commandments Aestheticism imposes. Supported by Houston A. Baker Jr's views of the character, Iris Murdoch's theoretical approach, Kant's philosophical attitudes, Levi-Strauss's anthropological examination of myths, and Wilde's own writings, the paper shows the view of Basil Hallward as an Aesthetical Adam, and his tale a cautionary one of how his first disobedience resulted in one of the most scandalous and much debated literary works of English literature.

Keywords: Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Basil Hallward, Aestheticism, art, philosophic-mythological, original sin, transgression

Наташа В. Нинчетовић¹

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет

КОНЦЕПТ УМЕТНОСТИ У ДЕЛИЛОВОЈ ПРОЗИ: ПОДЗЕМЉЕ И БОДИ АРТИСТ

Овај рад има за циљ да испита шта за ДеЛила и његове ликове представља концепт уметности и које су њене функције. У постмодерном добу презасићености и комодификације минималне су шансе за стварање оригиналне, аутентичне уметности. Ипак, да таква могућност постоји, сведочи управо опус ДеЛила, који својом разноликошћу и обиљем жанрова и стилова одбија да прерасте у клише и тако се утопи у доминантну културу. Исти образац присутан је и код ДеЛиливих ликова-уметника, за које уметност не симболизује само вапај за смислом већ представља и могућност за пружање отпора савременом друштву. Рад пореди концепт уметности у два наизглед дијаметрално супротна романа, *Подземље* (1999) и *Боди артисти* (2001). Уметници у ова два романа приказани су у тренуцима великих животних криза. У тим кључним моментима ти ликови увиђају испразност и бесмисао својих дотадашњих живота, након чега се окрећу уметности. За Клару Сакс, Исмаела Муњоза и Лорен Хартке уметност представља не само трансцендирање обичног и тривијалног већ и шансу за искупљење.

Кључне речи: ДеЛило, уметност, алтернатива, отпор, *Подземље*, *Боди артисти*

1. Увод

Овај рад испитаће појам уметности у ДеЛиловом књижевном опусу, са посебним освртом на два наизглед дијаметрално супротна романа, *Подземље* (1999) и *Боди артисти* (2001). Уз напомену да новела *Боди артисти* намерно по дужини и једноставности заплета стоји у видном контрасту према свом претходнику, непобитна је чињеница да су радње оба романа смештене у постмодерном, корпоративном добу. Структуре касног капитализма нису толико видљиве у новијем роману, што неке критичаре наводи на погрешан закључак да се *Боди артисти* не бави друштвеним и политичким питањима (Нел 2002: 736; Радин Сабалош 2017: 156). Ипак, оба романа испитују ефекте капитализма на појединца. У ДеЛиловом фиктивном свету уметност представља зрак наде који не само да животу даје виши смисао већ симболизује и субверзиван чин, клицу отпора у савременом друштву. Док је бунт уметника из *Подземља* очигледан и експлицитан, *Боди артисти* намерно оставља многа места недоречена и необјашњена. Читалац треба сам да попуни празнине, а импликација романа јесте да је контрола и укалупљивње појединца од стране друштва, иако невидљива, толико свеобухватна да се чак ни језик ни тело не могу посматрати као нешто што је дато и није друштвено ни културно условљено.

Дон ДеЛило често говори о комодификацији и презасићености медијима као фундаменталним одликама постмодерног доба. У његовом фиктивном свету јавни простор је запоседнут од стране медија. Људи су са свих страна окружени разним видовима реклама које имају за циљ да заузму наше видно поље, спречавајући нас да јасно видимо. Управо је презасићеност јавног простора медијима један од разлога зашто је „тешко доћи до истине” (Пасаро 1991). Једна од одлика

1 natasa.nincetovic@pr.ac.rs

постмодерног стања јесте непостајање хијерархије у мору информација којима се појединац свакодневно засипа, што чини да се људи осећају дезоријентисано и збуњено. Да би допрли до људи, уметници морају да „поново освоје њихову пажњу” (Хардинг 2009: пар. 13), а то је једино могуће ако „рашчисте неред” који људе онемогућава да заиста виде своју околину. То значи да уметници морају да поново испишу простор који су заузели медији. ДеЛило, који је дубоко свестан тенденције савремене културе да брише све разлике и нијансе и све (па и уметност) претвара у производе који се конзумирају, покушава да пронађе начин на који модеран уметник може да избегне замку утапања у мејнстрим културу. Како његови романи имплицирају, популарна култура, иако намењена широким народним масама, представља могућност за стварање аутентичне уметности и пружање отпора. Да би уметник сачувао независност и оригиналност, он/а мора да се налази на маргини друштва. Прилику за алтернативу ДеЛило види у дискредитованим облицима изражавања, које трансформише у оригинална уметника дела, испод чијег се дречавог и китњастог изгледа назире скривена порука.

Могућност за препород дата је у виду Кларе Сакс, Исмела Муњоза и Лорен Хартке, који поседују „узнемирујућу свест о свету који би ми радије игнорисали” (Пасаро 1991). Они одбијају да буду асимиловани у доминантну културу и раде најбоље што могу да се чује њихов глас, да буду препознати. Према Марку Остину (2000: 7), ови ликови представљају трачак наде који би могао да пробуди отпор у људима и живот им учини мање суморним и подношљивијим. За ДеЛила је отпор у савременом друштву неопходан елемент у циљу очувања идентитета.

2. ДеЛило као уметник са маргине

Трејли Херен (2015: 138) исправно примећује да се Дон ДеЛило у својој прози упорно бави „уметношћу, уметничким концептом и креативним процесом”. Да бисмо боље разумели његов концепт уметности, најпре треба објаснити његову позицију уметника у савременом друштву. Како наводи Томас Ле Клер (1982: 19), ДеЛило је један од најнеприступачнијих писаца. Он води рачуна да се не појављује много у јавности. Тајанственост је јако битна за стварање ауре уметника, посебно у ери која прети да уништи ту ауру. По Валтеру Бењамину (1935: 3), чињеница да је уметност подложна репродукцији уметност лишава аутентичности. Да би дело било оригинално, треба да поседује јединствено присуство у времену и простору, принцип који бива нарушен ефектима касног капитализма који прети да све уметничко стварање сведе на комодитете на тржишту (према Дувал 2002: 43). У свету у којем је готово све подложно репрезентацији и репродукцији, могућности за стварање оригиналне, минималне су аутентичне уметности. Ипак, ДеЛило настоји да ствара оригиналну прозу. Како би остао занимљив и неухватљив, његов стил еволуира – није стабилан и статичан. Како би створио нешто аутентично и ново, он се поиграва са жанровима и стловима. Дакле, иако минималне, шансе за стварање оригиналне уметности ипак постоје, о чему најбоље сведочи књижевни опус овог америчког писца, који својом разноликошћу, разноврсношћу тема, жанрова и стилова одбија да постане клише и утопи се у доминантну културу.

Како појашњава Марк Остин (2000: 3), ДеЛило покушава да пронађе позицију са које може да критикује друштво чији је и он сам део. Циљ му је да остане део постмодерне културе, али да га она не прогута и његову уметност претвори у још један комодитет на тржишту. То је, по његовом мишљењу, могуће само

ако уметник стоји на маргини друштва. То значи да је ДеЛилова намера да буде „гранична” фигура, слично ликовима у његовој прози, који често представљају усамљене људе којима „доминира осећај невидљивости” (Пасаро 1991).

У једном интервјуу ДеЛило је рекао: „Једном су писци имали велики утицај на друштвена и политичка питања. [...] Да би повратили свој некадашњи статус, писци би требало да изађу из оквира те [капиталистичке] логике.” (Аренсберг 2002: 45) Међутим, није нимало једноставно бити истовремено популаран и признат и дистанцирати се од машинерије која асимилује све са чим ступи у контакт. Како истиче Лонгмуир (2007: 531), како су писци, фотографи и људи који се баве филмском уметношћу природно део симболичког поретка, њима прети највећа опасност да се утопе у доминантну културу, што у крајњој линији води ка губитку субјективности. С тим у вези, постоје две врсте уметника за ДеЛила: они који дозвољавају да буду сведени на комодитете и они који одбијају да се утопе тако што траже алтернативне начине бивствовања и стварања. ДеЛилови ликови-уметници, тј. они који припадају другом типу, увиђају да њихов живот не произилази из њихових личних избора, већ да играју улоге које им је наметнуло друштво. Они не прекидају везе са друштвом, али, баш као и ДеЛило, обитавају на његовим маргинама, што је позиција са које истовремено могу да буду и друштвено ангажовани и да понире у себе, тражећи у себи извор креативности. И док су критичари попут Пола Кантора (1991: 60) скептични поводом ДеЛилове способности да пронађе „архимеданску позицију са које може да критикује” због његове уплетености у постмодерно стање, Џон Којл (2007: 37) сматра је је могуће дистанцирати се од непрекидног тока информација и слика „фокусирањем пажње”. Иако се у савременом свету који описује ДеЛило живи брзо и информација је се непрекидно смењују, његова проза импликује да је и у таквим околностима могуће изоловати се, бавити се собом и доћи до истине усредсређивањем и покушајем да се кроз уметност бар на кратко заустави време. Према Остину (2008: 138), управо су уметници највичнији да заузму критички став према друштву и његовом „заглушујућем зујању”.

3. Концепт уметности у *Подземљу*

Како наглашава Питер Боксал (2006: 13), постоји непрестана потрага за алтернативом у ДеЛиловом опусу. ДеЛило пише о тежини бивствовања у свету у којем се све одиграва вртоглавом брзином. Његови ликови збуњени су и дезоријентисани због спознаје да је све пролазно и разменљиво у свету у којем нема хијерархије и све се преиспитује. Конзументизам и медији прожимају све аспекте живота. Такав систем прети да уклони све разлике, да свет претвори у црно-бело место. Венди Хардинг (2009: пар. 1) примећује да је савремено друштво „презасићено знаковима и системима комерцијалне активности”. Овај вишак „комерцијалне буке” спречава људе да виде сам град. Да би уметници добили неопходан простор, морају најпре да поврате места која су окупирана од стране медија. Глас уметника попут Кларе Сакс, Ленија Бруса и Исмаела Муњоза није само њихов сопствени – они симболизују глас обесправљених, немоћних и маргинализованих. Према Џону Фиску (1990: 1), то је група људи коју представља популарна култура. Она је у својој бити контрадикторна, јер иако долази са врха и намењена је широким народним масама, сваки појединац може да придода своје значење тим комодитетима, претварјући их на тај начин у оригинална уметничка дела (Џенкинс 2010: xxxiv).

Марк Остин (2008: 146) наводи да уметнички ликови у ДеЛиловој прози „отеловљују друге шансе”. Ова тврдња свакако је тачна ако говоримо о романима *Підземље* и *Боди артист*. Уметници успевају да смогну снаге да себи признају да нису задовољни ни испуњени својим дотадашњим животима. У покушају да пронађу алтернативу у свету из којег наизглед нема излаза и својим животима дају неки виши смисао, они се окрећу уметности. Уметници осећају грижу савест због свог некадашњег неодговорног чињења, те искупљење траже у уметности.

На пример, Клара Сакс јесте уметница коју не испуњава живот припаднице средње класе. Заправо, она у једном тренутку схвата да се њен прошли живот састојао од играња улога које јој је друштво наметнуло. Символично, до откривања у Клари долази док посматра фотографију усликану на Бело-црном балу²: „И помислила сам: шта ми у вези те слике толико отежава да се сетим себе? Помислила сам, је не знам ко је та особа. Због чега је она ту заиста? О чему размишља?” (ДеЛило 1998: 79)³

Како би свом животу дала смисао, Клара се одлучује на нешто необично. Њен уметнички пројекат јесте осликавање 250 бомбардера коришћених за време Хладног рата. Оно чему она стреми јесте да искупи себе и да обоји свет, да унесе мало живости и боје у црно-бело место које прети да укине све разлике. Ти бомбардери, који су направљени у фабрикама, потпуно су идентични. Клара жели да их све обоји ручно како би сваком од њих удахнула аутентичност, претварајући их тако у уметничка дела. Клара чини исто што и сваки уметник популарне културе – истоветне производе намењене за широку потрошњу претвара у јединствена, оригинална уметничка дела. Њена намера да унесе живот и боју у продукте потрошачке културе крајње је субверзивна. Клара и група људи коју окупља намеравају да хуманизују свет који је окупиран од стране технологије. Како примећује Хардинг (2009: пар. 20), на то сугерише управо чињеница да користе руке, а не машине, за фарбање. Њихов пројекат треба да „импликује вредност људске руке у доба технологије”.

Поред тога што служи личном искупљењу и удахњује живот у механичке производе, Кларин уметнички пројекат покушава да нагласи проблем отпада. Иако се правимо да то не примећујемо, смеће не нестаје, оно је ту, са нама. Иако се корпорације које се баве складиштењем отпада труде да га сакрију, смеће се непрекидно гомила и његов незаустављив раст је најсуровији подсетник на штетне последице потрошачког стила живота. Штавише, ДеЛило је толико свестан озбиљности овог проблема да један лик (Цеси Детвилер) у *Підземљу* тврди да је читава цивилизација настала као одговор на смеће.

Фиск (1991: 6) као неке од основних одлика популарне културе наводи субверзију, вулгарни израз, нагласак на телу и телесним задовољствима. Како би привукла људе, популарна култура мора да буде дречава и провокативна. Како наводи Хардинг (2009: пар. 22), фиктивни уметници користе „јарке боје и гигантска слова” како би „заинтересовали потенцијалне гледаоце”. На тај начин, они користе средства и тактике конзумеризма како би критиковали конзумеризам и капиталистички поредак уопште. Уметници усвајају мото рекламне индустрије, „Ко год контролише твоје очне јабучице, он влада светом” (ДеЛило 1998: 531)⁴ и тај слоган прилагођавају својим циљевима. Дакле, уметници настоје да привуку

2 Сви наводи непреведене литературе дати су у преводу ауторке рада.

3 “And I thought, What is it about this picture that makes it so hard for me to remember myself? I thought, I don’t know who that person is. Why is she there exactly? What is she thinking about?” (DeLillo 1998: 79)

4 “Whoever controls your eyeballs runs the world.” (DeLillo 1998: 531)

погледе људи и да их усмере у жељеном правцу. Управо је то разлог због којег Исмаел Муњоз за своје графите бира прометне улице и возове које користи велики број људи. Сазнајемо да уметници у ДеЛиловом фиктивном свету не зазиру од крађе, што је још један начин да изразе отпор. Њихово настојање да шокирају људе призива тврдњу ДеЛила да је „терор можда једини смислени чин у свету презасићености” (према Пасаро 1991). Крађа и шокантни графити представљају вандалске чинове, који заправо сугеришу да је вандализам вероватно једини начин за привлачење пажње и остављање утиска.

ДеЛило је познат по својој тежњи да представи савремену културу у свој својој комплексности. Он покушава да премости јаз између популарне и високе културе. Чак се може тврдити да популарна култура има централно место у *Подземљу*. Она представља културно добро обичног човека, човека чији се глас не чује. Два уметника којима наратор поклања највећу пажњу настоје да привуку пажњу широких маса. Иако њихова уметност на први поглед може да делује кич, не би требало да нас њене дречаве боје завајају. Испод привидног бесмисла налази се јасна порука. Када је реч о Клари Сакс, њена је порука да не смемо дозволити друштву да нам кроји живот. Свако од нас има право да спозна ко је заправо и шта жели од живота. Поред тога, Кларин уметнички пројекат такође опомиње људе да не смеју затварати очи пред отпадом чија се количина сваки дан све више повећава. Освешћавање о огромној количини отпада који настаје као резултат конзумеризма можда је пут ка тражењу алтернатива и другачијег размишљања.

Намера Исмаела Муњоза јесте да проговори о другачијој Америци, оној која се ретко појављује на рекламама и у медијима уопште. Његова је порука да људи не смеју затварати очи пред силним неправдама које се свакодневно догађају само зато што се оне не дешавају нама. Данас је жртва неко други, а сутра – ко зна? Када у суседству умре неко дете (а то се не дешава ретко), он и његова екипа насликају анђела на зиду. Иако су људи у великим градовима увек у журби и заузети, графити овог надареног уличног уметника су такви да пролазници не могу да их занемаре и не обрате пажњу. Роман имплицира да је Мунмен 157 већ остварио свој циљ – људи знају ко је он и његова екипа и поштују њихов рад. Чињеница да се држава бори против уличних уметника и да редовно уклања њихове графите сведочи о њиховом утицају и настојању да држава угуши отпор који би врло лако могао да се пренесе на обичан свет. Та клица отпора је за ДеЛила неопходна не само у циљу очувања критичког мишљења већ и због намере да се очува идентитет и интегритет у систему који настоји да нас што више укалупи.

4. Концепт уметности у *Боди артисити*

И *Подземље* и *Боди артисити* настоје да одговоре на питање да ли је оригинална уметност могућа у доба репродукције и комодификације. Оба романа нуде позитиван одговор на ово питање. Иронично, импликација је да управо култура која је намењена великом броју људи пружа могућност за стварање аутентичне уметности. У *Подземљу* уметници користе потрошачке производе за стварање јединствених уметничких дела. У *Боди артисити* писац иде корак даље – тело уметника постаје средство за стварање уметности. Како не постоји још једно такво тело, и како је свака изведба другачија и не преноси је ниједан медиј, загарантовано је јединствено присуство у месту и простору, а тиме и оригиналност уметничког дела. Импликација је да перформанс није приватна ствар уметника. Иако је изолација уметника кључна у фази проналажења инспирације, само из-

вођење настаје као резултат контакта уметника са публиком. Како је тај контакт сваки пут другачији, другачији је и сам перформанс. Самим тим, улога публике у настајању ове врсте уметности је важна и не сме се занемарити.

Као што је већ поменуто, уметнички ликови у *Подземљу* и *Боди артисти* представљени су у тренуцима великих животних криза. Те кризе круцијалне су за спознају да постоји велики проблем, након чега њихови животи попримају сасвим другачији правац. Док Клара Сакс долази до спознаје да рутине буржоаског начина живота не задовољавају њене потребе и тежње, Лорен Хартке доноси одлуку да преиспита свој живот и прошлост након самоубиства супруга. У покушају да досегну прихватљив начин гледања и бивствовања, оне покушавају да успоре свој живот, да усредсреде пажњу, да продру кроз „бели шум” пост-модерне културе. Док Клара то ради у друштву себи сличних људи, Лорен се у једном периоду у потпуности осамљује од остатака света. Како би се помирила са Рејовом смрћу, Лорен се повлачи у тишину. Током периода ћутања она покушава да пронађе одговоре на питања која је муче. Након периода дубоке туге, када поново изађе у свет, Лорен је у стању да се повеже са људима. У случају Лорен, као и код Исмеала Муњоза, чак и смрт, тај мистериозан феномен који нас окупира током целог живота, може се трансформисати у нешто позитивно – може бити импулс за стварање уметности. Перформанс Лорен Хартке, као и код два поменута уметника из *Подземља*, аутентичан је и субверзиван. Лорен, која је најтајанственија међу њима, умногоме подсећа на ДеЛила. Њена позиција је слична позицији писца, а своди се на обитавање на маргинама културе како би успешно критиковала друштво чији је и сама део. Са друге стране је Реј Роблес, њен супруг, типичан представник доминантне културе. За разлику од Лорен, он је дозволио да га систем асимилије, а очај због спознаје да је животни пут за који се определио наметнут и не проиилази из негових потреба и жеља представља главни мотив за самоубиство.

Самоубиство супруга представља преломни тренутак у животу концептуалне уметнице Лорен Хартке, моменат када она увиђа колико је слабо познавала свог партнера и његове проблеме. Шок након сазнања да су многи из његове непосредне околине знали да Реј има тако нешто на уму наводи Лорен да преиспита свој живот и изборе. За разлику од *Подземља*, новела *Боди артисти* сугерише да појединац и те како може да прекине везе са спољним светом у потрази за алтернативом. У круцијалном тренутку Лорен одлучује да заштити своју приватност и ради све супротно од оног што се од ње очекује. Она не показује знаке ожалости и дубоке туге. Док друштво пропагира идеју да је у тренуцима након смрти блиске особе најважније окружити се људима, она чини управо супротно. Заправо, Лорен долази до спознаје да са овом вешћу и трагедијом мора да се ухвати у коштац сама, а да би је људи само спутали да супруга ожали на начин који је свесно и својевољно одабрала. У одбијању да се приклони наметнутим обичајима видимо Лоренино настојање да открије ко је она заправо, ко је био Реј, шта га је довело до одлуке да себи одузме живот. На тај начин, Лорен на суптилан начин исказује свој отпор, али и демонстрира жељу да допре до сржи свог бића кроз одбацивање свега оног што јој се намеће. Како сама Лорен примећује, до самоспознаје се набоље долази када не вежбамо ко смо (ДеЛило 2001: 110).

Иако Лорен успева да избегне замку губитка аутентичности путем репродукције која је свеприсутна у савременој култури, технологија у *Боди Артисти* није представљена у потпуно негативном светлу. Новела сугерише да технологија и медији могу бити корисни ако се употребљавају на правилан начин. Тако нпр.

Лорен у тренутку када јој се чини да је свет стао (након трагедије која ју је задесила) гледа на интернету снимке са уличних камера у једном граду у Финској, који су за њу подсетник да се за све друге људе ништа није променило, да време и даље тече, да живот иде даље. Поред тога, она на касетофону слуша снимке Рејевог гласа, што јој помаже не само у процесуирању бола већ и у припреми за перформанс.

5. Закључак

Компарацијом два наизглед дијаметрално супротна романа, рад сугерише да се *Подземље* и *Боди артисти* баве сличним темама: положајем појединца у постмодерном друштву и концептом уметности. Ликови-уметници приказани су у тренуцима великих животних криза, које их нагоне да преиспитају дотадашње животе, изборе и одлуке. У свету у којем медији и конзумеризам прете да укину све разлике и нијансе уметност представља значајну алтернативу. Случај ДеЛила, али и његових фиктивних уметника, потврђују тврдњу да је могуће критиковати културу, а истовремено бити и њен део. Они то чине тако што обитавају на маргинама друштва, не прекидајући сваку везу са спољним светом, али се ипак држећи на дистанци и ослушкујући себе и сопствени унутрашњи глас. Брзи темпо живота и непрекидно смењивање информација међу којима нема никакве хијерархије чине да се појединац осећа збуњено и дезоријентисано, али им управо уметност, стваралачки чин, помаже да зауставе време и пронађу смисао усредсређивањем пажње, фокусирањем. Уметност у ДеЛиловом фиктивном свету није елитистичка, она првенствено симболизује глас невидљивих, обесправљених и маргинализованих. ДеЛило предност даје дискредитованим облицима изражавања, који користе средства и тактике конзумеризма како би га критиковали. Испод привидног кича налази се скривена порука. У романима су уочљива два типа уметника. Првом типу припају уметници који допуштају да их систем асимилује, што њихово стваралаштво своди на још један комодитет на тржишту. Другом типу уметника припадају они уметници који не дозвољавају да се утопе у мејнстрим културу. Клара Сакс, Исмаел Муњоз и Лорен Хартке су очигледан пример уметника који успевају да у ери репродукције стварају оригиналну, аутентичну уметност.

Литература

- Аренсберг 2005: A. Arensberg, *Seven Seconds*, in: T. DiPietro (ed.), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson: Mississippi UP, 40–46.
- Бенджамин 1969: W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in: H. Arendt (ed.), *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1–26.
- Боксал 2006: P. Boxall, *Don DeLillo: "The Possibility of Fiction"*, London: Routledge.
- ДеЛило 1998: D. DeLillo, *Underworld*, New York: Scribner.
- ДеЛило 2001: D. DeLillo, *The Body Artist*, New York: Scribner.
- Дувал 2002: J. Duvall, *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*, New York and London: Continuum.
- Кантор 1991: P. Cantor, *Adolf, We Hardly Knew You*, in: F. Lentricchia (ed.), *New Essays on White Noise*, Cambridge: Cambridge UP, 36–62.
- Којл 2007: J. Coyle, *Don DeLillo, Aesthetic Transcendence, and the Kitsch of Death*, *European Journal of American Culture*, 26(1), 27–39.

- ЛеКлер 1982: T. LeClair, An Interview with Don DeLillo, *Contemporary Literature*, 23 (1), 19–31.
- Лентричија 1991: F. Lentricchia, Introduction, in: F. Lentricchia (ed.), *New Essays on White Noise*, Cambridge: Cambridge UP, 1–14.
- Лонгмуир 2007: A. Longmuir, Performing the Body in Don DeLillo's "The Body Artist", *Modern Fiction Studies*, 53 (3), 528–543.
- Нел 2002: P. Nel, Don DeLillo's Return to Form: The Modernist Poetics of "The Body Artist", *Contemporary Literature*, 43 (1), 736–759.
- Остин 2000: M. Osteen, *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*, Philadelphia: Pennsylvania UP.
- Остин 2008: M. Osteen, DeLillo's Dedalian Artists, in: J. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge: Cambridge UP, 137–150.
- Пасаро 1991: V. Passaro, Dangerous Don DeLillo. *The New York Times*. May 19. Nytimes. 1. 4. 2023.
- Радин Сабадош 2017: М. Радин Сабадош, *Пријовести у времену слика*, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Стивенсон 1992: R. Stevenson, *Modernist Fiction*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Фиск 1990: J. Fiske, *Reading the Popular*, London: Routledge.
- Хардинг 2009: W. Harding, New York Writing: Urban Art in DeLillo's "Underworld", *Caliban*, 25, 467–478.
- Хачн 1991: L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge.
- Херен 2015: G. Herren, Don DeLillo's Art Stalkers, *Modern Fiction Studies*, 61 (1), 138–167.
- Хетман 2017: J. Hetman, Don DeLillo and the ghost of language, *THEORIA ET HISTORIA SCIENTIARUM*, XIV, 87–97.
- Џенкинс 2010: H. Jenkins, Introduction, *Understanding Popular Culture*, London: Routledge.

THE CONCEPT OF ART IN DELILLO'S FICTION: UNDERWORLD AND BODY ARTIST

Summary

In DeLillo's literary oeuvre, the notion of art does not only symbolize an attempt to give life some higher meaning, but also indicates a possibility of resistance to contemporary society. In the postmodern world of glut and commodification, the possibility of creating authentic, original art is minimal. However, such a possibility still exists, which is best evidenced by DeLillo's fiction. DeLillo's literary oeuvre represents a mixture of styles and genres, and its tendency to evolve testifies of his reluctance to get absorbed into the dominant culture. This paper deals with two apparently diametrically opposite novels, *Underworld* (1999) and *Body Artist* (2001). However, in both novels, art occupies a very important place. Major characters in these novels are represented at moments of great crises in their lives. At those moments, the characters realize the futility and meaninglessness of their previous lives, as a result of which they turn to art. For Clara Sax, Moonman 157, and Lauren Hartke, art becomes not only a cry for meaning, but also a way of redemption.

Keywords: DeLillo, art, alternative, resistance, *Underworld*, *Body Artist*

Nataša V. Ninčetiović

Миљана С. Пешић¹
 Универзитет у Нишу
 Филозофски факултет

ТРАНСМЕДИЈАЛНИ ПРИСТУП РОМАНУ И ФИЛМУ ЛАЈАЊЕ НА ЗВЕЗДЕ

Предмет овог рада јесте анализа наратива у роману *Лајање на звезде* Милована Витезовића и истоименој филмској адаптацији у режији Здравка Шотре. На темељима нараторолошке трансмедиијалне теорије истражујемо пренос наративних елемената из литерарног у филмски медиј. Сагледавамо трансмедиијалне идентитете књижевних ликова као битне стожере света приче и указујемо на механизме њиховог медијског трансфера. Будући да је романескни сиже преваходно изграђен на анегдотској основи, настојимо да укажемо на нове начине укрштања наративних сегмената на филму, с посебним нагласком на селекцију и редистрибуцију. Имајући у виду прстенасту и мозаичну композицију наратива, посебну пажњу посвећујемо значењском и мотивационом потенцијалу наративних оквира, а такође се дотичемо и проблема фокализације.

Кључне речи: Милован Витезовић, роман за младе, филмска адаптација, трансмедиијална нараторологија, наративни оквири

1. Трансмедиијални приступ наративима

Трансмедиијални приступ наративима присутним у различитим медијима представља један од вида проширења опсега истраживања у посткласичној фази нараторологије. Још у античком добу постоје примери различитих начина ширења исте приче, односно примери ширења наратива, на пример грчког мита², кроз различите уметничке медије (скулптуру, архитектуру, драму, еп као књижевни текст) што указује на ране корене трансмедиијалности и интермедиијалности наратива. Без обзира на ову чињеницу, у нараторологији је и даље примамљиво приступати трансмедиијалној наративи као нечему радикално иновативном и револуционарном, односно као наративној форми будућности (Рајан 2013: 362).

Различити типови медија могу у великој мери да комуницирају сличне ствари, као што су догађаји који формирају наративе. Трансмедиијална наративија односи се на све варијанте трансмедиијалности и трансмедиијације у којима је наративност довољно важна медијска карактеристика. У најопштијем смислу, концепт трансмедиијалне наративије укључује појам обиља различитих типова медија којима су заједнички наративни капацитети, односно скуп разних врста мање или више развијених и сложених наратива који бивају комуницирани посредством различитих типова медија. Трансмедиијална наративија може се схватити као трансмедиијација наратива приликом које карактеристике наратива могу бити изнова представљане различитим типовима медија, а да се ипак перципирају као исте упркос медијском трансферу (Елстром 2019: 6). За посткласичну нараторологију значајна је

¹ miljanap152@gmail.com

² Сличан је случај и с библијским наративима, што М. Л. Рајан (2013: 362) доводи до закључка да је мултимедиијални третман обично био резервисан за оне наративе који су од пресудног значаја за колективни идентитет.

и дефиниција трансмедијалног приповедања као начина креирања света приче³ путем различитих медија. Свет приче је смислен и интуитивни концепт, али га је веома тешко прецизно теоријски дефинисати. Свет сугерише простор, док прича сугерише низ догађаја који се развијају у времену. Ако светове приче схватимо као менталне репрезентације изграђене током читања (или другог начина рецепције наратива), они нису статични носиоци објеката који се помињу у причи, већ динамички модели ситуација које се развијају. М. Бахтин је ову неодвојивост простора и времена у наративу осветлио посредством концепта хронотопа, док М. Л. Рајан (2013: 364) дефинише светове прича кроз статичну компоненту која претходи причи и динамичку компоненту која обухвата развој догађаја.

Чест предмет трансмедијалне анализе је и самосталност приче, односно одвојивост садржаја приче од њене форме приликом транспоновања из једног медија у други, у вези с чиме су значајна и преиспитивања карактеристика медија и начина на који они граде себи својствен знаковни систем (Рајан 2004: 51). Медиј је систем комуникације, информације или забаве, као и материјално или техничко средство уметничког изражавања. Чак и када настоје да се учине невидљивима, медији нису шупљи канали за преношење порука, већ преносиоци информација чија је материјалност важна за значења које се могу кодирати. Било да функционишу као трансмисиони канали или пружају физичку основу за уписивање наративних порука, медији се увелико разликују по својој ефикасности и изражајној моћи (Рајан 2004: 1–2). У савременим истраживањима пажњу привлаче нови медији, али се такође тежи и иновативном приступу традиционалним медијима, попут књижевности, али и филма, који након убрзаног развитка информационог технологија у 21. веку постепено стиче статус *класичног* медија, а који и поред тога завређује велико интересовање наратолога. У том погледу често се расправља о релацији између књижевности и филма, оба динамична медија (првог темпоралног, а другог спацио-темпоралног); као и адаптације литерарног предлошка у сценарио, а чест предмет анализе је и филмски језик који користи најмање два семиотичка канала (аудитивни и визуелни) који заједно учествују у креирању филмског наратива.

1.1. Од литерарног предлошка до филма

Филмска и телевизијска адаптација представљају прераду књижевног дела, односно његово преношење у други медиј. Структурално се јављају два основна облика адаптације изворних дела: када се фабуларни ток задржава и исцрпљује у сопственим границама, и када фабуларни ток трпи веће промене. У случају слободније филмске разраде адаптацијом се од изворног материјала добија ново унутрашње јединство, овога пута организовано према закономерностима филма као медија (Бабац 1993: 3). Сценарио представља само практични документ који садржи прецизан опис радње, амбијента, атмосфере, односе међу ликовима и наравно, реплике које они изговарају (Имаи 2012: 215, 216). Трансмедијални приступ наративном свету испољеном у два наратива (роману и филму) пре свега се бави начином трансфера садржаја и структура приче, те представљањем њеног света у новој, мултимедијалној околини.

3 Ширење опсега истраживања посткласичних наратолога довело је до потенцирања наративности као примарног квалитета наратива. С тим у вези се као незаобилазан појам трансмедијалног приповедања истиче појам *света приче* (енгл. *storyworld*) који одржава различите текстове на окупу. Он је резултат способности наратива да креира свет или да инспирише менталне репрезентације света – кључан услов да би се неки текст могао сматрати наративом (Рајан 2013: 363).

Филмско приповедање је приповедање средствима филма, и поред тога што се у њему могу видети општи закони приповедања, оно има и своје специфичне црте. Приликом анализе филма, односно филмског наратива, језик филма не треба изједначавати са *језиком* као једним од његових наративних средстава, већ га треба разматрати у складу са особеностима његовог укупног семиотичког система (Лотман 1976: 66). Познати семиотичар Ј. Лотман (1976: 37) запажа да је по својој суштини филм синтеза две приповедачке тенденције – сликовне и вербалне, па да самим тим доводи до прожимања два различита семиотичка система. И Р. Стам (2000: 61) истиче да је филм синтетичка, али и синестетичка уметност; синтетичка захваљујући свом капацитету да ангажује различита чула (пре свега вид и слух), а синестетичка због своје могућности да апсорбује и синтетиче остале постојеће уметности.

Прелазак са једноструког, јединствено вербалног медија као што је роман као књижевна врста, који се *игра само речима*, на мултимедијални медиј као што је филм, који може да се игра не само речима (писаним и изговореним већ и перформансом, музиком, звучним ефектима и покретном фотографијом, појашњава немогућност, а чак и непожељност, буквалне *верносћи* (енг. *fidelity*) филма књижевном тексту на основу којег је настао његов сценарио. Р. Стам филмске адаптације посматра као вишеслојне транспозиције интертекста и сматра да би једно од кључних питања приликом њихове интерпретације било – који су оригинални елементи романа преузети током филмске адаптације, а који не, и зашто нису. Када кажемо да филмска адаптација *изневерава* литерарни предлошак, који у овом контексту сматрамо оригиналом, односно архитектонском наратива који ће се испољити и кроз нови медиј, подразумевамо да филм изневерава да ухвати основне наративне, тематске и естетске карактеристике литерарног дела. Поставља се питање чему филм треба бити *веран* – наративној инстанци, опису јунака, фокализацији или можда наративним техникама? С обзиром на то да књижевни текстови у свом класичном облику обично не садрже звучне записе, да ли би редитељ требало да себе лиши музике као изражајног ресурса? Испрва се термином *верносћи* претпостављало постојање суштине коју књижевни текст садржи испод површинских детаља стила, док заправо један романескни текст садржи само низ вербалних сигнала који могу генерисати мноштво могућих читања, укључујући чак и читање самог наратива. Књижевни текст није затворена, већ отворена структура која се прерађује у безграничном контексту. Речи у роману скоро увек имају виртуелно, симболичко значење; ми као читаоци, али и редитељи као реципијенти, морамо испунити њихове парадигматске неодређености. Редитељ остварује своју рецепцију литерарног предлошка вршећи селекцију и преносећи одређене наративне елементе у нови медиј. Стам (2000: 54–68) стога као одговарајући термин трансфера литерарног предлошка у филм предлаже *превод* (eng. *translation*), с обзиром на то да тај појам у себи садржи интерсемиотичку транспозицију, са свим својим потенцијалним добробитима и недостацима; док је појам *верносћи* есенцијалистички у односу на оба укључена медија и сугерише да адаптација треба да буде верна не толико изворном тексту, колико суштини медија изражавања.

2. Лајање на звезде

Романескни и филмски наративни свет *Лајања на звезде*⁴ смештен је у фиктивни провинцијски топоним под именом Моравски Карловци. Радња се одвија шездесетих година двадесетог века и прати животе матураната Гимназије „Милутин Ускоковић”, њихових професора и осталих епизодних ликова у школском кругу и животу. Неке од основних тематско-мотивских јединица које наратив у целини и микронаративе у оквиру целине држе на окупу јесу – школски предмети, бежање са часова, удварања, прве љубави, изласци, школске екскурзије и остале догодовштине које красе школску свакодневицу.

Филозоф и књижевни теоретичар Н. Милошевић (2001: 10) истакао је да је роман *Лајање на звезде* „ефектно уметничко дело без обзира на своја жанровска и тематска одређења”. Према критеријумима књижевног издаваштва *Лајање на звезде* сврстава се у романе за младе, будући да портретише ликове тинејџерског узраста и својом је садржином примерен младој публици. Роман *Лајање на звезде* пријемчив ефекат остварује својим неформалним језиком стављеним у службу јединственог књижевноуметничког функционалног стила, заснованим на фразеологизмима, жаргонима и афоризмима који доприносе комичном дејству наратива. Хумор *Лајања на звезде* јесте „доброћудни” (Пијановић 2001: 232), те „благ и незлобив” (Милошевић 2001: 9), а његово дејство и атмосфера необичне ведрине и младалачког духа пренети су с романа и на филм који деценијама изазива позитивну реакцију филмске публике без старосних ограничења.

Трансмедијални приступ роману и филму *Лајање на звезде* биће условљен анегдотском природом нарације у роману и фокусираће се на трансфер динамичног модела ситуација, особених знакова, сижеа и ликова као носиоца радње и значења. Рад се неће бавити осталим елементима који су значајни за филмски језик (попут костима, музике⁵, сценографије или глуме), а који се на конкретном примеру не одликују специфичностима које би утицале на семиотику филма.

2.1. Ликови као стожери света приче

Наратив ликом на најбољи начин предочава читав свет. Уколико је лик препознатљив, наративни свет коме он припада поседоваће непроменљиве карактеристике како би лик био препознат као заједнички референтни оквир различитих докумената. М. Л. Рајан о ликовима као носиоцима наративних светова говори у односу на транссветовне идентитете помоћу којих идентитет приче, чак и када није усредсређена на ликове, зависи од понављања одређених ликова идентификованих именима која функционишу као крути означитељи наративних светова којима припадају. Што је већа мрежа повезаних ликова, то је повољнији услов за настајање светцентричног наративног система (Рајан 2013: 383). На помен имена Михаила Кнежевића – Филозофа, реципијенти упознати са наративом *Лајања на звезде*, књижевним текстом и/или његовом филмском адап-

4 Роман *Лајање на звезде* први пут је објављен 1977. године, док је филм по сценарију аутора романа, Милована Витезовића, и сценарију и режији Здравка Шотре премијерно био приказан 1998. године.

5 Музика на филму може имати различите функције – дескриптивну (подупире радњу), коменативну (допуњује радњу) или евокативну (изазива асоцијације), може бити и музика за атмосферу, а честе су и музичке теме које представљају лајмотиве (Имаи 2012: 99, 100). Као успешни полифункционални лајмотиви у филму *Лајање на звезде* јављају се и музичке нумере *Сломљена срца* и *Love me tender* које успешно доприносе дочаравању атмосфере света приче, као и седамдесете године у којима се радња одиграва.

тацијом, активирају у својој свести матурантски свет провинцијске гимназије испуњене конкретним афоризмима или анегдотама из школског живота који се због своје пријемчивости препричавају већ деценијама. Поред специфичних сижејних јединица, оба ова наратива (роман и филм) у великој мери опстају и концентришу се управо око ликова који су носиоци света приче.

Трансфером из књижевног у филмски медиј ликови задржавају своја имена, а поготово своје надимке који представљају срж њихових карактера. „Руку на њихово матурантско срце, ти надимци су више били они, неголи њихова имена и презимена. О надимцима су њихови најближи одлучивали.” (Витезовић 2001: 36) Још је Платон нагласио да имена када су лепо састављена сличе ономе што и означавају, те да именовање треба поверити ономе ко најбоље познаје суштину именованог. Надимке су имали сви – од мудрог Михаила Кнежевића – Филозофа, његове поносите симпатије Данице Јанковић – Дике, боксера Милића Гавранића – Тупе као и многих других.⁶ Посматрачи или епизодни учесници у школском животу јесу и конобар Белмондо и Филозофов брат као део љубавног троугла (на филму), а трансфер је доживео и живописни лик Мике Трапера „усањеног јахача шипке” (Витезовић 2001: 31) и „вишег метафизичког беспосличара” (Витезовић 2001: 69).

С обзиром на то да различити медији имају различите могућности, а самим тим и изражајне моћи, практично је немогуће да два засебна медија пројектују идентичан свет приче. Једна од важних разлика односи се на изглед ликова. У роману се изглед може оставити неодређеним, а када се лик први пут представи, можда о њему или њој не знамо ништа више од имена или израза који на њега упућује. Штавише, када се описују ликови, опис долази део по део и оставља многе празнине које треба попунити (Рајан 2013: 368). Сви романескни ликови матураната, који образују и својеврсни колективни лик у контрасту с професорима, представљани су како статичним, тако и декомпонованим описом који се фокусира на карактер, пре него на физички портрет. Романескни лик потенцијално пролази кроз неку врсту пукотине или фрагментације унутар филмске адаптације. Иако је романескни лик вербални артефакт, буквално изграђен од речи, филмски лик је необична мешавина фотогеничности, покрета тела, стила глуме и гласа, појачана и обликована мизансценом. И иако романи имају само карактер, филмске адаптације имају и карактер (актанцијску функцију) и извођача, допуштајући могућности међуигре и контрадикторности ускраћених чисто вербалном медију (Стам 2000: 60). Физички портрет је условљеношћу природе медија неминовно исказан на филму, а одабир глумаца у погледу њиховог физичког изгледа је задовољавајући и не штети општем утиску. Некима од њих инхеретна су поједина обележја, као што је Даничина лепота или специфичан изглед и костим Мике Трапера. Мика Трапер преузима функцију дворске луде и забавља матуранте сулудим анегдотама о Еви Брауни и стоноги извађеној из кутњака, а његова појава на филму, костим и шминка, између осталог помажу реципијентима наратива да попуне празна места о његовој претприповести.

Уобичајено комедијско свођење ликова на типове, са једном пренаглашеном карактерном цртом која представља одређену групу људи, само је делимично остварено у *Лајању на звезде*. Романескне ликове у Витезовићевој прози углав-

6 Роман садржи анегдоте иза које се открива значење надимака матураната. Тако Богољуб Марић – Гоља, добровољни ванредни редар, од омиљене личности у разреду постаје омражен због свог „урођеног капларског комплекса” (Витезовића 2001: 47); док Младен Лозанић бива прозван Малером због своје лоше среће, али и алехмичарем јер меша хемијске формуле.

ном карактерише живост и аутентичност. Иако већина матураната припада типу шаљивције, они ипак имају и своје специфичне црте које их индивидуализују. Милошевић (2001: 6) запажа „уметничко индивидуализовање књижевних јунака” као Витезовићеву особену методу. Рајан (2013: 382) говори о *представљању лика* (енг. *character pitching*) као о стварању измишљене особе за коју се чини да има свој живот и која доводи реципијента у искушење да замисли како би се та особа понашала у различитим околностима. Уколико наратив покрива дужи временски период (на пример током неколико сезона телевизијске серије) лик пролази кроз психолошку еволуцију током тог времена. У краћем наративу, попут *Лајања на звезде*, чини се да већина ликова остаје равна и нерелефна, док се неки од ликова ипак развијају (на пример лик Данице на филму). Комици доприноси и блага амбивалентност карактера (Тупа, професор хемије), а атипично оксиморонским ликом у ширем смислу се може назвати сам протагониста, Филозоф, који због своје оданости друговима повремено прелази са стране мислиоца на страну преступника.

Иако на први поглед једнодимензионални ликови, скоро отелотворења својих предмета којима подучавају гимназијалце⁷, професори бивају укључени у наратив и у другим аспектима својих фиктивних живота, с јасном циљем који се огледа у комичном исходу. За поједине је, као и за ученике, школа и романтични топос, док неки у професионални живот уплићу и своје приватне бриге. Тако професор предвојничке обуке, Ненад Лазичић – Неша Кутузов⁸ користи вежбе обезбеђења Дебелог брда ради сопствене саобраћајне обуке на *фићи*, аутомобилу изабраном према патриотском критеријуму, како би побољшао своје незавидне возачке способности.

Читаву зборницу као скуп професора особењака чини још неколико чланова колектива чији трансфер није извршен из романа на филм⁹ или су њихови романескни идентитети обједињени у један филмски лик, а самим тим су укрштене и њихове наративне линије. Лик професора Слободана Лазаревића – Слобе Лепог – младог математичара који нема среће у љубави, али му зато нико интелектуално не може доскочити, интегрисан је с ликом средовечног хемичара. На филму је то јединствени лик, у изведби Александра Берчека, оштроуман професор хемије с умреженим карактерним цртама и појавношћу романескног хемичара (строгост) и математичара (випреност, детаљ у виду значке с натписом *не лупетшај*¹⁰). Такав нови лик који резултира поменутом амбивалентношћу, преузима улогу математичара из романа, носица мањег љубавног заплета с младом професорком француског. На тај начин се анегдоте чији су главни актанти различити у роману, успешно сливају у анегдоте професора хемије на филму од

7 Индивидуализација је присутна и у карактеризацији ликова професора који су неретко директно и симболички мотивисани. Тако је професорка српско-хрватског Дана Јелинић из ученика „извлачила садржај непрочитане лектире” (Витезовић 2001: 74), а њени су часови били распричани у духу језика који прожима и читав наратив. Стевић – резредни старешина и професор физкултуре инсистира на физичкој кондицији и послушности која је покретач бројних анегдота; Ђуро Драгићевић је забораван, супротно свом позиву професора историје; док је професор општетехничког образовања Милетић чистунац и бацилофоб.

8 Његов брат близанац, Пеша Наполеон, није присутан на филму.

9 Попут професора музичког, Радомира Митровића, који је узрок успешних романескних анегдота као што је бег ученика кроз прозор током свирања затворених очију.

10 Детаљ на филму представља битну визуелну или звучну појединост којом се ствара одређени утисак везан за радњу или лик (Имами 2012: 200). Значака с натписом *не лупетшај* није детаљ без функције, значајна је у карактеризацији лика, а такође је и битан део анегдоте о замени улога приликом одговарања на часу хемије.

којих је најупечатљивије испијање клековаче у кафани с ученицима, испитивање о хемијским особинама алкохолу или замена улога у процесу одговарања.

Романескни лик новог ученика Петра Коцијана делимично бива интегрисан у лик Јована Слобеновића на филму (притом се губе његове анегдоте о оцу из Сокобање и *бремованом* школовању). Током трансфера су присутна и друга мање функционална измештања – директорова узречица из романа (*дозволи*) преноси се на Кутузова, строг професор историје из романа постаје благ на филму, а потпуно се брише лик Марине Шимун (као и сегмент прва два поглавља романа који се одигравају на крају треће године, а тичу се Филозофове заљубљености у Марину и полагања хемије). На филму наратив отпочиње у четвртој, матурантској години гимназије, а лик Данице преузима Маринина обележја, као што је *шампион с јаким мирисом јабука* који је један од окидача за романтични заплет.

2.2. Анегдотска наратија

Романескни и филмски наративи *Лајања на звезде* јесу сижејни у смислу да представљају организовани редослед значењских елемената динамички супротстављених свом класификационом уређењу (Лотман 1976: 63). У наративном дизајну романа и филма доминантни су комедиографски мотиви и епизодична структура, с акцентом на ликовима који на атипичан начин испуњавају драмски потенцијал комедије. Иако роман није базиран на класичном аристотеловском моделу перипетија и климакса, он поседује наративне целине које те улоге имитирају. Роман „не робује класичним канонима компоновања” и његово приповедање више има карактер мозаика, насупрот класичном заплету и расплету, те представља један динамични, сегментирани наратив који одликује краткоћа реченица, брзо и виспрено смењивање реплика у дијалогу, краткоћа поглавља, јасна наратија и концизна и функционална дескрипција (Милошевић 2001: 8).

Сижеи романа и филма се могу разложити и на две крупније секвенце – школску годину и екскурзију. Школски сиже у себи садржи мноштво мањих епизода окупљених око мотивских јединица предметних часова и професора, повезаних у наративни мозаик. Међутим, он такође у виду драмске експозиције служи упознавању с ликовима, богат је ситуационом и вербалном комиком, те се у њему покрећу и мањи љубавни заплети (у чијем се центру налази ученички пар Филозофа и Данице). С друге стране, екскурзија представља кохерентнију наративну секвенцу и преузима функцију врхунца, а делимично и расплета у драмској радњи.

П. Пијановић (2001: 234) истиче да се деструира класична наративност у роману и тиме се омогућава слободније уланчавање анегдотског потенцијала који притом задржава мотивациону везу с композиционом вертикалом у делу. Таква композиција омогућава да се и из романа на филм пренесу наративни сегменти који, иако не чине идентичан сиже, служе да епизодично приповедање уобличи у складну целину, захваљујући поменутих ликовима који наратив држе на окупу.

На филму су анегдотске целине о мантилу професора историје и чивилуку, Мики Траперу и историчару у кафани, али и хемичару и клековачи спојени у један наративни низ захваљујући заједничким елементима – хронотопу кафане, учесницима и заједничком комичном исходу. У овом конкретном примеру је везивни елемент мантил професора хемије који професор историје, у складу са својим карактером, грешком узима (а касније замени и за столњак) и односи у кафану у којој затиче матуранте којима је кафана забрањена, као и Трапера који

изнова покушава да добије бесплатно пиће. Свака од ових анегдота појединачно је исприповедана у роману, док је на филму успешно саображена нова сижејна структура. Овакав поступак селекције и редистирбуције сижејних јединица није неуобичајен у овом трансмедијалном остварењу. Још један измењен низ остварен је захваљујући поскоку који хвата један од ученика, доноси на час биологије представљајући тако *deus ex machina* за проблематичну ситуацију у којој су се нашли Филозоф и Даница због одевања костура, а затим односи у зборницу, изазивајући хаос међу професорима.

С друге стране, постоје и наративне нити које се постепено развијају у филму, као и у романеском наративу, и чијом се променом места у укупном сижеу не ремети исход, захваљујући анегдотској нарацији и мозаичној монтажи које такав размештај омогућавају.¹¹ Такав је случај с Тупином боксерском каријером, вожњом професора Кутузова, а понајвише с романсама Данице и Филозофа, те осталих ђачких и професорских парова (Тупа и Кохеза, професор Стевић и професорка српског, професорка биологије и професор Милетић). Посебно је то видљиво у роману у коме на почетку сваког поглавља стоји издвојени сегмент – микронатив афористичког флертовања Данице и Филозофа путем којег можемо сагледати прогресију у њиховој причи. Пијановић (2001: 235–236) издваја афоризам као „генски корен” Витезовићеве прозе и сматра да он повећава семантичку носивост појединачних сегмената као и роман у целини. Као асоцијативна нит у афоризмима бива искоришћен заједнички детаљ из којег израстају тематски афоризми о трчању (током часа физкултуре), о рекламама (у возу) или о причању на часовима српског.

Појединачне наративне целине, или сцене на филму, припремане су сигнаlima који им хронолошки претходе, као што је у питању екскурзија која делимично преузима улогу климакса наратива, а уједно и врхунца школске године, што се пре свега огледа у мотивацији ликова ученика. Постепено се гради и Тупина боксерска каријера посредством анегдота с козлићем, посластичаром и хитном помоћи, тркања с возом, те испраћаја на меч, а која кулминира дочеком шампиона. Иако се разликује у роману и на филму, екскурзија представља расплет за многе љубавне парове и обилује анегдотама од којих се издваја превара с биоскопским картама, упознавање Ива Андрића и игра воза с погрешном локомотивом. Читава колона гимназијалаца која имитира покрете наизглед обичног пролазника базирана је на простом принципу подражавања држања и гестова људског тела и њиховог свођења на механику, али је и доказ да гест који није смешан сам по себи, постаје смешан приликом понављања (Бергсон 1958: 24–25). Свим анегдотама, као и ситуационом и вербалном комиком, демонстрира се Бергоново (1958: 9–10) начело да је смех друштвени гест којем је потребан одјек, те да у себи крије споразум са осталим учесницима. То се дословно испољава у свим матурантским псинама с професорима (разговарању на *француском* с професорком, звању директора ноћу са екскурзије и многим другима заверама гимназијалаца) захваљујући чему се ствара стимулативно окружење у које реципијент лако урања, прихватајући принципе света приче и постајући његов део.

11 На филму се у оквиру унутрашње приче издвајају следеће наративне целине – експедиција на женски пол, анегдота с клековачом, разгибавање на часу и трка око школе, зборница, час српског о синонимима, плес, козлић, киша на часу француског, посластичара и хитна помоћ, пропитивање на часу хемије, зуце на огради и разгибавање на чесми, клековача у кафани с професором хемије, поскок и одевање костура, одговарање хемије, час о трафостаницама, час историје у празној учионици, испраћај Тупе на боксерски меч, час на Дебелом брду, екскурзија, последњи час историје на стадиону.

2.3. Наративни оквири и фокализација

Роман започиње мотоом „Можда и нисмо лајали на звезде, али се за нама дизала звездана прашина” који је Михаило Кнежевић записао у споменар Даници Јанковић. Насловни мотив *лајања на звезде* искоришћава свој симболички и анегдотски потенцијал почетном сликом звезда и звуком лавежа на филму, и експлицитом у коме две групе матураната, у оквирној и унутрашњој приповести, предвођене оцем Филозофом и његовим сином, дословно лају на звезде, симболичним гестом пркосећи генерацијском јазу као једном од идејних упоришта наративног света. У експлициту романа Михаило се осврће на матурантску фотографију с утакмице на којој њега нема, јер се сећа да је био избачен са часа (стадиона). Композиција романа може се одредити и као прстенаста будући да започиње и завршава се истом ситуацијом. На почетку романа Филозоф среће школског друга и с њиме започиње дијалог, а анегдота о Тупи и хитној помоћи представља окидач за сећање на матурантске дане. Од тог тренутка креће прича која захвата трећу и четврту годину гимназије и коју приповеда екстрадијегетички наратор.

Прстенаста композиција филма такође започиње приповешћу Филозофа који своје сину који се спрема за матурско вече приповеда о томе како је освојио његову мајку. Читава унутрашња прича јесте ретроспекција чији је импулс у наративној експозицији, док би се филмско приповедање могло назвати и сказом, да филм не приказује, него препричава. Бордвел истиче да идеја о неизбежној *прошлости* глаголског прошлог времена представља полазну тачку за тврдњу многих наратолога да је, за разлику од писане нарације, биоскопска слика увек у садашњости, као и да у правим околностима и прошло и садашње време могу пренети исте временске односе. Зато су филму потребне посебне конвенције за означавање прошлости (Бордвел 2004: 209–214). Оквирна прича оправдава увођење лика брата с којим се Филозоф борио за Даничину наклоност у гимназијским данима, а који као контрастни лик истиче мотивацију Филозофовог карактера и одабира животног позива (афористичар). Овакав инципит донекле мења хоризонт очекивања и доноси другачију мотивацију унутрашње приче која је, за разлику од романескне, у већој мери фокусирана на љубавни заплет између Данице и Филозофа. Паратекстуални елемент, односно мото на почетку романа, као и дијалог у роману, представљају само окидач за урањање у унутрашњу приповест, док је на филму постојање оквирне приче функционалније искоришћено.

Постоји и сложено питање тачке гледишта приликом трансфера, у погледу тога ко фокусира причу и ко види унутар ње. Артикулација тематског тока зависи од тачке гледишта радње, па нејасна или противречна тачка гледишта може створити конфузију у перцепцији и довести у питање кохерентност поступака ликова и јединство радње (Имаи 2012: 124). На филму је то прича недоследног субјекта фокализације, доминантно приповедана из Филозофове перспективе, с појединим упливима Данице која уноси другачију перспективу. Иако су ретке, постоје ситуације у филму којима фокализатор није присуствовао и стога не може бити онај који види и доживљава све, те филтрира информације (такви се поступци, на пример, могу образложити сећањем на туђе приче). Нису доминантни субјективни кадрови из Филозофове перспективе, који су уопштено ретко и коришћени на филму, тако да оквирна прича има претежно мотивациону функцију без строгих ограничења у погледу приповедних поступака.

На филму је занимљиво преузимање туђе перспективе, конкретно директорове, који је сведок посебности ђачког и професорског колектива. Из директорове перспективе видимо како историчар предаје празној учионици, поманути хаос у зборници настао због поскока и миша, а посматрамо и *јединог нормалног* професора географије како се спушта низ школски гелендер. Занимљива је и Кутузовљева перспектива на часу српског, представљена погледом кроз кључаоницу у њему несхватљив свет синонима као оличења креативног хаоса. Директор је такође и објекат фокализације када му се ученици ноћу јављају с екскурзије, додатна перспектива која у роману није пружена, а која доприноси комичном циљу сцене.

3. Закључак

Трансмедијални приступ представља иновативан начин проширења наративних истраживања која превазилазе књижевне текстове као искључиву грађу. Филмске и телевизијске адаптације књижевних дела јесу једни од честих видова трансмедијалности наратива. Филмске адаптације настале према сценарију заснованом на литерарном предлошку представљају вишеслојне транспозиције почетног текста у којима питање *верности* постаје превазиђено будући да се ради о потпуно различитим медијима са специфичним семиотичким системима. Роман и филм *Лајање на звезде* погодна су грађа за овакву врсту трансмедијалног читања. Филмски превод романа Милована Витезовића задржава своје жанровске, стилске и хумористичке аспекте, а већим делом и своју наративну структуру, која је пре свега видљива у комедиографским мотивима као носиоцима микронаратива и епизодичности. Постојеће сижејне измене пре свега се огледају у наративним елементима као што су ликови као стожери света приче, те у распореду и интегритету појединих епизода у оквиру прстенасто компонованих наратива. Наративни и мотивацијски аспекти ова два остварења компаративни су и преко својих оквира. Наративни оквири, нарочито почетак и крај, успостављају везу између унутрашње и оквирне приче, а семантички кореспондирају и с паратекстуалним елементима као што је мото, као и сам наслов романа и филма. У вези с тим аспектом наратива релевантна је и нараторска инстанца, као и фокализација која се остварује сходно приповедним средствима инхерентним конкретном медију. Репрезент је филмско кадрирање чија фокализациона употреба допуњује и обогаћује наративни доживљај рецепијената.

Извори

Витезовић 2001: М. Витезовић, *Лајање на звезде: роман о мајхуранџијама и љубави*, Београд: Дерета.

Лајање на звезде (играни филм), З. Шотра (ред.), сценарио М. Витезовић и З. Шотра, РТС и Комуна, 1998.

Литература

Бабац 1993: М. Бабац, *Лексикон филмских и телевизијских појмова*, Београд: Универзитет уметности.

- Бергсон 1958: А. Бергсон, *О смијеху: Есеј о значењу смијешнога*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Бордвел 2004: D. Bordwell, Neo-structuralist Narratology and the Functions of Filmic Storytelling, *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 203–219.
- Елстром 2019: L. Elleström, *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media*, Springer Nature.
- Имами 2012: П. Имами, *Драматургија израног филма*, Београд: NNK Internacional.
- Лотман 1976: Ј. Лотман, *Семантика филма и проблеми филмске естетике*, Београд: Институт за филм.
- Милошевић 2001: Н. Милошевић, Ђачко доба, *Лајање на звезде: роман о мајхурањима и љубави*, М. Витезовић, Београд: Дерета, 5–10.
- Пијановић 2001: П. Пијановић, Млади јунак у романима Милована Витезовића, *Лајање на звезде: роман о мајхурањима и љубави*, М. Витезовић, Београд: Дерета, 227–237.
- Рајан 2004: M. L. Ryan, *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Рајан 2013: M. L. Ryan, Transmedial Storytelling and Transfictionality, *Poetics Today*, 34:3, 361–388.
- Стам 2000: R. Stam, Beyond fidelity: The dialogics of adaptation, *Film adaptation*, 54–76.

A TRANSMEDIATE APPROACH TO THE NOVEL AND FILM *BARKING AT THE STARS*

Summary

In this paper we analyze the narratives from the novel and film *Barking at the Stars*. We examine the methods of transferring literary to cinematic media, as well as the influence of the literary text form on its representation by the film language. We analyze the characteristics of characters as essential pillars of the narrative world, dominant characterization types, and ways of their media transfer. We focus on comic motifs as carriers of micro-narratives, as well as episodic structure and anecdotal narrative that form a unique story. Since the novel's narrative is primarily built on anecdotes, we also explore their redistribution in the film, focusing on new ways of intersecting narrative segments. In light of the circular and mosaic composition of the narrative, we study the semantic and motivational potential of narrative frames, as well as the problem of focalization.

Keywords: Milovan Vitezović, YA novel, film adaptation, transmedial narratology, narrative frames

Miljana S. Pešić

Маша Љ. Петровић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ ДИЈАЛОГ СА АНДРИЋЕВИМ СТВАРАЛАШТВОМ: ФИЛМСКО ЧИТАЊЕ РОМАНА ПРОКЛЕТА АВЛИЈА

Циљ рада јесте да у компаративној анализи романа и филма *Проклетиа авлија* осветлимо предности и недостатке у различитим аспектима приступа једном заплету, тематско-мотивском комплексу, ликовима и начину изражавања и преношења порука, узимајући у обзир особености двају медија. Ослањајући се на теоријске увиде Жака Омона и Линде Хачн, као и на критичка становишта Ива Тартаље, Петра Цацића и Петра Зеца настојали смо да одговоримо на питање како је Андрићев роман прилагођен филмском медију и која његова значења су афирмисана редитељевом адаптацијом. Резултати нашег интермедијалног истраживања показали су да се променама у композиционом устројству заплета у фокус поставља идеја критике власти и тоталитарног система. Разматрајући однос приповедачких инстанци, објаснили смо зашто није било могуће, при екранизацији, у потпуности задржати Андрићев штафетни модел приповедања. Истакли смо да се мотив приче и причања, који у роману корелира са спектром егзистенцијалних, емотивних и етичких питања, на филму проблематизује искључиво у светлу друштвене одговорности. Тумачењем карактеризације ликова и доминантних идеја, симбола и порука указали смо да је адаптацијом романа остварен знаковит корак у разумевању Андрићеве уметничке творевине.

Кључне речи: Андрић, *Проклетиа авлија*, роман, филм, интермедијални дијалог, филмска адаптација

1. Увод

Литерарну вредност кратког Андрићевог романа *Проклетиа авлија*, чије је писање започето крајем друге деценије двадесетог века, а завршено и објављено 1954. године, књижевна критика није одмах уочила. Будући да је дело номиновано за Нинову награду, пажња критичара била је усмерена на његово жанровско одређење и образлагање зашто ово остварење, дефинисано као приповест, није могло бити награђено као најбољи роман објављен те године. Нешто касније критичари ће истаћи да је реч о пишчевом ремек-делу и настојаће да објасне зашто се овај роман прстенасте структуре, изузетног приповедања и занимљиве историјско-митске фабуле може сматрати матичном ћелијом Андрићевог опуса. Три деценије након објављивања романа настаје и истоимени филм у режији Миленка Маричића, а у продукцији *Телевизије Београд*, намењен телевизијској продукцији и пројекцији. У садржају филма наглашено је да представља екранизацију и адаптацију Андрићевог романа, као и да је у фокус филмске наратије постављена прича о младићу Тамилу:

Познато прозно дело описује збивања и људске судбине у затвору крај Стамбола. Андрић уочава низ занимљивих и потресних детаља од којих су начињени људски животи у Проклетој авлији. Другим речима, затвор је особени микрокосмос у којем делују ирационалне слике које управљају људским животима. Из обиља питеореских ликова издваја се Тамил, млади занесењак који, проучавајући историју, нала-

¹ masapetrovic01084@gmail.com

зи сличности између Џем-султана и неких других ликова и догађаја из прошлости. Међутим, Ђамилова предузетност и бављење историјом изазивају подозрење код месних власти... (Зеџ 2002: 247)

Андрићеве јунаке на телевизијском екрану оживели су неки од најбољих југословенских глумаца тога времена: Петар Краљ, Дубравко Јовановић, Зоран Радмиловић, Зијад Соколовић, Милош Жутић, Милан Срдоћ и Лазар Ристовски, што сведочи о томе да је пројекат екранизације веома озбиљно схваћен, добро промишљан и темељито припреман. Он отвара својеврсни интермедијални дијалог са Андрићевим стваралаштвом и покреће питања о начинима на које је у својој адаптацији редитељ и сценариста Маричић користио пишчево дело „као првобитни материјал” (Зеџ 2002: 48) и како га је посматрао „под специфичним углом сопствене уметничке форме као да је сирова стварност” (Зеџ 2002: 48). Стога ће тежиште нашег рада бити тумачење односа филма према роману, односно својеврсна потрага за „аутентичним интерпретаторовим доживљајем изворног текста” (Зеџ 2002: 48). Настојаћемо да у компаративној анализи романа и филма *Проклетиа авлија* осветлимо предности и недостатке у различитим аспектима приступа и обраде, узимајући у обзир особености књижевног и филмског медија и њиховог језика. Надамо се да ћемо телевизијским читањем Андрићевог романа одговорити на питање у којој мери ова адаптација садржи „убедљив одраз света и узбудљив одсјај људског духа креативно исказан визуелним језиком телевизије и филма” (Зеџ 2002: 61).

2. Композиција *Проклетиа авлије*

Сигурно да је једно од најкомплекснијих питања и изазова у телевизијској адаптацији романа транспоновање његове композиционе устројености, односно подухват успостављања нове композиције која ће бити особена и адекватна природи филмског медија и језика. Сходно томе, редитељ се може одлучити за инвентивна решења и реорганизовања литерарне фабуле и прилагодити медијални и семантички интерес филма. Стога је Миленко Маричић, за разлику од Андрића који је, поштујући начела кружне композиције (Џацић 1996: 222), започео и завршио роман зимским босанским пејзажем, разговором фратара и размишљањима и сећањима неименованог младића на упокојеног фра Петра, филм почео сценом разговора измирског кадије и измирског валије на обалама Смирне о младићу Ђамилу који је због читања историјских књига интерниран. Мада се оваквим редитељским решењем и одступањем од композиције романа губи приповедни оквир који Андрић успоставља уводним и завршним поглављем и који упућује на метафизичку димензију романа, сложена питања смисла живота, смрти, нестајања, сећања и приче, постиже се један други значајан ефекат. Наиме, одмах на почетку се гледаоцу предочава временски тренутак и друштвена стварност у коју су догађања смештена, наглашава се слабљење оне негдашње Отоманске империје, која суочена са својим падом спроводи локализацију власти и ствара тоталитарне микро системе управљања. Тако се у први план поставља друштвена ангажованост филма и упућује критика владалачког поретка у којем је забрањено читати одређене књиге, јер оне могу човека потакнути на размишљања и промене уперене против тренутног система. Уводна сцена, такође у средиште поставља сукоб, примаран у редитељском доживљају *Проклетиа авлије* и знаковит за адаптирање Андрићевог дела.

Из уводног поглавља романа задржан је само глас наратора који објашњава како се фра Петар обрео у Истамбулу и истражном затвору на обали Средоземног мора, а потом следи колаж ситуација из затворског живота. У филмској нарацији динамично и наизменично се смењују кадрови који прате разговоре Хаима и братра о Ђамилу, Заима, Софте и других затвореника о женама, фра Петра и Ђамила и Карађоза и затвореника. Та својеврсна скоковитост композиције и периодично враћање на одређене елементе фабуле и њихово даље развијање присутни су и у средишњем делу Андрићевог остварења. Он је сав сачињен од прича које се почињу, прекидају и поновно успостављају и настављају, те тако роман, а и филм у извесном смислу постају „прича о причи и прича о приповедачима” (Џаџић 1996: 83). Ипак, различито у односу на роман у којем „скидајући прстенасти по прстенасти слој приче долазимо до нуклеуса који читавим својим обимом истискује значења и утискује их у претходне слојеве дела” (Џаџић 1996: 89–90), на филму се у првом плану испољава слој значења који је у вези са друштвеном критиком, а на маргинама су приметни и други слојеви. Редитељ понекад прибегава другачијем редоследу догађаја, па чак и замени ликова који у неким догађајима учествују², али све са циљем прилагођавања дела комуникационим својствима филма.

Завршним кадровима успоставља се заокруженост филмске приче и на симболичком плану значења се поцртава не тако оптимистично стање, стање немоћи човека и непостојања излаза из Проклете авлије, а самим тим и из тоталитарног система који не разликује правог од кривог. У крупном плану јесте фра Петар који у нешто дужем монологу говори о непроменљивости живота у Авлији, о истоветности сваког дана, при чему се само мења осећај времена који је повезан са меном годишњих доба и положаја сунца. Раније смркавање асоцијативно се повезује са јесени, зимом, смрћу и крајем једне егзистенције. Камера се удаљава и у фокус поставља мрак и покушај једног младића да побегне из затвора, његово беспомоћно, упорно и узалудно лупање о авлијска врата које прати позадинско понављање Карађозове омиљене фразе „Ни крив, ни дужан, еее...”. У наведеном се јасно уочава Маричићева интенција да прикаже немоћ и лишеност човека слободе, скученост појединца у простору и друштвеном поретку, безизлазност и неминовност суочења се смрћу. Овакав завршетак нам се на први поглед чини близак завршним реченицама романа у којима пред очима неименованог младића стоји снежна пустиња из које су завек нестали људи: „И ту је крај. Нема више ничег. ... Само снег и проста чињеница да се умире и одлази под земљу. Тако изгледа младићу поред прозора, ког су за тренутак занела сећања на причу и осенила мисао о смрти” (Андрић 1963: 133–134), међутим разлика ипак постоји. Писац не дозвољава егзистенцијалном песимизму да однесе превагу, не допушта да пред читаоцем остане безнадежна слика апсурда човековог постојања, нестајања људског живота нетрагом и ништавила, већ звуковима фратарског разговора поново успоставља принцип живота, живљења и постојања: „Најпре слабо па онда живље, као у спором буђењу, до свести му све јаче допиру гласови из суседне собе, неједнак звук металних предмета што тупо падају на гомилу и тврди глас фра-Мије Јосића, који диктира попис алата, заосталог иза покојног фра-Петра.” (Андрић 1963: 134) Овако се изнова звук, глас, па и прича предста-

2 Узмимо за пример чињеницу да у роману прво долази до сусрета Ђамила и фра Петра и њиховог разговара, па тек онда до разговора Хаима и фра Петра о Ђамилу, док су на филму ти догађаји обрнути, те фра Петар приликом сусрета са Ђамилом већ зна ко је он и због чега је интерниран. Оваквих примера има још у филму, али ћемо се за потребе ове напомене задржати на наведеном.

вљају „одбраном од мирења са оним чиме смо окружени и размишљања о ономе што нас чека. Шехерзадино ћутање је знак за наступ смрти.” (Џаџић 1996: 207)

3. О причи, причању и приповедању у Андрићевом роману и филмском остварењу

У претходном поглављу рада отворили смо питања улоге и значаја приче у композиционом устројству Андрићевог романа, као и Маричићевог филмског остварења. Како су мотив приче и причања и сложен однос приповедних маски темељни чиниоци *Проклетје авлије*, сматрамо да је потребно посебну пажњу посветити проблематизовању њиховог транспоновања на телевизијске екране. У роману су присутне „посебности приповедача различите типологије, кроз чије односе који подразумевају делимично супротстављање, и њихове комплементарне функције, што посебно утиче на сложеност овог дела” (Џаџић 1996: 126), које је веома тешко задржати у филмском приповедању. Треба истаћи да овај проблем додатно усложњава чињеница да су „све приче, свих приповедача, а и самог Петра, накнадно сређене и садржајно и формално” (Џаџић 1996: 177), те је тако створен један привилеговани приповедач који обликује целину приче. Дакле, не само да читајући дело опажамо како приповедач трећег лица преузима перспективу неименованог младића који се сећа фра Петрових причања, а потом треће лице које преузима Петрову перспективу, која је пак обликована причањима затвореника, међу којима се истичу Хаимова, Заимова и Софтина причања, већ и да је извршена „коначна редакција прича, која их, обезбеђујући им склад, претвара у мирно приповедање о прошлом” (Џаџић 1996: 179). У дугој традицији тумачења Андрићевог дела примећено је и да постоји разлика између делова текста који су исприповедани на екавском изговору и оних на ијекавском (в. Тартаља 1979), што додатно усложњава веома разгранату мрежу приповедних инстанци и њихових особености.

С обзиром на то да филмски медиј познаје одређена фиксирана комуникациона својства која онемогућавају поједине видове изражавања, постаје јасно да Маричић није могао задржати све наведене појединости романескне нарације и да је морао прибећи изменама и упрошћавањима односа који постоје међу приповедачима. Разуме се, да анализу начињених одступања не треба схватити као вредносно унижавање филмског остварења, него као наглашавање потешкоћа и решења које је аутор понудио адаптирајући Андрићев роман. Наиме, редитељ је успео да дочара да је прича која је испричана гледаоцима сачињена од више мањих прича, које су обликоване под утицајем онога којих прича, односно оних људи који учествујући у дијалогу творе њихову и њима својствену причу. Тако, као што смо у претходном поглављу и истакли, филм почиње разговором измирског кадије и валије о Ђамилу у којем се формира једна прича о њему као младићу из Смирне који је због читања историјских књига интерниран. Потом следи прича наратора која гледаоца упознаје са ликом фра Петра и објашњава разлоге због којих је он утамничен, а онда и читав низ других разговора између различитих затвореника, разговора који сваки за себе твори по једну нову причу. На тај начин се, баш као и у роману, „штафетном техником приповедања развија и гра-на ова повест којој коначне димензије даје квартет приповедача” (Џаџић 1996: 118). Глумци, вођени инструкцијама редитеља, настојали су да у свом говору задрже карактеристичне одлике говора Андрићевих јунака, што видимо на примеру Хаимовог исцепканог и испрекиданог говора, пуног понављања узвика и

вокалских склопова попут *еее* и *иии*, занесених и надахнутих Заимових причања, па чак и размирица које повремено васкрсну међу затвореницима. Приметан је и напор да се искази ликова из романа уз минималне измене пренесу кроз њихове дијалоге и да се задрже богатство и раскош пишевог стилско-језичког израза.

Филмска адаптација је сходно својим изражајним средствима задржала формалну сложеност приче и приповедања Андрићеве *Проклетје авлије*, али се није зауставила на томе, већ је настојала и да на тематском плану очува значај који има мотив приче, причања и уопште узев сваке изговорене речи. Ипак, за разлику од романа у којем се за овај мотив везује широк спектар асоцијација и значења која су повезана са крупним егзистенцијалним питањима живота, постојања, психичких потреса, тескобе, смрти, заборава и нестанка, у филмском остварењу тематизовањем и опризоравањем мотива приче и речи посредује се друштвена критика државног уређења и тоталитарног система какав је постојао у Отоманској империји, али и универзалније сваког тоталитарног система у којем постоје ограничења и цензуре речи, мисли и дела. У реченици коју, оправдавајући се зашто је окривио Ђамила, изговара измирски валија, запажамо истичање опасности коју изговорена реч и све њене мене имају у једном затвореном систему³ који настоји да што снажнијом контролом неправилности у казивању и поступању одржи свој легитимитет: „Реч је пала, а кад реч пође једном, она се више не зауставља, него иде даље и успут расте и мења се.” (Андрић 1963: 70) Моћ и опасност које исказано има, посебице ако се у њему препознају потенцијалне алузије на актуелну власт и чиновнички апарат, потцртава се током саслушавања Ђамила у истражном затвору, када дебели чиновник казује следеће: „Ви знате да реч ни кад је у најдубљој шуми изговорена не остаје на месту, а поготову кад се напише или чак и другима каже, као што сте Ви по Смирни писали и говорили.” (Андрић 1963: 110) Страх власти да ће причања изазвати побуну, као и страх самих затвореника да изговорено могу чути власт и санкционисати онога који је нешто изрекао приметно је у ставу фра Петра који саветује Хаима да никоме не говори о чуварима за које мисли да су шпијуни, али и Хаимовој nelaгоди док говори о Ђамилу.

4. Како дочарати *Авлијске* ликове?

Посебно интересантан аспект телевизијског читања Андрићевог романа *Проклетје авлија* представља компаративно проучавање обликовања ликова у књижевном и филмском делу. У овом роману, као и у „Андрићевом целокупном делу учојамо богату и издиференцирану типологију карактера” (Џацић 1996: 159) која је одређена садејством спољашњих и унутрашњих фактора и представља његов кључни интегрални чинилац, будући да је сав саткан од јунака, њихових реакција, унутарњих борби и немира, мена, усхићења и разочарења. Треба приметити да је у традицији тумачења овог романа уврежен приступ ликовима који подразумева њихово сагледавање као својеврсних антипода и двојника (в. Џацић 1996), који у контрастном кључу допуњују и истичу карактер оног другог. Наглашава се да та „оштра супротстављеност ликова доприноси динамизацији радње” (Зеџ 2002: 15), што је веома значајно за филмску адаптацију романа јер помаже сценаристи, редитељу и глумцима да пренесу гледаоцима карактеролошке особености појединачних јунака.

3 Наведену опасност и покушаје ограничавања слободе мишљења и чињења добро очитују и следеће валијине речи: „У мом вилајету свака треба да пази шта ради и говори.” (Андрић 1963: 70)

Чини се да Миленко Маричић повлашћено место у изградњи јунака додељује Ђамилу, што је приметно од првих минута филма у којима се расправља о судбини и кривици овог несретног младића, пореклом из Смирне, који је због читања историјских књига интерниран.

О њему гледалац, али и читалац највише сазнају из причања и унутрашњих монолога других ликова, посебице фра Петра и Хаима. Док они говоре о Ђамилу, камера прати његове поступке по доласку у стамболски истражни затвор, следи га у окретању и истраживању простора, фокусира објекте (небо, затворска ограда и капија, прозор и решетке) и затворенике које он посматра и тако наглашава његову различитост у односу на остале, неприлагођеност и збуњеност ситуацијом која га је затекла. За разлику од романа у којем је акценат на Ђамиловој повучености, скрушености, измучености и неповерљивости према другима, изузев према фра Петру, на платну је доминантна представа овог јунака као некаквог углађеног младића, који са извесним презиром посматра своју околину и који испољава револт, бацајући камен кроз затворски прозор, што помало изневерава хоризонт очекивања гледалаца који су читали Андрићев роман. Он је човек који је више времена проводио са књигама него са људима, који се дружио са људима од науке без обзира на њихову веру и порекло, а избегавао оне који су му по друштвеном положају припадали, човек који се несрећно заљубио у историју, прецизније у животну причу Џем султана. За разумевање сложеног унутарњег света кључна је његова исповест фра Петру, коју је Маричић обликовао прилагођавајући пето поглавље романа и потцртавајући питање двојника или два принципа који не могу симултано постојати, већ се морају сукобити. У Ђамиловој причи о сукобу султана Бајазита и његовог брата Џема, о Џемовом животу у вртлогу завера европских земаља долази до идентификације Ђамила са Џемом, са човеком који неће и не може да се одрекне себе и да не буде оно што јесте. Та идентификација и потреба за аутентичношћу ће и нешто касније, током саслушања, бити потврђена оним познатим исказом: „Ја сам то.” (Андрић 1963: 112) Иако је из наведеног приметно да је постојало настојање да се Ђамилов лик у свету филма искаже у свој пуноћи, коју у роману има, да се нагласе његова „болна трагања за есенцијалним одређењем свог бића, суоченог са оним ирационалним” (Зеџ 2002: 20), остаје доминантан утисак да Дубравко Јовановић није успео да у потпуности изгради веродостојан Ђамилов лик.

Супротно њему, лик Ђамиловог антипода Карађоза, антипода ако следимо идеју да у роману постоји „јасна подељеност на улоге целата и жртве” (Зеџ 2002: 18), маестрално је изнео Зоран Радмиловић. Уверљивом фацијалном експресијом, која би наликовала необичном споју некадашњег момка проблематичног понашања и садашњег управника истражног затвора и карактеристичном игром очију, о којој се у Андрићевом делу на неколико места детаљно приповеда, он је успео да верно прикаже јунака који је склон променама у расположењу и деловању. Његово прво појављивање на филму везује се за крупни план и монолог у којем будући представником власти и једног особеног тоталитарног система, разматра питање кривице и правде, мешајући огрешења о закон и морална огрешења, те потцртавајући да на свету не постоји невин човек: „Је ли прешао праг ове Авлије, није он невин. Скривео је нешто, па ма то било у сну. Ако ништа друго, мајка му је, кад га је носила, помислила нешто рђаво. [...] Ја људе знам, криви су сви, само није сваком писано да овде хлеб једе.” (Андрић 1996: 34)

Занимљиво је да ова реплика у себи садржи својеврсно сажимање јунакове прошлости, јер алудира на чињеницу да је много тога прошао, са много се људи

сусрео и проникао у суштину њихове природе. У роману се опширно приповеда о тим догађајима, али су они на филму, у складу са законитостима адаптације која изискује сажимање и одстрањивање литерарног материјала (Хачн 2021: 83), изостављени. Тежиште карактеризације помера се на његове поступке, прецизније на начине саслушавања и опхођења према затвореницима, што се како у роману тако и на филму веома добро читује у епизоди саслушања старог Јерменина Киркора. У тој ситуацији испољава се Карађозова страст према игри и жеља да свако испитивање затвореника претвори у малу позоришну представу, која ће њега забавити, а другоме утерати страх у кости и натерати га да призна кривицу. Он прибегава посебном физичком насиљу опризореном у покретима тела којима врши притисак на Киркора и приљубљивању уз зид, али и вербалним притисцима оличеним у претњама да ће објавити лажну вест због које ће већина његове породице умрети и остати без богатства. Желећи да демонстрира што шири спектар Карађозових поступања, која често подразумевају превазилажење свих мера људскости и достојанства, редитељ га суочава и са фра Петром, којег Карађоз пљује због тога што је тражио какав посао у затвору.

Лик фра Петра, централног јунака Андрићевог остварења без којег прича о Проклетој авлији не би могла бити испричана, Маричић као да је потиснуо у други план на уштрб приказивања антиподског пара Ђамил : Карађоз. При почетку филма од наратора сазнајемо да је фратар стигао у Цариград као пратња ексгвардијана фра-Тадије и да је чудним сплетом околности завршио у истражном затвору. У филму су изостављене индикативне појединости о фра Петру као човеку који је много и лепо приповедао и који се у сусрету са ограниченим и особеним простором Авлије у унутрашњим монолозима суочавао са „крупним питањима о смислу живљења, смрти, љубави, истине, патње и страдања” (Зеџ 2002: 18). Нагласак је усмерен ка његовој учености, моралној чистоти, склоности према реду и части, ка особинама које буде поверење других јунака. Њему је додељена улога слушаоца и саветодавца који својим животним искуством може усмерити Ђамилова и Хаимова поступања, стога је често он замагљен док је камера фокусирана на јунака који му се поверава. У односу са другима фра Петар се конституише као јунак, показује као пријатељ и добронамерник, што се највише примећује у односу са Хаимом и у саветима да никоме не говори своје претпоставке о шпијунима у Авлији и да не поступа из страха јер он човека натера да учини оно чега се највише боји. Он у сладу са својим позивом и природом разуме и слуша Хаима, тог необичног човека који све зна и све чује, који наслућује и претпоставља, који је „зазирао од свију око себе и од сопствене говорљивости, али је његова потреба да прича о туђим животима била јача од свега” (Тартаља 1979: 75). Њега је упечатљивим покретима очију, погледом ка земљи и брзим погледима око себе, благо повијеним ставом тела и покретима који манифестују узнемиреност одлично дочарао Зијах Соколовић. Својом глумачком умешношћу успео је да испољи унутрашњу психолошку нелагодност особе „која се у себи рве са својим погрешним мислима и страховима” (Андрић 1963: 74). Пажњу привлаче и карактери Хаима, „занесене причалице која претендује на брачну и поседничку идилу” (Тартаља 1979: 74), и младића Софте који пажљиво слуша и уплиће се у приче и маштања о женама. Иако је, на известан начин, реч о епизодним јунацима они имају знаковиту улогу у бојењу атмосфере живљења у затвору и предочавању разноликости људи који настањују овај простор. Глумци у сарадњи са редитељем су остварили њихову добру психологизацију, избегавајући поједностављивање реплика и особених понашања у корист стварања продубљених и

комплексних ликoвa, штo сaмo пoтврђујe тезу дa јe, уз рaнијe пoмeнутe нeдoстaткe, филмскo трeтирaњe литeрaрних јунакa у Маричићeвoј aдaптaцији квалитeтнo и дoбрo прoмишљeнo.

5. Којe пoрукe прeнoси *Прoклeтa авлијa*?

Кaкo јe вeћ нeкoликo путa у рaду вaрирaнo, збoг прирoдe сaмoг мeдијa филмa, филмскe aдaптaцијe нa другaчији нaчин прeнoсe пoрукe и прoблeмaтизују одрeђeнe идeјe, симбoлe и пoјaвe у oднoсу нa књижевнa oствaрeњa. Пoнeкaд нaм сe чини дa јe услeд „пeрцeптивнoг бoгaтствa филмскoг мaтeријaлa, сликe и звукa” (Oмoн 2006: 136), услeд тoг oбиљa визуeлних и аудитивних изрaжajних мoгућнoсти филм у прeднoсти у oднoсу нa књижевнi тeкст кaдa јe рeч o прeнoшeњу пoрукa и aктивирaњу симбoличкoг пoтeнцијaлa прикaзaнoг. Мeђутим, у дoсaдaшњeм сaглeдaвaњу паралeлa измeђу Андрићeвoг и Маричићeвoг oствaрeњa уoчили смo дa рeдитeљ нe успeвa дa oпризoри плурaлитeт идeјa и знaчeњa, кaкo штo писaц чини. Истинa јe дa oн у свoм читaњу *Прoклeтe авлијe* фaвoризујe друштвeну aнгaжoвaнoст тoг ромaнa, oднoснo oдлучујe дa oгрaничити брoјнe тeмe којe су у ромaну пoкрeнутe у кoрист истицaњa критикe друштвa, влaсти, тoтaлитaрнoг систeмa упрaвљaњa, o чeму јe билo рeчи у прeтхoдним пoглaвљимa.

Истoријскo-митски aспeкт Андрићeвoг дeлa рeпрeзeнтoвaн причoм o Цeм султaну и њeгoвoм брaту Бaјaзиту, o зaмршeним пoлитичким oднoсимa у Еврoпи, o нeмoгућнoсти истoврeмeнoг пoстoјaњa двa принципa и нeминовнoсти сукoбa, којимa писaц пoсвeћујe читaвo пeтo пoглaвљe, у тeлeвизијскoј eкрaнизaцији пoтиснутo јe у други плaн и гoтoвo прeдстaвљa eпизoдну сeквeнцу, којa свoју функциoнaлнoст нaлaзи у рaзјaшњaвaњу Ђaмилoвe судбинe и прeцизирaњу кaквe су тo књигe којe јe oн читaо и зaштo их измирскa влaст смaтрa oпaсним. Рeпликe Кaрaђoзa и зaтвoрeникa o пitaњу кривикe, прaвдe, пoслушнoсти и извршaвaњу султaнoвих нaрeдби, кaкo и тeмaтизoвaњe мoтивa причe, причaњa и изгoвoрeнe рeчи тaкoђe су функциoнaлизoвaнe у прeнoшeњу пoрукe o кoнтрoвeрзнoј пoлитики тoтaлитaрних рeжимa, пoрaзу хумaнистичких вреднoсти у тaкo зaтвoрeнoм систeму и пitaњу индивидуaлнoг прaвa нa слoбoду и живoт. Филмски нaрaтив инсистирa нa унивeрзaлизaцији oвe тeмe и истичe дa су пoмeнутa збивaњa у вeзи сa врeмeнoм у којeм сe пoништaвaју сви мoрaлни и eтички принципи, штo нијe сaмo врeмe слaбљeнa Oтoмaнскe импeријe, нeгo мoжe бити и врeмe у којeм филм нaстaјe, aли и нeкo будућe врeмe: „мутнo врeмe кaдa влaст прeстaнe дa рaзaзнaјe прaвoг oд кривoг” (Андрић 1963: 12).

Иaкo oвaквим пoступaњимa и прoмeнoм фoкусa, пoдстичe знaкoвитa пitaњa и oсвeтљaвa Андрићeв ромaн из другaчијeг углa, Маричић пoмaлo зeнaмaрујe тeмaтизoвaњe и прeнoшeњe пoрукa у вeзи сa другим вaжним пitaњимa, eгзистeнцијaлним пitaњимa чoвeкoвoг пoстoјaњa, трaјaњa, нeстaјaњa, умирaњa, сeћaњa и зaбoрaвa, нa којимa писaц инсистирa и бeз којих ромaн лoкaлизoвaн у стaмбoлски истрaжни зaтвoр нe би имao вреднoст кaкву зaврeђујe. Филм успeвa јeдним дeлoм дa пoкрeнe нeкa oд нaвeдeних пitaњa, дa прoникнe дубљe у психoлoгизaцију кaрaктeрa који су нoсиoци пoмeнутих идeјa, aли нaкoн зaвршних кaдрoвa кoд глeдaoцa који пoзнaјe Андрићeв нaрaтив oстaјe oсeћaњe нeдoвршeнoсти или нeпoтпунoсти у прeнoшeњу пoрукa кaквe јe у читaњу oпaзиo. Мoжe бити дa тoмe дoпринoси и сaм крaј филмa, који, кaкo смo вeћ и нaпoмeнули, oдступa oд ромaнa, јeр нa мeстo Андрићeвoг oптимизмa и пoвeрeњa у причу, у нaрaтив који мoжe нaдживeти и пoбeдити смрт, инсистирa нa идeји бeзизлaзнoсти

и неминовности смрти и нестајања. Треба приметити да у роману перманентно постоји вера да је могуће напустити простор Проклете авлије, да излаз постоји, да тај простор није толико ограничен, што је приказано посредством симбола неба, врхова цамије и чемпреса (Андрић 1963: 23). На филму то није случај, простор авлије је наглашено ограничен, суморан, кадровима скоро никада није обухваћено небо и друга предметност изван затвора, а то осећање непостојања излаза кулминира у завршној сцени када младић узалудно покушава бекство и неутешно удара песницама о капију затвора док га чувари немо посматрају.

Филмска адаптација изнедрила је решење са веома песимистичним предзнаком, будући да поручује да из система какав је стамболски истражни затвор, којим је репрезентован један тоталитарни режим не постоји излаз, већ је једино могуће ишчекивати смрт окружен психички неуравнотеженим особама. У традицији тумачења романа често се истицало да је затвор симбол установе у којој се збрињавају душевно оболели пацијенти (в. Брајовић 2011) и да је реч о месту на којем влада колективна хипнотисаност и изопаченост свести, што показује и следећи одломак из текста: „[...] овде и нема здрава човека при чистој памети. Верујте! Све сам, болесник и лудак, и стражари и апсеници и шпијуни, да и не говорим о највећем лудаку, Карађозу.” (Андрић 1963: 128) Маричић инсистира на овом тумачењу и доводи у везу поменути институцију са читавим државним системом, те колективну лудост и немогућност трезвог размишљања и поступања поставља као главно одређење визије света и друштва. Брзим смењивањем камере кроз простор и крупним планом којим доминирају фацијалне експресије затвореника наглашава се њихова психичка изопаченост и оснажује се песимистична слика света. Ужас свакидашњег живота у Авлији, у тој, како се у филму каже, болесничкој соби за умирање, додатно је потенциран кадровима који приказују дејство јужног ветра на затворенике и звуком лупања о шерпе, вике, неартикулисаних звукова које производе унезверени затвореници. Антрополошки и социјални песимизам у сваком смислу карактеришу Маричићеву екранизацију и остављају горак укус по завршетку пројекције. Гледалац остаје суочен са једном мрачном визијом света, друштва, државног уређења и међуљудских односа у којима готово да нема простора за људскост, пријатељски контакт, наду да ће нека нова времена донети бољи положај човеку и омогућити му да се слободно креће и изражава.

6. Закључак

У раду смо настојали да, вођени следећом мисли о богатству Андрићевог стилско-језичког и питореског израза: „Андрићево дело је богато како језичким тако и визуелним знацима и симболима. Пишчево књижевно дело исказано је путем моћи речи, али код Андрића је на снази и моћ слике да упечатљиво говори о вечној драми људског бивствовања расточеног простором и временом” (Зеџ 2002: 13), одговоримо на питање на који начин је кратки роман *Проклетша авлија* адаптиран и прилагођен филмском медију и телевизијској пројекцији. Уважавајући чињеницу да је онај који адаптира неко дело, у овом случају сценариста и редитељ Миленко Маричић, у првом реду тумач, а потом и стваралац уметничког дела (Хачн 2021: 83), настојали смо да уочимо како је он читао и тумачио Андрићев роман, које појаве и ликове је привилеговао, на које идеје поставио тежиште филма и сл. Компаративним проучавањем његовог и Андрићевог остварења успоставили смо дијалог између романеског и филмског, између два наизглед потпуно супротстављена медија и показали сличности и разлике у начинима изражавања и третирања једног заплета.

На основну промена које су приметне у композиционом устројству филма у односу на роман објаснили смо како редитељ у фокус поставља идеју критике власти, тоталитарног система у којем се не разликује прав од криво, у којем постоје бројна ограничења у мишљењу, говорењу и делању и који покушава да утеривањем страха у људе одржи свој легитимитет. Скрнули смо пажњу да је ова друштвена критика усмерена најпре на последње године велике Отоманске империје, али да поседује и универзални, ванвременски слој значења. Разматрајући начине приповедања и улогу приче, причања и речи повукли смо паралеле између текстуалног и визуелног приступа и потцртали смо предности и недостатке у различитим медијалним уобличењима. Објаснили смо зашто није било могуће при екранизацији задржати читав сложени спектар приповедних маски и односа приповедача који код Андрића постоји, те како је ипак извесна комплексност штафетног приповедања задржана. Мотив приче и причања представили смо као значајан интегрални чинилац, који у роману корелира са спектром значења повезаних са крупним егзистенцијалним питањима живота, смрти, постојања, нестајања, сећања и заборавља, док се на филму проблематизује у светлу опасности и друштвене одговорности коју изговорено носи са собом у једном тоталитарном систему.

Тумачењем ликова у тексту и екранизацији и навођењем репрезентативних примера њиховог поступања, унутрашњих дилема и односа према другима и свету покушали смо да обухватимо њихову рељефност и аутентичност. Уочавањем доминантних идеја, симбола и порука указали смо на искорак у односу на Андрићеву *Проклету авлију*. Током писања свих сегмената рада тежили смо не истицању ограничења и слабих страна филмског остварења, већ богатства стваралачких идеја, перспектива и парадигми тумачења које је проистекло из дијалога двају медија и другачијег начина преношења порука. Чини се да је Маричићевом адаптацијом овог романа остварен знаковит корак у разумевању Андрићеве уметничке творевине и промишљању историјских, друштвених и егзистенцијалних питања.

Литература

- Андрић 1963: И. Андрић, *Проклетта авлија*, Београд: Просвета.
- Брајовић 2011: Т. Брајовић, *Фикција и моћ: огледи о субверзивној имагинацији Иве Андрића*, Београд: Архипелаг.
- Зеџ 2002: Р. Зеџ, *Filmsko – televizijsko čitanje Andrića*, Београд: ПЛАН.
- Омон 2006: Ж. Омон, *Естетика филма*, Београд: Сlio.
- Тартаља 1979: И. Тартаља, *Приповедачаева естетика*, Београд: Нолит.
- Хачн 2021: Л. Хачн, На почетку теоретизовања адаптације: Шта? Ко? Зашто? Како? Где? Када?, у: А. Бешић (уред.), *Поља*, бр. 530, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 70–91.
- Џацић 1996: П. Џацић, *О Проклетој авлији*, Београд: Завод за уџбенике.

AN INTERMEDIATE DIALOGUE WITH ANDRIĆ'S CREATION:
A FILM READING OF THE NOVEL *THE DAMNED YARD*

Summary

The aim of the paper is to provide a comparative analysis of the novel and the movie *The Damned Yard* and shed light on the advantages and disadvantages of different aspects of approaching a plot, thematic-motive complex, characters and the way of expressing and conveying messages, taking into account the peculiarities of the two media. Relying on the theoretical insights of Žak Omon and Linda Hačn, as well as the critical viewpoints of Ivo Tartalja, Petar Džadžić and Petar Zec, we try to answer the question of how Andrić's novel was adapted to the film medium and which of its meanings are affirmed by the director's adaptation. The results of our intermedial research show that the idea of the criticism of the government and the totalitarian system is brought into focus by changes in the compositional structure of the plot. Considering the relationship between storytelling instances, we explain why it is not possible to fully retain Andrić's relay model of storytelling in the screen adaptation. We point out that the motif of the story and storytelling, which in the novel correlates with the spectrum of existential, emotional and ethical issues, is problematized in the film exclusively in the light of social responsibility. By interpreting the characterization of the characters and the dominant ideas, symbols and messages, we indicate that the adaptation of the novel was a significant step in the understanding of Andrić's artistic creation.

Keywords: Andrić, *The Damned Yard*, novel, film, intermedial dialogue, film adaptation

Maša Lj. Petrović

Софија Д. Тодоровић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

СУСРЕТ ФАУСТА И ХЕЛЕНЕ ТРОЈАНСКЕ У ГЕТЕОВОМ ФАУСТУ II: КУЛТУРЕ, ПОЕТИКЕ И УМЕТНИЧКЕ ФОРМЕ У ДИЈАЛОГУ²

У раду се анализира епизода из трећег чина другог дела Гетеовог *Фауста* (1832) – сусрет Хелене Тројанске и Фауста. Протагонисти антологијске сцене појављују се као симболичке инкарнације сопствених култура и поетичких залеђа која су их изнедрила. Посебна пажња посвећена је симболичком плурализму (алегоријског) Сусрета: реч је о културолошком и поетичком сусрету, али и о сусрету који означава симболични почетак емотивне везе двоје јунака. Рад има за циљ да укаже на симболичке могућности формалног аспекта версификације, односно начине на које конотације метричких образаца (неримованог класичног и модерног, романтичарског стиха) – на овом јединственом месту европске књижевности – симболички подупиру идеју о сусрету цивилизација; а испољавају се, између осталог, и као својеврсна игра вербалне музике. У несвакидашњој игри двоје јунака Хелена ће променити метрички модус – уместо класичног јампског триметра, она ће почети да говори у атипичним, „парадоксалним” римованим бланкверсима. Поменути метричку промену, међутим, не би требало разумети у смислу пасивне асимилације: модерна поезија не постоји изоловано, већ само у динамичкој интеракцији са класичним наслеђем.

Кључне речи: Гете, *Фауст II*, културолошки и поетички сусрет, метрички обрасци, рима, вербална музика

1. Увод

Други део *Фауста* (*Faust, Der Tragödie zweiter Teil*, 1832) Јохана Волфганга фон Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832), наставак – или пре нови почетак – фаустовског наратива, симболична је и готово епска драма епохалних размера. У пет чинова драмског текста Гете ствара сложену мрежу културолошких – литерарних и митолошких – реминисценција, која захтева активног и упућеног читаоца (в. Вајганд 1965: 1). Иначе, несвакидашње просторно разуђена, позорница драмских збивања у трећем чину доводи нас у древну Спарту, на двор краља Менелаја.

Протагонисти трећег чина другог дела Гетеовог *Фауста* – Хелена Тројанска и Фауст – добијају статус ликово-симбола, симболичких инкарнација култура из којих су потекли и поетичких залеђа која су их изнедрила. Лик лепе Хелене оваплоћује симетрију – савршенство форме и лепоту класичне старине, која стоји наспрам разбарушености романтичарске поезије, чије је отелотворење Фауст. Сусрет Хелене и Фауста велики је симболички цивилизацијски сусрет култура – древне Хеладе и Немачке, хеленског и германског, Истока и Запада (и/или Југа и Севера), антике и модерног доба, класичног и романтичног, хеленизма и романтизма (Берн Бодли 2017: 66; Берк 1965: 384; Вилијамс 1983: 30; Вајганд 1965: 5; Друјан 1974: 434).

¹ sofija.tod3@gmail.com

² Рад је настао у оквиру предмета Вербална музика српске и светске књижевности на мастер дијама код проф. др Мине Ђурић на Филолошком факултету у Београду.

Комплекс мотива који је могао послужити као инспирација за епизоду у којој опева брак Севера и Југа Гете је, тврде књижевни историчари, могао пронаћи у једном мало очекиваном извору:

Гете у II делу свога *Фаустџа* сцену у којој се здружују Хелена и Фауст, грчка класична лепота са нордијском романтиком, премешта у средњовековну Спарту пуну тврђава, у Мистру Вилардуена. Дуго времена се мислило да је Гете за ово користио *Морејску хронику*. Међутим, ово тешко да је могуће, пошто се ова хроника у француској верзији појавила тек онда када је он већ завршавао ову сцену. Моравчику (Moravcsik) је пошло за руком да беочуг који недостаје открије у једној малој популарној хроници, какве се штампале у Венецији све до 1818. године. И он је упутио на Гетеово казивање да је у време када је почео да ради ову сцену додао списе из Венеције. Интересантно је констатовати да се већ у тој хроници лепота невесте кнеза Вилардуена, чија се свадба описује, упоређује са лепотом класичне Хелене. Гете је довољно разумевао новогрчки да би могао да преведе овакав текст, а имао је довољно осећања за овакву популарну књижевност да би уживао у романтици ове сцене и овог поређења, те да их стави у службу свога концепта, чак можда да њима буде и инспирисан. (Бек 1967: 188–189)³

Основна симболичка замисао ове Гетеове епизоде, међутим, на специфичан начин подржана је формалним аспектом: на овом јединственом месту светске литературе, сусрет два културна пола пројектован је кроз додир два метричка система (класичног и модерног, романтичарског стиха). Полазиште нашег истраживања биће интермедијални и структуралистички методолошко-теоријски приступ и метричка анализа текста, са посебним акцентом на семантичке импликације стиха (али и поједине аспекте „музикализације текста”, Волф 1999; Шер 1970).

2. Семантички плурализам Сусрета. Симболичка димензија стиха

Различитост између два поетичка и метричка обрасца наглашена је Хелениним готово детињим чуђењем у сусрету са новим светом: другост и страност тог света потцртана је чињеницом да јој његов језик звучи „чудно”, али притом – и то је важно нагласити – „чудно а мило” (Гете 1985: ст. 9368). У контексту имаголошког читања представа о Другом увек подразумева извесан степен „чудности”, која се рађа из нужне неподударности две (културолошке) перспективе. Осим што успоставља поларизацију између два света, Хеленина перспектива, међутим, даје и достојну похвалу модерној поезији – похвала је утолико меродавнија уколико је дошла из уста „странца”. Чудни и непознати свет не указује

3 Популарна хроника на којој се заснива епизода са Хеленом из трећег чина другог дела *Фаустџа* била би, према Моравчиковом мишљењу, *Хроника Дорошеја Монеувасијског* из 1631. године (наводи атор је фиктивна личност). Период западњачке владавине Морејом под француском династијом Вилардуена обрађен је на основу *Морејске хронике* – отуд преклапање података и основног наративног тока у овим двама споменицима. Посебан значај за Моравчика имао би управо јединствени опис невесте кнеза Вилардуена (Гијом II Вилардуен, око 1211–1278), грчке принцезе Ане (Ана Комнина Дукена, † 1286), ћерке епирског деспота Михаила II: „Она [с. *Дорошејева хроника*] говори о чудесној лепоти невесте и описује је као *групу Хелену Менелајеву*. Ово поређење не среће се, према моме сазнању, ни у једном другом извору и отуда заслужује посебну пажњу кад је реч о епизоди са Хеленом у Гетеовом Фаусту” („Sie spricht von der wunderbaren Schönheit der Braut und beschreibt sie als eine zweite Helena des Menelaos. Dieser Vergleich kommt meines Wissens in keiner anderen Quelle vor und verdient daher vom Standpunkte der Helenaepisode in Goethes Faust aus besondere Aufmerksamkeit”, Моравчик 1931: 54). Уп. и: Топинг 1949: 11. Додајмо, као куриозитет, и да се једина сестра Вилардуенове невесте Ане звала *Хелена* (удата за Манфреда, последњег хоенштауфовског владара Сицилије), што је свакако само случајна подударност, за коју Гете није могао знати.

се као одбојан, већ напротив, као магнетски привлачан. У свом интересовању да проникне у суштину оног „чудног” са чим се сусреће, Хелена наслеђује кључно место разликовања и заправо даје својеврсну поетску дефиницију риме, као тренутка „када звук уз звук / приања, па кад такне ухо реч, / већ стане друга да је милује” (Гете 1985: ст. 9369–9371).⁴ „Предиван говор” и „[ч]удеса разна” (Гете 1985: ст. 9377, 9365)⁵ којима се Хелена диви одликује, дакле, најпре милозвучност и музички моменат савршене хармоније и усклађености ритма. Реплике које Хелена и Фауст у овом делу изговарају претварају се у својеврсне поетолошке исказе. У свега неколико речи изнет је програм романтичарске поетике, односно, мапирана су њена кључна места: истакнута је повлашћена позиција романтичарског „вишка” („преливања”), проблем песничке инспирације и окренутости ка „унутра” (душа као извор из којег потичу речи, које „морају тећи”, Гете 1985: ст. 9378); у том смислу, рима се разуме као нужни вид артикулације онога што се роди из „чежње” и „срца” песничког субјекта: она „измамиће [се] из груди” (Гете 1985: ст. 9376). Наглашена је, најзад, и веза између форме и инспирације, те спонтаност у моменту песничког стварања.⁶

2.1. Метричка игра

2.1.1. Музичко у литерарном: рима као елемент музикализације

У репликама које Фауст и Хелена Тројанска у овој епизоди размењују – у специфичној „игри” двоје јунака – долази до изненадне конверзије стиха, промене метричког регистра у којем Хелена говори: од класичног јампског (триметра) ка римованом стиху (в. Берк 1965: 399; Ђупке 1994: 141–142). Хелена показује успеха у својим покушајима да и сама склапа риме, па ће тако детићи нестрпљиво прекидати Фаустове реплике и завршавати их на местима полустихова (додајући пригодне риме).⁷ Будући да је управо рима један од темељних елемената музикализације у поезији, поменуто место из *Фауста* (изузетног музичког набоја) могло би се разумети и у светлу несвакидашње *игре вербалне музике*: оно, између осталог, тематизује управо моћ риме (и моћ речи уопште, Берн Бодли 2017: 66; Лампинг 2011: 181; Паул, Глир 1974: 37); а реч у гетеовској имажинацији има несумњиво онтолошки значај – она стоји у чврстој вези са идентитетом јунака (будући да су протагонисти представљени својим стихом, говором). Музика речи (говора), увек присутна музикалност и ритмичка виртуозност Гетеовог стиха у поменутом одељку трећег чина, испуњава свој пуни потенцијал (в. Берн Бодли 2017: 66). Нема сумње да је у гетеовском стиху осетан музички утицај: биће да је

4 „Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen, / Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt, / Ein andres kommt, dem ersten liebzukosten.” (Гете 1957: ст. 9369–9371)

5 „ХЕЛЕНА: Чудеса разна гледам ја и слушам. / Дивим се, много хтела бих да питам. / Но сад ми кажи зашто ми је говор / човека оног чудно звучао, / чудно а мило”, Гете 1985: ст. 9687–9691 („Helena. Vielfache Wunder seh’ ich, hör ich an. / Erstaunen trifft mich, fragen möchte’ ich viel. / Doch wünscht’ ich Unterricht, warum die Rede / Des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich”, Гете 1957: ст. 9365–9368).

6 „ФАУСТ: [...] [Р]ечи из душе морају тећи; / и кад се чежњом почне све срце да прелива”, Гете 1985: ст. 9701–9702 („Faust. [...] [E]s muß von Herzen gehn. / Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt”, Гете 1957: ст. 9378–9379).

7 „[П]релива” / „ужива” (Гете 1985: ст. 9702–9703), „сећа” / „среча” (Гете 1985: ст. 9704–9705), „броја” / „моја” (Гете 1985: ст. 9705–9706), у оригиналу: „überfließt” / „mitgenießt” (Гете 1957: ст. 9379–9380), „zurück” / „Glück” (Гете 1957: ст. 9381–9382), „Pfand” / „Hand” (Гете 1957: ст. 9383–9384). Чини се да је српски превод Бранимира Живојиновића прилично успешно и доследно пренео Гетеову „игру римовања”. Самим тим, превод не губи ни од специфичне музикализованости оригинала.

изражена компонента вербалне музике Гетеовог стиха плод његовог интересовања за музику и завидног музичког образовања.⁸ Музикализованост Гетеовог литерарног текста и његово приближавање музичком медију издана је оних романтичарских тенденција које подразумевају интермедијална преплитања и лабављење граница између уметничких форми.⁹ Веза између Гетеове фигуре и музике је, међутим, двосмерана и узајамно подстицајна – као што је музика утицала на Гетеово литерарно стваралаштво, тако су и Гетеова књижевна остварења имала свог утицаја на савремене и потоње композиторе (в. Хелер 1949: 207).¹⁰

Елементи музичког „компоновања” литерарног дела (в. Петерман 2014) присутни су, уосталом, и на макро-нивоу Гетеовог драмско-поетског диптиха. Композиција првог и другог дела *Фауста* асоцира на музичку структуру: два дела постављена су у однос својеврсног *контрапункта*. Интегрално посматрано, архитектоника два наизглед диспаратна дела Фауста темељи се умногоме на огледалној структури, која подразумева сложени однос паралелизама, или – *шема* и *варијација* – рекли бисмо у музичким терминима.¹¹

8 „За Гетеа, музика је била посебно искуство. Не само да је и сам свирао, чуо много музичких извођења и размишљао о музици него је и проучавао њену историју, науку и природу” (“To Goethe, music was an experience. He not only played himself, heard many musical performances and thought about music, but he also studied the history, science, and physics of it”, Хелер 1949: 205–206).

9 „Колебљиви акценти или чак акценатска одступања која су тако изнуђена могу подсећати на право певање. Посебно тзв. строфа народне песме, коју су неговали Гете и немачки романтичари” („Die so erzwungenen schwebenden Betonungen oder gar Tonbeugungen können an einen tatsächlichen Gesang erinnern. Besonders die von Goethe und den deutschen Romantikern gepflegte sogenannte Volksliedstrophe”, Лампинг 2011: 184).

10 „Гетеова поезија одавно се афирмисала као кључна за развој деветнаестовековног лида. Мање је призната идеја о Гетеовом *Фаусту* као жаришту музичке енергије, делу које је привлачило пажњу композитора почев од касног осамнаестог века, инспиришући репертоар који је играо пресудну улогу у развоју вокалног, оперског и инструменталног репертоара деветнаестог и двадесетог века” (“That Goethe’s poetry has proved pivotal for the development of the nineteenth century Lied has long been acknowledged. Less acknowledged is the idea of Goethe’s *Faust* as a nexus of musical energy, a work which has attracted the attention of composers since the late eighteenth century, inspiring a repertoire that has played a vital role in the evolution of vocal, operatic and instrumental repertoire of the nineteenth and twentieth centuries”, Берн Бодли 2017: 10). Поменимо само нека од музичких транспозиција Гетеовог *Фауста*: Бетовенова песма *Из Гетеовог Фауста: У давно доба један краљ* (Опус 75, бр. 3, 1809), Шубертова *Грешница за врешеном* (1814), Вагнерова *Фауст увертира* (1840), Шуманове *Сцене из Гетеовог Фауста* (1853), други став Малерове Осме симфоније итд. (Зимон 1906: passim).

11 „Читав Први део *Фауста* није ништа друго до увод у Други део. Други део ће, наиме, укључивати узастопна експлицитна разоткривања или откровења мотива који су били само имплицитни у Првом делу” (“[T]he entire first part of *Faust* is but the introduction to Part II. That is, Part II will involve the successive explicit disclosures, or revelations, of motives that were but implicit in Part I”, Берк 1965: 370). „Паралела између два дела је очигледна, не само у томе што је последња сцена Фаустовог уздизања у Рај нешто попут одговора на Пролог него и у мањим детаљима. У оба дела Фауст је незадовољан, у једном случају знањем, у другом површношћу царевог двора; у Првом делу он је у потражи за метафизичком сатисфакцијом призивајући земаљског духа, чије је присуство толико застрашује да ће он бити на ивици самоубиства, у Другом делу он се спушта у мистериозно царство „Мајки”, од којих узима Хеленину сен, да би, када буде покушао да је узме себи, био без свести бачен на земљу, као погођен струјним ударом. Све ово, ношено силом која превазилази Фауста, која у потпуности доминира над њим, праћено је сценом у којој се појављује Вагнер, и сусретом између Мефиста и студента (редослед је обрнут у Другом делу). У поређењу са својим еквивалентом из Првог дела, Класична Валпургина ноћ појављује се раније у Другом делу, али је читава њена концепција очигледно замишљена као паралела, с том разликом што се она завршава светковином Љубави, тамо где је друга имала да се заврши светковином

Сама онтолошка амбивалентност фигуре Фауста, најзад, могла би се разумети као својеврсна персонификација музичког уметничког медија: дуалност и подвојеност Фаустовог бића – истовремена тежња ка апстрактно-дискурзивном и телесно-материјалном – асоцира на шопенхауеровски схваћену природу саме музике (и њена два, коегзистирајућа пола: егзактност и материјалност, с једне, и апстрактност, с друге стране, Берн Бодли 2017: 66).

2.1.2. Метричко прилагођивање: културолошко-поетичка доминација или дијалог? Гетеовски бланкверс као метрички „компромис“

Осим што свом говору придодаје риму, Хелена ће (и то, што је индикативно, баш од тренутка у којем се сусреће са Фаустом) скратити свој стих за једну стопу: класични јампски дванаестерац замениће јампским десетерцем, бланкверсом.¹² Хеленин аутентични говор, класични јампски триметар (схематски приказ: ♀ – ♀ – | ♀ – ♀ – | ♀ – ♀ –) гласиће овако: „ХЕЛЕНА: О, где си, Питонисо? Макар како се / ти звала, из тих мрачних дођи сводова!“ (Гете 1985: ст. 9446–9447) (уп. у оригиналу: „Helen. Wo bist du, Pythonissa? heiße, wie du magst; / Aus diesen Gewölben tritt hervor der düstern Burg“ (Гете 1957: ст. 9135–9136)).¹³ Конверзија је осетна већ од часа када Хелена проговори у Фаустовом присуству (схематски приказ бланкверса, јампског десетерца [једанаестерца]: ♀ – ♀ – ♀ – ♀ – ♀ – [♀]): „ХЕЛЕНА: Кад ту високу подари ми част / да судим и да владам, или само, / претпостављам,

Зла. Фаустова љубав према Хелени такође је експлицитно повезана са његовом љубављу према Гретици (Мефисто такође доноси прекид у оба случаја), и она се исто тако завршава, мада мање катастрофално, смрћу њиховог детета и Фаустовим напуштањем Хелене. На тај начин читав овај одељак *Другог дела*, који засигурно представља *‘Taten-Genuß’* и чини се да стоји у дијаметралној супротности са *Првим делом*, успоставља и блиску формалну везу са *Првим делом*. Као да је Гете желео да укаже на темељну сличност између две сфере, *‘Уживања у Животу’* и *‘Уживања у делима’* (сличност за коју важи да је имају све дијаметралне супротности), супротстављајући је потпуно новом завршном одсеку *‘Уживања у стварању’*, у којем паралелизам престаје” (“[E]vident is the parallelism between the two Parts, not only in that the last scene of Faust’s ascent to Heaven is like a reply to the Prologue, but in smaller details. In both Parts, Faust is dissatisfied, in one case with knowledge, in the other with the superficialities of the Emperor’s court; in *Part I* he seeks metaphysical satisfaction in calling on the Earth-Spirit, whose presence is so fearsome that he is on the point of committing suicide, in *Part II* he makes the descent to the mysterious realm of the ‘Mothers’, from whom he takes the shade of Helen, only to be flung senseless to the ground, as though by an electric discharge, when he tries to take her to himself. Each of these with a power greater than Faust himself, which totally dominates him, is followed by a scene in which Wagner appears, and a meeting between Mephisto and a student (the order is reversed in *Part II*). The Classical Walpurgis Night appears earlier in *Part II* than its counterpart does in *Part I*, but in its whole conception it is clearly meant as a parallel, with the difference that it ends in a festival of Love where the other was to have ended in a festival of Evil. Faust’s love for Helen is also explicitly related to his love for Gretchen (Mephistopheles also interrupts each time), and this too ends, though less catastrophically, in the death of their child and Faust’s relinquishment for Helen. Thus all that section of *Part II* which must represent *‘Taten-Genuß’* and appears to be in polar opposition to *Part I* bears a close formal relationship to *Part I*. It is as though Goethe were pointing to a basic similarity between the two spheres of ‘Enjoyment of Life’ and ‘Enjoyment of deeds’ (a similarity which all polar opposites are said to have) and contrasting this with the completely new final section of ‘Enjoyment of creation’, in which the parallelism ceases”, Грџ (1965–1966: 359). Уп. Баб 1873: 599–600.

12 Ако упоредимо Гетеов оригинал и превод Бранимира Живојиновића, видимо да у преводу долази до одступања кад је реч о броју слогова у стиховима. У том смислу, превод неминовно губи нешто од симболичког потенцијала који се односи на финесе у метричкој промени. За разлику од бланкверса, с друге стране, Живојиновић доследно преноси Хеленине јамбе (као и Фаустове неримоване бланкверсе). Уп. Гете (1985: 343) (преводиочева напомена уз ст. 8742).

13 Јампски триметар јавља се најпре у монологу тесалске чаробнице Ерихто на почетку *Класичне Валпуржине ноћи* (Гете 1985: ст. 7253 и д.), као логични формални маркер прелаза у класични свет (уп. Гете (1985: 330–331) [преводиочева напомена уз ст. 7253]).

да то бар покушам – / вршићу прву дужност судије: / да окривљеног саслушам. Говори!” (Гете 1985: ст. 9527–9531) (у оригиналу: „Helena. So hohe Würde, wie du sie vergönnst, / Als Richter, als Herrscherin, und wär’s / Versuchend nur, wie ich vermuten darf – / So üb’ ich nun des Richters erste Pflicht, / Beschuldigte zu hören. Rede denn” (Гете 1957: ст. 9213–9217)); и касније: „ХЕЛЕНА: Не смем да казним зло чији сам узрок” (Гете 1985: ст. 9560) (уп. у оригиналу: „Helena. Das Übel, das ich brachte, darf ich nicht / Bestrafen” (Гете 1957: ст. 9246–9246)); „ХЕЛЕНА: Желим да зборим с тобом, али приђи / овамо к мени! Ово празно место / призива себи господара свог / који ће моје обезбедити” (Гете 1985: ст. 9677–9680) (уп. у оригиналу: „Helena. Ich wünsche dich zu sprechen, doch herauf / An meine Seite komm! der leere Platz / Beruft den Herrn und sichert mir den meinen” (Гете 1957: ст. 9356–9358)); „ХЕЛЕНА: Ја осећам и да сам далеко и близу тако; / ево ме! Овде ја сам! – кажем сад срећно и лако” (Гете 1985: ст. 9734–9735) (уп. у оригиналу: „Helena. Ich fühle mich so fern und doch so nach, / Und sage nur zu gern: Da bin ich! da!” (Гете 1957: ст. 9411–9412)); „ХЕЛЕНА: Чиним се себи древна, а опет млада жена” (Гете 1985: ст. 9738) (уп. у оригиналу: „Helena. Ich scheine mir verlegt und doch so neu” (Гете 1957: ст. 9415)). Бланкверс се, чини се, као својеврсни вид „окривљеног” дванаестерца (јединог класичног јампског стиха) показује као некакав прелаз између класичног стиха и модерног метричког регистра, специфично компромисно решење. Гетеовски бланкверс у себи синтетиче јампски ритам класичног стиха, с једне, и – атипично за поетику тзв. „белог” стиха – риму, као својство модерног стиха, с друге стране.¹⁴ Суптилни прелаз у Хеленином говору – метричка промена (један формални аспект) има, међутим, далекосежније симболичке импликације. Хеленино прилагођавање Фаусту требало би, с једне стране, разумети као крипто-љубавни гест (сигнал), односно изјаву љубави (в. Вилијамс 1983: 29; Греј 1965–1966: 363). Сасвим извесно, у сусрету двају метричких образаца означен је симболички почетак емотивне везе двоје јунака – „игра римовања” представља кључно место у процесу њиховог зближавања. Фаустово подучавање рими¹⁵ доживљава се и као вид завођења, при чему Хелена, разуме се, прихвата игру (и, штавише, настоји да се покаже као узорна ученица): „метричка” игра истовремено је и игра међусобног завођења. Гетеова драмско-поетска имажинација доноси, међутим, несвакидашњи преплет интимног и цивилизацијског: могло би се, прецизније, рећи да интимно и лично, у симболичком смислу, стоје за цивилизацијско и епохално. Упознавање и почетак емотивне везе двоје литерарних јунака, у контексту алегоричких размера ове епизоде, претпоставља и културолошки и поетички сусрет. Сусрет различитих културних идентитета показује њихову необичну међусобну компатибилност. Хеленино прихватање римованог стиха не би требало – и то ваља нагласити – разумети у смислу подређивања једне културе другој (или пак, исто тако, у смислу родног подређивања). Напротив, класична старина појављује се као неопходна основа, темељ на којем се формира модерна поезија. Књижевност новог века не настаје самостално, већ само у сусрету са класичним наслеђем и постављањем у односу на литерарну традицију

14 Уопште узев, феномен бланкверса се „супротставља [...] појму римованог стиха” (Живковић² 1992: 91, s.v. „Бланкверс”). Ваља приметити да је римоване бланкверсе у наведеним стиховима српског превода (Гете 1985: ст. 9411 и д.) Живојиновић проширио у четрнаестерце и петнаестерце, одступајући од метра немачког оригинала.

15 „ФАУСТ: Ако се теби свиђа како наши / говоре људи, тад ће те зацело / усхитити и песма њихова, / уху и дух до сржи усрећити. / Ал’ најбоље да одмах покушамо”, Гете (1985: ст. 9694–9698) („Faust. Gefällt dir schon die Sprechart unserer Völker, / O so gewiß entzückt auch der Gesang, / Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde. / Doch ist am sichersten, wir üben’s gleich”, Гете (1957: ст. 9372–9375)).

– поетички обрасци налазе се у динамичком међусобном односу. У том смислу, чини се да је позицију Хелене као *сираница* (у односу на фаустовско културолошко-литерарно залеђе) могуће проблематизовати: она је пре далеки предак, него странац у правом смислу речи. По страни од било каквог пројектовања културне доминације или поетичке надређености, трећи чин другог дела *Фауст*а актуализује поетички и културолошки инклузивни (елиотовски) идеал модерне поезије. С тим у вези, кроз Хеленино прилагођавање другом метричком регистру није сугерисана пасивна асимилација. Тренутак у којем се рађа модерна поезија представљен је у сусрету онога што претпоставља темељ европске цивилизације, с једне, и модерног сензибилитета човека новог века, с друге стране. Модерно се, дакле, рађа у дијалогу два жива организма (као што и свака оригинална поезија подразумева активан однос према наслеђу и настаје својеврсном „адаптацијом” која иде у правцу властитог осећања и доживљаја света).¹⁶ Насупрот затворености и изолованости књижевних система, нужно је остваривање комуникације: Други је књижевној еволуцији неопходан.¹⁷

Гетеов римовани бланкверс, уосталом – будући да укршта јампско пулсирање и риму – показује се као формална манифестација управо оваквог поетичког сусрета. Могли бисмо, тако, рећи да су и Хеленин и Фаустов говор сваки за себе упућени на версификацијско-поетичко залеђе оног другог: као што Лепа Хелена пружа корак ка Фаустовом стиху, тако је сам Фаустов, и уопште узев, гетеовски стих дубоко укореван у класичном стиху.¹⁸ У том смислу – можда и пре него формална манифестација – бланкверс се у датом контексту појављује као својеврсни „стих-симбол”, симболичко оличење Сусрета.

Веза Хелене и Фауста, Медитерана и Севера, прославља обе традиције и представља својеврсни двоструки омаж (омаж обема културама и поетикама); сусрет који не угрожава њихове културне идентитете. Сетимо се да је опчињеност двоје јунака оним другим и те како обострана: као што се Хелена диви неодољивој милозвучности Фаустовог говора, тако је (између осталих) и Фауст, са своје стране, опчињен појавом и ванвременском лепотом Хелене Тројанске. Можда би се и за ово двоје јунака могло рећи да се налазе у односу својеврсног *контрапункта* (који би претпостављао истовремену опозитност и комплементарност). Из њихове љубави – у уједињењу класичне Грчке и романтичарске Немачке, фузији старог и новог, и њиховом међусобном претакању – рађа се Еуфорион. Као ексцентрични спој класичне лепоте и барбарогенијске енергије (в. Вилијамс 1983: 37), Еуфорион је симболична поетско-драмска представа фигуре Бајрона. Попут својих родитеља, и Еуфорион је, дакле, лик-симбол. Трагични

16 Не треба занемарити ни неке личне разлоге, који су на овај или онај начин утицали на коначно уобличење Гетове класицистичке поетике: „Окретање класичним формама стоји у знаку тежње да се раскрсти са младалачким делима која су већ била стекла широку популарност, као и да се притом надмаше сопствени подражаваоци, а класично наслеђе изнова оживи кроз иновативни приступ” („Die Hinwendung zu klassischen Formen steht im Zeichen des Strebens, die bereits breit rezipierten Jugendwerke hinter sich zu lassen, dabei auch die eigenen Nachahmer zu überholen und das klassische Erbe durch Erneuerung wiederzubeleben” (Лампинг 2011: 374)).

17 Поменимо да је Гете био један од првих песника који је адаптирао јамб за немачку поезију (користи га већ у својој *Ифигенији*).

18 „На почетку се, наиме, није постављало питање метричке анализе немачких стихова на основу правила динамичке акцентуације, већ је на почетку стајала високо развијена *античка метрика*, као и подједнако високо развијена *романска метрика*” („Am Anfang stand nämlich nicht die Frage, deutsche Verse aufgrund der dynamischen Betonungsregeln metrisch zu analysieren, sondern am Anfang stand die hochentwickelte *antike Metrik* sowie die ebenfalls hochentwickelte *romanische Metrik*” (Бројер 1991: 33)).

удес Хелениног и Фаустовог сина, у чијем се подтексту налазе митски сижееи О Икаровом лету и несрећној судбини Хелијевог сина Фаетонта, открива трагику генија – његов неминовно трагични усуд.¹⁹ Еуфорионово порекло и његова смрт симболички пројектују управо неутаживу природу стваралачке енергије, чију основу нужно творе екстремни и контрадикције: тежња ка апсолуту, којом је уметничка природа детерминисана, води у смрт (в. Вајганд 1965: 1; Берк 1965: 388.).²⁰ Грозничава неартикулисана, симболично сугерисана и етимолошким позадином имена Хелениног и Фаустовог сина (грч. *euphoriā*), изазвана је трагичним стремљењем ка немогућем и, као таква, осуђена је на пропастан.²¹ Еуфорион ће говорити у гетеовском слободном стиху – фигури која отелотворује неутаживост и необузданост овакав стих највише и приличи (најчешће је у питању кратки и полетни стих, готово налик на фолклорни (Лампинг 2011: 374)). Антиромантичарски Гетеов дух (који држи класицистичку линију, али који је у познијем стваралаштву – па тако, нема сумње, и у самом другом делу *Фаустиа* – и сам под неоспорним утицајем романтизма) од модерних песника ипак је највише ценио Бајрона. Иако му замера (романтичарску) необузданост и одсуство друштвене компоненте – отуђивање у виду затварања у субјективну перспективу – Гете у Бајрону препознаје аутентични песнички геније (в. Греј 1965–1966: 365):

– Као представника најновијег песничког раздобља – рече Гете – нисам могао никог другог наћи, осим њега; јер се он ван сваке сумње мора сматрати највећим талентом столећа. Па онда, Бајрон није ни *антиичан* а ни *романтиичан*, он је *суштии* *данашњи дан*. Такав ми је и био неопходно потребан. А, сем тога, био ми је посве прикладан баш због своје неутолјиве нарави и ратничког стремљења које га је и сломило у Мисолонгију. (Екерман 1970: 204, подв. С. Т.)²²

Еуфорион, оличење несвакидашњег јединства и алегоријска представа Бајроновог поетског генија, прати судбину енглеског песника.

Као да је, међутим, претходно било тек једна епизода, Лепа Хелена ће се у опростажној сцени вратити својим неримованим јамбима.²³ Чини се да би повра-

19 „Еуфорион покушава да „живи“ поезију. Када га покушај буде уништио, Хелену ће то подсетити да је и она сама, као врховна естетска лепота, неспособна за „Glück, земаљску срећу“ („Euphorion attempts to 'live' poetry. When the attempt destroys him, Helen is reminded that she, herself, as supreme aesthetic beauty, is incapable of 'Glück, of earthly happiness“ (Баб 1973: 601)).

20 „ЕУФОРИОН: Пустите, дајте / да увис скачем! / Да у просторе / продирем зрчане, / силна ме жудња / прожима сад“, Гете 1985: ст. 10039–10044 („Euphorion. Nun laßt mich hüpfen, / nun laßt mich springen! / Zu allen Lüften / Hinaufzudringen, / Ist mir Begierde, / Sie faßt mich schon“ (Гете 1957: ст. 9711–9716)); „ЕУФОРИОН: Не желим више / земљом да ходим; / не држите ме! / Пут ме мој води / горе, да дишем / висина дах“, Гете (1985: ст. 10051–10056) („Euphorion. Ich will nicht länger / Am Boden trocken; / Laßt meine Hände. / Laßt meine Locken, / Laßt meine Kleider! / Sie sind ja mein“ (Гете 1957: ст. 9723–9728)). Значајно је и Гетеово упућивање на Бајрона и његову прерану смрт, на коју се алудира у дидакасији: „Један леп младић се руши пред ноге родитеља, у мртвацу као да уочавамо један познати лик; али телесности одмах ишчезава, ореол се попуни кометне пегле у небо, на тилу осћају одећа, плаши и лира“ (Гете 1985: иза ст. 10230) („Ein schöner Jüngling stürzt zu der Eltern Füßen, man glaubt in dem Toten eine bekannte Gestalt zu erblicken; doch das Körperliche verschwindet sogleich, die Aureole steigt wie ein Komet zum Himmel auf, Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen“ (Гете 1957: иза ст. 9902)).

21 „Вама за љубав / спутају лет. / [...] Лакше облетају ја / весели хор. / Да л' ваља свирка та? / Да није корак спор?“, Гете (1985: ст. 10071–10076) („Nur euch zu Willen / Halt ich mich an. / [...] Leichter umschweb' ich hie / Muntres Geschlecht. / Ist die Bewegung recht?“ (Гете 1957: ст. 9743–9746)).

22 Четвртак, 5. јула 1827.

23 „ХЕЛЕНА (Фаусту): Реч стара и на мени се потврдила: / да срећа се с лепотом трајно не спаја. / Нит љубави се и живота прекиде; / оплакујем их, болно збогом! кажем ти, / још једном ти се бацају у наручје. / Персефонејо, прими мене с дететом!“ (Гете 1985: ст. 10267–10272) („Helena [zu Faust]. Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir: / Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich

так властитом метричком обрасцу требало разумети, с једне стране, у смислу коначне потврде тога да једна култура и један идентитет нису могли однети превласт над другим, док би, с друге стране, интерпретација могла ићи и у смеру развејавања сна о идеалној вези. Пошто се Еуфорионов млади и устрептали живот угасио, сан о могућности опстанка савршене симбиозе класике и романтике коначно се завршава Хелениним симболичким ишчежавањем у облаку (попут нестајања фантазмагорије):²⁴ идеална веза никада не може бити остварена до краја, баш као што, уосталом, и сваки идеал естетске и уметничке лепоте измиче опстанку.

3. Закључак

Нема сумње да су версификацијски сусрет (јампски триметар и римовани стих), преображај (заокрет од јампског ка римованом стиху) и хибридна манифестација стиха (римовани бланкверс) – иако суптилно уткани у текст трећег чина другог дела *Фауста* – експериментални у својој оригиналности и далекосежности својих алегориских импликација.

Метапоетичка димензија ове сцене уздиже на пиједестал квалитативних одређивања модерног стиха његову музичку компоненту; риму пак означава као темељни фактор његове музике. Преплет експлицитне и имплицитне поезије ове сцене усредсређен је на музички аспект мелодичности и ритмичности стиха: осим што се на нивоу експлицитних поетичких исказа сведочи о рими као о поетском механизму музикализације стиха, сама рима на делу (односно, на иманентнопоетичком нивоу) то и показује (тако што музикализује сцену и представља кључни елемент музикализације у овој епизоди). С једне стране, експлицитна похвала рими долази из уста Лепе Хелене, да би, с друге стране, похвала била и имплицитно уписана у Гетеов текст: рима игра важну улогу приликом сусрета двоје јунака, будући да се (у њиховој вербалној игри, тј. игри римовања) њихови стихови управо у рими укрштају. Фаустови стихови завршавају се Хелениним римованим „упадицама” и тако, заправо, постају један стих, могли бисмо рећи још и – хармонизована, заокружена и складна целина. Међусобно стиховно допуњивање (комплементирање) и рима (у којој се укрштају) на тај начин у формалном смислу симболички отелотворују само уједињење наших јунака.

Сусрет Лепе Хелене и Фауста (симболички оснажен конотацијама метричких образаца) у трећем чину другог дела Гетеовог *Фауста*, видели смо, појављује се као полисемантично место, којем је, дакле, могуће прићи из различитих интерпретативних перспектива. Семантички плурализам (постигнут на тако малом простору – кроз невелик број стихова – захваљујући снажној симболичкој сугестивности), сусрет културних и поетичких идентитета, заједно са версификацијским и интермедијалним сусретом, творе сложену и у интерпретацијском смислу подстицајну литерарну структуру.

nicht vereint. / Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band; / Bejammernd beide, sag' ich schmerzlich Lebewohl / Und werfe mich noch einmal in die Arme dir. / Persephoneia, nimm den Knaben auf und mich!" (Gete 1957: ст. 9939–9944)).

24 Баб (1973: 598). Дидаскалија: „Хеленина одећа се расплињава у облаке, који окружавају Фауста, дижу га увис и одлећу заједно са њим”, Гете 1985: иза ст. 10282 („Helenens Gewande lösen sich in Wolken auf, umgeben Faust, heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber” (Gete 1957: иза ст. 9954)).

Литература

- Баб 1973: D. F. Bub, Vision and Revelation in Goethe's Faust, *Modern Language Notes*, бр. 88/3, 598-602.
- Бек 1967: Х. Г. Бек, *Пушеви византијске књижевности*, прев. Ј. Протић-Крсмановић, Београд: СКЗ.
- Берк 1965: K. Burke, Faust II – The Ideas Behind the Imagery, *The Central Review*, бр. 9/4, 367-397.
- Берн Бодли 2017: L. Byrne Bodley, *Music in Goethe's Faust: Goethe's Faust in Music*, Woodbridge: The Boydell Press.
- Бројер ²1991: D. Breuer, *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Вайганд 1965: H. J. Weigand, Goethe's Faust an Introduction for Students and Teachers of German Literature (Part II), *The German Quarterly*, бр. 38/1, 1-13.
- Вилијамс 1983: J. R. Williams, Faust's Classical Education: Goethe's Allegorical Treatment of the Faust and Helen of Troy, *Journal of European Studies*, бр. 13, 27-41.
- Волф 1999: W. Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam–Atlanta, GA: Rodopi.
- Гете 1957: J. W. Goethe, *Faust, Der Tragödie zweiter Teil*, Stuttgart: Reclam Verlag.
- Гете 1985: Ј. В. Гете, *Фауст, грџи гео*, прев. Б. Живојиновић, Београд: СКЗ.
- Греј 1965–1966: R. Gray, Goethe's Faust, Part Two, *The Cambridge Quarterly*, бр. 1/4, 355-379.
- Друјан 1974: G. M. Druian, A Note on Faust II, *The German Quarterly*, бр. 47/3, 432-435.
- Екерман 1970: Ј. П. Екерман, *Разговори са Гетеом у последњим годинама живота*, шрев. С. Винавер и В. Стојић, Београд: Култура.
- Живковић ²1992: Д. Живковић, *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит.
- Лампинг 2011: D. Lamping, *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Моравчик 1931: J. Moravcsik, Zur Quellenfrage der Helenaepisode in Goethes Faust, *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher*, бр. 8, 41–56, Budapest: Akadémiai Kiadó 1967, 428–438.
- Паул, Глир ⁹1974: O. Paul, I. Glier, *Deutsche Metrik*, München: Max Hueber Verlag.
- Петерман 2014: E. Petermann, *The Musical Novel. Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*, Rochester, NY: Camden House.
- Зимон 1906: J. Simon, *Faust in der Musik*, Berlin: Bard. Marquardt.
- Топинг 1949: P. Topping, *Feudal Institutions as revealed in the Assizes of Romania: The Law Code of Frankish Greece*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ћупке 1994: M. Ciupke, *Des Geklimpers vielverworrner Töne Rausch: die metrische Gestaltung in Goethes „Faust“*, Göttingen: Wallstein Verlag.
- Хелер 1949: M. Heller, Goethe and Music, *The German Quarterly*, бр. 22/4, 205-208.
- Шер 1970: S. P. Scher, Notes Toward a Theory of Verbal Music, *Comparative Literature*, бр. 22/2, 147-156.

THE ENCOUNTER OF FAUST AND HELEN OF TROY IN GOETHE'S FAUST II: CULTURES, POETICS AND ARTISTIC FORMS IN DIALOGUE

Summary

The paper analyses the scene from the III Act of the Second Part of Goethe's *Faust* (1832) – the moment in which Faust and Helen of Troy meet – focusing on the concept of *verbal music* and the metrical analysis. The protagonists of this iconic scene are symbolical incarnations of their own cultures and poetical

backgrounds. Helen of Troy represents the symmetry and the perfection of the classical form, whereas Faust symbolically stands for impulsive and unconstrained Romantic poetry. The encounter of the two is to be understood in its semantic plurality: as a cultural and poetical encounter, but also as the beginning of the emotional relationship between these literary characters. The paper argues that the main symbolical idea is supported by the formal aspect of the literary text: in this unique scene of European literature, the moment in which the two cultural models meet each other is reflected through the encounter of the two metrical patterns (unrhymed classical and modern, Romantic verse). The difference between the two poetical and metrical structures is highlighted by Helen's child-like wonder in her contact with the new world. Apart from the fact that it establishes the polarisation between the two worlds, Helen's perspective also praises the *strangeness* and *otherness* of modern poetry by finding it not repulsive, but magnetically attractive. In her longing to grasp the essence of what is new and therefore strange to her, Helen senses the crucial distinction between her own way of speaking on one hand, and Faust's on the other: that being the *rhyme*. In the intricate "game" played by the protagonists, Helen switches to another metrical modus: instead of classical iambic verse (trimeter), she is now speaking in "paradoxical", rhymed *blank verse* (moreover, from the very moment she meets Faust, Helen starts using blank verse, rather than classical iambic verse). The scene – centring around "the game of rhyming" – is an exceptional example of "the game of verbal music" and *musicalisation* in literature. The aim of the paper is to analyse the way in which the metrical change (the formal aspect of verse) constitutes further symbolical implications. The adjustment is not to be interpreted as a passive assimilation: modern poetry exists not independently, but only in a dynamic interaction with the classical heritage.

Keywords: Goethe, *Faust II*, cultural and poetical encounter, metrical patterns, rhyme, verbal music

Sofija D. Todorović

Стефан С. Павић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

УТИЦАЈ НОВИХ ХЕТЕРОТОПИЈА У САВРЕМЕНОЈ КУЛТУРИ И КЊИЖЕВНОСТИ НА ПРИМЕРУ РОМАНА *МЕТРО 2033* ДМИТРИЈА ГЛУХОВСКОГ

Циљ рада јесте да у савременој култури и књижевним делима која се баве апокалипсом, попут романа *Метро 2033* Дмитрија Глуховског, покаже како се концепт хетеротопије који је описао Мишел Фуко у тексту *О другим просторима* делимично променио у односу на савремено доба доласком нових технологија. Тумачићемо и измене његових првобитних идеја, али и показати како су све кључне одлике једне хетеротопије и даље релевантне и присутне, како на пољу наратива у књижевности тако у култури и новим дигиталним просторима и медијумима презентовања наратива. Рад ће, дакле, осавремени- нити Фукоова теоријска размишљања базирајући се на досадашњој литератури и то при- казати кроз примере, као и анализирати важност идентификације хетеротопија и њихов утицај на дискурс и целокупан читалачки доживљај.

Кључне речи: Фуко, хетеротопија, дигитални простор, наратив, култура, дигитални медијум, метро, Дмитриј Глуховски

Мишел Фуко (1984: 3) у есеју „О другим просторима: хетеротопије и уто- пије” дефинише термин „хетеротопија” као суштински супротан утопији, јер како наводи:

Такође постоје места, вероватно у свакој култури, у свакој цивилизацији, стварна места – места која заправо постоје и која се формирају на самом зачећу цивилизаци- је – која су нешто налик контра-местима, врста ефикасно спроведене утопије у којој су стварна места, сва остала стварна места која се могу наћи у оквиру једне културе, истовремено представљена, оспорена и преврнута.

Како бисмо анализирали утицај хетеротопије у оквиру једног дигиталног простора, потребно је најпре позабавити се идејом да ли један такав простор који није физички и тродимензионалан може заправо бити хетеротопија *per se* и притом на неки начин осавременити саму дефиницију хетеротопије. Фуко на- води шест принципа који поседују такви простори и управо ту се може пронаћи методолошки основ за проширење његове дефиниције. Наиме, ако узмемо као пример роман *Метро 2033* аутора Дмитрија Глуховског као и истоимену ви- део-игру која је адаптација тог романа, увидећемо да нису само простори које протагониста посећује у оквиру наратива, попут гробља, затвора и слично,² хе- теротопије, већ да целокупни простор у коме се одвија наратив, како у роману тако и у видео-игри, садржи све принципе хетеротопија које је сам Фуко навео.

Као прва два принципа Фуко запажа да готово свака цивилизација формира хетеротопије и да се функције истих мењају у зависности од времена и култу- ролошког тренутка (Фуко 1984: 4–6). Ово се, наравно, у потпуности може при-

¹ stefan.pavic@filum.kg.ac.rs

² Фуко у свом есеју наводи више примера хетеротопија, међу тим примерима су управо гробља, затвори, као и бродови, колоније, јавне куће, биоскопи и сл.

менити и на дигиталне просторе, међутим, он такође наводи пример биоскопа као врсте хетеротопије јер, како каже, „биоскоп је врло чудна правоугаона историја, на чијем крају се на дводимензионалном екрану види пројекција тродимензионалног света” (Фуко 1984: 6). Истом логиком, као хетеротопију можемо окарактерисати и екран рачунара или ВР наочаре. Међутим остаје питање да ли се исто може рећи за дигитални простор унутар тог екрана? Под трећим принципом Фуко подразумева да хетеротопије „у једном стварном простору супротстављају неколико простора који су међусобно некомпатабилни” (Фуко 1984: 6) Иако иницијално може деловати да тиме што Фуко користи фразу „стварни простор”, он искључује сваку могућност интерпретације дигиталних простора као хетеротопичних, треба имати у виду да се његово поимање стварности не односи само на јасно опипљиве и тродимензионалне просторе. Свој дискурс, па самим тим и концепт хетеротопије, Фуко развија на дихотомији термина Утопија – Хетеротопија, дакле може се закључити да се под „стварним” простором овде не мисли на опипљивост грађевина, затвора, гробља, већ на то да таква места постоје, за разлику од утопија, изван граница маште и теоријских концепата. Такође не треба изгубити из вида временску дистанцу између садашњег тренутка и тренутка када Фуко пише о овоме. Развитком технологије се и сам појам односно концепт стварности непрекидно мења. Данас виртуелну стварност доживљавамо много више као стварност која заправо постоји, иако није материјална и опипљива, него као нешто потпуно изван стварног света. Књижевни критичар Дејвид Харви (1996: 21), на пример, на нешто другачији начин такође даље проширује разумевање хетеротопије као нешто што није нужно везано за архитектуру када каже да је хетеротопија „заједничко постојање у немогућем свемиру великог броја фрагментарних могућих светова” и овај термин користи у контексту постмодернизма и наратива.

Остали принципи такође су лако уочљиви у дигиталном простору као и наративу *Метро*. Свет који је пред протагонистом Арјтомом јесте изван времена, у смислу да се не мења кроз време, независно од тога у ком тренутку се том свету приступи, у видео-игри или роману, али, много важније, у оквиру наратива комплетан простор као такав је замрзнут у времену јер је живот на површини немогућ након нуклеарног уништења. Такође, принцип отварања и затварања (Фуко 1984: 7) такође постоји. За видео-игру неопходан је медијум преко кога ће се приступити самом дигиталном простору и наративу, па се самим тим и простор изолује и није доступан као свако друго јавно место. Дакле може се уочити да хетеротопичност простора кроз *Метро* намеће готово као константа, са једне стране оно што Фуко види као типичне примере хетеротопија налазе се готово на сваком кораку у оквиру самог текста тј. видео-игре. Као пример навешћемо врт и библиотеку: „Померајући лијане пушкама и покушавајући да се не спотакну на корење које је било свуда по поду, пожурили су да прођу кроз злослутни тајни врт, сакривен дубоко у библиотеци.” (Глуховски 2007: 196)

Међутим, Фуко као последњи принцип такође наводи да хетеротопија има једну од две улоге у односу на остале просторе, инклузију и ексклузију, где са једне стране хетеротопија ствара простор илузије који заправо отвара све остале просторе (Фуко 1984: 8) или ствара простор који је идеалан и супротан нашем. Немогуће је не приметити да ово што Фуко назива последњом врстом хетеротопије неодољиво подсећа на утопију, међутим, ако се остане при томе да такав простор постоји не само у теорији већ је изводљив у пракси, и повеже са примерима колонија које Фуко наводи, онда је пример тога у роману и видео-игри ста-

ница Полис. Овој станици посвећено је читаво поглавље и кроз наратив Полис се појављује као знатно боље место за живот у односу на остале станице метроа. Иако друштво у њој није идеално, због самог устројства, система друштвених касти представља дистопијски пандан Језуитским колонијама које Фуко наводи као хетеротопије због строгог уређења живота у њима.

Када се свему овоме дода схватање самог процеса интерпретације наратива и играња видео-игре као нужно измештање у хетеротопијски простор као и уви-ди слојевитост ових „других места“³ намеће се питање функције, сврхе и утицаја тог простора на самог читаоца (или играча).

Гејлорд Ц. Ле Рој пише о томе која је сврха читања дистопијских наратива, и која је њихова функција. Његовом тумачењу може се придодати концепт хетеротопија и доћи до закључка да је заправо главна улога хетеротопија у овом случају та да продубљују утицај дистопијских наратива о ком он говори. Ле Рој каже да је једно од честих тумачења таквих наратива оно која дистопијске светове представља као неку врсту упозорења за стварни свет читаоца.

Може се узети гледиште, свакако, да се скицирајући будућност тако ужасна заправо најефикасније бори против трендова сопственог времена који нас носе управу у том смеру који књига описује. За Хакслија и Орвела се, према овом гледишту, може рећи да користе сатиру као упозорење против трендова чије најеклатантније примере приказују у својим књигама. (Ле Рој 1950: 137)

Међутим, Ле Рој такође нуди једно потпуно супротно, и знатно туробније, читање дистопије. Он примећује како ни код Хакслија ни код Орвела не постоји никаква могућност бег или промене. Исто се може рећи и за Глуховског, не постоји алтернатива метро-у, површина земље опустошена и озрачена након нуклеарног рата, а мала трунка наде које постоји на крају за некакав суживот са мутантима на површини нестаје у поновном нуклеарном холокаусту на крају самог романа. Ле Рој даље каже да је заправо сврха оваквих текстова не да нас упозоре о трагичној будућности већ да нас за исту припреме.

Да ли ми, док читамо, другим речима осећамо ојачање воље⁴ које је резултат сасвим јасне сатире, или, са друге стране у њој проналазимо потврду за какву год тенденцију имамо да невољно прихватимо песимизам који конституише тако јасан тренд у савременој мисли. Одговор је, ја мислим, да обе књиге, у целини, јачају наше уверење, које је сада тако распрострањено, да се ништа не може учинити како би се савремени човек спасао од надолazeће кризе и да је, према речима Сирила Конолија, 'време фајронта у вртовима запада.' (Ле Рој 1950: 137)

Према овоме дистопије треба схватити као врсту мапе или можда чак вакцине за надолazeће доба које је неизбежно. Излагањем читалаца односно друштва оваквом свету прво које наратива врши се припрема за прихватање таквог света у реалности. Овде заправо долазимо до хетеротопија и улоге истих у оваквим читањима.

Наиме, може се рећи да је у оба могућа гледишта које Ле Рој износи, улога хетеротопичких простора да реципијента учини подложнијим таквој идеји и грађењу тог уверења о ком Ле Рој пише. Хетеротопија у оквиру оваквих наратива првенствено подразумева измештање из свакодневног „реалног“ простора (какав

3 Буквалан превод хетеротопије би био управо то, реч се састоји од грчког префикса „хетерос“ (хетерос) што значи други, другачији или различит и морфеме „топос“ (топос) што значи место. Детаљније на <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/heterotopia>>.

4 Под ојачањем воље Ле Рој овде подразумева ојачање нагона да се противимо будућности која може уследити и налик је дистопији о којој читамо.

год он био) и нешто другачије, где се првенствено губи оријентир и веза са познатим простором. У случају дигиталних наратива на енглеском се овај процес у видео-играма назива „immersion”. Нажалост, не постоји адекватан превод овог термина у овом контексту. У буквалном преводу ради се о потапању али овде је по среди заправо психолошки улазак у сам свет и дигитални простор при чему се, намерно или не, на неко време губи свест о стварности и притом се саживљава са јунацима наратива, простором, причом и слично. Ово је случај и код читалаца романа, али код видео-игара и дигиталних наратива овај је процес нарочито потантан и чини играче подложнијим и продубљује утицај сатире и дистопије на, како то Ле Рој назива, „наше тенденције”. Разлог тога лежи у томе што се у оваквим просторима не дешава пуко посматрање дистопијског света, већ се подразумева учешће и једна врста личног залагања у дешавања. Природа самог медија путем ког се долази до наратива јесте интерактивна и управо у тој делимичној контроли коју имамо долази до осећања кривице, саучесништва. Када неко близак Артјому погине, попут Бурбона, делимо осећање кривице, управо због тога што смо саучесници у његовој смрти. Када Артјома преваре на пијаци делимо његово осећање огорчености, у роману зато што се поистовећујемо са ликом кроз чију перспективу пратимо наратив, у видео-игри зато што смо сами преварени.

Све ово је врло важно у контексту Ле Ројовог разматрања дистопија. Са једне стране ако прихватимо гледиште да су дистопије само мапе за неизбежну прошлост, онда кроз хетеротопијску интеракцију са наративом, истргнути смо из реалног света и пребачени у простор између јаве и дистопије, и ту, пратећи причу, у овом случају Артјома и метроа, не само да добијамо мапу дистопије већ делимично постајемо становници дистопијског света Глуховског у ком човечанство живи под опсадом и полако изумиру од последица нуклеарног рата. То је заправо главна улога хетеротопијског простора у овом контексту. Кроз овакав простор сваки учинак који би, по Ле Роју, сатирични, дистопијски наративи имали на читаоца па посредно и на општу културу друштва постају интензивнији зато што пружају реалистичније искуство у контексту где се губи веза са уобичајеним и свакодневним. Концептуализација овде такође има важну улогу. Наиме, код Глуховског, додуше нешто мање него код Хакслија или Орвела, постоји константно инсистирање на нетрпељивости живота у дистопији. Идеја концептуализације заснива се на томе да се кроз наратив реална искуства и проблеми замењују концептима истих и тако удаљују од стварности и реалних искуства. Бодријар би пак рекао, коментаришући филм *Айокалијса Сага*, да у таквим случајевима заправо нема разлике између представе и реалности, између рата који се заиста води и снимања филма

Копола не чини ништа друго, проверава снагу интервенције филма, проверава ударну моћ једног филма претвореног у огромну машинерију специјалних ефеката. У том смислу његов је филм, у ствари, ипак продужавање тока рата и његова апотеоза. Рат се претворио у филм, филм се претвара у рат, обоје се сустижу у свом заједничком преливању за технику. (Бодријар 1991: 59)

Треба ипак уочити везу између искустава и наратива који доводе до тога да се граница између симулације и реалности брише. Та граница управо се налази у хетеротопичним просторима који својом природом сами бришу границе између постојећег и непостојећег, слике и реалности. Џон Максвел Куци се такође дотиче овога у свом делу *Чекајући Варваре*. Страх од страног, непознатог, то јест од варвара претвара се у концепт страха од вравара што је, чему заправи цео наратив сведочи, знатно гори и опаснији од страха утемељеног у реалности. „Ништа

није горе од онога што можемо да замислимо” (Куци 1980: 27). Истим принципом можемо тумачити и дистопијске наративе попут романа *Метро 2033* у контексту онога што је већ поменуто у Ле Роју и његовим идејама. Представљајући слику живота након трећег светског рата знатно ужаснијом него што она реално може бити⁵, као и приказујући слике мутаната, ствара се концепт живота након таквог рата, који би, по аналогiji онога о чему Куци пише, био знатно гори од било каквог реално могућег живота. Овим се заправо прави мапа или вакцина, односно читалац се припрема за тако нешто.

Постоји још једна додатна сличност са Куцијевим варварима и светом Дмитрија Глуховског. „Они мрачни” или „црни⁶”, како их становници метро називају, јесу раса интелигентних, неагресивних мутаната који на самом почетку романа и видео-игре прилазе људима у покушају да успоставе комуникацију. Међутим становници метроа не разумеју њихове покушаје и одлучују се да их превентивно нападну. Током читаве приче видео-игре и нешто мање у роману ови мутанти настављају своје покушаје да живе симбиотички са човечанством упркос нападима, оно што је можда најфасцинантније је да готово нико од становника метроа није видео Тамне, али се код готово свих створио концепт истих. Концепт по коме су они крволочни монструми, и на много начина пандан Куцијевим варварима. Чак и протагониста Артјом није имун на ову врсту концептуализације па на крају романа нуклеарном бојевом главом гађа Тамне, а њихову намеру коначно схвата када је већ прекасно, тек пар тренутака пре експлозије. Овде се свакако такође може видети утицај хетеротопичног простора и у оквиру самог наратива, али и утицај на сам читалачки доживљај. Измештени у простору и уроњени у Артјомову перспективу остаје питање наше реакције на Тамне па самим тим и утицаја концептуализације на нас. Дигитални, интерактивни, медијум и простор видео-игре овде, за разлику од романа, отвара могућност неке врсте експлицитне и директне интроспекције по овом питању, зато што на крају што смо на крају видео-игре у прилици да одлучимо да ли желимо да лансирамо нуклеарну ракету на мутанте или не, а право, експлицитно сазнање о њима стижемо тек након што донесемо одлуку.

Међутим, чак и ако се у потпуности одбаци Ле Ројева идеја о инокулацији преко дистопијских наратива и заузме гледиште да постапокалиптични романи, филмови, видео-игре постоје како би упозориле шире друштво о могућим опасностима, то не мења утицај и важност хетеротопија у оквиру тог гледишта. Наиме, и у овом случају функција оваквих хетеротопија јесте да приближи дистопијски свет свесном и несвесном делу психе, да подстакне саосећајне и саживљавање са протагонистима дистопије. Ако је, према овом гледишту, централна идеја Метроа очувати мир, планету, и спречити рат тоталног уништења, онда је улога хетеротопије да нам приближи и помогне да боље увидимо шта се све може изгубити уколико се не побунимо против, како то Ле Рој (1950: 137) назива, „трендова сопственог времена који нас носе управу у том смеру који књига описује”.

Напоследку треба истаћи да је, сходно технолошким променама, неопходно и проширити разумевање идеје хетеротопије, али исто тако и увидети свеприсутност овог концепта како на плану индивидуалних места која протагониста посећује у роману *Метро 2033* тако и целу презентацију наратива романа и видео-игре видети као дислокацију субјекта из познатих, уобичајених места у ново

5 Под условом да је живот, какав-такав, уопште могућ након нуклеарног холокауста.

6 У оригиналу на руском Чёрные.

контра-место при чему се губи референтна тачка познатог простора. Независно од тога да ли се заступа становиште да су дистопијске приче само упозорења о могућој будућности или припрема за неизбежно, моћ оваквих наратива долази до изражаја много више онда када се прекине веза са реалним референцама, и уђе у хетеротопију наратива, видео-игре, позоришта, екрана, наочара за виртуелну реалност или нечег сличног. Права опасност лежи у концептима, јер оно што Ле Рој назива „плутање у застрашујуће пејзаже” (Ле Рој 1950: 137), заправо је само концептуализација дистопија посредством хетеротопичких места у наративу.

Литература

- Бодријар 1991: Ж. Бодријар, *Simulakrumi i simulacija*, prev. Frida Filipović, Novi Sad: Svetovi.
Глуховски 2007: D. Glukhovsky, *Metro 2033*, transl. by Natasha Randall, London: Gollancz.
Куци 1980: J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians: A Novel*, London: Penguin Books.
Ле Рој 1950: G. C. Le Roy, AF 632 to 1984, *College English*, vol.12, no.3, 135–138.
Фуко 1984: M. Foucault, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”: *Architecture / Mouvement/ Continuité*, transl. by Jay Miskowicz, <<http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>>.
Харви 1996: Д. Харви, *Постмодернизам*, прев. Р. Тубић, Београд: Књижевна критика.

THE INFLUENCE OF NEW HETEROTOPIAS IN CONTEMPORARY CULTURE AND LITERATURE: *METRO 2033* BY DMITRY GLUKHOVSKY

Summary

The goal of this paper is to show how in contemporary culture and literary works dealing with the apocalypse, such as Dmitri Glukhovsky's novel *Metro 2033*, the concept of heterotopia described by Michel Foucault in his text *Of Other Spaces* has partially changed, in relation to modern times, with the arrival of new technologies. We also interpret the changes to his original ideas, but also demonstrate how all the key features of a heterotopia are still relevant and present, both in the field of narratives in literature, as well as in culture and new digital spaces and mediums of narrative presentation. The paper, therefore, modernizes Foucault's theoretical thoughts based on previous literature and presents them through examples, as well as analyzes the importance of identifying heterotopias and their impact on the discourse and the overall reading experience.

Keywords: Foucault, heterotopia, digital space, narrative, culture, digital medium, metro, Dmitry Glukhovsky

Stefan S. Pavić

Автори

Јована С. Анђелковић

рођена је 19. 1. 1995. 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”. На мастер студијама била је стипендиста Фонда за младе таленте. У октобру 2021. започиње докторске академске студије на Катедри за српски језик и књижевност, уз опредељење за модул књижевност, а 2022. године почиње да ради као истраживач-приправник. Области интересовања: српска књижевност 19. и 20. века, савремене књижевне теорије, постмодернизам у српској књижевности. Електронска адреса: jovana.andjelkovic@filum.kg.ac.rs.

Милица Б. Мојсиловић

рођена је 1995. године у Крагујевцу. Дипломирала је српски језик и књижевност 2019. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, након чега уписује мастер академске студије на истом факултету. Била је стипендиста Фонда за младе таленте. Одбранила је мастер рад са темом „Компаративно проучавање романа *Џејн Ејр* Шарлоте Бронте и *Широко Саргашко море* Џин Рис”. Докторске академске студије српског језика и књижевности започела је 2021. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Запослена је као истраживач-приправник у оквиру Центра за научноистраживачки рад. Области интересовања: компаративна књижевност, савремене књижевне теорије и студије културе. Електронска адреса: milica.mojsilovic@filum.kg.ac.rs.

Драгана Б. Смиљанић

рођена је 1989. године у Београду. Дипломирала је српску књижевност са јужнословенским језицима на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2014. године са темом из Српске књижевности 20. века. Одбранила је мастер рад са темом из Средњовековне књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2016. године. Докторске академске студије (модул: Српска књижевност) уписала је 2019. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Пријавила је тему докторске дисертације „Свети списи у српском роману друге половине 20. века (М. Селимовић, Д. Киш, Г. Петровић)”. Тренутно је запослена као саветник координатор Центра за професионални развој запослених у образовању у оквиру ЗУОВ-а. Области интересовања: књижевност 20. века, интердисциплинарна проучавања књижевности и религије. Електронска адреса: smiljanicdragana89@gmail.com.

Маја Н. Стојанац

рођена је 1994. године у Новом Саду. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2020. године. Одбранила је мастер рад са темом „Представа средњовековног витештва у романима Дејана Стојиљковића (*Дуге ноћи* и *црне заспаве*, *Олујни бедем* и *Дукаћ за лађара*)” на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2022. године. Области

интересовања: стара српска књижевност, традиционална култура Срба, словенска митологија. Електронска адреса: mayastojanac@gmail.com.

Емилија А. Поповић

рођена је у Лозници 1996. године. Завршила је основну и средњу школу у родном граду. Дипломирала је 2019. године на Катедри за српску књижевност, на Филозофском факултету у Новом Саду. Мастер рад на тему „Мотив инцеста у драмском стваралаштву Момчила Настасијевића”, који је награђен првом „Бранковом наградом Матице српске”, одбранила је 2020. године. Године 2021. уписује докторске академске студије на истом Факултету и од тада је стипендисткиња Министарства просвете, науке и технолошког развоја. Области интересовања: драмска књижевност, фолклор, међуратна књижевност. Електронска адреса: emaropovic996@gmail.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. Учествоје на научним скуповима у Републици Србији и иностранству. Поред научних радова, аутор је монографије *Све јунаке по имену знадем (Атрибуција јунака у песмама Тешана Подруговића)*. Живи и ради у Новом Саду. Области интересовања: српски, словенски и балкански књижевни фолклор, интердисциплинарне студије о рефлексима традицијске усмене књижевности и митско-обредне праксе балканских народа у српској и словенској писаној књижевности, методика наставе народне књижевности. Електронска адреса: bajsanskimilivoj4@gmail.com.

Бојана Д. Кулићан Громовић

рођена је 1988. године у Мостару. Основне и мастер студије српског језика и књижевности завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву. Докторанд је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Изабрана је у звање истраживач-приправник из области науке о књижевности 2023. године. Објавила је збирке песама: *Небожлед* (2021) и *Скаска и мук* (2021). Пише поезију и прозу, стручне и научне радове. Награђивана је на књижевним конкурсима. Новинар је и водитељ емисије *Крила* Издаштва Битије. Удата, мајка Растка, Његоша и Јефимије. Области интересовања: усмена књижевност, књижевност за децу, традиционална култура, етнологија и антропологија, рефлексии усмене у ауторској књижевности. Електронска адреса: bojanakul@gmail.com.

Душан Ж. Петровић

рођен је 1997. године у Београду. Основне и мастер академске студије србистике завршио је на Филозофском факултету у Нишу. На истом факултету уписује и докторске академске студије србистике 2021. године. Стипендиста је Министарства науке, технолошког развоја и иновација. Области интересовања: савремена

српска књижевност, књижевност за децу. Електронска адреса: d.petrovic-18729@filfak.ni.ac.rs

Станислава Д. Пауновић

рођена је 1998. године у Београду. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2022. године. Мастер рад на тему „(Не)могућности антологизације нов(и)је српске поезије: преглед тенденција и проблема” одбранила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2023. године. Од септембра 2023. похађа мастер програм Education in Museums and Heritage на Универзитету у Глазгову као Erasmus Mundus стипендисткиња. Области интересовања: савремена књижевност, (нео)авангарда, интермедијалност. Електронска адреса: stanislavapaunovic@gmail.com.

Емилија Д. Вучићевић

рођена је 1998. у Горњем Милановцу. Дипломирала је на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2022. године. Мастер рад на тему „Самизгај: мапирање феномена и импликације на савремену српску књижевност” одбранила је на истом факултету 2023. године. Добитница је награде из Фонда *Радмила Поповић* за најбољи дипломски рад из српске књижевности 20. века. Тренутно похађа мастер студије на смеру *Literarne vede* на Факултету за хуманистику, при Универзитету у Новој Горици. Области интересовања: авангарда, савремена српска књижевност, самиздат. Електронска адреса: ems.vucicevic@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. Од 2022. године стипендиста је Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Области интересовања: српска књижевност 19. века, књижевност српског реализма и ране модерне. Електронска адреса: natasa_katic@yahoo.com.

Анђела К. Ђукић

рођена је 1995. године у Книну. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2019. године. Одбранила је мастер рад са темом „Мотиви рођења и смрти у делима Растка Петровића” на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2020. године. Докторске академске студије српске књижевности уписала је 2021. године на Филолошком факултету у Београду, где је тренутно на трећој години студија. Области интересовања: српска књижевност двадесетог века и савремена књижевност. Електронска адреса: andjeladjukic49@gmail.com.

Лидија В. Петровић

рођена је 23. 10. 1997. године у Ужицу. Основне академске студије завршила је 2020. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу на студијском програму Српски језик и књижевност, након чега је на истом факултету уписала мастер академске студије. Тренутно је студент прве године докторских академских студија и запослена је као истраживач-приправник при Филолошко-уметничком факултету. Области интересовања: српски романтизам, модерна у српској књижевности, српски модернизам, постмодернизам у српској књижевности. Електронска адреса: leepetrovic@gmail.com.

Татјана Н. Кличковић

рођена је 1995. године у Новом Саду. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2018. године. Одбранила је мастер рад са темом „Постмодерна агонија романтизма у *Последњој љубави у Цариграду* Милорада Павића” на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2019. године. Тренутно је студент докторских студија на истом факултету. Области интересовања: романтизам, постмодерна и (хорор) фантастика. Електронска адреса: shtogod@live.com.

Марија Д. Ивковић

рођена је 1997. године у Пожаревцу. Дипломирала је на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима на Филолошком факултету Универзитета у Београду на којем уписује докторске студије на модулу Књижевност 2022. године. Област интересовања: српска књижевност двадесетог века. Електронска адреса: marijaivkovic533@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-сарадник у Центру за научноистраживачки рад. На истом факултету завршила је основне и мастер студије школске 2019/2020. одбраном мастер рада „Мотив самоубиства у новели *Крошња* Ф. М. Достојевског”. Била је гостујући студент у оквиру Еразмус+ мобилности у Бугарској на Софијском универзитету *Свети Клименти Охридски* где је похађала предавања предмета из Славистичких студија у периоду летњег семестра (фебруар–јул 2019). Области интересовања: Холокауст у српској књижевности, савремене књижевне теорије, психолошки аспекти књижевности. Електронска адреса: aleksandra.cebasek@filum.kg.ac.rs.

Милица А. Кандић

рођена је 1. 4. 1996. у Крагујевцу. Основне студије завршила је на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу на Катедри за Српски језик и књижевност 2019. године. Мастер студије завршила је на истом факултету 2020. године, одбранивши мастер рад „Слика камена у поезији Лазе Костића”. Докторске академске студије уписала је 2020. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, студијски програм Докторске сту-

дије Српски језик и књижевност (модул: књижевност), 2022. године. Запослена је као истраживач-приправник на Филолошко-уметничком факултету у оквиру Центра за научноистраживачки рад. Области интересовања: српска књижевност романтизма, народна књижевност и српска књижевност постмодернизма. Електронска адреса: milica.kandic@filum.kg.ac.rs.

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 шраг* и *Летопис Мајнице Српске*, као и зборницима радова о Злати Коцић и Ивану Негришорцу. Области интересовања: методика наставе српског језика и књижевности, народна књижевност, савремене теорије у проучавању књижевности, српска књижевност 18. и 19. века и савремена српска књижевност. Електронска адреса: marijasljukic0402@gmail.com.

Снежана М. Марковић

рођена је 1980. године у Лазаревцу. Дипломирала је српски језик и књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2008. године. Докторске академске студије српске књижевности уписала је 2021. године, такође на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Запослена је као професор српског језика и књижевности и има вишегодишње предавачко искуство у основним и средњим школама. Области интересовања: српска књижевност 20. века и однос који књижевна дела успостављају са другим научним дисциплинама. Учествовала је на 12 научних скупова и конференција. Електронска адреса: snezanabeograd011@gmail.com.

Катарина С. Лазић

рођена је 1995. године у Приштини. Дипломирала је енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2019. године. Одбранила је мастер рад са темом „Преиспитивање појма женствености у *Орканским висовима* и *Џејн Ејр*” (“Re-examination of femininity in *Wuthering Heights* and *Jane Eyre*”) на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2020. године. Докторске студије уписала је 2020. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Тренутно је запослена као истраживач-приправник при Филолошко-уметничком факултету. Области интересовања: општа књижевност. Електронска адреса: katarina.lazic2012@gmail.com.

Ана П. Мужар

рођена је 1997. године у Крушевцу. Дипломирала је на Одсеку за енглески језик, књижевност и културу на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2020.

године. Одбранила је мастер рад са темом „Митски свет вилинских бића у шкотском фолклору” на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2021. године. Докторске академске студије, модул Култура, уписала је школске 2021/22. године на Филолошком факултету у Београду. Тренутно је запослена као сарадник у високом образовању за енглески језик на Стоматолошком факултету Универзитета у Београду и ангажована као сарадник ван радног односа (демонстратор) на Филолошком факултету Универзитета у Београду на Катедри за англистику. Области интересовања: студије културе, прожимање студија културе и књижевности, методика наставе. Електронска адреса: ana.muzar@hotmail.com.

Теодора С. Илић

рођена је 1997. године у Крагујевцу. Дипломирала је енглески језик и књижевност на ФИЛУМ-у 2019. године. Одбранила је мастер рад са темом “The Influence of John Milton’s *Paradise Lost* on Philip Pullman’s trilogy *His Dark Materials*” 2020. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Докторске академске студије из филологије уписује исте године. Запослена је као истраживач при Филолошко-уметничком факултету. Области интересовања: митолошке студије и савремена енглеска и америчка књижевност. Електронска адреса: teodora.ilic@filum.kg.ac.rs.

Верка Г. Карић

рођена је 1996. године у Крагујевцу. Основне и мастер студије завршила је на Катедри за хиспанистику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Одбранила је мастер рад на тему „Слика жене у романима *Росарио Маказе* и *Мораиш да се смешкаш*”. На истом факултету 2020. године уписала је докторске академске студије из филологије, модул књижевност. Током студирања волонтирала је у спровођењу и организацији тематских вечери групе *Špañoléo*. Године 2020. и 2021. похађала је предавања Међународне летње школе Латиноамеричких студија, где је наставила да шири своја знања из области савремене латиноамеричке књижевности. Од марта 2021. године запослена је на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу као истраживач-приправник. Од тада објављује радове у зборницима и часописима и учествује на међународним и националним конференцијама. Области интересовања: савремена латиноамеричка књижевност, феминистичка књижевност, студије рода. Електронска адреса: verka.karic@filum.kg.ac.rs.

Александра Н. Петровић

рођена је 1997. године у Гњилану. Дипломирала је српску књижевност и језик са компаратистиком на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2021. године. Одбранила је мастер рад са темом „Откривање света мајки: мајчинство у романима и поезији Тање Ступар Трифуновић” на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2022. године. Докторске академске студије уписала је 2022. године на Филолошком факултету у Београду. Тренутно је запослена као истраживач-приправник на Одељењу Периодика у историји српске књижевности и културе при Институту за књижевност и уметност у Београду. Области интересовања: женска књижевност, феминистичка теорија и критика, студије периодике. Електронска адреса: alek.petrov97@gmail.com.

Милица М. Софинкић

рођена је 1995. године у Госпођинцима, код Новог Сада. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2018. године. Одбранила је мастер рад са темом „Писање и читање другости у *Књизи о Немачкој* и *Ембахадама* Милоша Црњанског” на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2019. године. Докторске академске студије уписала је 2019. године на смеру Језик и књижевност (модул: Српска књижевност) на Филозофском факултету у Новом Саду. Тренутно је ангажована као демонстраторка у настави на својој матичној катедри и као сарадница Књижевне редакције и издавачке делатности Културног центра Новог Сада. Области интересовања: теорија и методологија књижевности, савремена светска и регионална књижевност. Електронска адреса: sofinkicmilica@gmail.com.

Александра П. Урошевић

рођена је 1996. године у Јагодини. Дипломирала је српски језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2021. године. Одбранила је мастер рад са темом „Поетика филма *Огледало* Андреја Тарковског” на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2022. године. Докторске студије уписује на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2022. године (модул: књижевност). Од 2023. године стипендиста је Министарства просвете, науке и технолошког развоја. Области интересовања: проучавање књижевности у спрези са другим видовима уметности, компаративна књижевност. Електронска адреса: aleksandraurosevic96@yahoo.com.

Дарка С. Деретић

рођена је 1982. године у Требињу. Дипломирала је српски језик и књижевност 2007. године на Филозофском факултету Универзитета Црне Горе у Никшићу. Одбранила је магистарски рад на тему „Књижевни поступак у романима Радослава Братића” 2020. године на Универзитету у Источном Сарајеву. Докторске академске студије уписала је 2021. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Објављује радове у научним зборницима и часописима. Живи и ради у Требињу. Области интересовања: теорија књижевности, савремена српска књижевност, општа књижевност. Електронска адреса: darka.deretic@gmail.com.

Тамара С. Чалопек

рођена је 26. 10. 1994. године у Краљеву. Дипломирала је шпански језик и хиспанске књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2017. године. Одбранила је мастер рад са темом „Интертекстуалност у Борхесовим причама” на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2019. године. Докторске академске студије из филологије уписала је 2022. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Тренутно је запослена као ИТ пројектни менаџер у области производње софтвера за финансијске апликације. Области интересовања: фантастична књижевност и постмодернизам. Електронска адреса: tamaracalopek@gmail.com.

Немања Н. Марјановић

рођен је 1987. године у Пожеги. Дипломирао је на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима 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.

Миша М. Алексић

рођен је 1996. године у Ваљеву. Основне и мастер студије завршио је на Катедри за италијанистику Филолошког факултета Универзитета у Београду. На истом факултету од 2019. године похађа докторске академске студије на модулу Књижевност и ради као истраживач-сарадник. Области интересовања: италијанска версификација, теорија стиха, старија италијанска поезија, компаратистика. Електронска адреса: miscia.aleksic@gmail.com.

Јана Б. Бошковић

рођена је 1998. године у Ужицу. Дипломирала је енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2021. године. Одбранила је мастер рад са темом „(Не)моралност уметности у драми *Бура* Вилијама Шекспира и роману *Слика Доријана Греја* Оскара Вајлда" (у оригиналу: "The (Im)morality of art in Shakespeare's *Tempest* and Wilde's *The Picture of Dorian Gray*") на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2022. године. Докторске студије стране филологије уписала је 2022. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Тренутно је запослена као истраживач-приправник при Центру за научно-истраживачки рад Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Области интересовања: енглеска и америчка књижевност и општа књижевност. Електронска адреса: jana.boskovic@filum.kg.ac.rs.

Наташа В. Нинчековић

рођена је 1988. године у Прокупљу. Докторску дисертацију под насловом „Потчињени положај жена у викторијанском друштву: Меги Таливер, Теса Д'Урбервил и Беки Шарп" одбранила је 2022. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Тренутно је запослена као асистент на Катедри за енглески језик и књижевност Филозофског факултета Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици. Области интересовања: викторијанска књижевност и култура, књижевно стваралаштво Дона ДеЛила и Џона Фаулса и интердисциплинарна проучавања књижевности. Електронска адреса: natasa.nincetovic@pr.ac.rs.

Миљана С. Пешић

рођена је 1995. године у Нишу. Основне и мастер студије србистике завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу, где је као стипендиста тренутно и на докторским студијама. Области интересовања: српска књижевност 20. и 21. века, интердисциплинарно и компаративно проучавање књижевности. Електронска адреса: miljanap152@gmail.com.

Маша Љ. Петровић

рођена је 1999. године у Београду. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2022. године. Одбранила је мастер рад са темом „Поетика приповедања позног Андрића (збирке приповедака *Лица* и *Кућа на осами*)” на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2023. године. Докторске академске студије на модулу Српска књижевност уписала је 2023. године на Филолошком факултету у Београду. Тренутно је запослена као истраживач-приправник у Институту за књижевност и уметност у Београду. Области интересовања: српска књижевност 20. века, савремена српска књижевност, интердисциплинарна проучавања књижевности, методика наставе српске књижевности. Електронска адреса: masapetrovic01084@gmail.com.

Софија Д. Тодоровић

рођена је 1997. године у Београду, где је завршила основну школу и Филолошку гимназију. Основне студије Српске књижевности и језика са компаратистиком (дипломски рад „Децентрирање медијатора у *Причама које су изгубиле равнотежу* Станислава Винавера”, 2021) и мастер студије Српске књижевности (мастер рад „Романтични јунак на бањском лечењу: модернистичко у приповеткама 'Вертер' Лазе Лазревића и 'Тристан' Томаса Мана”, 2022) завршила је на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду. Тренутно је на докторским студијама (модул: Књижевност) на матичном факултету, где је и запослена као истраживач-приправник. Учествовала је на неколико научних конференција и објављује радове у стручној периодици. Област интересовања: књижевност XX века, српска књижевност у европским оквирима, компаративне студије, теорија мита. Електронска адреса: sofija.tod3@gmail.com.

Стефан С. Павић

рођен је 1998. године у Врању. Дипломирао је енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2021. године. Одбранио је мастер рад са темом „О Другим Просторима: Структурисање осећања у дигиталним наративима” (у оригиналу: “Of Other Spaces: Structuring the Feeling in Digital Narratives”) на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2022. године. Докторске академске студије филологије уписао је 2023. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу где је тренутно запослен као истраживач приправник. Области интересовања: теорија књижевности и општа књижевност. Електронска адреса: stefan.pavic@filum.kg.ac.rs.

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са XV научног скупа младих филолога Србије, одржаног
1. априла 2023. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
Година XV/ Књ. 2
Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

Одговорни уредници
Проф. др Маја Анђелковић
Проф. др Мирјана Секулић

Секретар уредништва
Светлана Стевановић

Лектура и коректура – српски језик
Ђорђе Ђурђевић

Лектура и коректура – енглески језик
Сања Маркељић

Издавач
Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

За издавача
Мр Зоран Комадина, редовни професор
Декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник
Стефан Секулић

Штампа
Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац

ИСБН
978-86-80596-32-7 (низ)
978-86-80596-60-0

Тираж
120

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.09(082)
821.163.41.09(082)
791.2(082)

НАУЧНИ скуп младих филолога Србије Савремена проучавања језика и књижевности (15 ; 2023 ; Крагујевац)

Савремена проучавања језика и књижевности : зборник радова са XV научног скупа младих филолога Србије, одржаног 1. априла 2023. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књ. 2 / [одговорни уредници Маја Анђелковић, Мирјана Секулић]. - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2024 (Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет). - 409 стр. ; 24 cm

На насл. стр.: Година XV. - Тираж 120. - Стр. 5-6: О двокњижју зборника са XV научног скупа младих филолога Србије / уредници. - Стр. 7: О другој књизи зборника "Савремена проучавања језика и књижевности" са петнаестог научног скупа младих филолога Србије / Мирјана Секулић. - Аутори: стр. 399-407. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на страним језицима уз сваки рад.

ISBN 978-86-80596-60-0
ISBN 978-86-80596-32-7 (низ)

а) Компаративна књижевност -- Зборници б) Српска књижевност -- Зборници
в) Књижевност -- Мотиви -- Зборници г) Филм -- Мотиви -- Зборници

COBISS.SR-ID 140802313