

НАУКА И САВРЕМЕНИ УНИВЕРЗИТЕТ
СВЕТ У КЊИЖЕВНОСТИ – КЊИЖЕВНОСТ У СВЕТУ



Библиотека
НАУЧНИ СКУПОВИ
II ТОМ

Главни и одговорни уредник
Проф. др Бојана Димитријевић

Програмски одбор

Академик Слободан Грубачић, Српска академија наука и уметности, Србија
Prof. dr Marko Jesenšek, University of Maribor, Slovenia
Проф. др Ценка Иванова, Велико Трново, Бугарска
Dr Олесь Холод, Київський міжнародний університет, Україна
Prof. Uğur Ozcan, University of Istanbul, Turkey
Prof. Todd Oakley, Case Western Reserve University, Cleveland, Ohio, USA
Dr. Cristobal Pagan Canovas, University of Murcia, Spain
Проф. др Александра Вранеш, Универзитет у Београду, Србија
Проф. др Снежана Гудурић, Универзитет у Новом Саду, Србија
Проф. др Горан Максимовић, Универзитет у Нишу, Србија

Рецензенти

Проф. др Стојан Ђорђевић
Проф. др Бошко Сувајџић

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

СВЕТ У КЊИЖЕВНОСТИ – КЊИЖЕВНОСТ У СВЕТУ

Тематски зборник радова



Ниш, 2014.

Сва ауторска права задржана. Збрањено је свако неовлашћено умножавање,
фотокопирање или репродукција делова текста.

САДРЖАЈ

СВЕТ У КЊИЖЕВНОСТИ – КЊИЖЕВНОСТ У СВЕТУ

Данијела Ковачевић Микић КРИТИЧКА (НЕ)САГЛАСЈА СЛАВКА ГОРДИЋА	7
Јелена С. Младеновић ДЕЛАТНИ СУБЈЕКТИ У ПОЕТСКОМ СВЕТУ НОВИЦЕ ТАДИЋА	21
Јелена Симић ИСТОРИОГРАФСКА МЕТАФИКЦИЈА У РОМАНИМА ГОРАНА ПЕТРОВИЋА <i>ОПСАДА ЦРКВЕ СВЕТОГ СПАСА И СИТНИЧАРНИЦА</i> <i>„КОД СРЕЋНЕ РУКЕ“</i>	34
Милица В. Ћуковић CIRCULUS MORS – ПРОЗА ДЕЈАНА ВУКИЋЕВИЋА	47
Снежана Божић ЗНАЧАЈ ТЕОРИЈЕ ХИПЕРТЕКСТА ЗА НАСТАВУ КЊИЖЕВНОСТИ	59
Александар С. Пејчић МЕТОНИМИЈЕ УРБАНОГ СВЕТА: ПРИПОВЕТКЕ СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА	73
Данијел М. Дојчиновић У ИШЧЕКИВАЊУ СВРШЕТКА ВРЕМЕНА: ЕСХАТОЛОШКИ ПОГЛЕД НА СВИЈЕТ У СТАРОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	87
Ливија Д. Екмечић ВАЖНО И НЕВАЖНО У ДРАМИ „ПРОТУВЕ ПИЈУ ЧАЈ“ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА	100
Снежана С. Башчаревић СЛИКА СВЕТА У <i>ЗАПИСИМА О МОМЕ НАРОДУ</i> ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ	111
Весна З. Дицков ШПАНИЈА У <i>СРПСКОМ КЊИЖЕВНОМ ГЛАСНИКУ</i> : ПРИЛОЗИ ИЗ ПУТОПИСНЕ ПРОЗЕ	121
Бошко Ј. Сувајџић СРПСКА НАРОДНА ПОЕЗИЈА У СВЕТУ – СВЕТ У СРПСКОЈ НАРОДНОЈ ПОЕЗИЈИ	134
Данијела С. Вујисић ФЕНОМЕН ДВОЈНИКА У КОМПАРАТИВНОЈ АНАЛИЗИ РОМАНА <i>КАИН И АВЕЉ Ж.</i> ПАВЛОВИЋА И <i>ДВОЈНИК</i> Ф. ДОСТОЈЕВСКОГ	145
Јелена В. Јовановић ОД СВЕЗНАЊА ДО НЕЗНАЊА – ПРОБЛЕМ ФОКАЛИЗАЦИЈЕ У РОМАНУ <i>ЈЕДАН РАЗОРЕН УМ</i> ЛАЗАРА КОМАРЧИЋА	158

Срето З. Танасић ВРИЈЕМЕ У ПРОЗИ ЈОВАНА ДУЧИЋА: РЕЧЕНИЦА С ВЕЗНИКОМ <i>КАД</i>	171
Jelica Rajković ELEMENTI POSTMODERNIZMA U DELU <i>ISTRAJNA LJUBAV</i> IJANA MAKJUANA	180
Мирјана Д. Бојанић Ђирковић <i>READER RESPONSE CRITICISM</i> У КРИЛУ ФОРМАЛИЗМА ИЛИ НА ПРАГУ ПОСТМОДЕРНИЗМА: ПАРАДОКС У ТЕОРИЈСКОМ ДИСКУРСУ В. ИЗЕРА, С. ФИША И Н. ХОЛАНДА	198
Свјетлана Огњеновић ПРОКЛЕТСТВО ИЗГЛАДНЕЛЕ КЛАСЕ	211
Божица М. Јовић УЛОГА ФАНТАСТИЧНОГ У ТРАДИЦИЈИ РЕАЛИЗМА	222
Драгана Вукићевић СВЕТЛОСТ БОЖЈЕГ СЛОВА	235
Dubravka Đ. Popović Srdanović KOSMOPOLITSKI ASPEKTI POEZIJE VILIJAMA KARLOSA VILIJAMSA	248
Jelena Ž. Mandić PROPHETIC ELEMENTS IN LEONARD COHEN'S POETRY AND MUSIC	262
Кристина Николовска СВЕТ У ПОЕЗИЈИ ОХРИДСКОГ, ПОЕЗИЈА ОХРИДСКОГ У СВЕТУ	272
Мирјана М. Стакић (ДЕ)ХУМАНА СЛИКА ПОТРОШАЧКОГ ДРУШТВА У РОМАНУ <i>ПОТРОШНИ</i> НИНИ ХОЛМКВИСТ	294
Nermin Vučelj POSTUPAK NARATIVNOG ULANČAVANJA KOD DIDROA	309
Наталија Няголова „ЕЛАДА-ЈУГ-РАЈ“ В ТВОРЧЕСТВОТО НА Ф. М. ДОСТОЈЕВСКИ И А. П. ЧЕХОВ (ПРЕДВАРИТЕЛНИ БЕЛЕЖКИ)	319
Снежана М. Милосављевић Милић РЕДЕФИНИСАЊЕ НАРАТИВА У ПОСТКЛАСИЧНОЈ НАРАТОЛОГИЈИ	332
Марија Легић ОЗБИЉНОСТ ЕЈМИСОВЕ САТИРЕ	347
Dejan D. Milutinović POSTKLASIČNA NARATOLOGIJA	358

КРИТИЧКА (НЕ)САГЛАСЈА СЛАВКА ГОРДИЋА

Сажетак: Књижевнокритички радови Славка Гордића немају системско уобличење, ни према унапред задатом теоријском кључу, ни према историјском следу, већ представљају ауторски избор по сродности или (не)сагласју. Пошавши од метакритичког приступа којим је уобличио сопствени критички кредо (*credo*), Гордић се ослобађао баласта научне апаратуре, дајући предност импресионизму, асоцијативној игри и евокативности над сувопарним академским дискурсом. Критика као стваралачки чин заснован на чврстој теоријској платформи треба да буде *свест књижевности о себи самој, њена самосвест и ауторегулација*. Спецификујуће Гордићеве стваралачке преокупације су: појам етнокултурног идентитета, потрага за константама поетике, откривање „кључне, разликујуће карактеристике“, али и заједничких именитеља, интертекстуални одзиви и мрежа судства и сродства, контекст духовних изворишта и окружја, однос традиције и модернитета, описна и вредносна улога критике и нужност лингвостилистичке и културноисторијске компетенције критичара.

Кључне речи: метакритика, стваралачка критика, етнокултурни идентитет, савременост и наслеђе, компетенције критичара

Критичка (не)сагласја Славка Гордића¹

Научне књиге Славка Гордића немају системско уобличење, ни према унапред задатом теоријском кључу, ни према историјском следу, већ садрже Гордићев избор научних студија, огледа, дневничких и мемоарских бележака, онако како се ширило његово критичко интересовање. Сам Гордић себе не види као критичара, компетентног тумача, већ своју позицију одређује као позицију пажљивог читаоца. Уместо термина књижевна критика радије користи израз књижевна мисао, јер полази од тога да критика и сама мора да буде уметност речи баш као и предмет који проучава. Гордић стога не сматра научним радовима ни оне своје текстове који садрже научну апаратуру, већ их жанровски свесно унижава свдећи их на белешке, коментаре или прилоге за будућа истра-

¹ Овај приказ представља избор запажања исказаних у раду „Критика критике у књижевној мисли Славка Гордића“, одбрањеног 2010. године на Филолошком факултету у Београду, код ментора проф. др Михајла Пантића.

живања, а своје огледе (што је готово прерасло у манир) назива само скицама, прилозима, белешкама, узгредницама, записима, читалачким фасцинацијама, догласницама, разгледницама... Таква „жанровска“ одређења су у духу његовог отпора према научном, дискурзивном говору, јер откривају тежњу ка томе да критичар буде креативан стваралац, а не пуки гласоноша.

Оно што повезује све Гордићеве радове јесте константна истраживачка проблемско-тематска преокупација савременим наслеђем и савременом српском књижевношћу, уз општија питања књижевне критике и теорије. Следећи дихотомију савременост – наслеђе, која је заједнички именитељ свих Гордићевих истраживања, рад настоји да допринесе осветљавању иманентног критичког система који аутор није сам успоставио. Фокус истраживања стављен је на четири² књиге у којима су сабрани жанровски разнолики и тематски разноврсни текстови, објављивани по часописима, научним зборницима и другим публикацијама, у којима је Гордић тумачио и анализовао погледе књижевних критичара, теоретичара и историчара, али и писаца који су се нашли у улози тумача и критичара, попут Растка Петровића, Вељка Петровића, Владана Деснице, Миодрага Павловића, Михаила Лалића, Чедомира Мирковића, Александра Тишме, Љубомира Симовића, Бошка Петровића, Мирослава Јосића Вишњића, Тање Крагујевић и многих других песника и писаца чијих се књижевнокритичких ставова Гордић дотакао макар у дигресијама или узгредницама, како их је сам изражајније називао.

Свођење Гордићевог критичког писма на кључне појмове доводи нас до запажања да његов критички поступак почива на потрази за константама поетике и заједничким именитељима које у сопственој пракси потврђује и поетиком наслова (будући да су и наслови и поднаслови у функцији метатекста). Без обзира на импресионистичку боју, сваки Гордићев текст почива на неком теоријском начелу или дијалогу (и полилогу) са различитим критичким методама. Након што скицира главне поетичке нити неког дела и одреди му место на књижевној мапи, Гордић – нудећи путоказе за даља истраживања – увек укаже на оно што је прећутано или што није уочено и протумачено у довољној мери (поштујући своје уверење да критичар мора да открива нове хоризонте интерпретације).

Иако је сам Гордић у више наврата изнео критику поступка тумачења писца њим самим (премда му ни сам није увек успешно узмицао), аргументација овог рада је, ипак, заснована на откривању експлицитне и имплицитне теоријско-методолошке заснованости Гордићевих критичких преиспитивања књижевних мисли двадесетог века, јер је природа оваквог истраживања нужно представљачка (дескриптивна). Пошавши у *Слагању времена* од метакритичког приступа који подразумева отворену и оштру критику књижевних погледа и тумачења других аутора, Гордић је помоћу негативних одређења уобли-

² *Слагање времена – Преиспитивање критичких приступа*, Матица српска, Библиотека „Данас“, 1983. година; *Профили и ситуације – О српској књижевној мисли XX века*, „Филип Вишњић“, Београд, 2004; *Савременост и наслеђе*, „Орфеус“, Нови Сад, 2006. и *Критичке разгледнице*, „Службени гласник“, Београд, 2008.

чио сопствени критички кредо, да би постепено ослобађао свој стил и нужно памфлетског обележја мета­критичког поступка и сложене научне апаратуре, откривајући сопствени стваралачки дар и стварајући свој књижевни избор по сродности и сагласју. После прве књиге са наглашеним мета­критичким обележјима, следили су радови који су били засновани на већ оцртаним теоријским опредељењима, с тим што се ширила листа тзв. повлашћених критичара и стваралаца, чиме је на индиректан начин Гордић стварао сопствену историју српске критичке и књижевне мисли. Уочљиво је померање Гордићевог интересовања са критичара и историчара књижевности на писце и песнике који су у есејистичкој форми истраживали битна питања књижевности и науке о њој. Такође, у временском следу, Гордић је све више откривао своје стваралачко лице, ослобађајући текстове научне апаратуре и дајући предност импресионизму, асоцијативној игри и евокативности, па његови текстови од огледа и студија иду ка скицама и одзивима или пак дневничким и мемоарским белешкама. У каснијим делима, оштрину негативног суда ублажава дугогодишњи педагошки рад, искуство које учи да су конфронтације напорне и, често, неблаготворне, као и пригодан повод настанка многих записа (што је последица непостојања праве критичке сцене, нестанка дневних критичких осврта, слабе продукције књижевних часописа и њиховог неизвесног опстанка, великог уплива спољашњих чинилаца у креирање књижевног мњења и др.).

Основне одлике критичког поступка Славка Гордића могу да се сагледају већ и тумачењем наслова и поднаслова (поетика наслова), с тим што наслови сведоче о теоријским константама, док поднаслови откривају књижевнокритички поступак усмерен ка откривању и решавању одређеног интерпретативног аспекта (на пример, однос историје и поезије, теоријске импликације књижевних мисли проучаваних аутора, поетичко-жанровски статус, однос метафизичког и артистичког и сл.). Посебну вредност у његовом опусу имају текстови о природи и улози књижевне критике у којима је бранио литерарну критику од сувог и сиво­г академског говора и дискурса спутаног научним терминима. Гордић је творачки им­пулс, ковибрацију (Жорж Пуле), са­трепет (Станислав Винавер), стваралачку критику и уживљавање (Теодор Липс) поставио на пиједестал критичких приступа књижевности. Отуда и Гордићева методологија и Гордићев стил осцилују између научне апаратуре, с једне стране, коју је као универзитетски професор уважавао по сили прилика, и лирског сензибилитета и књижевноуметничког стила, с друге стране, који одговара профи­лу овог писца заробљеног у телу критичара.

Гордић размишља и о друштвеном фактору јавности и о моралном фактору у критичком чину, односно, преиспитивању друштвене позиције књижевне критике. Ништа није практичније од добре теорије. То је полазна основа за успешну теорију, а Гордић је уверен да ваљане теорије критике још увек нема, већ да постоји само стално трвење различитих теоријских виђења. Гордић се пита да ли је критика наука или уметност, или нешто између: „Је ли критика поглавито суд, опис, тумачење, перифраза дела, информација о делу, дијалог с делом, пуко одређивање контекста делу или нешто много вредније: свест књи-

жевности о себи самој, њена самосвест и ауторегулација?“³ Да ли је критика, пита се Гордић, као и Карл Сапиро, само „најмање поуздана књижевна уметност, ренегат и покварено дериште књижевности“?

Књига *Слагање времена* је очигледно теоријски камен-темељац Гордићевих критичких просуђивања. У њој Гордић преиспитује критичке поступке 20. века, од критичара који су родоначелници нове критике – Јована Скерлића и Богдана Поповића, до својих савременика. Иако сагласје, суседство и сродност, као основно полазиште избора, нису апсолутни, јер Гордић уз похвале некој одлици критичког поступка увек проналази и слабост и ману, чињеница да су нечије мисли о књижевности тема Гордићевих просуђивања сама по себи представља доказ значаја истраживаног предмета. Поступак „ред покуде – ред похвале“ почива на педагошкој црти Гордићевог критичког писма, будући да, на трагу познатих, старих теорија, за њега критика није само представљање дела по његовом објављивању, већ и начин да се сугеришу, препоруче корекције и нови правци стварања и тумачења, с циљем успостављања нових, бољих, погледа на свет. „Замерке значајном делу, уколико не проистичу из ситничавости, казују жељу да оно кроз могућну дораду и допуну стаса у веће, ваљаније“.⁴

Снагом онога који зна и коме не треба доказивање, Гордић је ослободио своје перо за оригинално преиспитивање и тумачење књижевних и критичко-есејистичких дела, не бежећи од импресионистичког приступа (на начин који сам тумачи пишући о Мирославу Егерићу), сагласја, „проналажења самога себе у другоме“, уз коришћење научних чињеница само у оној мери која је неопходна да запис добије тежину есејистичког штива. Гордић је експлицитно исказао своје неслагање са критичарима који предмет истраживања затрпавају мноштвом термина и имена научника и њихових теоријских система, без суштинске везе са делом, без праве мотивације и аргументације, а све у жељи да докажу сопствену ерудицију. За неке критичаре, као што је на пример Егерић, Гордић је истицао да су „губили на снази кад су се приклањали фактичним или хипотетичним захтевима рашчлањавања, доказивања и уверавања“⁵, захтевајући да критичари остану на пољу уметности речи, а не да се повинују унапред задатом дискурсу, нужно сувопарном и напорном. Хвалећи Бранка Поповића као „критичара са вокацијом“, Гордић је исказао своје „непристајање да се методолошка строгост потврђује и посведочује убогом стилском аскезом, упркос налозима новије критике“. Отуд Гордићеве есеје краси специфичан спој научног приступа и уметничког дара, јер чак и када се бави структуролошким, морфолошким и семантичким склопом анализираног дела, где би се очекивала превласт научне апаратуре, Гордић научне термине образлаже и користи у разбокореној реченици која читаоце плени стилском изражајношћу.

Да би критика критике била легитимна, продуктивна, она мора да почиње на некој теоријској платформи, да има своје образложење и да нуди нова

³ *Слагање времена*, „Невоље с критиком“, стр. 146.

⁴ *Профили и ситуације*, стр. 104.

⁵ *Слагање времена*, стр. 97.

решења. У *Слагању времена*, Гордић запажа: „[...] незамисливо је тумачење нечијих књижевних мерила и оцена без макар узгредне и овлашне интерпретације теоријских ставова на којима се заснивају“. Гордићеви есеји обилују теоријским апстраховањима и аутопоетичким коментарима које би било довољно пробрати и увезати, те на тај начин уобличити књижевнокритички поглед, због чега је немогуће представити његово дело без тзв. егзегезе њим самим. Једно од таквих уверења могли бисмо издвојити као мото којим бисмо образложили својеврсну обазривост Гордићевих критика, а то је уверење да „судећи другима, критичар каткад унапред суди себи“. Гордић је у свему уљудан критичар са укусом и мером. Његове критике нису само благе, како указује Предраг Палавестра⁶, већ представљају „критику са букетом цвећа“.

Ма колико импресионистички интонирани, Гордићеви записи су увек чврсто засновани на познавању науке о књижевности, што потврђује да је Гордић критичар који се брижљиво припрема за интерпретацију (припремни трагалачки труд). Тако у *Слагању времена*, у овлашним компарацијама, дигресијама или успутним тумачењима, откривамо и Ђуру Даничића, Светозара Марковића, Светислава Вуловића, Перу Тодоровића, Ђорђа Јовановића, Павла Бихаљија, Милана Богдановића, Велибора Глигорића, Јована Поповића, Радомира Константиновића, Павла Зорића, Зорана Мишића, Димитрија Вученова, Радована Вучковића, Мирослава Крлежу, Јосипа Видмара, Елија Финција, Мидхата Бегића, Бранимира Доната, Маријана Јурковића, Јанка Коса, односно, Анрија Бергсона, Ота Јесперсена, Франтишека Ксавера Шалду, Ернста Касирера, Бронислава Маниловског, Јана Мукаржовског, Рудолфа Карнапа, Романа Јакобсона, Романа Ингардена, Теодора Адорна, Жан-Пол Сартра, Клода Леви-Строса, Перси Биш Шелија, Висариона Григорјевича Бјелинског, Ерика Хавелока, Јиргена Хабермаса и многе друге. И непотпун попис оних књижевних и друштвених теоретичара, историчара књижевности, филозофа, психолога и књижевника (из блиског окружења и из ширег, европског оквира) с којима полемисхе о књижевности и њеном друштвеном статусу, или чије мисли користи као аргументацију за своје ставове, показује Гордићеву широку ерудицију и истраживачки нерв. Проучавајући национално књижевно наслеђе, Гордић је трагао и за сродним ткањима у европском контексту, истражујући не само науку о књижевности, већ и оне научне дисциплине на којима почивају поједине специјалне књижевнонаучне методе (психолошка, филозофска, социолошка, биографска, позитивистичка, структуралистичка, феноменолошка, рецепционистичка, семиотска и друге).

У Гордићевим есејима увек откривамо дијалог са књижевним теоријама двадесетог века. Ако прихватимо да је двадесети век означен доминацијом двају приступа⁷, интерпретативно-херменеутичког и аналитичко-научног, могли бисмо закључити да је Гордић наклоњенији првој струји (коју представљају

⁶ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, Матица српска, Нови Сад, 2008.

⁷ Наведено према књизи *Књижевне теорије XX века*, А. Бужињска и М. П. Марковски, Службени гласник, 2009.

руски формалисти, структурална поетика Мукаржовског, Јакобсона, Тодорова, Жанета или Рифатера, генеративна, нпр. наратолошка поетика, поетика рецепције, структурална семиологија), мада се Гордић позива и на представнике друге струје, нпр. Барта (семиологија, постструктурализам и историцизам) и Пола де Мана (деконструкција). Гордићев приступ полази управо од уверења сличног Мановом, да ће и оно што је модерно једном бити наслеђе, а сродност се види и у разумевању важности „доброг ишчитавања“ текста које је у сржи Манове текстуалне филолошко-реторичке методе. Деконструктивна инвенција је „проналажење будућности за традицију“. Стога је Гордићев напор да осветли прожимања савремености и традиције у много чему сродан књижевној теорији деконструкције. Тој књижевнокритичкој школи приближавају га и усмереност на контекст (будући да не постоји финални контекст текста, свака интерпретација остаје незавршена, а свако читање остаје недочитано – *misreading*) и захтев да се дело тумачи из елемената који су садржани у њему: „Према Де Мановој формулацији, деконструкција је могућност преиспитивања значења датог текста уз помоћ елемената који проистичу из самог текста.“⁸

Гордић је критички поступак сагледавао и као верну, тачну, иманентну анализу самог дела, и као сагледавање интегралне истине, тј. дела у целини и дела у окружју. Док тзв. нова критика говори о верном читању (*close reading*), Гордић користи термин адекватно читање, јер, иако инсистира и на детаљном сагледавању дела, није за искључиво посматрање дела као вербалне иконе, чиме се искључују интенције стварности (и тзв. спољашњи приступи). У свом досадашњем раду, Гордић је примењивао и синхронијско и дијахронијско проучавање, а био је против методичког пуризма, тумачећи дело и изнутра, у чисто књижевним категоријама, али и у контексту (опус писца, биографски метод, компарације са другим писцима исте епохе, домаће и стране књижевности, историјско-социолошки приступ и др.), често не бежећи ни од спољашњих, нелитерарних чињеница. Појам времена, континуитета, веома му је битан, јер је за њега време фактор промене и коректив ставова⁹, тако да се бавио и поређењем књижевних, критичких и теоријских мисли једног истог аутора током свих фаза његовог стварања (нпр. „случај“ Вељка Петровића или Александра Тишме). Уколико и сами упоредимо Гордићеве есејистичке и теоријске мисли, од *Слагања времена* до *Критичких разгледница*, уочићемо и неке промене (најпре у форми, жанру писања и доминацији импресионистичког тона), али и неке константе које доказују да је теоријска срж током времена, у суштини, остала конзистентна. Та теоријска основа дата је у књизи *Слагање времена*, у којој се Гордић бавио односом књижевне критике и политике, указујући на морални и друштвени положај критике, односно, сам дух критичког поступка. Овим радовима заокружује се теоријски обрис Гордићевог критичког писма.

У књизи *Савременост и наслеђе* Гордић се више бавио теоријом књижевности и књижевном интерпретацијом („микроаналитичким посебностима које

⁸ Исто, стр. 408.

⁹ *Слагање времена*, „Креативна критичка реч Мирослава Егерића“, стр. 94–106.

откривају 'формулу', самосвојну битност¹⁰ писца) него преиспитивањем туђих критичких погледа. Тако из текста „Над загонетком времена“ (поводом *Певача* Бошка Петровића) излиставамо читав каталог теоретичара: Гвидо Таљабуе, Рене Велек, Остин Ворен, Емил Штајгер, Џон Ерскин, Роман Јакобсон, Сузан Лангер, Олга Хумо, Чарлс Лем, Миливој Солар, Михаил Епштејн, Јуриј Лотман и други. Међутим, Гордић је при томе исказао отворену побуну против математизованих рачуна и уопштених дијагностицирања у књижевности, јер се она противе природи уметничког дела. Иако уочава додире књижевности са другим уметностима и научним дисциплинама, посебно са филозофијом, он наглашава да: „Литература никад није била нити може бити пука књижевна транскрипција нечије филозофије. Нити је ова друга икад поглавито проистацала из нечијег поетског света“.¹¹ *Певач* Бошка Петровића подстиче Гордића и на сагледавање односа историје и књижевности. Тим поводом, Гордић се изјаснио против склоности савремене критике ка подвајању у оперативне сврхе. Тумачећи Петровићев роман, Гордић је изнео и своја запажања о неким наратолошким аспектима, на пример: о односу времена и простора, идејног аспекта дела и филозофије, о проблему тзв. грађе, односу књижевности и историје, заправо односу фактографије и фикције, односу хронике и романа и другим аспектима тумачења, не спорећи при томе уверење многих критичара о важности историјског у Петровићевом роману, али оштро негирајући став о томе да је историјски фактор једина или кључна вредност овог дела. Своје ставове, при томе, увек сагледава у односу према другим критичарима, било сродних, било супротних опредељења: Петра Пјановића, Борислава Михајловића Михиза, Бошка Новаковића, Миодрага Павловића, Нине Јаковљеве, Никше Стипчевића, Љиљане Шоп, сматрајући да ничија интерпретација још увек није досегнула до коначних оцена овог романа-епопеје, јер не постоји коначност интерпретације нити је пожељна доминација било ког метода. Заправо, овакво гледиште дели већина савремених критичара, посебно оних који су и сами писци. Тако, према Михајлу Пантићу, књижевна критика није егзактно појмовно мишљење, већ појмовно мишљење које нема априорни метод.¹² Гордић је уверен да се иза методолошки оријентисане критике крију само они које „миље и озбиље“ књижевности чини равнодушним или тескобним. “[...] модерни критичар нема велике изгледе ако не назначи и не овери извесне, макар само оквирне, методолошке претпоставке своје интерпретације“, али метод не сме да претходи критици, баш као што ни поетика не сме да претходи поезији.

Гордићев критички приступ краси непристајање на унапред задату методу, поједностављене схематизације и површна интерпретирања и етикетирања, већ својеврстан наставно-методолошки поступак, у духу познатог убеђења:

¹⁰ Парафразирање Бранка Поповића, према тексту „Гордићеве записи о поезији“, предговор у књизи *Размена дарова*, Славка Гордића, Народна књига „Алфа“, 2006.

¹¹ *Савременост и наслеђе*, стр. 83.

¹² Наведено према: Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Матица српска, Нови Сад, 2008.

„Методологија се не одабира – она се ствара.“¹³ Само дело – чињеницама из текста и контекста – одређује проблемски приступ и угао интерпретације. Не постоји интерпретативни „кључ за све браве“. Гордић није за брзопотезне квалификације које изричу критичари, већ захтева подробнију интерпретацију, што значи да предмет истраживања треба да буду књижевна техника, типолошки идентитет и стил. Утицај педагошке праксе видљив је посебно у оним огледима који почивају на трочлавној аргументацији, односно навођењу три кључна прозрења проучаваног писца. Ако се предмет проучавања своди на три кључне одреднице, онда се читаоцу нуди јасан и сажет путоказ ка бољем разумевању дела, а наредним проучаваоцима добар скелет за опсежније интерпретације. Такав сведен, али прецизан интерпретативни приказ уочавамо у запису о Новици Петковићу или Светозару Кољевићу.¹⁴ При томе, сви Гордићев текстови су, без обзира на врсту и форму, веома информативни, јер нуде мноштво чињеница у вези са аутором и делом или пак критичком и читалачком рецепцијом дела, чиме се потврђује теза да је реч о књижевном критичару чији ће прилози проучавању српске књижевне и критичке мисли тек добити на важности код потоњих истраживача.

Гордић је најсугестивнији када интерпретацију грана на парове по сродности или супротности у сагледавању одређеног књижевнонаучног аспекта. Његов поступак најбоље илуструје насловна синтагма „профили и ситуације“. Наиме, Гордић увек прво ситуира дело (тзв. локализација дела са неког становишта: временског, просторног, друштвеног, културолошког, развојног, библиографског или историјско-рецепцијског), а потом му одреди „претке“ и „сроднике“, инсистирајући на кључном обележју проучаваног писца, и то оном које га битно разликује од других или које критика није правилно или у довољној мери осветлила (тзв. профил, портрет писца и специфично или главно својство дела). Анализујући дела одабраних писаца и критичара, Гордић отворено или прикривено полемиче и са многим аспектима теорије књижевности (проблем односа према политици и етици – тзв. аутономија књижевности, објективност, историчност и надисторичност, метајезик, универзалност, проблем времена, проблем форме и жанра и др.). Чини нам се да у Гордићевим књигама има много одјека и одзива на три фундаментална питања постструктурализма, а то су: сазнајне могућности, ограничења и нужност теорије, језик теорије и однос теорије и интерпретације.¹⁵

Етичко-политички заокрет и уверење да је сваки чин стварања и читања (интерпретирања) књижевности условљен широким историјско-друштвено-културним контекстом (тзв. теорија културе) умногоме објашњава Гордићев

¹³ Милија Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, друго издање, Београд, 1992. година, стр. 28.

¹⁴ С. Гордић, *Критичке разгледнице*, „О новим књигама Светозара Кољевића и Новице Петковића“, стр. 97.

¹⁵ Ана Бужинска, Михал Павел Марковски, *Књижевне теорије двадесетог века*, Службени гласник, 2009.

критички императив – контекстуализацију дела и одређивање сродства и сагласја. По овој теорији, битнији од самог теоретисања су интерпретативни поступци, што поднаслов Гордићеве прве критичке књиге и потврђује. Сама анализа књижевног дела Гордићу је битнија од теорије, о чему сведочи чињеница да се Гордић само у *Слагању времена* експлицитније бавио одређивањем свог теоријског погледа, док је у наредне три књиге интерпретирао и тумачио дела других писаца, есејиста и критичара користећи теорију само као инструмент аргументације (на трагу деконструктивизма који је акценат стављао на поступак читања, тзв. „интерпретативну парадигму“). Проблем интерпретације који се огледа у питањима о томе да ли постоји тачна интерпретација, шта су ограничења интерпретације, какав став треба заузети према прагматичној употреби књижевности у сопствене, ванлитерарне сврхе, Гордић је, барем за себе, решио инсистирањем на стваралачкој критици – оној која би, уз анализу дела, и сама, независна од предмета истраживања, била занимљива читаоцу.

Омиљена и узвишена форма изражавања за Гордића је есеј, при чему марићевски схваћен есеј („фантом са сто лица“) тумачи глаголским паровима: волети и уживати („писати о писаном које волиш“, по Тишми) и мислити и познавати. Оно што у другима хвали, константа је и његовог књижевног промишљања: зналачке компарације, реплике неистомишљеницима и објективни закључни судови. Марић у Гордићевој свести има повлашћен статус међу теоретичарима који су проучавали есеј као жанр, раме уз раме са Лукачем, Адорном, Христићем, Соларом и Епштејном.

Свестан да његов начин писања не одговара научним и техничким захтевима тзв. академске критике, чији је ригидни језик, да парафразирамо Гордића, ближи језику нормативних аката него књижевноуметничком стилу, Гордић је у *Слагању времена* изнео, не само своје верују – зачетке својеврсне теорије критике, већ и своју критику оне критике (уско специјалистичке) која тежи да буде сведена на један метод. Из ових радова провејава и понешто налик манифесту, али бисмо као прави манифест могли да издвојимо запис „Ми, литерате“¹⁶, у којем је Гордић експлицитно изнео своје аутопоетичке ставове. У књигама које су уследиле након *Слагања времена*, исте теоријске премисе уочавамо као узредице или пак као аргументацију за неки суд и неку оцену, чиме Гордић потврђује трајност свог одређења и поимања, а то је инсистирање на креативном духу критичара, творачком, стваралачком језику, контекстуализацији, књижевнотеоријској и историјској перспективи и компарацији (мрежа суседства и сагласја) и, пре свега, адекватном и пажљивом читању дела и тумачењу његових иманентних значења. Критички приступ и, условно речено, његов „метод“, зависе управо од природе дела (принцип методске адекватности), али увек теже хетерогености и плурализму техника и поступака, будући да саму књижевност одликује отвореност форме и богатство изражајних средстава.

Гордићеву критику критике, односно књижевних мисли, можемо да пратимо на неколико нивоа. Најпре, као експлицитну критику критичких поступа-

¹⁶ Исто, стр. 216–217.

ка оних који су у нашој средини утемељили критику као научну дисциплину, али и савременика, потом, као уопштenu критику српске књижевне сцене (не само критичке свести, већ и образовног система, часописа и институција) и, напослетку, као критику превазиђених теоријских погледа на природу и сврху књижевног и критичког чина. „Права“ критика критике, која оспорава поименице нечији критички приступ (и која, по Гордићевом уверењу, нужно има нечег памфлетског у себи) највидљивија је у првој критичкој књизи *Слагање времена*, у којој је својим одређењем према родоначелницима књижевне критике, Јовану Скерлићу и Богдану Поповићу, Гордић зацртао своју критичку стазу, да би избором критичара и књижевника који су се нашли у улози критичара и есејиста и сагледавањем њихових стваралачких поступака указивао на могуће развојне правце критике, односно, на могућност изласка из тзв. кризе читања и кризе критике.

Гордић лакше изриче критику критичких мисли када је реч о тумачењу поезије, чиме се потврђује његова главна вокација, док је при преиспитивању туђих критичких вредновања прозних дела далеко опрезнији, јер у њима више упућује на различите приступе и ставове, више упоређује и тумачи, него што оспорава. Супротно од Скерлића, он је разумео и поезију и савремене теме, тим слухом ближи естетичким уверењима Богдана Поповића. Али, слухом за наслеђе, историцизам, социолошко-биографски метод и нужну политичност књижевног дела, ближи је Скерлићевом профилу. Заправо, Гордић као да је свој критичарски профил градио на најбољим одликама два, у суштини антиподна, критичка приступа.

Гордић је убеђен у то да савремена критика није дорасла баштини „некад безмало харизматичне и професионалне, професорске, стручне, академске и универзитетске критике, како је све називана платформа и делатност Љ. Недића, Б. Поповића и Ј. Скерлића“.¹⁷ Гордић подсећа да књижевна критика прати природу, лик и „удес“ књижевности. Будући да је хетерогеност својство књижевности, то ни књижевна критика не може да буде хомогена. Али, без методске чистоте нема ни објективности у суђењу, те се критика потврђује као субјективан и креативни чин. Гордић је свој критички идеал исказао негативним одређењима: критика не сме да буде примењена, ни рутинска, ни дескриптивна, ни препознавачка, ни информативна, већ мора да буде стваралачка и откривачка. То би требало да буде својеврсно литерарно, есејистичко превођење пишевог света у дискурс. Три битне тезе Гордићевог наслућивања теорије критике су: релативизација метода, афирмација стваралачког концепта и критичка, друштвено условљена, свест. Гордић је често изрицао замерке критици која не прашта или не разуме или није на висини проучаваног дела. Свој захтев за новим критичким приступом књижевности уобличио је синтагмом „критичка мисао“ коју радије користи од термина „критика“ (због подразумеваног негативног вредновања у читалачкој рецепцији).

Политички профил Славка Гордића исцртава се највише у *Критичким*

¹⁷ *Профили и ситуације*, стр. 157.

разгледницама, посебно у тексту о књизи *Говорим теби*, Бранка Баља¹⁸, коју Гордић одређује као *temento* и будницу, јер Баљ отворено пише о проблему нашег државног, националног, егзистенцијалног и духовног положаја, који тишти и самог Гордића. Пишући о Хансу Магнусу Енценсбергеру, Гордић је уочио и утицај ванкњижевних чинилаца на критичарску перспективу, али је обратио пажњу и на некњижевне друштвене феномене који чине контекст у коме настаје дело, посредно исказујући сопствено поимање наслеђа и друштвене свести, односно борилачких и активистичких прегнућа. Сагласност и сродност с Енценсбергером открива се у уверењу да ни књижевност не може да буде аполитична, али да политички аспект у њој мора да буде иманентан књижевности, а не неком другом друштвеном феномену. Гордић посебну пажњу усмерава на детронизацију авангарде и критику тобожње везе авангарде са политичком авангардом.

Гордића с Енценсбергером повезује потреба да критичар не буде само критичар, ни песник само песник, већ да сви видови и нивои друштвеног и духовног живота буду на располагању у критичком или песничком чину, јер и песник и критичар треба да имају „висок степен моралне и интелектуалне будности и одговорности“.¹⁹ Гордић је праксом потврдио ово своје уверење. У књизи *Савременост и наслеђе* успротивио се западној политици, пишући о бомбардовању Србије, али се отворено изјаснио и против сепаратизма у Војводини, цитирајући Химлеров захтев за „растакањем у безбројно ситно иверје и честице“ источних народа. Тако се Гордић исказује као свестран и ангажован мислилац свестан свог времена и друштвено-политичког контекста. Међутим, размимоилажење с Енценсбергером огледа се у Гордићевом непристајању на схематске и хиперболичне црте модерног света, посебно, непристајање на његову погрду Књиге.

Гордић књижевно дело не види као чисто естетски феномен, аутохтон од времена и простора свог настанка. Свестан потребе за креативним, образовним, харизматичним и талентованим личностима које би се бавиле критиком не само као представљањем већ и као откривањем нових праваца општег напретка, Гордић не бежи ни од оних мисли које би могле да се читају у политичком кључу, те не само да критикује рад појединих образовних и културних институција и насиље над језиком (било критикујући језик и стил појединих аутора, било говорећи о ћирилици као писму које је, према Гордићевом уверењу, безмало ишчезло из употребе), већ критички сагледава и проблем сепаратизма у Војводини или Косово као болно место нашег националног бића, бомбардовање Србије, савремени недослух са националном свешћу и традицијом и друге теме које нису чисто литерарне, али које се такође одблескују у многим књижевним делима, наглашавајући етичност као кључну компетенцију писца и критичара. Критикујући друштвено-политичко беспуће, недостатак ваљане стратегије и визије развоја, Гордић је писао: „У растућој немаштини, основане

¹⁸ *Критичке разгледнице*, „Филозофско-епохални хоризонт и домаће контроверзе“, стр. 181–188.

¹⁹ *Слагање времена*, стр. 143.

су нове академије наука, у којима је научно и демократско само оно што иде на српску штету. Покренута је реформа (и реформа реформе) у образовној, културној и научној политици, с беспоговорним уверењем да вредност и смисао пребивају увек негде другде, никад и никако у властитој пракси и наслеђу²⁰.

Гордић је у многим својим записима предност давао стилу који је „слободан од школских шема универзитетске критике“²¹, посредно исказујући лични отпор према задатој, наметнутој форми. Међутим, постоје и неки текстови у којима експлицитно критикује „педагошку и моралистичку инструментализацију књижевне речи“ и лош школски систем, односно наставни програм који или не препознаје неке ствараоце чије би дело било изузетно значајно за образовање младих људи или банализује величине и нуди погрешне и поједностављене интерпретације значајних дела српске књижевности (нпр. Доситеј, Сремац). Гордић није само критиковао школски програм, већ је сугерисао и боља решења. Тако је, на пример, Јосићеве портрете-есеје препоручио оним састављачима уџбеника који желе „с књижевне историографије и средњошколске наставе књижевности и језика скинути ону вековечну паучину чаме и монотоније, сивкасте учености и нелитерарне писмености“. Гордић је јетко критиковао и „рутинере општих места“ и „мрзоволне заводске и универзитетске деловође и ’болоњске’ професоре које нико не чита, јер се ни сами међусобно не читају“²².

Гордић од критичара очекује искреност и отвореност у промишљању, самосвојност и оригиналност погледа, без робовања величини изабране теме, ако се разматра дело већ афирмисаног писца, а слободу избора и личног става и укуса, ако се откривају и афирмишу они који тек ступају на књижевну сцену, без спутаности и подређености начелима одређеног система и „хегемона“, без идеолошког тумачења, али не без свести о духу времена и простора, односно – контекста дела.

С обзиром на то да је одавно знано да у другима често критикујемо себе, неке одлике које је Гордић видео у другима лако се дају приписати и њему самом. И сам Гордић је понекад био склон „афективној естетици“, какву замера Вељку Петровићу, с којим га повезује „умеће ефектног спрезања есејистичког, приповедног и козерског говора“, и сам има „изразит таленат ревизије“ какав приписује Исидори Секулић, док у његовом есејистичком говору „живу запитаност још није сменила реторска рутина“, премда му каткад не фали „лепореки речник критичарског успевања и еснафа“ (Дучић).²³

Оцртавајући Гордићев критичарски профил – системом референци, у његовим представљањима и тумачењима других аутора, као најбитније, спецификујуће Гордићеве стваралачке преокупације откривамо: појам етнокултурног идентитета, потрагу за константама поетике, откривање „кључне, разликујуће

²⁰ *Савременост и наслеђе*, „Нехајни мир у општем немиру“, стр. 225.

²¹ *Савременост и наслеђе*, стр. 9

²² *Критичке разгледнице*, стр. 109.

²³ *Профили и ситуације*, стр. 59.

карактеристике“, али и заједничких именитеља, интертекстуалне одзиве и мрежу суседства и сродства, контекст духовних изворишта и окружја, однос традиције и модернитета, описну и вредносну улогу критике и нужност лингвистичке и културноисторијске компетенције критичара. Гордић у теоријском смислу не иде мимо и против постојећих система, техника и метода, већ из њих бира оно што је у складу са његовим научним и стваралачким уверењем, градећи од постојећих делића сопствени теоријско-критички мозаик. Његов критичарски глас се већ деценијама издваја у српском књижевном и културном простору. Гордићев поступак могли бисмо описати и као интегралан, синтетичан, педагошки приступ у смислу целовите (обједињујуће) методе интерпретације, у којој само дело бира угао проблемског истраживања, односно, методе и технике тумачења. Гордић нас аргументовано и заинтересовано позива да волимо, разумемо и поуздано читамо и тумачимо књижевна дела, користећи научна сазнања као инструмент вредновања, али тако да она не буду изнад књижевних дела, већ само у функцији њихове боље рецепције. А, пре свега, даром ствараоца, он негује српски језик и доприноси језичкој култури својих читалаца, негујући уметничку прозу и стваралачку критику.

Литература

- Бужињска, А., Марковски, М. П. (2009). *Књижевне теорије XX века*. Београд: Службени гласник.
- Гордић, С. (1983). *Слагање времена – Преиспитивање критичких приступа*. Матица српска, Библиотека Данас.
- Гордић, С. (1999). Осврт на минулу песничку годину. *Летопис Матице српске*, год. 175, књ. 463, св. 5, стр. 706–716.
- Гордић, С. (2004). *Профили и ситуације – О српској књижевној мисли XX века*. Београд: Филип Вишњић.
- Гордић, С. (2006). *Савременост и наслеђе*. Нови Сад: Огреус.
- Гордић, С. (2008). *Критичке разгледнице*. Београд: Службени гласник.
- Деретић, Ј. (2004). *Историја српске књижевности*, четврто издање. Београд: Просвета.
- Ломпар, М. (2006). Судбина критичара. *Летопис Матице српске*, 475, 3, стр. 433–440.
- Марић, С. (1972). *Протејска свест критике*. Београд: Нолит.
- Недић, М. (2004). Избор по сродности – допринос тумачењу књижевне мисли; С. Гордић: *Профили и ситуације – О српској књижевној мисли XX века. Књижевна историја*, стр. 122–123; 331–338.
- Палавестра, П. (2008). *Историја српске књижевне критике*. Нови Сад: Матица српска.
- Пантић, М. (2004). *Профили и ситуације*, рецензија, С. Гордић. Београд: Филип Вишњић.

Поповић, Б. (2006). Гордићеви записи о поезији, поговор; С. Гордић, *Размена дарова*. Београд: Народна књига.

Поповић, Б. (2004). *Потрага за смислом, критике и огледи*. Савремено читање Вељка Петровића – О есејима Славка Гордића. Београд: Мала библиотека СКЗ.

Danijela Kovačević Mikić

SLAVKO GORDIĆ'S CRITICISM DISHARMONY

Summary: Literary criticism works of Slavko Gordić are not systematically formulated, not even by previously given theoretical key, not even by historical sequence, but represent author's choice by resemblance or disharmony. Having taken metacritical approach to formulate his own critical credo, Gordić has liberate himself of scientific apparatus burden, giving priority to impressionism, associative game and evocation over less interesting academic discourse. Criticism as creative act based upon solid theoretical platform should be *literature consciousness ofitself, its self-consciousness and self-regulation*. Determining Gordić's creative preoccupations are: ethnocultural identity term, search for constancies of poetics, disclosure of „key, distinguishable characteristic“, but also search for common denominators, intertextual responses and network of relations and neighbouring connections, context of spiritual origins and surroundings, relation between tradition and modernity, descriptive and value judgement role of criticism and necessity of lingostylistic and culturally historical competencies of a critic.

ДЕЛАТНИ СУБЈЕКТИ У ПОЕТСКОМ СВЕТУ НОВИЦЕ ТАДИЋА¹

Сажетак: Овај рад испитује поетски свет Новице Тадића представљен кроз лексички ниво језика. Песникова креативност одражена је у језичкој иновативности, али не само у виду формирања нових речи, већ и у особеној и стилски функционалној употреби већ постојећих лексема. Посебна пажња биће посвећена делатним субјектима, и то оним који су означени именицама мушког рода насталим претежно, али не и нужно, деривацијом од глагола (пењач, покретач, батинаш, прождиращ, гутач, викач, потукач, дувач, копач, шаптач, отимач, шетач...) као и другим најсроднијим субјектима, представницима истог специфичног активистичког принципа. Циљ је показати да овакви субјекти јесу изазивачи осећања егзистенцијалне угрожености и творци тамних тонова Тадићевог песничког универзума. Они семантички сугестивно делују на формирање песничких слика, па се у том смислу преиспитује њихова стилогена вредност. Како језик поезије нема само референцијалну функцију – да изрази постојећи свет, већ и стваралачку функцију – да формира специфичну песничку стварност, биће наглашена управо њихова повезаност.

Кључне речи: поетски свет, егзистенцијална угроженост, лексика, стилистика, Новица Тадић

1. Увод

Поетски свет Новице Тадића, на посебан начин представљен кроз лексички ниво језика, предмет је преиспитивања чији ће резултати бити изложени у овом раду. Истраживање тог комплексног песничког универзума креће од лингвостилистичке анализе², кроз дескрипцију језичке стварности, како би на посебан начин био осветљен референтни семантички слој који са њом стоји у значењској (ко)релацији. Описивање језичке реалности, и то превасходно (али не и једино) лексичког слоја, требало би да допринесе што бољем сагледавању

¹ Рад је урађен у оквиру пројекта 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

² Појам лингвостилистика користимо у значењу интегрисане лингвостилистике која подразумева како стилистику језичког израза, односно лингвистичку стилистику у ужем смислу, тако и стилистику уметничке вредности језичког израза, односно књижевну стилистику.

структуре и устројства, као и кохерентности Тадићевих песничких творевина.

Стилистика израза (дескриптивна стилистика) која испитује односе језичких облика са мишљу, упућује нас на откривање стилских и језичких доминанти, што свакако може бити пандан откривању константности у тематско-мотивском комплексу. Прве доминанте директно упућују на ове друге активирањем односа значења. Отуда би повезивање резултата анализе формалног и анализе садржинског плана песничких текстова допринело што потпунијем спознавању одређеног песничког света, његовог организовања и функција, као и откривању семантичке пуноће тих текстова.

Анализа начина обликовања песничких слика, биће спроведена проучавањем стилског израза, кроз категорије стилематичности и стилогености језичких јединица, путем пре свега стилистичке анализе лексике, али и морфостилистичке, синтаксостилистичке и текстуалне стилистичке анализе. Лексеме, њихова дистрибуција и међусобна интерференција, добиће централно место у овом истраживању нарочито усмереном ка њиховом евидентирању, класификацији, као и разматрању њихове употребе, односно начина учешћа у обликовању песничких слика у Тадићевој поезији.

2. Теоријски аспект лингвостилистичке анализе

Стилистичка анализа која ће овде бити спроведена, захтева најпре дефинисање појмова стилема, стилематичности и стилогености.³

Рифатерова структурална стилистика уводи појам стилема као основне (минималне) лингвостилистичке јединице. Под овим појмом подразумевамо јединицу појачане изражајности на било којем језичком нивоу, од фонолошког до текстуалног, односно стилистички структурирану форму језичке јединице, ону која носи одређену стилску информацију. Стилеми настају поступцима онеобичавања природнојезичких, општеупотребних јединица само са семантичком, а не и стилистичком информацијом (Ковачевић, 2000: 322). Они представљају израз одступања од минимално карактеризованог језичког облика, на „формалном, семантичком или формално-семантичком плану“ (Ковачевић, 2012: 40).⁴ Стилемска за разлику од нестилемске јединице има и додатну, дакле редундантну, стилистичку информацију као над-информацију (Ковачевић, 2000: 322), што је специфичност језика књижевности као другостепеног моделативног система (према Лотмановој појмовној апаратури).

Стилематичност означава структурно (формално) онеобичавање или одступање од уобичајене тј. општеупотребне семантичке (значењске) вредности

³ Термине стилем, стилематичност и стилогеност користимо у смислу у којем их у нашој стилистици употребљава Милош Ковачевић (2000: 321–324).

⁴ Јединица са нултим степеном карактеризације, уобичајена језичка јединица, применом одређених језичко-стилских поступака претвара се у стилске фигуре и стилеме (Ковачевић, 2000: 321).

неке језичке јединице, док је стилогеност њена функционална (контекстуална) вредност. Иако овде говоримо о два комплементарна плана стилеме као минималне стилске јединице, није сваки стилем стилоген, као што ни све што је стилогено није стилемско (Ковачевић, 2000: 323). Стилематичност је само особина стилема док је стилогеност особина и стилема и нестилема, па је приликом истраживања стилогености одређеног текста потребно узети у обзир и једну и другу групу језичких јединица.

Док је стилематски план задатак лингвистичке стилистике у ужем смислу, стилогени је задатак проучавања књижевне стилистике, односно књижевне теорије и анализе. Стилематско истраживање, тј. откривање структуре стилема је предуслов стилогеном истраживању како би се открила књижевна (уметничка) вредност датих стилема у одређеним дискурсима, али је тек стилогеност примарни предмет стилистике и крајњи циљ у анализи једног књижевноуметничког текста (Ковачевић, 2000: 323).

Стилогеност није апсолутна и сваком стилему иманентна особина, па се стилогеност сваке језичке јединице одређује њеном употребом, будући да и стилски неутралне језичке јединице могу постати стилогене ако су употребљене у неубичајеном контексту. Отуда је уметничку вредност стилеме као изабране варијанте немогуће анализирати ван контекста (Ковачевић, 2000: 322). Контекст заправо постаје кључни елемент у одређењу стилогених ефеката како стилемских тако и нестилемских јединица, и посебно важан у анализи књижевних дела, јер омогућава да се језичке јединице посматрају у међусобној интерференцији, чиме се оправдава њихово увођење, као и повезивање зарад остварења семантички и семиотички кохерентних целина.

Спајајући подручја поетике, логике и реторике, језичком слоју се овде прилази са циљем да се истицањем управо стилогених аспеката маркирају књижевноуметнички ефекти одређених језичких елемената који су посматрани не само у тоталитету појединачних песама, већ и читавог песничког опуса Новице Тадића.

3. Лексеме као носиоци песничког универзума

Лексикостилистичка анализа овде има за циљ да истакне емоционално-експресивне и функционално-стилске особине лексема које на посебан начин творе Тадићев поетски свет. Употреба стилематичне лексике, тј. лексикостилема, открива сву сугестивност песничког језика, јер лексеме као језичке јединице и начин на који се користе имају посебан, централни значај за информацију садржану у тексту (Мајенова, 2009: 115). Зато су овога пута оне предмет лингвостилистичке анализе.

О поезији Новице Тадића из лингвостилистичке перспективе до сада није било много речи, мада је питање описа језичке стварности, базирано управо

на истраживању лексичког нивоа, покренуо Јован Делић (2009).⁵ Говорећи о Тадићевој језичкој креативности која је изражена не само у специфичној употреби лексема већ и у грађењу посебних кованица, он истиче неколико врста лексема које на посебан начин сведоче о аутентичности језичке грађе која је Тадићу послужила за моделовање песничких слика. То су најпре новостворене именице средњег рода на -ло, међу којима су неке од најекспресивнијих: кезило, мицало, сисало, лизало, мљацкало, кусало, растакало, клапкало, лутало, стравило итд. Оне представљају посебну врсту неологизама – индивидуалне неологизме, који захваљујући својој посебној функцији у тексту добијају статус поетизама.⁶ Поред њих, Делић издваја и групу деминутива, којој припадају кезилићи, муњица, враташца, анђелчић, киклопче, окце, атомска бомбица, као и групу полусложеница међу којима су уста-звер, левак-увце, баба-пепељара, флаше-девице, биће-понор, костур-дете, бог-кртица, жилет-језик, кристал-женка итд. Посебно у поезији „међу изразима могу настајати нове везе, нова семантичка поља, која на својеврстан и индивидуалан начин учествују у одређивању вредности појединих израза и елемената таквог поља“ (Мајенова, 2009: 216), а то се најбоље и види на примеру поменутих полусложеница, док је код анализе деминутива неопходно уочити и оне који носе и допунску хипокористичку експресивну вредност. Таква група лексема иде у прилог специфичном виду афективне везаности лирског субјекта за репрезенте ужасвајућег „тамног“ света приказаног у стиховима. За сваку од ових лексема је карактеристично конотативно проширење значења кроз додатне субјективне вредности, врло често афективно интониране супротно примарном значењу, што упућује на то да оне имају могућност стварања полисемије, тачније могућност да изазивају полисемичност поруке у чијем формирању као знакови учествују, јер „полисемију знакова не треба бркати са полисемијом поруке. Вишесмисленост полисемичког знака укинута је контекстом [...] Али може се десити да то мноштво смислова буде садржано у самој поруци“ (Гиро, 2001: 36–37).

О оваквим лексемама посебно можемо говорити и са становишта морфостилистике, односно можемо разматрати стилистички учинак морфолошких структура, тј. стилистички учинак процеса деривације (Гиро, 1965: 46). Суфикс -ло тако постаје продуктиван морфостилем, као и остали суфикси којима се изводи деривација деминутива. Он успоставља онеобичавање и доноси промену на семантичком плану, уводећи значења другачија (и супротна) од очекиваних, чиме се указује на стилогену функционалну заступљеност овог творбеног елемента.

⁵ Поред овог рада из првог зборника посвећеног поезији Новице Тадића, лингвостилистичком анализом његове поезије, бави се и Соња Миловановић у радовима *Структурне и семантичке одлике и особености песме Окце, окце зло Новице Тадића (лингвостилистичка анализа)* и *Структурни типови и стилске одлике поетског исказа Новице Тадића*.

⁶ Према структурном критеријуму те новотворенице јесу неологизми, а према функционалном поетизми. Поетизми представљају стилематичне и стилогене језичке јединице карактеристичне за језик појединог писца, а настају најчешћим поступцима онеобичавања: додавањем, одузимањем, замењивањем и премештањем (Ковачевић, 2012: 57).

Део поменутих лексема има статус стилематичне лексике, тј. стилски маркиране лексике, настале процесом онеобичавања, како на формалном, тако и на семантичком плану. Што се њихове стилогене функције тиче, она лежи у грађењу песничких слика које представљају резултат деловања гротескног моделујућег принципа, кроз различите облике деформација. Деминутивна и хипокористичка лексика је изведена и од именица које су у основи негативно аксиолошки одређене, али се њој управо оваквом деривацијом додаје супротно значење од оног који она примарно има, па се на тај начин сугерише поменута посебна повезаност лирског субјекта са светом који је њом означен. Осим тога, њихова функција одржава песников амбивалентан однос према представљеном свету јер деминутивне и хипокористичке форме, обрнуто, добијају и допунска пејоративна значења.⁷

Оваква лексика постаје стилски функционална и носилац је сугестивних значења поетског текста. Њихова стилогена вредност, поновићемо, одређена је управо гротескном функцијом коју испуњавају, истанчано градећи песничке слике Тадићевог универзума чији је извор стање егзистенцијалне угрожености, страха и стрепње лирског субјекта: „Окосницу моје поезије чине егзистенцијални страх, зебња од догађаја који су се најављивали“ (Тадић IV, 2012: 277). Аксиолошки и емотивни став лирског субјекта је двострук: хуморна дистанцираност се комбинује са патолошким задовољством припадања том свету и додира са њим, што је у Тадићевој поезији израз само привидне парадоксалности, уколико имамо на уму начин на који се у њој гротескно као естетичка категорија појављује. Као један од његових кључних обликотворних принципа, она се везује и за Бахтинов појам карневалског преображаја стварности, али и Кајзеровог одређења гротескног као израза страха од непознатих, тамних, репресивних и неименљивих делатних сила (Пантић, 2012: 63). Тадићева гротеска је резултат комбиновања ове две концепције и зато његова поезија обилује сардоничним смехом и сликама тамног карневала (Пантић, 2012: 63). Захваљујући анализи контекста у којем се налазе, можемо приметити да ове лексеме, често прецизно неодређивог значења, добијају кључне позиције у Тадићевом (анти)свету, као и у перцепцији угроженог лирског субјекта.

Морфостилистика која проучава функционално-стилску маркираност морфолошких категорија, као и експресивне вредности тих категорија, упућује нас на то да у оквиру неког текста можемо говорити и о већој заступљености одређених категорија. Под појмом доминанте Јакобсон подразумева средишњу компоненту књижевног дела која усмерава, одређује и преображава остале компоненте и која даје специфичност неком делу (1978: 120). У Тадићевом тексту доминирају именице: деминутиви и хипокористици, именице средњег рода на -ло и полусложенице, али, видећемо, и посебно функционално употребљене именице мушког рода које означавају делатне субјекте, због чега се његов стил може одредити као номинални (именски). Са друге стране, нарочито занимљи-

⁷ Амбивалентност се веома често истиче као суштинска карактеристика Тадићеве поезије.

во је да је највећи број именица, посебно ових последњих, изведен од глагола, док сами глаголи, предикатски употребљени, на синтаксичком нивоу организације текста, често могу изостајати.⁸

Непоштовање синтаксичких законитости је тако функционално извршено кроз укидање предикатског дела реченице: елиптичност песничког исказа постигнута је његовом девербализацијом. Тиме, међутим, семантичка порука није нарушена, јер она бива надокнађена инсистирањем на номиналном делу исказа, односно употребом именица за означавање специфичних делатних субјеката. Номинативне реченице, као посебни синтаксостилеми, су веома експресивне у поезији, а деглаголизација један од учесталих стилских минус-поступака.⁹

Делатни субјекти означени именицама мушког рода које су изведене од глагола, или ређе настале неким другим поступком деривације, у Тадићевој поезији до сада нису испитивани, а добијају посебно значајно место у песничком универзуму чији су део, будући да кохерентно одражавају законитости овог поетског света и потврђују основна филозофска полазишта на којима је он заснован. Они постају носиоци посебно обликованог, али потпуно аутентичног, опет привидно парадоксално успостављеног активистичког принципа, односно принципа деловања.

4. Тадићеви делатни субјекти

На формирање стила одређеног аутора утичу и стилски маркиране, као и оне јединице које то нису, па и сама опозиција неутралне и маркиране лексике такође може бити показатељ одређене стилске вредности. Стилогеност сваке језичке јединице се одређује њеном употребом, тако да и стилски неутралне јединице могу постати стилогене ако су у потребљене у неубичајеном контексту (Катнић-Бакаршић, 1999: 12), док са друге стране, подсетићемо се, стилогеност није апсолутна и сваком стилему иманентна особина. Контекст као кључан фактор у постизању стилогених ефеката, упућује на то да је неопходно обратити посебну пажњу управо на начин употребе одређених језичких јединица, њихове међуодnose, као и шире семантичко окружење чијем конституисању доприносе.

И у Тадићевој поезији постоје оне лексеме које немају стилемску вредност, у смислу да не постоји никакво онеобичајење у њиховој грађи и примарном значењу, али које опет носе одређени стилогени ефекат, проистекао управо из одговарајућег контекста, учесталости њихове употребе и посебних позиција у одговарајућем препознатљивом окружењу. Ове лексеме такође доприносе устројству

⁸ Такве песме су честе у Тадићевом опусу (нпр. *Кезилићи*, *Сунђер* итд.).

⁹ Познате су песме које су због одсуства глагола, тј. због искључивог низања номинативних реченица, у ранијим књижевноисторијским епохама биле пример зачудности и норме одступања (Катнић-Бакаршић, 1999: 95).

замишљеног песничког универзума и потврђују његову кохерентност, понављајући и образлажући филозофске и онтолошке принципе његовог устројства.

Њих најпре уочавамо због високе фреквентности, а стилистика се од својих почетака није устезала од посезања за одређеним статистичким подацима. Структурна стилистика која уводи статистичке технике, желела се на овај начин ослободити импресионистичког и субјективног приступа (Катнић-Бакаршић, 1999: 16). Тако је занимљиво појављивање делатних субјеката, означених именицама мушког рода, које су са морфолошког становишта углавном настале деривацијом од глагола, попут именица пењач, покретач, прождиращ, гутач, викач, потукач, дувач, копач, шаптач, отимач, шетач (највећи број ових именица настао је у деривацији суфиксом -ач). У посебној интерференцији лексичког и синтаксичког нивоа језичке стилистичке анализе, може се приметити да је уочена рудиментраност Тадићеве синтаксе, која се манифестује кроз синтаксичку фигуру елипсе, изостајања предикатског дела исказа, односно глагола, управо надокнађена потенцирањем на номинализацији исказа, самим тим и појављивању поменутих субјеката, односно кроз употребу именица којима су они означени. Због недостатка глагола у личном облику, ове именице постају нарочито стилогене, потенцирајући на делатном, активном принципу чији су репрезенти.

Са становишта текстуалне стилистике, приметимо да овакве именице често испуњавају јаке позиције текста, смисаона и стилистичка чворишта (Катнић-Бакаршић, 1999: 97), какав је, на пример, наслов, који као и почетак и крај песме, представља семантички оптерећенији део текста, па отуда и посебан статус добијају оне (групе) речи које се ту налазе. Зато је и оправдано говорити о њиховој стилогеној функцији.

Већина ових делатних субјеката отелотворава дехуманизовани (анти) свет, изазивајући код лирског субјекта стање тескобе и егзистенцијалног страха. Најпре је ту „тамни **пењач**“ који се појављује у песми са истим насловом на почетку Тадићеве прве збирке, *Присутва*. Његово деловање није одређено само физичким приближавањем лирском субјекту – успињањем – већ пре свега изазивањем осећања зебње и надолезеће (унутарње) опасности. Окарактерисан најпре као „неиспољени гост“, у песми која затвара збирку и носи исти наслов као и прва, он бива одређен као извор („дародавац“) „тамних“ обличја, чија је множина најпре сугестивно означена неодређеном заменицом – „то“, што додатно упућује и на њихову суштинску неодредљивост, а можда још више – променљивост. На тај начин бива истакнута полиморфност као основна карактеристика демонског, тј. Тадићевог оностраног неименљивог, које полази од реалног да би конституисало (анти)свет:

*час је онај који оштри језик
 час веверица час прљава кокош
 час разјарена женка
 верујем
 да је неисцрпно (Тадић I, 2012: 61).*

Тамни пењач, чији се активни принцип деловања истиче његовим именовањем, напада лирски субјект и угрожава делатност коју он обавља, а то је песничка делатност, односно стварање поезије, претварајући његове речи у „пусте петелјке“:

*отвара ли ми то он уста
да на папир пљувачку проспе* (Тадић I, 2012: 17).

На стихове се окомио и „монтер“ (*Монтер*):

*Моје метафоре
окрећеш
против мене.
.....
На скелама
певаш у тамном
заносу.* (Тадић II, 2012: 50),

али најдеструктивније је ипак деловање „отимача“ (*Отимач*):

*Нема песама,
нема стихова.

Ни ватре
ни пепела
нема.

Ничег нема.

Отимач је
и овде бораво.* (Тадић IV, 2012: 156)

Како је Тадићев лирски субјект увек у неком виду амбивалентног односа према (анти)свету који и сам настањује, он управо од „покретача“ тражи да се „одмара“ у његовом „радном врту“ (*Покретач први, други*). Циничан однос којим се обезбеђује дистанцираност од тог света, истовремено је и израз немоћи лирског субјекта да тај свет напусти, јер га он и ствара и одржава. Отуда лирски субјект из немоћи пристаје да „дува у рукаве“ „батинашу“ (*Батинаш и његови*), односно да успоставља посебну врсту присности према неодредљивом непријатељу, „злом заступнику“:

*Свуда ме твоја сенка прати
О њој да певам када снатрим* (Тадић II, 2012: 76).

Фреквентно је и појављивање „дувача“ (*Дувачи ноћна заповест, Дувач*), доносилаца лоших вести, који дувају у уши лирском субјекту, чиме се чини несумњиви утицај на његово потоње певање.

Обузимање поезије од тамног и неименљивог, учестали поетички мотив деструкције и разарања стихова, врло често представљен преко песничких слика заснованих на гротескном мотиву прождирања, као на пример у песми *Глад*:

Знам многе што се хране мојим песмама.

.....
Сучу танке изнутрице, орваре, расплићу,
Лочу. (Тадић II, 2012: 215),

окупио је на тај начин све ове делатне субјекте. Тако да је једна од значајних Тадићевих тема која припада корпусу поетичких, представљена кроз деловање опседајућих субјеката (анти)света. Вишеструко развијање ове поетичке теме је доста заступљено. Тамни принцип опет амбивалентно утиче на поезију: са једне стране он угрожава настанак песама, доводи их до њиховог самоукидања јер лирски субјект, песник, страхује да ће оне бити у потпуности контролисане деловањем тог принципа (што би био и последњи вид укидања односно уништења субјекта самог), а са друге представља врело његове инспирације и богате имажинације. Још само један у низу оних који на поменути гротескни начин уништавају поезију јесте оваплоћен у „**прождиращу**“ (*Прекомерна је моја срећа*). Њему сродни су и „**глодар**“ (*Глодар*) који ждере живо месо, али и делиће заборављене прошлости лирског субјекта, и „**глодар** светих списа“ (*Глодар светих списа*), а овој групи припада и „велики **гутач**“ (*Велики гутач*), према којем се зазима ироничан однос као израз дистанцираности и жељене надмоћи.

Негативне вредносне конотације имају и „**играч**“ (*Играч*), „**крадљивац**“ (*Крадљивац*), „**пратилац**“ (*Пратилац*), „**маштар**“ (*Ни данас не одолех искушењу*), „**нападач**“ (*Из окриља*), „невидљиви **Мучитељ**“ (*Дебели зидови*) и „**разбијач**“ (*Град у ноћи*). Готово исту опседајућу функцију добија и „**послужитељ**“ који се појављује у неколико песама у збирци *Смрт у столици*, и који се директно везује за мотив антропоморфизованог чешља као једног од доминантних и веома фреквентних демонских мотива фолклорног порекла у Тадићевој поезији (*После потреса*). Сви они представљају активне делатнике и истовремено су изданци и конституенти тамног света који се преко њих екстензивно шири, а што је на синтаксичком плану и плану организације текста регулисано још једним минус-поступком – укидањем интерпункције.

Елементе стравичности, сабласне језе према којој лирски субјект, како смо уочили, истовремено осећа и дистанцираност и необичну присност, носе и субјекти означени именицама које не морају нужно бити изведене од глагола: „**механичар**“ (*Механичар*), „**каишар**“ (*Каишар*), „**лукавац**“ (*Коло, Недавно један*), „**лажац**“ (*Лажов*), „**рупаш**“ (*Рупаш*), „**омчар**“ (*Омчар*), „**ватраш**“ (*Ватраш*). За све њих карактеристичан је делатни принцип и сви они ревносно обављају своје активности оностраног (дехуманизованог) порекла, усмерене на угрожавање лирског субјекта и утичу на његову пасивизацију.

Чак и они који нису директно отелотворење полиморфног приказивања Тадићевог демонског, у потпуности делују у складу са постављеним принципима дехуманизованог (анти)света: „**носач** са градског дна“ (*Носач*), „**кројач**“ (*Кројач*), „**копач**“ (*Копачи јаркова*), „**израђивач** песама“ (*Покуда*), „**шапгач** песама“ (*По наговору*), „**расипачи** речи“ (*Из окриља*), „**пролазник**“ (*Про-*

лазник), „шетац окаснели“ (*Идући по граду*), „скупљач прња“ (*Скупљач прња*), „молер“ (*Молер*). Можда најважније место међу њима добија „потукач“ по којем је и цела једна збирка добила назив, мада не постоји ниједна тако насловљена песма. Он сублимира све овакве и њима сличне примарно хумане субјекте који су процесом дехуманизације претворени у пуке механичке извршиоце одређених активности у складу са устројством (анти)света и воље тамног принципа којем су се повиновали:

„Потукач – то је човек који се налази у међупростору, између зидова и људи, човек који не делује него слуша шта људи говоре и има о томе извесне рефлексije. Нигде се не задржава дуго, све што сусреће споредно му је, а он бележи оно што поседује некакву чар – нека успутна реченица, мала прича, мали догађај, слика... Он се повлачи међупростором, жалостан, он зна да није, не зна шта јесте, заборавио је мотиве, жеље. Тај лирски субјекат је попут утваре, нежно се креће и памти изговорене речи и ликове које сусреће. На почетку књиге он пролази стазицом [...] на крају књиге субјекту се губи сваки траг [...] Загуби му се сваки траг – чиме се потврђује да је његова егзистенција утварна, да не постоји ништа што би га утемељило као реалну особу“ (Тадић IV, 2012: 277–278).

Угрожени лирски субјект је означен и још као „криктави бележник“ (*Они нокте зајахују*), као „убоги викач, умоболни“ (*Викач*), и као „говорник“ (*Говорник*) чије су речи потпуно обузете извансубјекатским управљањем:

*говорио језиком непознатим
мрмљао мрачне слогове
рачвастим језиком палацао* (Тадић II, 2012: 136).

Можемо приметити да је лирски субјект аурироничан према својој позицији, односно према песничкој вокацији. Он потенцијалну лексему песник мења синтагмама „израђивач песама“, „шаптач песама“, „расипач речи“, „криктави бележник“, „убоги викач умоболни“ или лексемом „говорник“, чиме и деконструише, али и унижава вредност ове делатности, одређујући је само као пасивну, медијаторску улогу коју онај који је обузет тамним „неименљивим“ силама извршава не више по спољашњем, већ као по унутрашњем диктату. У супротности са божанским надахнућем, он даје примат надахнућу, условно речено онострани силе, али нема фасцинације тим надахнућем и нема потврде песничких домета и достизања лепоте. Она се тако, метаморфозом саме делатности која је производи, укида и не долази, бодлеровски речено, ни из раја ни из пакла. Деструкција истинских човекових делатности, а посебно песничке, односно њихово механичко извршавање, заиста ствара утисак десубјективизације у лирском тексту, па доводи и до укидања самог лирског субјекта, што с пуним правом примећује Владушић, скрећући пажњу на то да је у оквирима Тадићеве поезије прикладније говорити о лирском гласу него о лирском субјекту: „Издајање песничког гласа је дакле иронично, јер оно не чини од гласа субјект, него сасвим супротно, објект“ (2012: 173).

Делатни субјекти које смо овде разматрали се могу поделити у две групе: групу оних који у потпуности по свом пореклу припадају неименљивом,

прецизно неодредљивом „демонском“ принципу и његов су активни израз, и групу оних који су примарно хуманог порекла, али који својом пасивизираним делатношћу припадају (анти)свету и потпомажу његово устројство, тиме што су подлегли последицама процеса дехуманизације и о чијој учинковитој активности се не може говорити. Стилогеност ових делатних субјеката лежи у необичности контекста у којима се јављају: заправо сви, условно речено онострани делатни субјекти су антропоморфизовани и активно усмерено делују, док немогућност икакве стварне акције и дејства у смислу превазилажења тескобног стања одражавају субјекти из друге групе, чији су покрети, мисли и радње механизовани и предодређени, и у том смислу дехуманизовани. Иако су и они углавном настали у процесу деривације, додавањем најчешће истог продуктивног суфикса -ач, и иако би примарним значењем требало да означавају активан принцип, њихово стање је одређено пасивношћу, подређеношћу и трпљењем, претварањем из субјеката у објекте. Ту се уочава супротност са очекиваним семантичким потенцијалом и ту лежи примарни вид њиховог онеобичавања. И једни и други, наравно, представљају мотивска језгра око којих се конституишу песничке слике Тадићевог (анти)света.

Код делатних субјеката мушког рода на -ач нема посебног одступања од језичког узуса као што је то случај код помињаних деминутива, именица средњег рода на -ло или полусложеница, али зато и ове речи стварају нова значења својом посебном функцијом, условљена контекстуалним окружењем, и отуда утичу на формирање не само посебног речника песника, већ ширег конотативног семантичког подручја, односно утичу на креирање и испољавање посебних поетичких премиса ове поезије. Таква лексика својим проширеним, често супротним конотативним смислом, припада емоционално-експресивној лексици и лексици са одређеном функционално-стилском вредношћу и у потпуности је у складу са онтолошко-филозофском основом песничког света представљеног у стиховима.

У Тадићевом дехуманизованом свету делатни су још једино субјекти нехуманог (и антихуманог) порекла, неименовани и променљиви, а умножени. И ту настаје кључна инверзија: предмети и животиње су антропоморфни и делатни, а људи су „пре лутке, чији су покрети, радње, мисли и радијус кретања некако унапред одређени, задати, истоветни, механизовани, каткад до апсурда“ (Пантић, 2009: 45).

5. Закључак

Нужна повезаност стилистичке и семантичке анализе текста (Катнић-Баркаршић, 1999: 80) омогућава и успешније издвајање поетичке мисли аутора који те текстове ствара. Комбинујући стилематична и стилогена проучавања песничког језика, иманентном методом „пажљивог читања“, устројство песничког света отелотвореног тим језиком, бива јасније и препознатљивије. Без

затварања у свет означитеља, оваквом стилистичком анализом се покушава прећи у свет означеног, разоткривањем доминантног семантичког кода који омогућава тумачење читавог Тадићевог опуса и који потврђује његову унутрашњу кохерентност и одрживост.

Ако бисмо на крају дозволили уплив можда застареле и свакако критиковане Шпицерове иманентне стилистичке методе трагања за духовним етимомом као принципом кохезије књижевног дела који све његове елементе мотивише и објашњава и у којем је оваплоћен дух његовог творца (Гиро, 1965: 57), он би се и према резултатима овако спроведеног истраживања поезије Новице Тадића могао потврдити у осећању егзистенцијалног страха и зебње као доминантном стању савременог човека, односно и савременог песника. Доживљај овоземалске стварности је основа Тадићевог песничког универзума – његовог вишеструко неодређено демонизованог света. Сав ужас те егзистенцијалне угрожености је изражен и кроз лексички слој језика и односе међу референтним лексемама које га творе.

Стилогена односно наглашена функционално-естетска вредност представљених лексема, делатних субјеката означених именицама мушког рода претежно насталих деривацијом од глагола, али и раније издвојених лексема (Делић, 2009), како оних које су резултат песникове креативности у самој форми, тако и оних које су својом употребом и конотативним значењима помериле границе примарних семантичких поља, сведочи о пуноћи значења и сугестивности Тадићевог песничког језика, помаже потпунијем разумевању гротескног као његовог кључног обликотворног начела, и упућује на могућности опсежнијег разматрања (ауто)поетичке теме у читавом опусу. Ове лексеме су биле грађа за настанак песничких слика које представљају резултате процеса дехуманизације и десубјективизације, а тиме су потврдиле како укидање могућег деловања савременог човека, тако и укидање субјекта самог.

Литература

- Владушић, С. (2012). Новица Тадић и Шарл Бодлер. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Вол. 60, Бр. 1, 165–175.
- Guiraud, P. (1965). *Stilistika*. prev. Branko Džakula. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Giro, P. (2001). *Semiologija*. prev. Mira Vuković. Zemun: Biblioteka XX vek – Beograd: Plato.
- Делић, Ј. (2009). Гротеска у лексици: о језичкој креативности Новице Тадића. У Д. Хамовић (ур.) *Новица Тадић, песник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 51–65.
- Jakobson, R. (1978). *Ogledi iz poetike*. Beograd: Prosveta.
- Katnić-Bakaršić, M. (1999). *Lingvistička stilistika*. Budapest: Research Support Scheme. Open Society Institute. Center for Publishing Development. Electronic Publishing Program, Dostupno na: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf> [1. 11. 2013.].

- Ковачевић, М. (2000). *Граматика и стилистика стилских фигура*. Крагујевац: Кантакузин.
- Ковачевић, М. (2012). *Лингвостилистика књижевног текста*. Београд: СКЗ.
- Мајенова, М. Р. (2009). *Теоријска поетика*. прев. Висерка Рајчић. Београд: Службени гласник.
- Пантић, М. (2009). О злу и осталим очигледностима. У Д. Хамовић (ур.) *Новица Тадић, песник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 41–47.
- Пантић, М. (2012). Новица Тадић: поезија градског искушеника. У Ј. Делић (ур.) *Кад помислим на себе, кришом се прекрстим*. Нови Сад: Orpheus – Плужине: Центар за културу, 62–69.
- Тадић, Н. (2012). *Сабране песме I–IV и Оставитина*. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори.

Jelena S. Mladenović

CREATIVE SUBJECTS IN THE POETIC WORLD OF NOVICA TADIC

Summary: This paper examines the poetic world in Novica Tadic's poetry, presented through the lexical level of language. The poet's creativity is reflected in the innovation of language, not only in the creation of new words, but also in distinctive and stylistic functional use of existing lexemes. Special attention will be paid to the operative subjects, especially those that are labeled by masculine nouns formed mainly, but not necessarily, in the derivation of the verb (climber, initiator, swallower, shouter, vagabond, blower, digger, whisperer, plunderer, walker ...) and also other most similar entities which are representatives of the same activist principle. The aim is to show that such entities are bearers of existential threat and dark tones in Tadic's poetic universe. They have the semantic suggestive effect on the forming of specific image of the poetic world, and in this sense it will be examined their stylogenic value. As the language of poetry has not only the referential function – to express the present world, but also the creative function – to form a specific poet reality, it will be highlighted precisely the connection between them.

ИСТОРИОГРАФСКА МЕТАФИКЦИЈА У РОМАНИМА ГОРАНА ПЕТРОВИЋА *ОПСАДА ЦРКВЕ СВЕТОГ СПАСА И СИТНИЧАРНИЦА „КОД СРЕЋНЕ РУКЕ“*

Сажетак: Постмодернистичко тумачење рецепције књижевности и идеолошких импликација књижевног дела које заступа Линда Хачион у делу *Поетика постмодернизма* и тумачења теоретичара Фредерика Џејмсона и Терија Иглтона основа су за испитивање проблематичног односа историје и фикције у делима Горана Петровића. Преиспитивање историјских темеља на основу којих писац врши реконструкцију прошлих епоха, из перспективе садашњег тренутка, неизбежно доводи до рехабилитације познатих историјских чињеница и нове конструкције прошлости. Постоји извесна ангажованост писца и свест о могућностима политичко-друштвеног деловања његовог стваралаштва. Његово критичко усмерење ка прошлости варира између прећуткивања извесних историјских садржаја преко фикционализације одређених историјских садржаја до упозорења на опасности од кривотворења односно фалсификовања историје. Интеракција дискурса историје и књижевности уписана је у текстуалне оквире јер и историја и књижевно стваралаштво представљају људски конструкт.

Кључне речи: поетика постмодернизма, историја, фикција, дискурс

1. Увод

Постмодерна уметност је дубоко саморефлексивна и пародијска док покушава да се учврсти у историјском свету. Противуречности саморефлексивног и историјског као и стална пратећа иронија везана за контекст, те опсесивно враћање на садашњост, неке су од кључних карактеристика постмодернизма које Линда Хачион истиче у својој студији *Поетика постмодернизма*, а којима ћемо се водити истражујући у делима Горана Петровића однос историје и књижевности. Однос књижевног и историјског дискурса, односно фикције и наративе од изузетног је значаја за поетику постмодернизма и вишеструко је комплексан, те отвара многе могућности тумачења текста.

У периоду постмодернизма начин писања историје изнова се проблематизује и постаје предмет бројних преиспитивања. Статус историје као записа прошле реалности (текстуализација историје) и њен однос према књижевности која је независна и аутономна у односу на историју мења се у периоду пост-

модернизма, указујући на преплитање и прожимање ова два дискурса. Историјском знању замера се неодређеност и провизорност, но постмодернизам ипак не пориче постојање историјског знања. Без обзира на чињеницу да се истиче одсуство објективности и неутралности „причања“ историје и уопште преношења историјског знања постмодернизам се враћа историји, чак инсистира на том повратку, уз напомену да би тај „повратак“ односно преиспитивање историје и њених истина (у множини) морао бити критички и контекстуално условљен.

’Фалсификовање’ историје је донекле прејак израз за извесне поступке у постмодернистичкој књижевности, али не смемо губити из вида да постмодернизам у великој мери манипулише историјском грађом и даје јој неки нови смисао, при чему роман као измишљена хроника и историографска метафикција остаје потпуно отворен за дописивање и дочитавање. Битно је нагласити да се у постмодернизму мења и однос према историји, која, посматрана као текстуализовање прошлости такође постаје отворена за нова „читања“.

2. Елементи историје у свету романа

Историја српског народа добија оригиналан и посебан третман у романима Горана Петровића *Опсада цркве Светог спаса* и *Ситничарница код срећне руке*. Уз елементе фантастике које уводи приликом књижевног поигравања историјским догађајима он историји прилази опрезно, преиспитујући је, уз изразито критички однос према историографским чињеницама. У својим романима обрађује првенствено националну историју али дотиче и многе друге народе, религије и културе који су са нашим народом имали контакте, сукобе или било какве друге релације, што говори у прилог чињеници да је његову поетику неопходно посматрати у једном ширем, свеобухватнијем контексту, а не само у националном контексту, иако је он извесно у првом плану. Велики број критичара истичу просветитељску улогу романа Горана Петровића у очувању националног и културног идентитета српског народа.

Почећемо анализу избором тема којима се писац у ова два романа позабавио. У роману *Опсада цркве Светог спаса* осам векова српске историје дато је кроз призму прошлих, садашњих и будућих догађаја. Пажљивим читањем уочава се да у роману напоредо постоји неколико опсада, које се у виду централних кругова све више сужавају, почевши од времена прошлих ка садашњим актуелним догађањима у Србији. Полазна тачка је опсада и пад манастира Жиче крајем 13. века, затим следи опсада Цариграда и његов пад за време четвртог крсташког похода и на крају, једна нама најжалост блиска и још увек актуелна опсада – опсада српског народа у Босни у периоду трајања ратних збивања на територији бивше „велике“ Југославије, 1992–1996 и њен распад праћен великим страдањем српског народа.

Историјска вертикала „опседања“ уочљива је током читаве наратије, како наводи књижевни критичар Саша Илић, „(...)он током читаве наратије

инсистира на вертикали опседања, од крсташа, преко 'многострашног' бугарског кнеза Шишмана, до НАТО бомбардера над Босном.“ (Саша Илић: Опсада српске књижевности, јучер, данас, сутра, *Бетон*, бр. 1, Београд). У својој критици Петровићевог романа *Опсада* Илић је Петровићеву књижевност описао као дубоко политички ангажовану, алудирајући између осталог не само на садржај овог романа већ и на време његовог објављивања. Наиме, роман је објављен 1997. године непосредно по завршетку ратних збивања на територији наше земље и Илић у њему види управо реакцију на протекла збивања као и формулисање става јавног мњења према минулим догађајима. Постмодернистичка теорија признаје да је њена позиција између осталог и идеолошка а како Лиотар тврди поетика постмодернизма „тежи да изрази и начин говора – дискурс – и културне процесе који укључују изражавање мисли“ (види Хачион, 1996: 33–34). Покушаћемо да испитамо до које је мере писац у својим романима који имају у основи историјске догађаје успео да историји приступи у маниру постмодернизма, дакле критички и иронично, до које мере је његов избор историјске грађе објективан а њена обрада и прерада неострашћена.

У роману *Ситничарница код срећне руке* писац прати догађаје из скорије историје српског народа, тачније 20. век, Балканске ратове, смене династија, преврате, два светска рата као и распад Југославије. Поред мањег броја историјских личности које су споменуте у роману али не и детаљно разрађене (краљ Петар Први Карађорђевић, његова кћи Јелена, Апис) носиоци главне линије тока романа су имагинарне личности (Адам Лозанић, Атанас Браница, Наталија Димитријевић, студенткиња Јелена, Сретен Покимица, Лелеци, домаћица Златана) и њихова осећања, љубав и мржња превасходно и снажне страсти које их покрећу на деловање које без обзира на личне мотиве има понекада и огромне, на ширем, историјском плану значајне последице.

Приступ историји у роману *Ситничарница* заснива се на текстуалности и њоме је условљен. Тема је фантастична, а феномен читања налази се у првом плану, наиме, особе које у истом тренутку читају исту књигу или било коју врсту текста, уколико се довољно усредсреде на оно што читају имају способност физичког преласка из света реалности у имагинарни свет књижевности, односно прочитаног садржаја. Приповедни свет читаних текстова постаје свет сусрета са осталим читачима, и ма где они на просторном плану били приликом читања у свету романа могу да сусрећу једни друге, да комуницирају, прелазе из текста у текст, реченице у реченицу. Оваква паралелна читања чине основну нит радње у роману *Ситничарница*. Тако се, истовремено читајући, сусрећу они који се на јави не познају нити препознају, сусрећу се историјске личности и обични људи из народа, сусрећу се просторно удаљени стари пријатељи, сусрећу се особе са различитих страна света. Понеки читач не жели сусрет са другима, већ самоћу и бег од људи, бег од стварности, уточиште.

У *Опсади* паралелно са боравком у стварности ликови бораве и у свету снова који не само да није равноправан са реалношћу већ можемо рећи да има већи значај за јунаке романа од саме реалности у којој обитавају. У свету снова Свети Сава се бори против искушења и спасава брата Стефана, у сну Симеон

саветује Светог Саву како да дође до четири прозора која гледају у прошлост, садашњост и будућност, а које би требало уградити у Жичу како би осигурали будућност српског народа и његов опстанак. У сну се сусрећу историјске и неисторијске личности из различитих епоха, заљубљују се, воле, рађају и умиру. Простор снова у *Onscadi* паралела је простору књижевности у *Ситничарници*, дакле снови су простор слободе и бег од тренутка у коме се живи.

Богдан, главни јунак *Onscade*, зачет је у сну царице Филипе крајем 13. века а рођен да живи у време умирања птица (одумирања слободе) и распада Југославије крајем 20. века. Ови просторни и временски скокови доприносе исцепканости и дисконтинуалности романа, као да упозоравају да су сва времена битна и да се не може побећи ни од прошлости али ни од будућности. Зато су визици које приказују 4 прозора у Жичи толико битни за садашњи тренутак и за исправно видело које српски народ нема и не може имати без тих прозора. Последице су огромних размера – изгубљен народ који не уме да види исправно. Вапај оца Григорија, старешине манастира Жича, упућен је Господу Богу да сачува прозоре и њихове видике:

„Али, Господе, ево те молим (...) допусти да окна остану каква јесу!
Без њих, Господе, нећемо знати какви смо збиља били!
Ни какви збиља можемо да будемо!

Без њих, Господе, нећемо разазнавати шта нам други уистину сплићу! А шта себи самима уистину спремамо!“ (Петровић, 2003: 352).

3. Приповедање и текстуалност – начини приступања историји

Као што се може приметити извори које Петровић наводи у романима су врло често новински чланци, непосредни сведоци одређених догађаја, приче о тим догађајима, приповедачи се смењују сходно тренутку и ситуацији, понекада је приповедач безличан, неутралан и објективан и присутан на лицу места, некада извештава са одређене дистанце, временске или просторне јер је измештен са места збивања на различите начине. Приповедач је некада обичан човек из народа, понекад приповеда историјска личност (Свети Сава, његов отац Симеон, дужд Енрике Дандоло, краљ Милутин, краљ Драгутин), некада је у питању неидентификовани глас, а некада безлични новински текст са најновијим информацијама.

Приповедање је у фрагментима, исцепкано, а одређене нити приповедања сплећу се тек при крају, тек тада се уочавају извесне аналогije и одређена каузалност, негде мотивисана а негде потпуно немотивисана. Стиче се утисак да овакав начин приповедања, уз бројне празнине и процепе које сам читалац испуњава дочарава хаотична времена и исте такве догађаје који су овим романима описани. Типично за постмодернизам одбацује се свезнање и свеприсутност трећег лица, а такво приповедање замењује дијалог наративног гласа и замишљеног читаоца. Поигравање конвенцијама књижевног реализма и но-

винарске озбиљности срећемо у оба Петровићева романа. Како сам тврди у бројним својим интервјуима, писању романа претходило је његово детаљно истраживање историјских чињеница, података и догађаја, а тек одабиром из те обимне историографске грађе и прерадом форми и садржаја прошлости настаје приповедн текст, односно роман.

Сведочанства очевидаца историјских догађаја такође су текст, дакле поново се наглашава могућност приступа прошлости искључиво путем текстуалности. Таква текстуалност ипак није лишена контекста, друштвеног, политичког и идеолошког. Како Линда Хачион наводи, према Винсенту Лејчу „...интертекстуалност осветљава све контекстуализације као ограничене и ограничавајуће, произвољне и затворене, себичне и ауторитарне, теолошке и политичке“.

Дакле, Петровићево дело само делимично можемо посматрати у светлу догађаја историје српског народа и идеолошке ангажованости, али не искључиво у том светлу, како бисмо избегли ограничена и сувопарна тумачења.

4. Неслога у Срба – прича која нема краја

Мотив неслоге међу Србима, деобе и поделе међу рођацима, пријатељима, најближима Петровић уводи на више начина у оба романа, већ сам поминула неки од примера. Упечатљив опис породичног ручка током кога се четири брата, стричеви једног од ликова, Сретена Покимице, свађају око политике иако су у њу само површно упућени приказ је неслоге на микроплану која ће се крајем 20. века пренети на макроплан и резултирати распадом Југославије. Попут четири страна света сваки од четири брата вуче упорно на своју страну: један би се у случају сукоба светских размера радо приклонио Немцима, други Французима, трећи Британцима а четврти Русима.

Сретен Покимица, обавештајац, прецизније радник службе државне безбедности, а народним језиком речено ухода и потказивач, том приликом бележи о својој породици:

„Марта 1940. (...), записујем да се моја породица последњи пут сабрала. Ниједан од четири својеглава брата, ни отац, ни стричеви, нису се посебно разумевали у политику нити су се бавили државним или јавним пословима, али им то није сметало, још мање свечани повод заједничке трпезе-а да се средином ручка жестоко не заваде. Свако је од њих, како то у нас бива, имао засебно мишљење, садашњица им је претежно служила да се гложе око виђења прошлог, а нарочито будућег времена“ (Петровић, 2003: 255).

Књижевни текст као место где читаоци успевају да избегну из недовољно лепе и пријатне стварности дакле ипак не остаје нетакнут у *Ситничарници*. Злоупотреба овог само привидно безбедног простора слободе има страшне последице. Један део романа *Ситничарница* приповеда Сретен Покимица, у виду мемоара који представљају његова сећања на период после Другог светског рата који карактерише тоталитаристичка власт комунизма која се са својим неистомишљеницима сурово обрачунавала. Битка против фашизма вођена на

ратиштима водила се напоредо са борбом за победу комунизма. Покимица, шпијун, радник Државне безбедности који је читав живот посветио служби, користи једног од стричева за учење руског језика како би се непријатељима комунизма што више приближио и лакше их уништио. „Свечану“ тајну читања као могућност за прелазак из света реалног у свет књижевног штива Покимица је користио за обрачунавање са неистомишљеницима и прикупљање политичких поена. Фантастика и онеобичавање уз помоћ фантастике поступци су којима се Петровић обилато користи у оба романа како би што ефектније осликао трагику личног страдања за време великих сукоба и ратова на територији Србије али и трагику колективног страдања српског народа која је симболично приказана у *Oncadi* кроз пад Жиче и уништење четири апокрифна прозора прошлих садашњих и будућих времена без којих наш народ нема „исправно видело“.

Мотив деобе и неслоге приказан у *Oncadi* илуструје и следећа сцена у којој механик Ариф саветује опсаднике на челу са суровим видинским кнезом Шишманом како освојити Жичу и победити Србе:

„Сахибија, можеш их вала побити када ти се ћефне - није Ариф марио за упадице. Но, зар није много боље да их пустимо да својом невером потру или раслабе веру оних горе. Било шта од овога да јесте, да ли је манастир у висини или не, није исто када се међу браћом зачне сумња и када туђинац намеће своје уверење. Немој, сахибија, ни ноге да им повежеш. Допусти им да се по своме двоје. Србљи су такви, пре ће другоме попустити него неком од својте“ (Петровић, 1997: 137). Неслогу и деобе Петровић често наводи као неке од главних мана српског народа а донекле и узрочнике личних али и колективних страдања. Уз неслогу издаја је још један учестали мотив који води српски народ у пад и пропаст.

5. Питање историјске истине – сусрет историје и приче

Петровић нам својим романима свакако указује на чињеницу да историју пишу победници и да она није објективна, али и да од историјских оквира ипак не можемо побећи. Уз питање историје уско стоји и питање „историјске истине“ и питање статуса „стеченог историјског знања“. Како у самом роману наводи: „Истина (историјска) је била пажљиво удешена и образложена према интересу најмоћнијих држава, господара, трговаца и оних тирана који су постојали само ако се стално нешто историјски збива. Обичном човеку је преостајало да тавори, у сталном чекању када ће се стохвати, незасити заплети домогнути и његове, личне судбине. Само је прича остављала какву-такву могућност да се претекне. Макар до оног часа када се у болним грчевима, у плачу и осмесима, зачне нека нова, а заправо првобитна повест људског рода. Повест, можда кадра да одоли вирном следу догађаја“ (Петровић, 1997: 341).

Уколико за полазну основу узмемо постмодернистичко тумачење рецепције књижевности и идеолошких импликација књижевног дела које заступа

Линда Хачион (види Хачион, 1996) као и тумачења других теоретичара као што су (Џејмсон, 1984 и Иглтон, 1997) онда не можемо избећи преиспитивање историјских темеља на основу којих Петровић врши реконструкцију прошлих епоха, али из перспективе садашњег тренутка при чему неизбежно долази до рехабилитације већ познатих историјских чињеница и нове конструкције прошлости. У том смислу постоји извесна ангажованост писца односно аутора као и његова свест о могућностима политичко-друштвеног деловања његовог стваралаштва. Његово критичко усмерење ка прошлости варира између прећуткивања извесних историјских садржаја преко фикционализације одређених историјских садржаја до упозорења на опасности од кривотворења односно фалсификовања историје. Интеракција дискурса историје и књижевности уписана је у текстуалне оквире јер и историја и књижевно стваралаштво представљају људски конструкт (види Хачион, 1996: 163).

Никита Непознати, хроничар који у *Onsadi* једини бележи пад и пропаст Константинопоља занесено и непрестано исписује последње тренутке великог и сјајног Источног царства и истовремено своје последње тренутке, до смрти пишући историју, предајући своје перо и списе онима који су се спасили како би будуће генерације читале славну историју и спомињали њега, његово име као чувеног хроничара. Ипак, историја уме да се поигра својим чињеницама, учесницима и самим текстовима, јер како тврди Ролан Барт ниједан текст није оригиналан и сви су текстови одједи неких других текстова. Парадоксално, „Неколико година доцније (након смрти Никите Непознатог), у Никеји, новој престоници Источног царства, Никита Хонијат, један од најзнанијих Ромејских хроничара, довршавајући своју чувену 'Историју', мада обилно користи списе сведока пада Константинопоља, нигде не наводи име Никите Непознатог. Име је судбина. Историја је садржана од прећуткивања имена“ (Петровић, 1997: 218).

Приповедачи могу прећутати, искључити и изоставити одређене људе и догађаје из прошлости али то исто могу чинити и историчари. Док историчари могу да говоре само о појединостима прошлости, о ономе што се догодило, приповедач и песник с друге стране о ономе што се требало или могло догодити, те отуда постоји већа слобода за бављење општим стварима (види Хачион, 1996: 180–182).

У постмодернизму историја се поново разматра, као људска конструкција, а приступ историји из садашњег тренутка условљен је текстуалношћу. Прошлост се не пориче али се поставља питање може ли се прошлост уопште познавати, осим кроз њене текстуалне остатке.

Сусрети историје и приповедања приказани су на различите начине кроз ликове и догађаје оба горе наведена романа.

Кроз оба Петровићева романа уочљиво је и прожимање ова два дискурса (историјског и приповедног) али још више борба између историје и приповедања. Предност је дата приповедању а у одбрани од опсаде акценат је стављен на одбрану речи, одбрану приче и приповедања као и одбрану речју, молитвама и обраћањем монаха Богу јер се „ (...) глуво и немо доба прво увлачи у пукотине

овлашне приче“ (Петровић, 1997: 297). Надмоћ приче над историјом приказана је и у одломку *Oncade* под насловом „Сусрет приче и историје“. Краљ Милутин сусреће се у овом одломку са туђинцем који самовољно пречи пут краљу и војсци, онемогућивши их да стигну до Жиче и одбране је. Краљ Милутин као историјска личност симболизује историјске токове, док туђинац симболизује причу. Њихов сукоб показује да историја (краљ Милутин) не успева да завлада причом (туђинац). Онога тренутка када прича престане и молитве утихну субјекат напушта егзистенцијалну раван приповедања и самог дела.

Проблематичан однос писања историје према наративизацији те одатле и према фикционализацији поставља проблем когнитивног статуса историјског знања. Колико смо заиста у могућности да дођемо до објективних сазнања везаних за прошлост, чак и када су та знања у форми текста, једно је од проблематичних питања постмодернизма. Битно је истаћи и чињеницу да прошлост, односно историја постоји и пре своје „текстуализације“. Линда Хачион наводи даље да су и историја и фикција дискурси, људске конструкције, означавајући системи који прилоком текстуализовања прошлости стварају односно конструкцију садржаја али и значења (види Хачион, 1996: 163).

Читалац као активни учесник у процесу писања односно читања књижевног дела који у текст који чита уноси своја значења, своја искуства и своја тумачења једна је од теза коју заступа Ролан Барт у тексту „Смрт аутора“. Феноменом читања Петровић се много више бави у *Ситничарници* где открива свет књижевности паралелних читања и читача који се у тим књижевним штивима сусрећу, растају, заљубљују, разочаравају, мрзе и умиру. Роман без радње „Моја задужбина“ настаје као дело Атанаса Бранице, литерате који ствара читав један имагинарни свет у којима његова љубав према Натали Увил може да опстане јер је у стварности неузвраћена. Роман надраста свог творца и напушта га, преузимају га други читачи који у њему налазе уточиште. Када Адам Лозанић, студент Филолошког факултета, апсолвент на Групи за српски језик и књижевност добија понуду од непознатих наручиоца да изврши лектуру горе наведеног романа, он улази у тај свет паралелних читања и врши измене у тексту романа. Наизглед мале промене имају велике последице, чиме нам се указује на значај сваке ма и најситније речи, знака интерпункције, описа, редоследа речи, детаља у једном књижевном делу које живи свој живот независно од аутора.

6. Текстуалност и заборав

Простор књижевног дела као нови простор слободе, прелазак у трансцендентално, носи са собом и извесне опасности а последице су веома видљиве у стварности. Настојање да се човек удаљи од узнемирујуће стварности или да је одбаци путем бекства у свет фикције није увек безазлено нити успешно. Имагинарни јунаци и историјске личности лако се срећу у свету књижевног дела док напоредо читају исту књигу и равноправно егзистирају у оба света, као што и свет снова има подједнак значај као и реалност, а у извесним ситуацијама

чак виртуелно надвладава реално. Овде поново долазимо до раније поменуте ситуације у којој се историја и књижевност повезују путем текстуалности, уз истицање важности писане речи.

Забат куће у роману „Моја задужбина“ аутора Атанаса Бранице представља једну врсту грађевинског палимпсеста, где су током времена текстови мењани и исписивани једни преко других, према потреби и измењеним приликама. Изрека „*Verba volant, scripta manent*“, најновији натпис на забату куће која је склониште бројних читача избеглих од реалности у овај роман без радње упозорава на општељудску потребу за писањем, приповедањем, описивањем и бележењем као начином да се победи заборав. Овде се јавља један изузетно важан мотив који је проткан кроз оба романа – заборављање и борба против заборављања, најпре на личном а затим и на колективном плану. Уколико заборављање повежемо са нестајањем успомена, речи, сећања, на индивидуалном плану трагедија је велика, али подношљива. Човек умире када престане да се сећа. Народ нестаје када изгуби језик и историју оцртану речима тог језика – када изгуби колективну свест и колективно сећање.

Једна од јунакиња, Наталија Димитријевић, лагано заборавља прошлост и речи свога језика. Свесна тога да заборављањем лагано умире ипак не жели да живи у лажи, не жели „да јој други подмећу своја сећања уместо њених“ (Петровић, 2003: 60), радије се опредељује за сопствене успомене које лагано нестају.

Заборав посматран као део колективне свести једног народа има несagleдиве и непоправљиве последице. Како Кундера наводи у *Књизи смијеха и заборава* заборав је врхунска трагедија, а уз то заборав отвара простор да нам други подмећу своја сећања, своје успомене, своју верзију догађаја.

„Народи се ликвидирају тако – рекао је Хубл – да им најприје одузму памћење. Униште им њихове књиге, њихову културу, њихову повијест. А нетко други им напише друге књиге, даје им друге књиге, даје им другу културу и измисли им другу повијест. Народ онда полако почне заборављати што је и што је био. Свијет око њега то заборави много брже“ (Кундера, 1982: 179).

Човек, појединац, умире када престане да се сећа. Народ нестаје када изгуби језик и историју оцртану речима тог језика – када изгуби колективну свест и колективно сећање. Уништавање језика једног народа представља уништавање његовог идентитета. Када кажемо језик то подразумева и његову усмену и писану верзију, и само писмо.

Како се другачије бранити од заборава осим причом, писањем, молитвом. Чувајући своје књиге, своје писмо, приче и библиотеке народи чувају своју културу, национални идентитет, своје постојање и своју историју. Како потпуно уништити нешто? Уништити писање о томе, сећање о томе и причу о томе. „Нису многи народи нетрагом нестали што су имали одвише непријатеља већ стога што није било ничега да се сатвори о њима. Вавеки умире само онај о коме нема никаквог помена. Сваки други наставља да постоји онако како се о њему приповеда.“ (Петровић, 1997: 274) и зато када Жича почиње да пропада у мрак и злобу којом су је непријатељи опсели чује се вапај: „...на вама је да

спасете макар речи Србаља... на вама је суште речи да спасете..." (Петровић, 1997: 336).

Носталгичан однос према прошлости један је од разлога због кога Џејмсон и Иглтон у новијим текстовима нападају постмодернизам. Међутим, та носталгија није реакционарна нити монолитна носталгија која упропашћава садашњост већ трагање постмодернизма за сопственом различитошћу приликом понављања и искоришћавања прошлости. Хачион наводи следеће:

„Али ако носталгија претпоставља избегавање садашњости, идеализацију (фантазију) прошлости или повратак тој прошлости као рајској, онда постмодернистичко иронијско преиспитивање историје дефинитивно није носталгично. Оно критички супротставља прошлост садашњости и обрнуто. У непосредној реакцији на тенденцију нашег доба да вреднује само ново и необично постмодернизам нас враћа према преиспитивању прошлости да бисмо барем видели шта представља вредност у том прошлом искуству. Али критика његове ироније је двострука: прошлост и садашњост процењују се једна на основу друге“ (Хачион, 1996: 76).

Сасвим другачију врсту носталгије према прошлости негује јунакиња *Ситничарнице* Наталија Димитријевић. Она о предратном Београду и предратним догађајима чува само најлепша сећања, до детаља памти изглед сваке улице, продавнице, омиљених места и стаза којима се кретала, до те мере чврсто се држећи свог света прошлости да у њему радије проводи време него у садашњости. Сећања су та која повезују прошло са доживљеним и боје ово прво на рачун другог. Као и по простору књижевног текста којим често лута бежећи од стварности и старости Наталија се често повлачи и у прошлост, враћајући се натраг у садашњост са ситницама купљеним у срушеној антикварници или робној кући која је замишљена али никада није изграђена. Ово двоструко фантастично измештање из садашњег простора и времена писац користи како би истакао трагику једне личне судбине али и трагику српске историје. Двоструки отклон потребан је као бег од ружне садашњости, од ратних година у којима се распала Југославија, али и од историје која ипак није линеарна већ радије циклична и као да се понавља.

7. Време садашње

Назнаке о блиској историји односно савременом тренутку исказују се кроз мотив сеоба или избеглиштва. Породица Лелека коју срећемо у свету књиге „Моја задужбина“ двоструко је измештена, на физичком плану, територијално, са простора преко Дрине, а на духовном плану и из света стварности, очигледно непријатне, у свет књижевности. Трагика једне избегличке српске породице оцртана је кратким и снажним изразом кроз причу о Лелецима, породици која је са ратних простора избегла у Србију, а одатле у свет „Моје задужбине“, праћена вечитом сенком која се од њих никада не одваја. Лична судбина као слика колективног страдања читавог народа надовезује се на паралелне слике

вишеструког избеглиштва у роману *Oncada*. Колективна слика избеглица из Босне који су остали без својих породица, домова, домовине али и без речи, без жеље за причом, овог пута приказани су безлично, на нивоу читаве групације, без имена и ознаке, сви слични, исти у свом страдању: „...иза нових вести и старих коментара, избегли су, међутим, настављали свој пут. Задружни домови, спортске хале, учионице школа...сада су до последњег места испуњавани великом муком. Службеници су у формуларе сабирали судбине, па се окренули формирању архиве, извештачи су вредно разнели приче у своје редакције, информативне куће су их размениле са светском мрежом, потресне повести су постале свеже новости, а прогнани су, када би остали сами – ћутали. Једноставно, једни другима нису имали шта да кажу. Уосталом, све су њихове приче биле сличне, ако ни по чему другом, а онда барем по томе што су се после онолико кружења згрчиле баш ту“ (Петровић, 2000: 286).

Лик Наталијине дружбенице, младе студенткиње Јелене која убрзано учи енглески језик желећи да побегне из своје земље и од свог језика такође нас наводи да наслутимо како ситуација у Србији деведесетих година није баш сјајна. Јелена такође истовремено жуди и за физичким, просторним измештањем али истовремено и за духовним па и темпоралним измештањем, не само из сопствене државе већ и из матерњег језика, па самим тим и из прошлости, садашњости и будућности своје домовине:

„ (...)–систематично је учила речи, пазећи на што приснији изговор, одмарајући се маштањима да ће енглески говорити тако добро, да када оде одавде, нико неће ни наслутити одакле је дошла“ (Петровић, 2003: 53). Политички и идеолошки контекст, уопштено гледано – контекстуализацију и критички однос према историји очигледно је немогуће заобићи у књижевном стваралаштву, без обзира на све покушаје постмодернизма да себе прогласи аисторичним.

Монаси Жиче такође страдају колективно, избегли из света физичког у свет трансценденталног они у целости дају приказ страдања српског рода и његовог пада кроз слике издаје, неверице, невере, неслоге. Жича одолева опсади и бројним искушењима 40 дана (симболично значење – пост траје 40 дана) али коначно пада са висина на које је снагом вере и молитве издигнута након напада огромне механичке птице коју је механик Ариф направио у сврху уништења. Тешко је не уочити паралелу са авионима бомбардерима који су за време НАТО бомбардовања данима кружили небом над Србијом.

„ (...) злина има многа лица, али се увек своди на једно – неко је одоздо заповедио:

Сада!

Напаст се још мало издигну, прикупи крила уназад, упери кљун и канце, па се свом снагом обруши право на петелку о којој се манастир држао. Светлост одоле првом налету. Чак поче да се плете, мрсећи покрете птице“ (Петровић, 1996: 354).

Опис напад изведеног у 13. веку на саму срж српског националног бића, манастир Жичу као седиште српске архиепископије, не разликује се пуно од описа напада извршеног 8 векова касније на српску државу:

„А онда су се, ниоткуда, појавиле три клинасте формације, свака сачињена од по шест авиона. Крагуј се срчано устремио ка њиховој путањи, но механички створови су већ увелико били над долином, отресајући своје товарије отприлике тамо где се мост пропињао над реком. За експлозијом се надимала мрка планина...“ (Петровић, 1996: 350).

Историја је циклична и понавља се увек изнова, у новом руху, у новој причи, коју већ добро познајемо али је се само понекад сетимо и препознамо је.

8. Закључак

Петровић нам својим романима свакако указује на чињеницу да историју пишу победници и да она није објективна, али и да од историјских оквира ипак не можемо побећи. Кроз сусрет приче и историје и њихове борбе али и њиховог прожимања долазимо до закључка да су ова два дискурса – дискурс историје и дискурс књижевности, узајамно зависни и тешко међусобно искључиви. Опсада о којој Петровић пише превасходно се односи на речи, на језик и писмо, на књижевно стваралаштво које у себи носи и историју. Интертекстуалност која је једна од битних одлика постмодернизма упозорава нас да су све приче одавно испричане а сви текстови само одједи неких других текстова, одавно и више пута написаних.

Упркос томе он и даље пише а ми и даље читамо. У том читању и ми попут ликова *Ситничарнице* „одлазимо“ од стварности која није увек сјајна. Главни ликови *Ситничарнице*, Јелена и Адам одлазе, нестају иза границе хоризонта тражећи срећу у књижевном тексту, измештајући се из реалности. Жича је после вишевековних страдања и разарања обновљена јер је њено благо измештено у простор трансценденталног. Перо анђела је сачувано. У обновљеној Жичи Богданова супруга Дивна крсти њиховог сина, славећи нови живот, веру свог народа и садашњи тренутак.

Сам аутор о својој потреби за писањем каже: „Стварност постаје до те мере немилосрдно невероватна да ми се чини како је неопходна све већа количина маште да би се таква стварност ’разблажила’, да би се успоставила каква-таква равнотежа“ (Петровић, Горан: НИН, Све наше опсаде, 1998).

Горан Петровић прича историју као причу, неострашћено, незлобиво и зачаравајући читаоца док истовремено том причом подсећа на историју и њен значај. Јер све што је земаљско и физички снажно у суштини је крхко и крто и у сваком тренутку склоно уништењу и пропадању. С друге стране, писаније о прошлим или актуелним догађајима налази свој пут до онога ко жели, хоће или мора да слуша. Историја је прича о прошлим временима а свака је прича некаква историја у малом.

Литература

- Еко, У. (2004). *Име ружје*. Београд: Библиотека Новости, XX век.
- Иглтон, Т. (1997). *Илузије постмодернизма*. Нови Сад: Светови.
- Илић, С. (2006). Опсада српске књижевности, јучер, данас, сутра. *Бетон*, бр. 1.
- Кундера, М. (1982). *Књига смијеха и заорава*. Загреб: Библиотека Зора.
- Lyotard, J.-F. (1990). *Postmoderna protumačena djeci*. Zagreb: Naprijed.
- Петровић, Г. (1997). *Опсада цркве Светог Спаса*. Београд: Народна књига-Алфа.
- Петровић, Г. (2003). *Ситничарница „Код срећне руке“*. Београд: Народна књига-Алфа.
- Петровић, Г. Све наше опсаде, НИН, 02/05/98, 39. [http://web.arhiv.rs/Develop/Glasnose.nsf/e1e8ae183fef875c1257298004aa01d/8c984b9c60a2f103c12572f90054fd78?Open document](http://web.arhiv.rs/Develop/Glasnose.nsf/e1e8ae183fef875c1257298004aa01d/8c984b9c60a2f103c12572f90054fd78?Open+document), консултовано 05.06. 2013
- Наџион, Л. (1996). *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.

Jelena Simić

HISTORIOGRAPHIC METAFICTION IN THE NOVELS OF GORAN PETROVIĆ *OPSADA CRKVE SVETOG SPASA* AND *SITNIČARNICA „KOD SREĆNE RUKE“*

Summary: The postmodern interpretation of the reception of literature and ideological implications of literary works represented in Poetics of Postmodernism by Linda Natchon and interpretations of theorist Frederic Jameson and Terry Eagleton are the basis for examining the problematic relationship of history and fiction in the literary work of Goran Petrovic. Review of the historical foundations on which the writer made the reconstruction of the past eras, from the perspective of the present moment, inevitably leads to the rehabilitation of the known historical facts and new construction of the past. There is some involvement of the writer and awareness of opportunities for political and social action of his work. His critical orientation towards the past varies between the suppression of certain historical events to the warning of the dangers of counterfainting and falsification of the history. The interaction of the discourse of history and literature is written inside each text since both history and literary works represent a human construct.

CIRCULUS MORS – ПРОЗА ДЕЈАНА ВУКИЋЕВИЋА

Сажетак: У раду се анализира опус Дејана Вукићевића – три збирке прича (*Корота*, *Алеја бизарних кипова*, *Омама*) и два романа (*Бодило*, *Церебрум*). Проза овог савременог српског аутора сагледава се у контексту интертекстуалних релација, са нагласком на лајтмотивима који се понављају и варирају у целом опусу, компактној целини коју смо именовали као *circulus mors*.

Кључне речи: Дејан Вукићевић, кратка прича, роман, лајтмотиви, интертекстуалност

„Звери се досађују без наркотика.
Оне се предају животињском разврату.
Звери, над вама седи време.
Време мисли о вама, и Бог.“
(Хармс, 2002/2003: 138)

Прозно петокњиже Дејана Вукићевића – три збирке прича: *Корота* (1998), *Алеја бизарних кипова* (2002), *Омама* (2007) и два романа: *Бодило* (2005), *Церебрум* (2012) – твори поетичку кружницу, коју бисмо могли назвати *circulus mors*. Символични круг интимног *пентатеуха* за(по)чиње *Корота*, као књига естетичког постања и самообликовања, формирања властитог стила кроз дијалог са другима, да би се ослобођење и излазак „из сенке херувима заклањача“ одиграли у другом чину драме самостварања, другом делу петокњижја (збирци *Алеја бизарних кипова*), након чега се „закон светости“ и логика обесвећења упризорују у Вукићевићевом *Левитском законнику*, тј. *Омами*, која фигурира као *preparatio evangelica pagana* за „попис на Синају“, остварен кроз каталог грехова и разврата (роман *Бодило*), да би се све улило у почетну / крајњу тачку извора / увира *Поновљеног закона* (роман *Церебрум*). Архитектоника Вукићевићевог петокњижја остварена је варирањем неколиких (лајт)мотива, који као Аријаднино предиво и танка нит смисла, држе на окупу здање петокуполног поетичког брода, обавезујући, притом, критичаре на херменеутичко кружење од прве до пете књиге и натраг, како би се разумела разлика изнедрена у чину

¹ tiskicvet38@gmail.com

опетовања и истост самих текстова, остварена у полилогу са алтеритетима разнородних контекста. Ничеанска идеја „вечног враћања истога“ философска је подлога Вукићевићевог прозног уробороса, те се хераклитовска ватра која ништи супротности огледа у корелацији живота и смрти, њиховом (коло)плету и (са)одношењу, тако да ће, нимало случајно круг бити један од средишњих Вукићевићевих (лајт)мотива, како у причи *Circulus vitae*, којом се отвара збирка *Алеја бизарних китова*, и која ће се, неизмењена, поново јавити у циклусу *Стрелци промашаја* (збирка *Омама*), тако и у причи *Човек са кружног трга*, у којој се, алузијом на *Кратку повест времена* Стивена Хокинга, људски живот пореди са путањама планета. Као варијанта великог (лајт)мотива круга, у Вукићевићевом пентатеуху, јавља се (лајт)мотив кола, у три индикативна облика: мртвачко коло (прича *Газдино коло*), свадбено коло (прича *Борејска трпеза: мој брат Јован*) и (у)поређење телесног преплета у коитусу са колом (прича *Арг са Огигије*). Потребно је напоменути да мотив кола, у причама Дејана Вукићевића, остаје потпуно лишен фолклорне симболике, упркос очитим подударанима са обредима прелаза, чак би се могао схватити и као њихово гротескно изобличење, које првенствено има функцију указивања на неразлучивост живота и смрти, дакле на *circulus mors*. Поетичку кружницу Вукићевићевог петокњижја отвара збирка *Корота* (1998). Пролегомена за ову збирку, али и читав опус, био би *Предговор*, у којем се (раз)открива „унутрашња књига“ самог аутора, односно, избор из традиције, садржан у попису имена узора, а то би били: Овидије, Шилер, Гогољ, Хофман, Флобер, Балзак, Сервантес, Бодлер, Достојевски, Чехов, Хармс, Пруст, Кафка, Сартр, Љоса, Елиот, Црњански и Борхес. Мотив идентитета, којим започиње људска повесница (*Књига Постанка*) трајно обележава збирку *Корота*, која се протеже у поетичком луку од борхесовског *Предговора* и разарања онтолошке стабилности индивидуалног идентитета: „Сад кад сте нашли Вашу књигу, она није више Ваша. Тек сад сте је изгубили... Стајаће на оваквим полицама, свако ће моћи да је има...“ (Вукићевић, 1998: 6), преко медијалне приче *Необични нестанак мог деде*, у којој се речи, макар привремено, проналазе „Једном док сам то радио појавиле су се РЕЧИ. Не неке обичне речи. Биле су то речи ове приче, баш ове коју ти сад читаш, драги мој читаоче, ТИ, драги мој деда, ТИ, који си и писац и читалац. И ТИ ћеш као и ја наставити где си стао.“ (Вукићевић, 1998: 40), па до финалне приче ове збирке *Необични нестанци мог деде*, која сингуларну природу првог нестанка Анастаса Петручевића замењује плуралом, што свакако упућује на гест понављања, са нужном разликом, која се огледа у хармсовски апсурдном позиву на колективно самоубиство, чиме се наново релативизује онтолошка стабилност идентитета лик(ов)а и текста „Да бих био сигуран да је идеја колективног самоубиства спроведена морао сам остати једини живи створ пре него што се убијем. Да ли сам се убио, деда? Не знам. Вероватно нисам, јер ако јесам онда је све ово неко измислио.“ (Вукићевић, 1998: 138). Према томе, *Корота* осцилира између борхесовски маштенског губитка властите „књиге друге“ и хармсовски бизарног (ауто)деструктивног апела, након којих ће уследити адамски акт именовања

ствари и појава у свету, односно, прича у збирци, што би било *par excellence* својство фигуре Аутора (лат. *auctor*), реализовано у *Бележици о аутору*, која се протеже између интра-/пара-текстуалности, приближавајући се, на тај начин, *Речнику ређе коришћених речи, добро познатог значења* из збирке *Омама*. Мотив слепила (остварен посредством упечатљивог лика Јоргеа не-читача) из *Предговора*, свој еквивалент добија у мотиву у-вида, нужно поткопаног сумњом, у васколико постојање (како на егзистенцијалном, тако и на уметничком плану) из приче *Необични нестаници мог деде*, са краја ове збирке. Након *Предговора*, преко невеликог суматраистичког *Јекиног моста*, прелази се на подручје хармсовског стилског експеримента. Мали омаж Данилу Хармсу реализован је циклусом *Смртни случајеви*, који фигурира као аналогон Хармсовим *Случајевима* и *Новим случајевима*. Вукићевићевом циклусу претходи посвета, односно, микронаративни исечак као огледални парњак Хармсовој *Плавој свесци бр. 10*. Губитак равнотеже, субверзивни акт искривљења слике света у *Смртним случајевима* (реализацији космолошког/естетичког принципа хармсовске „невелике“ и посве хињене грешке), у збирци *Корота* постаје видно обележје препознатљиве литературе нонсенса. Од прича из овог циклуса свакако је најбитнија прва, о црнци Опију Лоренсу, која ће се појавити као саставни део приче *Мој читалац*, у виду парафразе читаоца: „Ви сте написали ону кратку причу о црнци који је у контејнер бацио мантил а на хемијско чишћење однео кесу са ђубретом“ (Вукићевић, 2007: 104), при чему је и прича *Мој читалац* снажно обележена разматрањем питања идентитета, превасходно кроз мотив двојништва писца и читаоца, али и борхесовског геста читаочеве антиципације и исписивања пишчеве будуће књиге. Наредни циклус *Слутње* отвара прустовски колажна егзистенцијална ретроспекција *Испод капака*, остварена елиптичном техником филмског кадрирања, на коју се надовезује *Епифанија*, посвећена сликару Милану Туцовићу. Паралела између неименованог ликовног уметника и песника аналогон добија у пару Ван Гог : Гогољ, чиме се (ре)креира тема идентитета, као средишње место *Короте*: „Отворених уста слушао сам а чинило ми се да све то, у ствари, ја говорим. Јер све су то биле моје мисли, моје опсесије. Као да сам говорио самом себи пред огледалом. Чак ми се, у магновењу учинило да ми је веома сличан...“ (Вукићевић, 1998: 23), док ће се иста тема наћи и у причи *Мајка*, где је процес сазревања приказан, необичном оптиком, од самог чина (по)рађања: „Једна бора се тада уреза на њено чело. Једна на моје. Временом се преплитаху, појачаваху једна другу, истицаху од осталих. Исте су, само је једна наличје другој.“ (Вукићевић, 1998: 27). Мотив *огледала*, као инструмент удвајања, у Вукићевићевим делима, задобија неobiчно космогонијско обличје свемирског огледала (приче *Потоп* и *Човек са кружног трга*). Кишовско иронично преиначење картезијанске максиме у апологију нагона, рефлекс задобија у Вукићевићевој причи *Напетост у дебелом цреву*, као микролајтмотив „(Секс је у корену свега, помишљам)“ (Вукићевић, 1998: 29), док се разматрање идентитета у овој причи отеловљује у лику девојке која „измишља своје животе“ (Вукићевић, 1998: 31). Прича о причи и чи-

тању (делимични парњак приче *Мој читалац*) било би прустовско-флоберовски интонирано (ауто)иронично сентиментално васпитање у *Осмеху Наташе К.* Циклус *Необични нестаници* започиње већ поменутом причом о Анастасу Петручевићу, балзаковском мономану са фикс-идејом: „Та идеја била је да покрене Земљу и да јој такву брзину да ће време напросто стати.“ (Вукићевић, 1998: 39), а завршава се мотивски сродном причом *Лађа*, која би била литерарна транспозиција Зенонове апорије о Ахилу и корњачи. Ове две приче повезује страх од смрти и са њим скопчана борба против времена, било кроз принцип метемпсихозе (Анастас Петручевић), или, пак, кроз незауостављиво кретање, одласке и враћања, путовања (*Лађа*). Пожељно би било овим двома причама припојити и причу *Поништитељ* (циклус *Поништитељ света*), у којој масовни убица натпросечне интелигенције покушава да убиством целог света осујети смрт (при чему се Фаустов и Раскољниковљев принцип делања и стремљења *streben*, иронично модификује у вукићевићевско *sterben*), како би на крају схватио узалудност покушаја физичког обрачуна и издао (о)поруку о писању као разарању: „Свет је створен Речју и само се Речју може поништити... - Али како.... - Пиши, сине мој, пиши....“ (Вукићевић, 1998: 125), чиме се трајно укидају идеали наслеђени из епохе просвећености (хуманитет и прогрес), као што се, истовремено, врши апологија ничеанског виталистичког нихилизма *Übermensch*-а (фигуре, која, такође, подлеже пародијском искривљењу). Одсев хармсовског проседеа *Бабе које испадају* реактуализује се и преображава у причи *Прелазак*, где се тема идентитета огледа у Анастасовом придруживању Циганима и промени имена у Ариф. Прича *Повратак* варира мотиве рекапитулације егзистенције из приче *Испод капака*, посредством поступка афективне меморије, која се, мотивом „мириса од липа“ (модификацијом прустовског „липовог теја“) повезује са причом о старењу и смрти – *Нестајање*. Ова прича уводи велики гробљански лајтмотив Вукићевићеве прозе, обновљен у *Пиру на Новом гробљу*, из којег ће се гротескна сцена циганске свадбе пренети, са неопходним изменама, у роман *Бодило*, док ће топос Новог гробља облежити *Церебрум*. Изузетно успела свакако је прича *Фирентинска смрт*, која мановско-флоберовском иронијом предочава разгледања знаменитости италијанске културне историје пензионисаног економисте, чија трајна опсесија постаје Мазачова фреска, насликана 1425. године, из цркве Santa Maria Novella, која „... приказује св. Тројицу са Богородицом, св. Јованом јеванђелистом и два донатора, [док] најнижи део фреске, спојен са гробницом, приказује један костур који лежи на саркофагу са натписом [...]: 'Оно што си ти, ја сам некад био; оно што сам ја, ти ћеш бити'.“ (Ценсон, 1974: 323). Циклус *Убиства света* започиње хармсовски апсурдним самоубиством сувишног, „избаченог“ човека, господина Шћеловића (прича *Светоубиство*, која кореспондира са причом о господину Шћеловићу из *Смртних случајева*), чија се смрт релативизује поступком „невелике“ грешке: „Кад му је све то досадило, убио се. Или га убише. Или он уби њих.“ (Вукићевић, 1998: 68). Након свемирске ре-флексије *Потона* (насловна лексема и сама је анаграмски огледална, као и целина петокњижа), ус-

ледиће Хармсовом *Падању* налик Вукићевићева *Необична представа*, са епиграфом-парафразом логичког силогизма о Гају и смрти из Толстојеве *Смрти Ивана Иљича*, обележена андрићевско-кишовским мотивом циркуса, утопијским егзотизмом/боваризмом Фредерика Мороа, са примесма Шилеровог проматрања наивног и сентименталног песништва и борхесовски маштенским летом/самоубиством, који редукује телесност у (нематеријалну) тачку, призивајући тачку из приче *Нестајање*. (П)окушај очевог самоубиства, из приче *Кентаур*, јавиће се поново у иронијско насловљеној епизоди *Генерална проба* (роман *Церебрум*). На овом месту, неопходно је указати на Вукићевићеву поетику детаља, која само потврђује сентенцу Максима Горког како *до једноставности треба дорастати*. Наиме, један од значајнијих (лајт)мотива прозног пентатеуха били би свакако мрави. Након што је нова ждребица, у причи *Кентаур*, названа Јулија (по Шекспировој јунакињи), уследиће флоберовски контрапункт – свежа балега која се испарава и колона мрава. Као засебна подгрупа издвојиће се мрави-гробари. Вукићевићев инсектаријум употпуниће мува (из истоимене приче, у збирци *Корота*, где се питање идентитета разрешава на неуобичајен начин, поређењем положаја писца са мувом, односно, иронијским отклоном од муве-музе), комарац (прича *Tractatus mosquitos*, која ће се мотивом самоубиства и „главом самоубице“, као и поновљеним епиграфом из *Јекиног моста*, овог пута унетог у сам текст *трактата*, приближити збирци *Корота*) и црви, чије се колоније, како читамо у *Церебруму*, не крећу под земљом са леша на леш: „Сада схватам да су њихова јајашца у човековом желуцу, цревима, гузици, свуда тамо где је храна. Човек заметке својих антропофага носи у сопственој утроби. Као и свака јабука.“ (Вукићевић, 2012: 150). (Библијски) мотив јабуке преображај доживљава у причи *Паганска богиња*, која се, пак, мотивом статуе, повезује са *Алејом бизарних кипова*, док се кужни дах смрти наставља у осмеху смрти Наташе К. (*Осмех Наташе К.*). Хармсовим причама *Младић који је запрепастио чувара* и *Оптичка варка*, у *Короту* одговара прича *Бес голуба: SCH*. Круг каталожких прича, са наслеђеним али битно измењеним мотивима библиотеке и енциклопедије, чине *Јуродиви*, посвећена Зорици (збирка *Корота*) и *Мртва душа* (збирка *Алеја бизарних кипова*), која насловом асоцира на Гогоља, а епиграфом и самим текстуалним ткивом на Кишову *Енциклопедију мртвих*. Изузетан набој комичног (гогољевски комични портрети и комичан сиже) обележиће причу *Јуродиви*, која се затвара иронизовањем сервантесовског акта спаљивања књига, употпуњеног самоспаљивањем, као и финалним, графички издвојеним сегментом пластичног описа сецирања „аморфне трупине“, који неодољиво асоцира на Рембрантов и Кишов *Час анатомије*. Питање идентитета, у борхесовском маниру, обележиће причу *Мртва душа*, у којој се сам текст подваја (дели на видљиви и невидљиви део) и постаје инхерентно амбивалентан. Мотив самоубиства, са примесам реминисценција на Булгаковљев роман *Мајстор и Маргарита*, обележиће причу *Кад је Дана оманула*, која се са циклусом *Сродници* збирке *Омама* повезује путем мотива сапутника, сапатника, тј. самртника. Циклус *Убиства из хата*, након поменуте *Муве*, отвара хотимични

акт оцеубиства, односно, литерарне ликвидације Милорада Павића, у причи *Упали свећу, читаоче, ти си на реду*, која мотивом „приче са два наслова“ у алузивни спектар уводи *Унутрашњу страну ветра*, са интригантним павићевским описом улица, али и борхесовским лавиринтом, као ознаком за Ново гробље (веза са *Церебрумом*), да би се завршила борхесовско-ековским мотивом књиге-отрова, која убија читаоце. Гротескно изобличење Чеховљеве приче *Дебели и мршави* налазимо у причи о „апостолски“ чистом Ивану, који прожди-ре своје цимере (*Канибал*). Ментални гест канибализма из ове приче, повезује се са покушајем менталног коитуса са Наташом К, док се набоковљевски мотив педофилије преноси у роман *Бодило* (односно, причу *Кал*), као модус карактеризације како главног јунака, тако и Штаћештаћеша. Друга веза са Чеховом, у збирци *Корота*, представља прича *Пандемонијум* (циклус *Поништитељ света*), са неприкривеним, али гротескно предимензионираним алузијама на Чеховљев *Павиљон бр. 6*, док мотив ђавола-двојника уноси примесу поетике Достојевског. Модерна литература нонсенса, у *Пандемонијуму*, остварује се у ониричком амбијенту лудичке кероловске фантазмагорије: „Те ноћи сам сањао како играм неку необичну игру с коврцавом девојчицом. Циљ је био да се што више поља на некаквој табли префарба у своју боју. Чим бих префарбао поље оно би само мењало боју.“ (Вукићевић, 1998: 127). Мотив игре и поетика Луиса Керола из *Пандемонијума* свој одраз проналази у кафкијански апсурдној причи о кривцу без кривице – *Записи из земље, у Алеји бизарних кипова* (идеолошка оштрица вешто је камуфлирана и само благо наговештена у приказу спољашњости истражног затвора као „оронуле зграде са кич фасадом“), у којој се кишовски *истражни поступак* извргава руглу, кроз упечатљив лик истражитеља (са списатељским аспирацијама – од својих нерасветљених случајева сачиниће сценарио за детективску серију), који саветује оптуженог: „Па знаш ли ти да ја све знам, само, само желим да имам саговорника, да чујем од тебе оно што већ знам. То је мој посао, разумеш?“ (Вукићевић, 1998, 2002: 70), у мотиву игре преферанса, где се већ кероловски трансформише у набоковљевски лудизам (наслов приче, дакако, поетичка је инверзија *Записа из подземља* Ф. М. Достојевског, док је мотив опчињености јунака Мерилин Монро јасна веза са причом *Шарена лажа*, односно, са гротескним изобличењем упризореним у лику Циганчице Марлене/Мери лин, у причи *Кал*, из *Алеје бизарних кипова*, као и из *Бодила*). Поетичко онеобичење доноси прича *Савремена бајка* (писана техником палимпсеста са једнаким свршетком) из збирке *Корота*, која неоавангардним графичким решењем алудира на процес активације визуелне рецепције, док се текст и његов негатив (два укрштена наративна рукавца), као бајка и антибајка, односно, свест и несвесно текста, сливају у слику са натписом *Добродошли у Рај*, при чему меци и гранате и помињање Баш Чаршије указују на иронијско первертовање буколичког РАЈа у ратом разорено СаРАЈево. Антиутопија пекићевског типа била би прича *Носорк*, са примесам хокинговских црних рупа и борхесовског мотива сна, док се идентитетска недоумица огледа у приказу Срдјана Валкофа, Сневача, Пророка и Песника Лудог, који из

стварности беже у занос, лудило и сан, док Носорк, као двојство привиђења и реалности, подрива онтолошку стабилност наратива. Трећи део Вукићевићевог пентатеуха, збирка *Омама* (2007), најексплицитније се упушта у интермедјални дијалог са филмом *Амаркорд* Федерика Фелинија. Мотив фотографисања, који се у Фелинијевом филму лајтмотивски варира, у причи *Амаркорд или варка* представља средишње место, док ће мотив албума и (раз)гледања старих фотографија неретко у *Омами* бити модус зачињања афективне меморије, при чему ће мотив сећања бити потпомогнут алузијама на Кишову причу *Из баршунастог албума*. Мотив ујаковог лудила из *Амаркорда*, код Вукићевића се преображава у мотив чудаштва/особењаштва (на граници лудила) ујака Јакова (прича *Велики пројекат ујака Јакова*), или, пак, у знатно израженији мотив дединог лудила из приче *Опорука анђелима*. Колективне свечаности – прославе празника/венчања, у Вукићевићевом поетичком универзуму настају укрштајем раблеовске хиперболизације јела и пића и фелинијевског *dance macabre*-а, оличеног како у ритуалном акту спаљивања старе вештице (обредном навешћењу доласка пролећа), тако и у масовној церемонији дочека и поздрављања Дучеа, односно, у мини-сцени Градишкине свадбене церемоније (свадбена шатра и невреме сценографија су како завршне сцене *Амаркорда*, тако и приче *Борејска трпеза: мој брат Јован* Дејана Вукићевића). Алузије на идеолошко-политичку/социјалну ситуацију, присутне у *Амаркорду*, код Вукићевића суптилније су провучене у наративном ткању, било кроз портретисање ликова, или кроз сликање свакодневице (црно-бели и телевизори у боји, прича *Шарена лажа*), док се опседнутост еротским помаља у причи *Мирис Бебе*, где део „Кренуо сам да руком задихем танку сукњу, време се топило, простор се сажео у једну руку и једну ногу“ (Вукићевић, 2007: 61), подсећа на идентичну биоскопску сцену из *Амаркорда* (која се завршава ироничним коментаром и наглим отржењењем, док код Вукићевића морамо сачекати сам крај приче да би до овог отржењења дошло). Сексуална тензија и еротски набој, као основна обележја приче *Мирис Бебе*, аналогни су атмосфери Фелинијевог филма, при чему ујаково *Желим жену!*, у наступу лудила поновљено узвикивање са врха крошње огромног дрвета (*Амаркорд*) може послужити као концизна илустрација ове Вукићевићеве приче (у којој јунак посматра Бебу из крошње високог бора). Неостварена посета болесном Јаблану у санаторијуму (прича *Јаблан*) спој је мановске атмосфере *Чаробног брега* и далеке реминисценције на посету болесној мајци/супрузи у *Амаркорду*, док ће мајчина смрт (Фелини) доживети трансформацију, саобразну вукићевићевској поетици (обележеној црњансковим *Има сеоба. Смрти нема!*), па ће постати још један у низу необичних нестанака – бекство групе болесника из санаторијума (*Јаблан*). Борба против (страха од) смрти (лајт)мотивски повезује приче *Необични нестанак мог деде, Лађа, Поништител* са причом *Мој ујак и или хиљаду и прва ноћ*, у којој се Шехерезадина нит приче, иронизована контекстом у којем се изриче, продужава везником *и*: „И, видиш, мала моја, он се тим везником бранио. Од смрти се бранио. Иза *и* увек има нечег. То сам тек сад схватио, знаш, то ујаково *и*.“ (Вукићевић, 2007: 37).

Прича *Први пут с оцем на мокрење* мотивско је језгро *Генералне пробе* и *Enuresis nocturna* из романа *Церебрум*. Веома је битно истаћи још један хармсовски (лајт)мотив, који се протеже кроз целину Вукићевићевог опуса. У питању је (лајт)мотив прозора. Аналогно Хармсовим песмама *Окнов* и *Козлов* и *Окно*, односно, причама *Падање* и *Бабе које испадају*, Вукићевићеви јунаци неретко извршавају самоубиство (ис)падањем кроз прозор: приче *Необична представа*, *Кад је Дана оманула*, *Пандемонијум*, са којима кореспондира флорберовски прозор-осматрачница (воајерска бусија) у причи *Записи из земље*, као и прозор-кула од слоноваче из које се сагледава догађање живота – *Прозорски есеј I*, *Прозорски есеј II* или *Обесни дечак* и *Прозорски есеј III* или *A Живот, где је?* (роман *Церебрум*). Мотив сандука из Вукићевићеве приче *Ковчег* (као што сваки мрав мора да носи своју мрву терета, у причи *Кентаур*, тако и сваки појединац носи сандук у којем ће бити сахрањен) еволуира у ексклузивну гробницу и велелепни сандук „краља подземља“ у *Церебруму*, док се сцена нестанка ваздуха и гушења, којом се роман приводи крају, у великој мери подударе са елементима првог дела Хармсове приче *Сандук*: „Ево, почело је: више не могу да дишем. Готов сам, то је јасно. Више ми нема спаса! И ничег узвишеног нема у мојој глави. Гушим се!...“ (Хармс, 2012: 18). Иновативно, Пекићевом *Времену чуда* блиско, тумачење Јудине улоге у Христовом подухвату, из *Белешке о аутору* (Вукићевић, 1998: 139), свој еквивалент задобија у *Јавној вечери у Церебруму*, где се обимнијим наративним пасажом хуморно-иронијски интерпретирају Јудини поступци. Апологији нагона из приче *Мирис Бебе* одговара употреба тела, у оргијским *Отвореним вратима*, која би била увертира за Мијатов Лимб из *Бодила*. Прустовско-кишовски, сентиментално-иронични мотив сећања, у комбинацији са набоковљевским мотивом повратка, на трагу приче *Улица дивљих кестенова*, творе микрокосмос елегично-сатиричног *Реквијема за родни град*, где се најочитија веза са Кишом јавља у (рас)пит(ив)ању: „...но бар бисте могли знати да ли има ту негде нека улица с дрворедом дивљих кестенова?“ (Киш, 2002: 12), односно: „А, постоји ли још она улица с брестовима и ниским старим кућама тамо, у центру?“ (Вукићевић, 2007: 117), док се питање идентитета јавља у (об)лику двојника (неименовани повратник из иностранства и запуштени човек његових година, једини посетилац / власник друмске биртије). Осцилацији између мртвих и живих душа, додаје се, у причи *Мехур*, непостојећа душа, апсурдна егзистенција човека избрисаног из књиге рођених, са матурске фотографије (празно место фелинијевске слике), из памћења становника родног града, као и из целокупне документације (хармсовски риђи човек којег нема). Лик Шавеза спаја приче *Мина* (текст приче остварен као некролог погинулом пријатељу) и *Мираж* (прича о прослави годишњице матуре, са два трансформацијама прустовских мотива – звук разбијања јајета уместо мадленице и „липови уцветали дрвореди“ уместо липовог чаја). Андрићевска „жена које нема“, али је (лајт)мотивски оприсутњена у телу текста, била би Соња, из приче *Ждрепчева крв*, са којом се повезује и сирена из приче *Арг са Огигије*: „Уместо мене који сам ту, он види њу које нема.“ (Ву-

кићевић, 2002: 49). Још један изразито важан (лајт)мотив, као чинилац поетике детаља, твори спектар Вукићевићевог петокњижја, а то би биле капи воде / зноја / паре. Прича *Arg sa Oгигије* обилује овим кохезионим микроформама, док ће се кап зноја у фокусу пажње наћи у одељку *Saturday night fever* или *парнепар* или *последњи танго у СКЦ-у* (роман *Церебрум*), као што ће се капи воде мешати са сузама, у причи *Кал* (Вукићевић, 2002: 85), и роману *Бодило* (Вукићевић, 2005: 132). Мотив препознавања посредством ожилжа, из Хомерове *Одисеје*, гротескно изобличење добија у причи *Два прста испод срца*. Савршенство естетике минимализма и поетике одсуства, остварено је у причи *Некога нема*, у којој се Аутор (из *Белешке* са краја *Короте*) појављује као скривени режисер, са демијуршким прерогативима, стварајући свет (приче) ни из чега (из непостојања и празнине). Други део Вукићевићевог петокњижја, збирка *Алеја бизарних кипова* (2002) чврстим спонама везује се за четврти део – роман *Бодило* (2005). Фигура писца, Матије В. Ладана, из приче *Ладан*, појавиће се такође у *Бодилу*, у којем ће занимљиву тему за писање и „готов“ књижевни лик Матија пронаћи у Штаћештаћешу (иначе, лику из приче *Кал*), при чему ће се у речима Матије Ладана јавити скривени аутопоетички исказ и алузија на начин обликовања лика Штаћештаћеша у *Калу* и *Бодилу*: „...та редукованост израза, експресивност, пружају необичне могућности, та он као да, у ствари, и не постоји, као да је побегао из неке књиге, само га треба шчепати и стрпати назад.“ (Вукићевић, 2005: 93). Лик који је „побегао“ из једне књиге, да би био „шчепан“ већ у наредној, јесте Јездимир Којић, електричар, сахрањен након струјног удара, који се буди у гробу, да би га преплашени ноћни чувар нехотице наново убио глоговим коцем (идентична сцена у *Бодилу* и *Церебруму*). Вукићевићеви романи, настали циклизацијом мањих наративних одсецака (прича), имају изузетно чврсту композицију. Роман *Бодило* почива на нужном (читалачком) памћењу претходних делова петокњижја. Приче *Кал* и *Алеја сплина* (обе из збирке *Алеја бизарних кипова*), са примесама *Епифаније* и *Пира на Новом гробљу* (из *Короте*) уливају се у пандемонијум *Бодила*. Балзаковско-дантеовска људска, одвише људска комедија, роман *Бодило* чини алегоријом зла и разврата и инсценацијом (смртних) грехова. Поетика детаља, карактеристична за Вукићевићев стил, јавиће се у музичкој оркестрацији, односно, својеврсном аудитивном (лајт)мотиву, тј. песми *Цвета трешња у мом врту, пролеће се на пут спрема* (која се јавља како у причи *Газдино коло*, у збирци *Оама*, тако и у *Бодилу*). Попут *Оаме*, која је сва у знаку интермедијалне цитатности, посредством песме *Цвета трешња у мом врту, пролеће се на пут спрема*, роман *Бодило* и прича *Газдино коло* ступају у дијалог са завршном сценом филма *Сабирни центар*, где се јавља песма *Цвета трешња у планини, пролеће се на пут спрема*. Атмосфера *Газдиног кола* и још више *Бодила* кореспондирају са атмосфером и тематско-мотивским склопом *Сабирног центра*. Поред песме *Цвета трешња...*, као (лајт)мотивска аудитивна спона између *Кала* и *Бодила* јавља се меко, руско „Во јево голаве туман“ (у *Калу* је присутан коментар да ове речи изговарају руски туристи, док такав коментар у *Бодилу* изостаје), као вид ка-

рактизације лик(ов)а, али уједно и алузија на маглу са почетка *Короте* (*Предговор*). Још један од начина (лајт)мотивске изградње стабилне композиције у *Бодилу* био би лик Циганчице, продавачице цигарета. Овај лик, директно преузет из приче *Кал*, својим појављивањем и нестајањем, развија сиже и повезује композицију, постајући семантички и структурни кохезиони фактор. Галерију упечатљивих ликова Вукићевићеве прозе, у роману *Бодило*, употпуњује Благоје, „пописивач света“ („Благоје пописује улице, ммм... дрвеће, зграде, предмете, контејнере, ммм...џемпере... - Баш све? – Еее...не све, мљуде не, еее... – Зашто људе не? – Иду други за мном. Они мдуше, ја не.“ [Вукићевић, 2005: 32–33]), који, инвентарисањем предмета и ствари постаје парњак шефици одељења библиотеке, из приче *Мртва душа*, која пописује упокојене душе. Бинарна опозиција тело : душа, битна за шефицу и Благоја, повезује се са финалном сценом каталожке приче *Јуродиви*, сценом сецирања „аморфне трупине“ почившег Симеона Карајерина и иронијским коментаром: „Никада нисам написао ту Дозволу за употребу посмртних остатака у хумане сврхе што сте ми свакога дана потурали, стрвинари. За душу је, нисте, тражили.“ (Вукићевић, 1998: 91). Основна карактеристика Вукићевићевог стила огледа се у смени високомиметског и нискомиметског регистра, односно у вештом контрапунктирању патоса и ироније, тако да би као концизна илустрација стила могао послужити приказ грађевинских радника из *Кала* и *Бодила*: „- Сви ми тежимо савршенству.... Стајали су у благу до колена.“ (Вукићевић, 2005: 90). Завршни, пети део прозног Вукићевићевог пентатеуха, роман *Церебрум* (2012), упркос свеprisутној теми смрти, заправо је прича о усамљености. Главни јунак (Петар Боца) постаје „отелотворена кафкијанска самоћа“ (синтагма употребљена у дочаравању сејача смрти у *Короту*, прича *Поништител*). Отуђеност савременог човека, немогућност остварења комуникације и успостављања блискости, без имало патетике, дочарани су у трима *прозорским есејима*. Празно поље језичког знака и одсуство комуникације, али и жеља за језиком који води до присности, основна су тема *Погрешног броја*, док је свест о самоћи: „Тамара је само још један лик који ме напушта. И мајка, и баба, и Милијана, и деда, и Луна, на неки начин и отац, па и Ерик на свој, сви су ме оставили.“ (Вукићевић, 2012: 139) (*У Товилишту или овај свет*) доминантан наратив (пост)модерног доба. Роман *Церебрум*, дакле, фигурира као сартровско-камијевско-кафкијански дискурс велике самоће и грандиозне испражњености. Јунаци, пак, постају укрштај сартровске ингениозне апологије индивидуалитета (велико Једно) и хармсовског отрежњења, понуђеног у формули „нула и ништа“. Осујећење чина комуникације огледа се у спиритистичким сеансама и разговору са духовима (живи људи неспособни су за разговор и само са мртвима, преко медијума, могу да опште). Чак и међузависност и упућеност на другог пародирана је кроз бинарни лик тетак Зоре и Ауроре, чији је портрет („Одједном сам схватио да се Зора увек налази са леве, а Аурора са десне стране. Оне тога вероватно нису ни свесне, али Зора увек држи десну руку савијену у лакту, а Аурора леву, што је, свакако, думало сам, последица држања руку подруку“ [Вукићевић,

2012: 104]) једна од (лајт)мотивских нити петокњижја, с обзиром на то да се готово идентично цртање ликова јавља у причи *Мртва душа*, у опису ћерки близнакиња шефице одељења, близнакиња које су „...сасвим обичне, с једном необичношћу – кад је једна говорила, гледала је у под, док би друга пиљила човеку право у очи, па онда на смену...“ (Вукићевић, 2002: 22). Како су Јездимир Којић из *Бодила* и Јуда из *Короте* (*Белешка о аутору*) (ре)креирани поново у *Церебруму*, гогољевску нит треба потражити у *Епифанији* (*Корота*), а благо пародијски отклон од Достојевског у *Записима из земље* (*Алеја бизарних кипова*). Фигура писца из прича *Ладан*, *Записи из земље* (*Алеја бизарних кипова*), *Мој читалац* (*Омама*) и романа *Бодило*, варијацију задобија у лику Петра Боце у *Церебруму*. Мотив слепила (Јорге не-читач) са почетка *Короте* (*Предговор*) трансформише се, у *Церебруму*, у лик следе сомнамбулне девојчице, која постаје отелотворење симулиране блискости и комуникације. Како се за све јунаке *Церебрума*, као адекватно одређење, могу употребити речи из Хармсове приче *Случајеви*: „Све добри људи, а не да им се да пусте корен“ (Хармс, 2012: 10), то нас, за сад последњи Вукићевићев роман, враћа на почетак, до збирке *Корота*, затварајући, у исходишној тачки, поетички круг *circulus mors*. Од борхесовски маштенске и хармсовски апсурдне *Короте*, преко бодлеровско-хофмановски зачудне *Алеје бизарних кипова*, посредством изневеравања дикенсовских „великих очекивања“ и бујања флоберовског боваризма *Омаме*, прелази се у дантеовско-балзаковске пандемонијске кругове људске комедије *Бодила*, да би се у флоберовски депатетизујућој причи о кафкијанској самоћи, роман *Церебрум* (у)писао у почетну тачку *Короте*, творећи, на овај начин, симболичну кружницу једне зреле поетике. Итеративно и инфинитно, библијски полисиндетско ујаково и („И видиш, мала моја, он се тим везником бранио. Од смрти се бранио. Иза и увек има нечег. То сам тек сад схватио, знаш, то ујаково и.“ [Вукићевић, 2007: 37], прича *Мој ујак и или хиљаду и прва ноћ*, збирка *Омама*) средишње је обележје *circulus mors-a*, које наговештава проширење пентатеуха у још обимнији и комплекснији прозни уроборос.

Литература

- Вукићевић, Д. (1998). *Корота*. Београд: Народна књига/Алфа.
- Вукићевић, Д. (2002). *Алеја бизарних кипова*. Београд: Рад.
- Вукићевић, Д. (2005). *Бодило*. Нови Пазар: Грађански форум.
- Вукићевић, Д. (2007). *Омама*. Београд: Издавачко предузеће „Филип Вишњић“.
- Вукићевић, Д. (2012). *Церебрум*. Београд: Чигоја штампа.
- Киш, Д. (2002). *Рани јади*. Београд: БИГЗ.
- Хармс, Д. (2002/2003). Хармс. *Градац*, 146–147.
- Хармс, Д. (2012). *Апсурдне приче*, прев. Д. Михаиловић. Београд: ЛОМ.
- Хокинг, С. (2010). *Кратка повест времена*, прев. З. Живковић. Београд: Алнари.

Ценсон, Х. В. (1974). *Историја уметности*, прев. О. Шафарик. Београд: Издавачки завод „Југославија“.

Milica V. Ćuković

CIRCULUS MORS – DEJAN VUKIĆEVIĆ'S PROSE

Summary: The paper analyses Dejan Vukićević's prose (three collections of short stories and two novels). Oeuvre of this contemporary Serbian author is perceived from the aspect of intertextual relations with other international and Serbian writers. Following and analysing the leitmotifs that re-appear and vary in all stories and novels, indicate deeper compactness and coherency, i.e. the oeuvre's wholeness, which enables it to be seen as a whole and named *circulus mors*.

ЗНАЧАЈ ТЕОРИЈЕ ХИПЕРТЕКСТА ЗА НАСТАВУ КЊИЖЕВНОСТИ

Сажетак: Промишљање импликација које дигитално окружење има на наставу књижевности с циљем њеног унапређења неизоставно мора узети у обзир новија психолошка, педагошка и књижевнотеоријска сазнања о утицају савремене технологије на процесе мишљења, учења, комуникације, писања и читања. У уводном делу рада зато се даје сажет осврт на психолошко-педагошки контекст значајан за наставу књижевности и примену савремених наставних средстава. Тежиште рада чини представљање кључних поставки теорије хипертекста, док се у завршном делу истражује релевантност ове теорије за наставу књижевности, односно могућности хипертекстуалне организације методичких модела обраде књижевних текстова.

Кључне речи: настава књижевности, хипертекст, интернет, когнитивизам, хипертекстуална свест, критичка теорија

„I link, therefore I am.“

Mark Amerika, *Hypertextual consciousness*¹

Један од текстова на који ће сваки полазник актуелних стручних семинара² из области примене савремене информатичке технологије у настави свакако бити упућен је рад „Дигитални урођеници, дигитални досељеници“ (2001) Марка Пренског (Marc Prensky), међународно признатог едукатора и истраживача у области учења и образовања. Оправданост оваквог упућивања крије се у чињеници да одређени ставови које је Пренски у свом раду изнео делују врло подстицајно на размишљање о постојећим наставним моделима и начинима рада, позицијама и активностима наставника и ученика у процесима стицања знања. Да би своја гледишта боље објаснио, он је употребио изразе који су се до сада већ усталили у области едукације подржане компјутером: израз „дигитални урођеници“ (digital natives), за генерације студената и ученика који су одрасли уз нову технологију (од вртића до факултета) и „дигитални досељеници“ (digital immigrants), за оне старије, њихове наставнике и родитеље, који нису рођени у дигиталном свету.

¹ „Линкујем, дакле постојим“. Марк Америка, *Хипертекстуална свест*. Доступно на <http://www.grammatron.com/htc/> [9. 1. 2014]

² Акредитовани су семинари (2011–2014): *Електронска школа за почетнике* (аутор Југослава Лулић), *Електронским учењем до креативне наставе* (аутор Снежана Марковић).

Дигитални урођеници су „изворни говорници дигиталног језика рачунара, видео-игара и интернета“; дигитални досељеници „уче да прихвате ново окружење – попут свих досељеника, неки боље, неки слабије – али увек у одређеној мери задржавају свој *нагласак*, односно остају једном ногом у прошлости“. Разматрајући однос те две групе, Пренски је скренуо пажњу на чињеницу да се оне разликују не само по стеченим навикама, већ и физички. Наиме, свеprisутно дигитално окружење и обим интеракције с њим учинили су да данашњи ученици „размишљају и обрађују информације на елементарно другачији начин од својих претходника. Те разлике иду знатно даље и дубље него што многи наставници претпостављају или схватају. *Различите врсте искустава доводе до различитих структура мозга*, каже др Брус Д. Пери с Медицинског колеџа Бејлор. „[...] врло је вероватно да су се *мозгови студената телесно изменили* – и другачији су од наших – као резултат начина на који су одрасли. Без обзира на то да ли је ово *дословно* тачно, са сигурношћу можемо рећи да су се променили модели њиховог размишљања“ (Prensky, 2001: 1; прев. С. Б.³).

Захваљујући интензивнијем стимулисању и развијању одређених подручја, мозак деце одрасле уз рачунар „има другачију физиолошку грађу“. Они су, каже Пренски, развили „хипертекстуалне умове. Они скакућу, као да имају паралелне когнитивне структуре које не делују у секвенцама“. С друге стране, у постојећим образовним системима доминира линеарни начин размишљања, што сада отежава учење мозгу „који се развијао кроз рачунарске игре и сурфовање интернетом“ (Prensky, 2001a: 3). Таква ситуација позива на разматрање методологије и садржаја у поучавању дигиталних урођеника.

Важност наведеног сазнања пажњу наставника књижевности нужно усмерава ка контексту знатно ширем од методике наставе сопствене струке – ка когнитивној психологији, новијим теоријама учења и књижевним теоријама које у своја промишљања укључују утицај савремене технологије на предметност којом се баве. Достигнућа наведених, методици кореспондирајућих области, у спрези са употребом савремене технологије као образовне, могу се, у већој или мањој мери, имплементирати у наставну праксу, чиме се утиче на укупан квалитет рада са ученицима. Чвор којим ћемо у овом раду настојати да све наведено повежемо (умрежимо) је хипертекст – идеја, концепт, модел, медиј, уметничко дело и наставно средство.

*

До првих значајнијих сазнања о особеностима когнитивног система долази педесетих година прошлог века, најпре из истраживања усмерених на технолошка решења за потребе војне⁴ примене; појављују се киберне-

³ Овај и остали преводи у раду су наши, па до краја текста то више нећемо посебно означавати.

⁴ У контексту теме коју истражујемо важно је поменути рад америчког научника Ваневара Буша (Vannevar Bush), који се бавио развојем војне технологије, и за чије име се узимају првобитни настанци хипертекста. У чланку „Као што мислимо“ („As We May Think“), објављеном 1945.

тика и теорија информације, трансформациона граматика Ноама Чомског у лингвистици, истраживања у области вештачке интелигенције, ради се на развоју рачунара и телекомуникација. То је условило развој *когнитивне* психологије, чији предмет проучавања чине ментални процеси у којима се подаци добијени од чула „трансформишу, сажимају, обрађују, складиште и побуђују, другим речима, пролазе кроз различите фазе обраде“. Конкретније, њена интересовања усмерена су ка начинима на који се примају, бирају и осмишљавају информације о спољашњем свету, ка томе како се те информације складиште у нашој меморији и како се користе у решавању различитих проблема (Костић, 2006: 31, 3). Нова сазнања о природи когнитивних процеса утицала су и на промену доминантног педагошког модела, па бихејвиористичка теорија учења шездесетих година бива замењена когнитивизмом.⁵

У педагошкој литератури, указује се на значајне, бројне и врло конкретне импликације когнитивне теорије учења на наставну праксу, а појава хипертекста, односно хипермедија, послужила је неким ауторима да додатно осветле утицај појединих аспеката когнитивизма битних за савремено образовање. Тако Марила Свиницки (Marilla Svinicki) пише да је хипертекстуални наставни концепт директно повезан са начином на који когнитивна теорија предлаже структурирање дугорочне меморије. О овој меморији мисли се као о мрежи асоцијација, што се преводи на мрежну структуру хипертекста: „Концепти су везани један за други, неки на добро организоване, други на посебне начине. Хипермедија настоји да опонаша начин на који стварно мислимо: кроз асоцијације, које су често идиосинкратичне, засноване на нашим искуствима, али ипак логичне“ (Svinicki, 2003: 9, 10). Ова ауторка напомиње како је веза између хипермедија и когнитивне теорије учења довела до бројних интересантних истраживања и развоја конкретних производа и решења.⁶

године, Буш позива научнике да размотре „будући уређај за индивидуалну употребу“, који би био „нека врста механизоване приватне датотеке и библиотеке“. Тај уређај он назива *Мемекс* – машина која памти. У њему „појединац чува све своје књиге, плоче и комуникације“, а пројектован је „тако да се може употребити са великом брзином и флексибилношћу“. Револуционарност Бушове визије (тј. његовог хипотетичког уређаја) је у идеји асоцијативног индексирања, којом је заправо наговештен феномен линка, начин на који данас функционишу готово сви рачунарски системи.

⁵ Когнитивизам проучава начине стицања нових знања и развијање адекватних менталних конструкција. Окренут је ученику као централној фигури процеса учења. Ова теорија учење схвата као активан процес стицања и обраде нових информација коришћењем претходних знања и искустава. Не интересују је само резултати, него и поступци долажења до њега. Усмерена је на стратегије за повећање пажње, диференцијацију садржаја на основу когнитивне развијености ученика, укључивање нових информација у контекст већ постојећих знања и употребу мултимедијалних наставних средстава.

⁶ На пример, чест проблем у хипермедијалном окружењу – феномен „губитка у мрежи“ истраживачи су решили увођењем мапе сајта (site map) „са јасно истакнутом истакнутом тренутном позицијом (врста *ви сте овде* помоћи) и обележеним путем, што би могло да спречи да се ученици изгубе у хиперпростору“ (Svinicki, 2003: 10).

Гери Маршони (Gary Marchioni), који се бавио евалуацијом учења заснованог на хипермедији, истиче да је то „технологија која више омогућава (enabling) него што прописује (directive), јер нуди висок ниво корисничке контроле. Ученици могу конструисати своје знање претраживањем хипердокумента у складу са асоцијацијама у својим *когнитивним структурама*.“ (Landow, 2006: 288). Овакво учење захтева одговорност и доношење одлука, зато је добро за развијање критичког мишљења ученика.

У области образовне технологије, на фону когнитивизма и конективизма, као посебан приступ учењу обрађује се теорија мултимедијалног учења и, у том оквиру, хипертекстуални (хипермедијални) модел. Примена овог наставног модела (који претпоставља аналогију између мреже хипертекста и мрежно организоване људске когниције, у којој су концепти асоцијативно повезани) омогућава диференцијацију и индивидуализацију наставе, као и сазнајну акцелерацију ученика (Станковић, 2003: 739).

Упоредо са поменутих истраживањима на психолошко-педагошком пољу, и у књижевнокритичкој теорији појавио се и велики број радова који се баве хипертекстом. Приближавање хипертекста, као нове технологије писања, читања и комуникације, и књижевне теорије било је омогућено, с једне стране, особинама самог хипертекстуалног медија и, с друге, карактеристичним теоријским преокретом у посматрању књижевног дела/текста и процеса његове рецепције (увођењем и обрађивањем појмова као што су интертекстуалност, дисеминација, дијалогичност, мултивокалност, отвореност и др., преиспитивањем ауторитета и канона). Тако ће се развити *теорија хипертекста*, у чијим оквирима подручје технологије и нових медија први пут постаје предмет студиозних књижевнотеоријских изучавања. Рани теоретичари хипертекста, најзаслужнији за конституисање теорије, били су Џорџ П. Лендоу (George Landow),⁷ Дејвид Болтер (David Bolter), Мајкл Џојс (Michael Joyce) и Стјуарт Молтроп (Stuart Moulthrop).

За почетак процвата теорије и праксе хипертекста често се као значајне узимају две чињенице: објављивање првог дела хипертекстуалне књижевности, романа *Поподне, прича (Afternoon, a story)* Мајкла Џојса (1987) и почетак рада *World Wide Web*-а (касних осамдесетих). На многим универзитетима, првенствено америчким (од којих су водећи Браун и Балтимор), од деведесетих година прошлог века отвара се велики број катедри за проучавање књижевности на новим медијима.⁸ Релативно брзој институционализацији, тј. академи-

⁷ Овај професор на америчком Универзитету Браун објавио је 1992. године књигу *Hypertext: The Convergence of Contemporary Literary Theory and Technology (Хипертекст: конвергенција савремене књижевне теорије и технологије)*, која ће доживети још два допуњена издања, 1997. и 2006. године. Последње је објављено под насловом *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization (Хипертекст 3.0: критичка теорија и нови медији у ери глобализације)* и долази с новим освртима, како на драматичне промене које су се у међувремену десиле у пракси и теорији нових медија и у књижевној теорији, тако и, имплицитно, на негативно интонирана критичка читања ранијих издања његове књиге.

⁸ *Књижевни хипертекст* дефинише се, у општем смислу, као „текст доступан читаоцу на екрану монитора рачунара (то јест на више екранских ’страница’), представљен у нелинеарном облику,

зацији хипертекста допринела је чињеница да су често најзначајнији аутори хипертекстуалне књижевности управо универзитетски професори, предавачи и теоретичари хипертекста (М. Џојс, С. Молтроп, Р. Кувер).⁹

Хипертекст, схваћен као кључна фигура нове писмености,¹⁰ проучаван је с различитих аспеката. Условно, радови о њему могу се груписати на оне у којима је виђен као остварење парадигми постструктуралистичке теорије (код тзв. раних теоретичара, пре свих Џорџа Лендоуа), преко културолошког приступа друштвено ангажованих аутора (попут Стјуарта Молтропа и Ненси Каплан), до оних који се баве реториком хипертекста (Џенет Мареј и, посебно, Еспена Арсета). Чини се понекад, како наводи Гвозден Ерор, да је број радова књижевнотеоријске природе о хипертексту већи од броја реализованих књижевних хипертекстова. Једно од објашњења његове популарности, посебно у академским круговима, односи се на чињеницу да је у природи хипертекста, која одговара духу времена, између осталог, препозната и могућност обнављања интересовања за књижевност и читање. То је књижевност намењена *дигиталним урођењеницима* више него *дигиталним досељеницима*, који је углавном промовишу.¹¹

са назначеним везама путем којих се читалац, по свом избору, може 'кретати' унутар понуђене мреже страница / 'сегмената' текста – а који нема преваходно документарно-информативну функцију (већ га аутор ствара, и читалац потом 'препознаје' као вид књижевности према неким одликама писања и написаног)" (Егор, 2001: 9).

⁹ За *канон* књижевних и теоријских дела хипертекста (наведених и других аутора) профилисао се и назив „озбиљни хипертекст“, а увео га је један од најпознатијих издавача хипертекстуалних дела *Истгејт Системс* (*Eastgate Systems*). Термин скрива (али истовремено и открива) жељу за ограђивањем од осталих („популарних“) облика који постоје (и доступни су) на мрежи. Преко овог дистрибутера могу се купити најпознатији књижевни хипертекстови, теоријски радови, образовни хипертекстуални софтвери, али и алати, тј. програми за њихово креирање, као што је *Сториспејс* (*Storyspace*).

¹⁰ *Електронска* писменост која се развија у систему електронске комуникације ствара карактеристичне *менталне навике* корисника које утичу и на књижевност (која се производи и чита) на новим медијима, одређујући у великој мери и процесе њене дигитализације. Осим промена које се тичу новог начина писања уз помоћ рачунара, дигитализација је и последица развоја *глобалних хипертекстуалних система* унутар интернета (електронских комуникацијских система / као што су и-мејл, мејлинг листе, њуз групе, чет / и *Word Wide Web-a*), појаве нових облика нарација (компјутерских игара и других наративних облика) и хипертекстуалне књижевности. Сличност хипертекстуалне књижевности са системима електронске комуникације препознаје се у губитку (потпуне) контроле над текстом и сталној замени улога писца и читаоца, тј. примаоца и пошиљаоца (поруке). Болтер примећује како комуникација путем имејла има структуру хипертекста – адресе порука представљају линкове, па „одговорити на имејл, значи линковати се“ (Реовић Вуковић, 2004: 37, 38).

¹¹ Кад говоримо о хипертекстуалној књижевности, незаобилазно је поменути романе Мајкла Џојса *Поподне, прича* (*Afternoon, a story*), Стјуарта Молторпа *Врм победе* (*Victory Garden*) и Шели Џексон *Пачворк девојка* (*Patchwork Girl*), јер су они репрезентативни за сагледавање њеног унутрашњег развоја, усложњавања и повећавања заступљености мултимедијалних елемената за постизање естетичких циљева. Познатији *мрежни хипертекстови* (дела објављена на интернету, доступна за слободно читање, дистрибуирање, преобликовање и дописивање, која врло често нуде опцију колаборативног ауторства) су *Хипертекстуални хотел* (*Hypertext Hotel*) Роберта Кувера, *Граматрон* (*Grammatron*) Марка Америке, *Хегираскопија* (*Hegirascope*) Стјуарта Молторпа и

Под хипертекстом се подразумева „свеукупност неког низа текстова доступних путем рачунара, уколико је тај низ организован и повезан, представљен као мрежа списа и података међу којима се читалац креће по свом нахођењу, самоодабраним редоследом, остварујући хипервезе (енгл. hyperlinks), то јест повезивања што их омогућава сваки појединачни увршћени текст“ (Eror, 2001: 5). Могућа места повезивања маркирана су у самом тексту (другом бојом, подвлачењем), а читалац их активира притиском на тастер миша. Сам израз *хипертекст* осмислио је Теодор Нелсон (Theodor Nelson, 1965), а заједно са овим појмом у употребу је уведен велики број операционалних израза и термина, који су, како Еror примећује, „сви одреда метафоричне природе“. Хипертекст системи састоје се из *чворовишта* (node), *сидра* (anchor) и *веза* (link), а укупна слика, коју они чине означава се као *мрежа* (web). Линк, место одакле линеарни текст почиње да се грана у мрежу, основно је начело хипертекстуалне организације, а линковање, тј. повезивање, по Лендоу, означава суштину хипертекстуалне технологије. За означавање текстуалних линкова у хипертексту он користи израз *лексије*, преузет од Ролана Барта. Говорећи о хипертекстуалном наративу, Портер Абот објашњава да лексије представљају додатни наративни материјал, могућност да се бирају различити завршеци, одломци из других наратива, али и линкови који садрже фусноте, објашњења и дефиниције, слике, музику и др. Они омогућавају читаоцу да „у тренутку изађе из једног дела текста и уђе у други, и што је важније, читалац је тај који одлучује да ли ће користити одређени линк или не“ (Abot, 2009: 66).

Везе између постструктуралистичке теорије и хипертекста које је уочио и експлицирао Лендоу, обезбедиле су научну апаратуру теорији хипертекста. Начин на који су књижевни теоретичари Жак Дерида (Jacques Derrida), Ролан Барт (Roland Barthes), Михаил Бахтин, Жил Делез (Gilles Deleuze) и Феликс Гатари (Felix Guattari) тумачили, на пољу текстуалности, појмове интертекстуалност, вишегласје (полифоност), децентрираност, ризом и др., Лендоу повезује са објашњењима саме природе хипертекста и начинима његове стваралачке „експлоатације“, првенствено с његовим креирањем и читањем. Због критика које су уследиле након првог и другог издања студије о конвергенцији хипертекста и критичке теорије, Лендоу у трећем издању наглашава: „[...] списи Ролана Барта, Жака Дерида и других теоретичара нити су изазвали развој хипермедија, нити су се баш с њим поклопили. Ипак, њихов приступ текстуалности остаје веома користан за разумевање нашег искуства хипермедија. И обрнуто“ (2006: XIV). У понуђеном концепту хипертекста, Лендоу, заправо, истиче методички моменат, односно значај *образовног хипертекста* (educational hypertext). Хипертекст, дигитална текстуалност и интернет постају лабораторија у којој

др. Хипертекстуална проза временом је све више хипермедијална и „улива“ се у широко поље *дигиталне* књижевности. На порталу *Организације за електронску књижевност* (Electronic literature organization) доступна је драгоцен колекција радова електронске књижевности новијег датума (у два „тома“, из 2006. и 2011. године), са преко сто двадесет уметнички вредних остварења ове књижевности. Код нас се, поред Милорада Павића, за електронску књижевност везују имена Миливоја Анђелковића и Зорана Илића.

студенти теорије сада могу да тестирају своје идеје, каже Ленодоу, позивајући се потом на Болтера и његово објашњење хипертекстуалности као отелотворења постструктуралистичке концепције отвореног текста (Landow, 2006: 2).

Теорија хипертекста бави се проучавањем делимично промењене улоге аутора и читалаца хипертекстуалне/електронске књижевности, што је последица стицања нових менталних навика (*хипертекстуалне свести*), условљених употребом савремене технологије.¹² Она описује процесе реконфигурације читања и писања, текста и наратива, и, следствено томе, реконфигурацију начина проучавања књижевности, као и политичке импликације ових процеса, које се односе на питања слободног приступа информацијама и демократизације нових медија.

Могло би се рећи да је у теорији хипертекста акценат на сагледавању активности читаоца која се разликује у односу на активност читања штампаног текста. Читајући хипертекст, он је у ситуацији да све време доноси одлуке о изборима линкова, а понекад му је остављена могућност да и сам креира нове лексије и додаје линкове. То га чини не само активнијим, већ и директно укљученим у обликовање *тела* (хипер)текста који чита, чиме постаје *врло активан читалац* или *читалац-као-аутор* (Лендоу), односно *интерлокутор* (Џојс).

Хипертекст и хипермедија подразумевају приступ читању који је истовремено традиционалан и иновативан. Истичући у први план „одувек постојеће а недовољно искоришћене могућности нелинеарне организације“, хипертекст уводи конвенцију *неостварених могућности*: „сваки неотворени линк, неизабрани фрагмент, свака путања електронског текста коју читалац није истражио указује [се] као стратегија будућег, и могућег, чина читања“¹³ (Gordić Petković, 2012: 103). За разлику од читања класичног текста које подсећа на путовање према унапред познатом циљу, читање хипертекста упоредиво је са истраживањем и лутањем. На једној екранској страници Џојсовог хиперромана *Поподне, прича* стоји: „Крај је споран у свакој прози, овде поготово. Читалачко искуство се окончава онда кад се уморите од шетње“.¹⁴

¹² Променила се технологија писања, не само у смислу усавршавања досадашњих могућности, већ суштински – аутор који пише у дигиталном окружењу самом чину писања приступа другачије. Опције *сечења* (cut), *лепљења* (paste), функције *наћи* (find) и *замене* (replace) и др., чине писање аутоматизованим. Читање, пак, често подразумева стратегије „нелинеарног“ читања – брзог и летимичног (skimming), читања с прескакањем (skipping), претраживања текста по кључним речима и сл. Тако опште карактеристике дигиталног окружења (нелинерност, асоцијативност, уроњеност и сл.), постају карактеристике општих менталних структура, објашњава Мајкл Хајм (Michael Heim) (Peović Vuković, 2004: 8, 9).

¹³ Технологија хипертекста, управо захваљујући наведеној конвенцији, добро илуструје теоријски концепт *виртуелног наратива* који „представља оне сегменте наративног света који чине домен неактуелизованих светова приче. У њему се тематизују алтернативни, могући токови приче, односно, у погледу 'аутентизације' – нереализовани“ (Милосављевић Милић, 2013: 14). Студиозним преиспитивањем дигиталних наратива и виртуелности бавила се Мари-Лор Рајан (Marie-Laure Ryan) у делу *Наратив као виртуелна реалност: урањање и интерактивност у књижевности и електронским медијима* (*Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, 2001).

¹⁴ Доступно на: <http://www.wwnorton.com/college/english/pmaf/hypertext/aft/index.html> [24. 11. 2013]

Теоретичарка Џенет Мареј (Janet Murray) аутора хипертекста види као кореографа, процедуралну појаву која „обезбеђује ритмове, контекст и низ/ комплет корака који ће бити изведени“, а читалац или *интерактор* је „навигатор, протагонист, истраживач, градитељ, који се служи репертоаром могућих корака и ритмова да импровизује посебан плес међу многим, многим могућим плесовима које је аутор омогућио. Можда можемо рећи да је интерактор аутор посебног перформанса унутар електронског система приче, или архитекта одређеног дела виртуалног света, али морамо правити разлику између изведеног ауторства и оригиналног ауторства над системом самим“. Марејева сматра да читалац зато не стиче искуство ауторства него *агентуре*. То је способност за акцију чији ће резултати бити одмах видљиви на екрану, интеракција између учествовања и деловања. У питању је, заправо, *осећај контроле* над оним што се чита и начином на који се чита (Patterson, 2000: 78).

Хипертекст дозвољава читаоцу да се „уметне“ у процес конструкције значења и „пише“ текст на начин који се често разликује од оног који је аутор предвидео. За разлику од штампане књиге, у којој је ауторство фиксирано, хипертекст границе између аутора и читаоца чини нестабилним, замагљеним, и тиме подстиче преиспитивање појма ауторства, али и других традиционалних поредака културе штампе¹⁵ – хијерархије, односа центар-маргина, линеарности...

Као Мајкл Хајм, и Илана Шнајдер (Ilana Snyder) указује да хипертекст и други електронски медији, поред тога што мењају схватање ауторства и аутономије текста, подстичу поједине врсте мишљења (као нелинеарно, асоцијативно и кооперативно), а поједине обесхрабрују, обликујући тако начин на који мислимо и организујемо сопствене идеје.

Норвешки теоретичар Еспен Арсет (Espen Aarseth) додатно проширује поље теоријских проучавања увођењем појма *ергодичке* књижевности (грч. *ergos* – рад и *hodos* – пут), којим обухвата сва дела која су нелинеарно организована а од читаоца траже активан рад или учешће у слеђењу, тј. откривању текстуалних путева. Он, као и Кетрин Хејлс (Katherine Hayles), припада новој генерацији теоретичара који хипертекст посматрају не само као електронски, него и *реторички* облик, чије доба је започело у прединформатичкој ери, односно није одређено дигиталним медијем. На тај начин превазилази се технолошки детерминизам присутан у првом периоду развоја теорије хипертекста

¹⁵ Важан допринос сагледавању односа који се успоставља између (доминантне) културе штампе и нових медија дали су, коауторски, Дејвид Болтер и Ричард Грусин (Richard Grusin), увођењем појма *ремедијације* (*remediation*). То је процес у коме нови медиј заузима место старог, позајмљујући и реорганизујући постојеће карактеристике писања и реформишући, притом, свој културни простор. Прелазак на електронско писање представља једну од најтрауматичнијих ремедијација, јер не подразумева само увођење нових елемената писања, него захвата много шире подручје: компјутерске игре и виртуелна реалност постају ремедијације филма, дигитална фотографија ремедијација фотографије, а *World Wide Web* ремедијација готово свих претходно познатих визуелних и текстуалних медија (телевизија, радио, штампа) (Peović Vuković, 2004: 11, 12). Ремедијација је увек процес „с дугом историјом и још дужом будућношћу“ (Hackman, 2011: 89).

(поистовећивање хипертекстуалне књижевности с књижевношћу на новим медијима), што, поред осталог, омогућава и да се говори о *протохипертекстовима*, уметничким текстовима штампане књижевности која својим експерименталним покушајима нелинеарног писања (ергодичношћу), представљају својеврсну антиципацију оних могућности које ће донети нови медији.¹⁶ Тако усмереност ка књижевној традицији и делима која се служе реторичким методама хипертекста *пре* хипертекста постаје један правац новијих теоријских проучавања, док је други окренут наративним облицима популарне културе (рачунарским играма, виртуелној реалности, програмима вештачке интелигенције).

*

Методички потенцијал хипертекста с највише ентузијазма образлагао је Џорџ Лендоу.¹⁷ По његовом мишљењу, хипертекст мења улоге ученика и наставника на готово исти начин на који је променио улоге читаоца и писца. Као наставна средства, хипертекст и хипермедија успостављају окружење погодно за истраживачко и откривалачко учење, у коме је ученик у центру (педагошке ситуације) и активно учествује у конструкцији знања. Хипертекстуална орга-

¹⁶ Као протохипертекстови у радовима теоретичара описују се стара кинеска *Књига промена*, поема Р. Кеноа *Сто хиљада милијарди песама*, роман *Предео сликан чајем* М. Павића и посебно његов *Хазарски речник*. Помињу се, затим, *Уликс* и *Финеганово бдење* Џ. Џојса, *Талас* В. Вулф, *Дуга гравитације* Т. Пинчона, *Бледи огањ* В. Набокова и дело И. Калвина *Ако једне зимске ноћи неки путник*. Поређења сежу до 18. века и дела *Тристрам Шенди* Л. Стерна, а из каснијих периода у такве текстове убрајају се Аполинерови *Калигами* (1918), Малармеова поема *Бачене коцке* (1897) и недовршено дело *Књига (Livre)*, потом роман *Дадиља (The Babysitter)*, 1969) Р. Кувера, *Кортасарове Школице* (1966), поезија Ж. Арпа, роман француског писца М. Сапорте *Композиција бр. 1 (Composition No.1, 1960)*, неки радови француске уметничке групе *Ouïvno (Ouvoir de Litterature Potentielle, Радионица могуће књижевности)*, основане 1960. године. На пољу домаће књижевности, поред поменутих Павићевих романа, протохипертекстом може се сматрати и кратки роман Д. Угрешкић *Штефица Цвек у раљама живота* (1981), с поднасловом *пачворк роман*, настао много година пре *Пачворк девојке* (1995) Ш. Џексон. Врло често се у везу са хипертекстом доводе Борхесова дела. За теоретичаре хипертекста парадигматична је његова прича „Врт са рачвастим стазама“ у којој је, у једном делу, описан лавиринтски, *ризоматски* текст чија је организациона логика, иако сложенија, у великој мери слична *логици мреже (web-like logic)*. Књижевни хипертекст *Врт победе* С. Молтропа, настао у тзв. златно доба хипертекста, сложен је систем алузија и референци управо на поменуту причу.

¹⁷ Ставови Џ. Лендоуа могу се узети као репрезентативни за један број теоретичара хипертекстуалних ентузијаста (Т. Нелсон, Д. Болтер, Р. Ланам и др.), а и сам школски систем на Западу схватио је предност хипермедија у обликовању и преобликовању канона. Наравно, има и аутора са другачијим, конзервативнијим мишљењима. На пример, Мајрон Туман (Myron Tuman) сматра како је децентрализација моћи у учионицама последица децентрализације ауторитета уопште, што може изазвати изумирање поретка класичне писмености и слике света у којој је аутор у средишту (author-centered), док мешање способности прикупљања информација са знањем угрожава критичко мишљење. (Peović Vuković, 2004: 14) Слични су ставови и Свена Биркерца (Sven Birkerts), који сматра да је хипертекст условно промену система моћи на коме је засновано књижевно искуство и да, заједно са ’убиством аутора’ које се десило, хипертекст уништава писменост и књижевност (Patterson, 2000: 78, 79).

низација наставних јединица омогућава успостављање различитих врста веза између текстова, бољу контекстуализацију, линковање, повезивање више аутора, додавање текстова секундарне литературе и др. Употребом тако организованих података ученик постаје читалац-аутор, јер бира сопствени пут кроз мрежу текстова и додаје у њу сопствене везе и документе, а наставник је у улози старијег водича, тренера. „Захтевајући од ученика да крену ка нелинеарном размишљању, они могу да стимулишу процес интеграције и контекстуализације на начин који није доступан техникама линеарне презентације“¹⁸ (Landow, 2006). Веб и други облици хипертекста повезују материјале различитих нивоа тежине и стручности, што, с једне стране, омогућава већи степен индивидуализације у настави, док, с друге, ослобађа ауторе (наставнике и друге стручњаке) обавезе да своје радове свODE на један ниво експертизе и тежине (што је уобичајено у стандардним школским уџбеницима). „Тело хипертекстуалног материјала функционише као прилагодљива електронска библиотека“ чији су разноврсни садржаји ученику стално доступни и до којих долази за много краће време него што је то било раније. Лендоу детаљно описује и бројне друге предности употребе хипертекста у настави: олакшава интердисциплинарна проучавања, подстиче критичко мишљење и нове облике одељенских дискусија, промовише колаборативно учење, различите облике учења на даљину, везе између школа, факултета, универзитета и др.

Ученици су данас, за разлику од времена када се хипертекст тек појавио, навикнути на читање различитих врста електронских текстова. Треба стално имати у виду да они велики део свог времена проводе за рачунаром, играјући видео-игре или сурфујући интернетом, и сусрећу се са електронским текстовима у и-мејловима, четовима или на сајтовима. Они користе интернет за потребе учења и онда кад нису на то посебно упућени. Ту чињеницу њиховог дигиталног „урођеништва“ наставник треба да препозна и искористи, и у том смислу употреба хипермедија показује се као добро решење. Додатни подстицај наставнику долази из когнитивне теорије учења која као предност мултимедијалног наставног материјала истиче његову могућност да активира све три меморијске функције – сензорно, радно и дугорочно памћење, чиме се постиже знатно бољи ефекат учења (Станковић, 2013).

Наставник књижевности који у свој рад жели да укључи хипертекст треба, свакако, да познаје најважније радове теоретичара хипертекста, уз посвећивање посебне пажње оним њиховим деловима који се баве читаоцем, јер је ученикова улога читаоца од пресудне важности за проучавање књижевности на часу. Теорија хипертекста омогућава наставнику да схвати суштину проме-

¹⁸ Да би искористио потенцијал хипертекста у сопственој настави, Лендоу је развио три хипертекстуалне образовне мреже: *Дикенс веб* (*The Dickens Web*) и *Ин мемориам веб* (*The In Memoriam Web*) и *Викториан веб* (*The Victorian Web*). У осврту на њихову наставну употребу, констатовао је велики пораст пажње ученика и њиховог учешћа у обради градива. Трећа мрежа, *The Victorian Web*, доступна је на интернету. У њој се, како наводи Лендоу, налази 20 000 повезаних докумената. <http://www.victorianweb.org/> [16. 1. 2014]

на које је у област његове струке унела нова технологија, да разуме природу новог медија и начине на који се она рефлектује на категорије битне за његов наставни рад (првенствено на читање и писање). Поред тога, видели смо да се поједини теоретичари, као Џорџ Лендоу, посебно баве наставним аспектима употребе хипертекста, па би радови тог типа требало да представљају драгоцену стручну литературу за професионално усавршавање наставника.

Из таквих радова наставник ће сазнати да се хипертекст у настави књижевности може употребити на различите начине: умрежени наставни материјал може се поставити на интернет; могу се креирати онлајн туторијали; анотирани хипертекст може бити допуна штампаног текста који се обрађује на часу или се може употребити уместо њега; ученицима је могуће дати задатак (пројекат) креирања хипертекста; хипертекстуални медиј може се испитивати као књижевна и културолошка тема; проучавање хипертекстуалне фикције може се укључити у контекст проучавања књижевности у традиционалном смислу и др.

Читање хипертекста за ученике је, у сваком случају, другачије искуство од читања штампаног материјала који, природно, доминира на часовима књижевности. Да би били способни да конструишу значења (из) електронског текста, ученици морају већ усвојене стратегије његовог читања да учине још софистициранијим. Наставник зато треба, најпре, да им пружи прилику да читају хипертекстуални материјал, а да потом – што је подједнако важно – разговара с њима о начинима на које они приступају читању таквог текста и разликама које запажају у сопственим приступима електронском и штампаном тексту.

Искуства наставника, описана у великом броју радова, показују да ученици радије читају екрански него штампани текст. Када су испред рачунара они су у потпуности ангажовани, свесно доносе одлуке о томе где да кликну, шта да читају следеће и шта да додају електронском тексту. Реч је о помињаној способности *агентуре*, коју наставник код ученика може подстицати и усавршавати на различите начине.¹⁹

Теорија предочава још једну особину хипертекста чије су наставне импликације такође важне: у његовој структури све лекције су равноправне. То што нема зацртаног редоследа у пласирању информација захтева да наставник, радећи на креирању хипертекста и осмишљавању његовог укључивања у рад на часу, мора да изврши ревизију сопственог осећаја о томе како ће (и који) текстови (лекције) унутар хипертекста бити организовани. Истовремено, и ученици морају бити навикавани на одсуство традиционално схваћеног реда који подразумева фиксираност почетка, средине и краја.

Чињеницу да хипертекст и други електронски текстови мењају начин на који мислимо и организујемо сопствене идеје ученици ће најбоље схвати-

¹⁹ Н. Патерсон предлаже игру, тј. активност типа *scavenger hunt* (дословно преведено „скупљање трофеја“): трагање ученика за одговорима на задата (истраживачка) питања који су расути по одређеним сајтовима, чији списак добијају од наставника (Patterson, 2000: 76).

ти ако и сами буду у прилици да креирају хипертекстуални документ.²⁰ Такви задаци, као и учешће у електронској комуникацији (на веб-форумима, дискусионим или малим чет-групима о одређеној теми и сл.), омогућавају им да увиде шта значи бити *активан читалац* о коме тако исцрпно говори Лендоу. Укључивањем сопственог текста у онлајн дискусију ученици могу да искусе хипертекстуалност, магловитост граница текста и улоге аутора и читаоца. Иако те дискусије могу деловати некохерентно и несистематично, управо та неповезаност олакшава ученицима суочавање са нејасним, замагљеним границама хипертекста. Такође, могућност да ученик додаје своје линкове или записе на/у туђи текст који чита, чини да се он и аутор нађу у врсти дијалога који је тешко замислити у свету штампаних текстова.²¹

Џон Слатин (John Slatin) разликује три типа читалаца хипертекста: претраживаче, кориснике и коауторе. Ученике треба подстицати да увежбавају све три врсте, а највише трећу. Прве две их оспособљавају у вештини проналажења и читања текстова и информација које су им занимљиве или потребне (на пример када раде на различитим истраживачким задацима), а трећа развија креативност и зато се на ту врсту читања треба фокусирати у настави књижевности. Важно је мотивисати ученике да читају као коаутори и колаборатори,²² који свесно укључују своје сопствене радове (белешке, записе) као реакцију на делове електронског текста којим се баве. Они тада читају сконцентрисано и сарађују са аутором, користећи компјутерску технологију да и сами дају допринос „телу знања“ које непрестано расте на интернету (Patterson, 2000: 79).

*

Подршка наставној употреби различитих врста хипертекстова (у које се убраја и интернет као глобални хипертекстуални систем) долази, с једне стране,

20 Патерсонова предлаже да у почетку то буду једноставнији пројекти анотације краћих књижевних текстова који се обрађују на часу, на пример краћа песма. У изабраном тексту, ученици означавају кључне речи, фразе или књижевне поступке. Групе ученика могу узети по један стих или слику са задатком да о томе пронађу још информација и да их представе одељењу. Свака група своје анотације/белешке уноси у програм (ворд) и прави линкове из песме ка својим белешкама. Ова мрежа чак и не мора да буде објављена на интернету. Линкови ће радити и на једном, неумреженом рачунару или у локалној мрежи (Patterson, 2000: 77). Описану идеју допуњујемо напоменом да је данас развијен велики број веб алата који омогућавају врло једноставно извођење оваквих вежби, а један од најпопуларнијих је вики, конкретније Викиспејсис (Wikispaces).

21 Један од начина да ученици схвате и ту обједињену улогу аутора и читаоца је извођење већ описане вежбе аотирања изабраног поетског текста.

22 С појавом веб 2.0 алата на мрежи, појам *колаборације* постао је један од кључних и добио је проширено значење – виртуелна колаборација подразумева сарадњу не само са аутором (текста, материјала, сајта и сл.), него и (онлајн) сарадњу између корисника унутар заједничке (интересне) групе. Овакав развој показао се више него драгоцен на пољу едукације, отворивши неслушене могућности рада и сарадње свих релевантних учесника у наставном процесу, нарочито наставника и ученика. Одличан увид у широк спектар веб 2.0 алата и њихових могућности у настави даје интернет портал *Вебциклопедија*.

из емпирије, свакодневног животног искуства, у коме су људска свест и понашање у великој мери обликовани технологијом нових медија, и, с друге стране, из теорија развијених на пољу науке о књижевности, психологије, педагогије, образовне технологије и других методици кореспондирајућих области.

Хтели то или не, *уроњени* смо у свеprisутно дигитално окружење. Време и развој технологије учинили су да се наш *досељенички* нагласак све више губи, а *урођенички* терен постаје подједнако наш. Употреба хипертекста у настави доприноси *асимилацији*; он је тачка пресека у којој удруженим снагама делују нове и старе вредности.

Литература

- Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Abot, P. (2009). *Uvod u teoriju proze* (prev. Milena Vladić). Beograd: Službeni glasnik.
- Amerika, M. (1997). *Hypertextual consciousness*. Dostupno na: <http://www.grammatron.com/htc/> [9. 1. 2014]
- Bush, V. (1945). „As We May Think“. *The Atlantic*. Dostupno na: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/> [25. 10. 2013]
- Gordić Petković, V. (2012). „Nova hipertekstualnost u književnosti: čitanje, vrednovanje, obrazovanje“. *Kultura: Digitalne medijske tehnologije, društvo i obrazovanje*, br. 135, 102–112.
- Eror, G. (2001). „O pojmu književnog hiperteksta“. *Književna istorija*, vol. 33, бр. 113–115, 5–38.
- Костић, А. (2006). *Когнитивна психологија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 31–50.
- Landow, G. (2006). *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Милосављевић Милић, С. (2013). „Виртуелна прича као изазов наратолошком проучавању темпоралности“. *Наука и свет*, тематски зборник радова. Ниш: Филозофски факултет, 11–19.
- Patterson, N. (2000). „Hypertext an the Changing Rols of Readers“. *English Journal*, 74–80. Dostupno na: <http://homepages.gac.edu/~mkoomen/edu241/hypertext.pdf> [16. 11. 2013]
- Peović Vuković, K. (2004). *Književnost i tehnologija novih medija* (magistarski rad). Zagreb. Dostupno na: <http://katepe.jottit.com/> [11. 10. 2013]
- Prensky, M. (2001). „Digital Natives, Digital Immigrants“. *On the Horizon*. NCB University Press, vol. 9, no. 5. Dostupno na: <http://www.marcprensky.com> [11. 9. 2013]
- Prensky, M. (2001a). „Digital Natives, Digital Immigrants, Part II: Do They Really Think Differently?“. *On the Horizon*, vol. 9, no. 6. NCB University Press, 2001. Dostupno na: <http://www.marcprensky.com> [11. 9. 2013]

- Ryan, M.-L. (2001). *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Svinicki, M. (2003). „New Directions in Learning and Motivation“. *Teaching and learning on the edge of the millennium*, 5–27. Доступно на: http://bhsd228.schoolwires.net/cms/lib6/IL01001099/centricity/domain/7/Overview_of_motivation_theory.pdf [8. 1. 2014]
- Станковић, З. (2003). „Педагошка функција наставних средстава“. *Педагошка стварност*, год. XLIX, бр. 9–10, 735–744.
- Станковић, З. (2013). *Индивидуализација методичких модела наставе применом електронског уџбеника (образовног софтвера)*. Врање: Учитељски факултет. Необјављена докторска дисертација.
- Hackman, P. (2011). „'I Am a Double Agent': Shelley Jackson's Patchwork Girl and the Persistence of Print in the Age of Hypertext“. *Contemporary Literature*, vol. 52, no. 1, 84–107. Dostupno na: <http://art310-f12-hoy.wikispaces.umb.edu/file/view/52.1.hackman.pdf> [15. 11. 2013]
- Joyce, M. (1987). *Afternoon, a story*. Доступно на: <http://www.wwnorton.com/college/english/pmaf/hypertext/aft/index.html> [24. 11. 2013]

Snežana Božić

THE IMPORTANCE OF HYPERTEXT THEORY FOR LITERATURE TEACHING

Summary: The implication that digital surrounding has upon the teaching of literature, with its aim to enhance it, must take into consideration the recent achievements of psychological, pedagogical and literary theoretical knowledge about the impact of modern technology on the processes of thinking, learning, communication, reading and writing. The introductory part of the paper, therefore, provides a concise overview of the psychological and pedagogical context important for teaching literature and the use of modern teaching aids. The focus of the paper is the presentation of the hypertextual theory key postulates, while its final section investigates the relevance of this theory to the literature teaching, and possibilities of hypertextual organization of methodical models for literary interpretation.

МЕТОНИМИЈЕ УРБАНОГ СВЕТА: ПРИПОВЕТКЕ СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА

Сажетак: Слика варошког живота у Ранковићевим приповеткама је фрагментарна. Наративизују се одређени сегменти живота у паланци, граду као метонимије урбаног света. Нецеловитост слике условљена је структуром и семантиком приповедања. Урбаност, модерност мање је обележена простором радње, више констелацијом, концепцијом ликова. Водећи мотиви страха, усамљености, издвојености сугеришу процесе модернизације и урбанизације. Отворено је питање религиозности, традиционалног патријархата.

Кључне речи: Ранковић, урбана култура, фолклорна култура, православље

1.0. Књижевно дело Светолика Ранковића (1863–1899) последњих деценија отвара се ка помнијим изучавањима при чему се, већа пажња поклања романескном опусу, као уметнички валиднијем. Изузев оне сеоске тематике, патријархално-сеоске културе (*Јесење слике, Богомољац, Стари врускавац, Сеоски добротвор, Потера, Бавоља посла*), приповетке урбане парадигме углавном остају по страни пажљивијег читања. Истраживања се претежно усредсређују на фолклорне чиниоце (сеоска тематика, стил, типови јунака, етнографски слојеви), занемарујући урбану тематику или је тумачећи из визуре старозаветних топоса града греха, пропасти.¹ Ранковић село не наративизује у аркадијском кључу, већ се сусрећемо са демистификованом патријархалном сликом села (Вукићевић, 2005: 11). Село није чувар морала, традиције, прибежиште (изузев у *Ловачким сликама* и *Јесењим сликама*), већ је то донекле паланачка средина, као баштиник одређених патријархално-сеоских културних парадигми.

Делом разлоге за стереотипну рецепцију приповедака урбане тематике у српском реализму треба тражити и у наклоности приповедача, па и критике према руралним аспектима реалистичке прозе. Међутим, паланачка и градска средина, као и представници урбанизованог културног миљеа не могу се игнорисати нити им се редом може спорити уметничка вредност. Разноврсност

¹ У српској књижевности прве такве представе града јављају се још код Доситеја и нарочито у роману *Аристид и Наталија* Атанасија Стојковића (1801). Зорица Несторовић истиче да је „контакт са градом у уметничкој прози нашег раног сентиментализма најчешће контакт са ’злим и поквареним срцем’ његових становника“ (2012: 125).

тема (породични, чиновнички, приватни, свештенички живот) уз приклањање модернијим натуралистичким приповедним стратегијама, омогућава сагледавање Ранковићевих приповедака из супротне перспективе, без априорних уопштавања токова модернизације (визура града обликује се и преко споредних ликова, као хетерогена средина са стабилним вредностима). Нарочито су у оним ближим натуралистичким моделима преовлађујући знаци урбанизације као обележја модерности (*Звонар*).

1.1 Како је још Димитрије Вученов истакао (1981: 25–27), немали је број књижевних дела у српском реализму чија се радња одвија у градском, паланачком амбијенту. Ако се такође има у виду и захтев текуће критике да писци већу пажњу посвете градском животу, отвара се питање због чега су у литератури остала скрајнута питања урбаних аспеката реалистичке прозе. Реалисти су препознали и претежно хумористички стилизовали малограђанске моделе живота у паланкама, градовима (Сремац, Домановић, Нушић), а готово упоредо ишло се и ка потпунијим сликама, где предњаче општа места о граду греха, полуинтелигената, атеизма (најуспелије свакако код Матавуља). Са изузетком Војводине, далматинског и црногорског приморја, градска култура знажан замајак доживљава тек од друге половине 19. века, у чему предњачи Београд, али је то још далеко од модерних европских градова тог доба, што се може разумети с обзиром на касно ослобођење од турског ропства (Београд је тек 1867 постао јединствена урбана целина), сиромаштво, необразованост становништва, али и с обзиром на непријатељство западноевропских сила које су доприносиле успореном развоју. Прелазак на нов начин живота, нову друштвену организацију, утицај средњоевропске културне традиције и продор западноевропске културе, као и социјалистичких идеја, позитивистичких струјања у науци, оставља последице и на српско становништво које се подједнако у селима и градовима удаљава од светосавског упоришта, на шта дидактички упозорава Ранковићев приповедач у *Крсту и молитви*. Стога о урбаној традицији у кнежевини/краљевини Србији не може бити говора.

2.0. Док се приповетка фолклорног реализма поетички темељи на усменој причи², народној култури, етнолошком коду (Вукићевић, 2007: 201–218), дотле се урбани тип прозе, нарочито код писаца из кнежевине/краљевине Србије, градио делимично у опозицији према сеоској култури, трагајући за новим тематско-мотивским комплексима и стилско-реторичким поступцима. Међутим, не може се дефинисање урбаног типа прозе свести само на овај антиномични однос. За свеобухватније сагледавање процеса урбанизације неопходно

² Душан Иванић посебно издваја фолклорни модел приповедања у српском реализму, који обухвата „извјестан низ поновљивих својстава приповиједања у усменој традицији патријархалне средине“, који захватају природу и генезу текста, комуникативне ситуације, морфолошка и жанровска тежишта, теме/мотиве и реторичко-стилска средства (2002: 9).

је имати у виду контекст фолклорне културе. Реч је о сложенем феномену, утицаја и прожимања на дијахроној и сихроној оси. Уписивање (често инверзија вредности) фолклорне традиције у урбану препознали су реалисти и неретко хуморно наративизовали, али и откривали запретене драмске конфикте, као и трагичку позицију јединки. У градским и паланачким срединама још је живо наслеђе фолклорног света, па неретко у хетерогеним урбаним световима долази до сучељавања руралне и урбане свести у опречним правцима драмске напетости и комичких решења.

Разврставање на фолклорну и урбану прозу српског реализма полази од поетичких, естетских, културолошких основа, јер се урбанизација, као знак модерности, цивилизацијске актуалности не условљава само социјалном устројеношћу света дела. Град је метонимија урбанизације, а искуства модернитета његови су примарни знаци. Стога се истраживачка пажња управља на начин моделовања слике паланке, града, естетизацију приповедача, ликове, као и на ток урбанизације с обзиром на стереотипне топосе града греха и етичке, социолошке и културолошке девијантности.

Урбани тип прозе заснива се на ликовима, који се концепцијски одвајају од традицијског фолклорног кода, иако израстају на његовом наслеђу, као парадигме нових културних, цивилизацијских струјања. Утицај науке (еманципација, образованост, отпор према митолошким и религиозним представама, наслеђу), важан је чинилац обликовања урбаних светова. Међутим, то не значи да су просторне координанте неважне. Зато треба правити разлику између урбане културе и урбане прозе. Урбана проза гради се на одговарајућој тематици, ликовима и одређеном месту радње (град), док урбана култура и процеси урбанизације нису просторно омеђени иако су најприсутнији у градским и паланачким срединама, па се њени представници, промотери могу наћи и изван простора града. Није довољно типологију засновати према месту радње (село – град, паланка). Рецимо, ком типу (фолклорној или урбаној прози) би припадала Глишићева приповетка *Чист ваздух* или Ранковићева *Ловачке слике*? Ликови су из урбаног окружења (еманципација, образованост, лењост, нездрав живот, боемија, модерна лексика), а радња се смешта у село, природу. Јасно је да је преко ликова посредована култура трећи кључни чинилац диференцијације. Репрезенти једног културног, цивилизацијског модела могу бити у супротном, простору друге културне парадигме. Такав је случај у *Сеоској учитељици*, где је наративизована аутсајдерска позиција учитеља, односно представника урбанизованог света у сеоском свету (својеврсна иницијацијска провера коју не пролазе ни Гојко и Љубица). С друге стране, у *Горском цару*, такође је инфериоран положај Ђурице у београдској средини иако је међу себи сличним маргиналцима, разбојницима. Разлика се испољава на културном фону (различити цивилизацијски профили) преко односа са грађанком. У сеоском свету очекивано је да девојачке руке нису нежне, да је кожа од сунца и рада испуцала, да се осећају на зној, али и да их одликују другачији манири (посредован код општења, понашања, обзири), опречни урбаном. Приповедач може фаворизо-

вати одређени културни модел (случај код Глишића, Веселиновића), али може и заузети неутралнији став, без жеље да укаже на блискост једном моделу.

Као поуздани знаци урбаног света у српском реализму, поред просторне детерминисаности, могу се узети следећи чиноци: концепција ликова на модернијим животним искуствима; усменост уступа писаном дискурсу (уместо причања, фолклорних легенди, усмених предања, јављају се дневне новине, урбани дискурс, литерарна дела, урбане легенде), нарација се удаљава од фолклорних модела приповедања, хронотоп пута у свом семантичком распону искушавања, sazревања, смењује хронотоп шетње у доколици (случајни сусрети, догађаји, упознавање града преко лика рефлектора), а хронотоп причања потискује се хронотопом читања (изузев уколико се причање не заснива на урбаним анегдотама, савременим искуствима из живота), облици фолклорног сујеверја замењују се модернијим сујеверјем (спиритизам). Сказ опстојава и у овом моделу прозе, с битном разликом тематике причања и прикривања уведеног приповедача (причања у доколици, важна одлика времена урбаних светова). Сада су то сусрети у кафани, кући, а причања усмерена на животне околности. Преовлађују материјални знаци елитне културе, другачија концепција доколице, која није више радно забавна, већ хедонистички конципирана. Колективно изражен и дефинисан идентитет смењује развој индивидуалности, такође и измештање идентитета (актуализовано још у Стеријиним комедијама). Епска слика света уступа место књижевноуметничкој, материјалистичкој, позитивистичкој. Разградња патријархата узима се такође као поуздан знак процеса модернизације (нестабилна позиција мушкараца и у сеоској средини³), а затим и јачање атеистичких струјања, окретања од православне/светосавске традиције, оријенталне културе, ка западној, римокатоличкој. За разлику од знаковног система општења у сеоском свету, урбану културу обележава директан говор, без околишања. Мада се и овде да запазити иконички систем општења, чија денотативност у основи потиче из традицијског кода (узима се један знак да посредно означи други знак, пренесе по руку), обично у ситуацијама које контролишу обзире, урбани обичаји. Пример је позајмица новца у Ранковићевој приповеци *Милосрђе* (чиновник нуди колегама да откупе књигу, тражећи на тај начин зајам).

2.1. Треба нагласити да урбано и фолклорно нису културолошки међаши. Иако постоје разликовне црте, ови усисавају друге подмоделе, најпре хришћанску културу (монашки или црквени живот). Поставља се питање – како те приповетке класификовати ако би се баратало само просторно дефинисаним категоријама сеоске и градске приповетке? Иако се радња одвија у сеоском свету, приповетка *Поп Савин грех* сврстава се у урбану културну парадигму по својој тематици (проблем вере), концепцији јунака (слаб, теолошки колебљив), етици (каријеризам, суицид). Знаци модернизације су очите на нивоу радње, поступака ликова (смрт жене, неделотворност молитве, сумња у божију про-

³ Видети: Иванић, 2009: 5.

мисао, покушај самоубиства, заташкавање). То све не значи да је фолклорни свет баштиник правих, искључиво етички респектабилних вредности. Како је у Ранковићевим приповедним световима вера једини поуздани коректив, окретање од хришћанског морала и у сеоској и у градској средини отвара могућност погрешних избора, несавладивих искушења, пропасти јунака.

3.0. У новијим проучавањима Ранковићевог дела као битне приповедне стратегије наводе се: позиција свезнајућег приповедача, смена екстерог и интерог виђења, висок степен субјективизације, продор доживљеног говора, монолога, „ширење простора психолошке дескрипције и усредсређивање цијелога текста на карактере/ситуације“ (Иванић, 2007: 192), учесталост психолошке мотивације (Вукићевић, 2005: 8), с тим у вези „јунак више није у служби причања приче, већ се прича приповеда због јунака“ (Ћук, 2007: 213), затим „мијешање тачки гледишта стваралаца или научника са тачкама гледишта умјетника, па чак и ликова у дјелу“ (Саџак, 2001: 140).

Радња Ранковићевих паланачких и градских приповедака нуди нови тематско-мотивски склоп сижеа: проблеми живљења ван колектива, вере, целодневног рада у заједници. Поред метонимичности, као општег места реалистичке поетике, Ранковић дескриптивност и динамику сижеа подређује претежно неселективном избору тема и мотива из свакодневног живота, а фрагментарности слике урбаног света доприносе, поред технике и семантике приповедања и различите перспективизације живота – дечија, свештеничка, чиновничка. Интересовање за свакодневицу, појединачне ситуације, неретко животно преломне, нуди из дијахроне перспективе мозаичку слику процеса урбанизације (метонимије урбаног света).

Претежно се захвата виши социјални и образовни слој (учитељ, капетан, чиновник, судија, начелник, ђакон), док су ретки примери са образовно нижим (*Капетаница*, *Звонар*). Диференцирање простора радње на паланку и град није пресудно у Ранковићевим приповеткама, где су просторне релације скрајнуте, већ се посредством концепције лика, структуре и семантике приповедања обликује сегмент урбаног света. Паланку претежно етикетира малограђанство, примитивизам, док град/Београд одликује виши степен културне свести, еманципованости, али и отуђености, порока, небриге за ближњег. Скерлић тим поводом истиче да је Ранковић „приказивао распадање старог патријархалног живота и прелажење у ново индивидуалистичко доба“ (1967: 388). Разноврсна тематика нуди колоритнију слику света урбаног живота од грађанске породице, наративизоване преко породичног живота (*Капетаница*, *Страх*, *Крст и молитва*) са ликовима деце, као фокализаторима и/или носиоцима радње (*Прва туга*, *Људска несталност*, *Чича Милосав*), затим из ђачког живота (*Пропаст*), чиновничког (*Страшна ноћ*, *Званична исправка*, *Капетан*, *Учитељева прича*, *Милосрђе*) све до наративизације монашког, црквеног живота (*Звонар*, *Пријатељи*, *Поп Савин грех*).

Нецеловитост слике условљена је структуром и семантиком приповедања (изоловани лик, проблемска ситуација, интроспективност, инсајдерска позиција приповедача). Страх, тескоба, грех, болест, смрт, разочарање, рушење илузија, преовлађујуће су теме и мотиви, сижејна тачка, некада и исход радње. Нарација у одређеним приповеткама израста на фигури дошљака (*Милосрђе, Чича Милосав, Званична исправка, У XXI веку*) и мотивима покајања, преображаја. (*Крст и молитва, Звонар, Поп Савин грех*).

Знаци урбаности присутни су и у дискурсу, где су лексика и синтакса ближе књишком стандарду (удаљеност од реторике фолклорног наратора), модерној ерудицији, али уочљиви су и жаргонизми, дијалектизми. Управо се преко језика приповедне инстанце уочава одвајање од фолклорне матрице. Стилизовани знаци усмености фолклорног причаоца присутни су још у писаном дискурсу и упућени читаоцу (*Званична исправка, Страшна ноћ, Крст и молитва, Капетаница, Милосрђе, Пријатељи*).

3.1. Ранковић брзо изолује јединку/лик у одређеном социокултурном простору, усредсређујући се на приповедну ситуацију, догађај који следи, или чије последице наилазе. Усмереност на психолошка стања, унутрашњи свет (из перспективе лика) омогућили су да се понуди другачији инверзивни поглед на урбанизовану средину сменом екстерног и интерног виђења. Усамљеност, изолованост ликова често наративизована егзистенцијално-личним темама, мотивима, нуди другачију профилизацију паланке и града. Издвојеност једнице из колектива, фолклорног упоришта, отвара питања модерне отуђености. Изолованост није императив, већ може бити мотивацијски (*Звонар, Страшна ноћ*) или ситуационо условљена (*Страх*). Ситуационо условљена психолошка преживљавања лика скрећу пажњу на запретене конфликте. Вест да је неки воз искочио са пруге капетан Живко (*Страх*) априорним закључивањем (непотпуна информација) преживљава у трагичким размерама (страх да је у том возу његова породица коју ишчекује на станици). У сличној или истој ситуацији сељак би покушао ма с киме да ступи у контакт, изјада се, као што је то случај са Благојем казанцијом у Лазаревићевој приповеци *Све ће то народ позлатити* (сучељавање различитих културних образаца). Међутим, отуђеност може бити својевољна, ствар избора, као освојени облик приватности. Мојсило (*Страшна ноћ*) одбија услед страха, комплекса, да се повинује друштвено нормативном облику живота – браку, да испуни своју патријархално утврђену улогу. Колектив такође може бити индиферентан према појединцу, придошлицу уколико се тај појединац/лик издваја нечим што провоцира већину, као у приповеци *Чича Милосав* (честитост води до изолације, игнорисања, немог посматрања патње, гладовања, једини сведок је дечак фокализатор). Илустативна је и приповетка *Звонар*. Паралелизам опречних ликова, Марка и Станка, схватања живота, доживљаја смрти, заједнице, (не)заинтересованост за ближње, наративизује најшире узев комплексност урбанизације, која се не може свести на једнозначни, претежно негативно атрибуиран, модел. Такође се у Станковом

брижном односу према другима, па и смрти препознају прежици фолклорне, светосавски утемељене свести (осећај припадности колективу, цркви, потреба за заједништвом, блискошћу). Опозитна каталогизација ликова, нарацију усмерава, након Станкове смрти, на Марков езгистенцијални страх, преиспитивање, сучељавање са собом.

3.2. Мотив дошљака Ранковић је искоришћавао да објективизује нарацију интрадијегетичког приповедача (*Милосрђе*), али и да око лика организује нарацију (*Чича Милосав, Званична исправка, У XXI веку*). Чешће се мотив дошљака препознаје у семантици радње, укључујући долазак лика у непознату, другу средину, чиме се стварају предуслови упознавања или испољавања одређених културних модела. У приповеци *Ловачке слике* већина ликова је из града, као и персонални приповедач. Међутим, иако је приповетка лабаве сижејне конструкције, епизоде лова на окупу држи анегдотски конструкт радње (неуспео покушај трговца Илије да еротски заведе сељанчицу). Управо се у мотиву еротске слободе конфронтира урбанизована и рурална свест (за разлику од неспутаности урбаног, у сеоском свету су утврђене границе завођења). Другачија је позиција дошљака у футуристичкој приповеци *У XXI веку*, где се приповедач, иако је нарација мотивисана сном, налази у сасвим туђем културном моделу (владавина матријархата, окренут вредносни систем).

3.3. Ранковића не занима толико просторност, већ искључиво визура урбаног, модерног живота рефлектована путем психолошких стања, интелектуалних преиспитивања. Предметни свет фокализује се у симболистичком кључу кад треба семантизовати, метафоризовати неку особину (поломљен ногар стола, само једна столица, *Страшна ноћ*) или антиципирати радњу (*Пропаст, Поп Савин грех, Звонар*). С друге стране, дескрипција простора подвргава се хумористичкој перспективизацији у опису паланачког метежа на улици, немарности (*Званична исправка, Очи Нове године*), сусрету са новом антропогеографијом (*У XXI веку*), спознајом људи (*Пријатељи*). Просторност, уједно и предметни свет мотивишу фрагментарну нарацију асоцијативним путем преко лика фокализатора. Поглед из свог одређеног душевног стања на околину, предмете скреће нарацију некад са главног тока (*Пропаст*, посматрање ученика фокализатора који гледа погађање пиљара и симиције) или ретроспективност преузима водећу улогу у осветљавању јунаковог карактера (*Страшна ноћ*, реми-нисценције на детињство, мајку, обесну младост, познанство са учитељицом).

4.0. Повлачи се јасна граница између живота у Београду и паланкама, где се чувају још традиционалне вредности прилагођене градској култури. Урбани идентитет, поред одклона од вере, етноцентризма, изразитије се дефинише и у отпору према култури колектива специфичној и за паланачку средину што такође обликује елоквентног становника града. Одвајање од заједнице развојем индивидуалности редовно има негативан културолошки предзнак (*Милосрђе*).

У приповеци *Страшна ноћ*, директор школе суочен је са неминовношћу женидбе. Такав лик у сеоском свету, под окриљем фолклорно-патријархалне заједнице не би био самоизолиран, већ би простор приватности био сведен, а Мојсило одбачен, презрен зато што не испуњава утврђену улогу. Освајање приватности није доминантно код Ранковића, јер је приватност процесима модернизације наметнута, свепрожимајућа. Мојсило има могућност избора у варошкој средини, па жеља да се очува приватност тражи жртву у виду изолације од јавности. Први знаци модерности, као и натуралистички елементи очитују се у тој отуђености. Хумористичка стилизација приповедачевог дискурса указује и на етнолошки декодирано време радње. Ноћ као период владавине нечастивих сила, хтоничности, уједно је у фолклорном свету једини период кад би могла да се испољи приватност. Овде је, међутим, семиолошки инверзивно уписана – уместо фиктивних извора страха (вештице, немани), присутан је конкретан страх од губитка приватности, социјализације; уместо чудноватих појава (померена перцепција, субјективна перспективизација), животна, уобичајена у зградама (плач комшијске бебе). У том контексту ваља тумачити и наслов приповетке. Индикативна је и инверзија обичаја у хронотопу ишчекивања (девојка долази код Мојсила на завршни договор), у чему се и препознаје комички потенцијал (мора да побегне од своје куће не би ли избегао брак). Приповедач настоји да социјално-психолошком мотивацијом објасни усамљеност изменом моралних, културних парадигми. Идилична пројекција узорите супруге којој је модел јунакова мајка из сеоског света (доследна посвећеност деци и мужу) нема одговарајући еквивалент у модерним условима живота. Стога се усамљеност, изопштеност јавља као последица превазиђених назора, а Мојсило и као жртва процеса урбанизације, раскорака између урбане и фолклорне парадигме (отпор према формирању надзирућег паланачког колектива).

За сеоско-патријархалну културу, фигура оца је неприкосновена, али је истовремено и заточеник обзира, обичаја, патријархалних забрана. Становници паланки, града напуштају такав рурални облик патријархата, задржавајући само његове манифестне облике (потчињавање жене, првенство одлучивања у породици). Модификација патријархата у условима градског, паланачког живота дата из перспективе дечака (*Прва туга*) отвара питање морала, себичности, родитељске љубави, али и одсуства стабилног коректива, односно моћи колектива да штити појединца. Породица је ствар слободног избора (*Страшна ноћ*), а развод и нова женидба питање слободе, независности (*Прва туга*). Илустративно је да се ни у свештеничком свету грехом не сматра покушај освајања младе жене док је муж/ђакон болестан (*Пријатељи*).

4.1. Мање егзистенцијално драматичне свакидашње теме мапирају мале животне проблеме, неуспехе, уједно захтевају и образованијег читаоца. Приповедач у циљу ироничке стилизације дискурса може маскирати своју поузданост. Тако у *Званичној исправци*, **ми** приповедач, као сведок читања новинског чланка о капетану Бурмазу, правда рестрикцију информација/изостанак увредљивих кри-

тичких коментара необразованошћу (непознавање лексике), slabим памћењем да би потом, у тренуцима ишчекивања капетановог одговора, поредио паланачке жене са Ксантипом, а нетрпељивости мужава супротстављао Сократову смиреност. Није случајно у приповеци *Пронаст* наративизован проблем испита из историје. Док је у сеоском свету прошлост жива, свеprisутна у памћењу, искуству, дотле она представља замор, интелектуални напор у градској средини, сувишак информација, што је још један предуслов искорењивања, идентитетског преобликовања (Пера је добио тек прелазну оцену из српске историје). Хедонистичке побуде (одлазак у бању, провод), окренутост садашњици (не и будућности) представља егзистенцијални и вредносни моделатив. Ипак, све су то инцидентни примери, непоуздани за уопштавања и стереотипну атрибуцију града и модернизације, јер готово редовно Ранковић уводи више ликова да би на позадини њихових карактера, схватања, јаче истакао девијантности и/или проблем јунака. Специфична је приповетка *Људска несталност* не само због девојчице фокализатора, већ најпре због прежитака патријархалног морала (однос према женама и женској деци). Супротан је пример у *Капетаници* где, слично средњоевропској културној парадигми, мајка преузима питање кћеркине удаје (снобовске, примитивне побуде), што се у исходу радње намеће као погрешна одлука.

5.0. Хришћанске теме и мотиви упоришне су тачке урбанизованих светова једног круга приповедака. Вера је спона између фолклорне и урбане културе, стожер вредности, међуљудских односа. Напуштање вере подједнако је негативно обележено у овим световима, те пут ка покајању јесте пут обнове православне заједнице/светосавља. Премда су истраживачи попут С. Величковића (2001: 19) настојали да укажу на Ранковићев негативан однос према граду у односу на сеоски живот, не без јасног идеолошког призвука, недвосмислено је да аркадијски топос пре припада православној вери, светосављу, јер град и село нису супротстављени. Ради се о подједнако негативној профилизацији, перспективизацији села (села чак изразитије имајући у виду приповетке *Стари врускавац*, *Богомољац* и *Сеоски добротвор*) и града, где се узгред наилази на прежитке старог, патријархално-хришћанског морала. Стога је просторност више парадигма расапа, него стабилни коректив. Међутим, град није тек пуки декор. Концепција јунака узима у обзир средину, културолошку позадину, утицај модернизације, токове урбанизације који остављају траг на јунаку, а дескрипција простора уступа место интроспекцији. У већини дидактички устројених приповедака објављених у „Хришћанском веснику“ актуализује се питање вере, православља као коректива вредности, парадигме чије прихватање или поштовање води позитивном исходу. Различити етички ставови канонизованог православља не наилазе на потврду у савременом искуству, с тим у вези је и коментар свештеника Саве (*Поп Савин грех*): „Кад би се у свему поступало по овоме, данас се ни један од нас, ни владика ни свештеник, ни световник не би могли назвати хришћанином“ (Ранковић, 1929: 53).

Велике библијске теме (искушење, преображење, љубав према ближњем) основ су дубинске структуре ових приповедака. Ради се о литерарном наслеђу, похрањеном и у народном памћењу преко проповеди, апокрифа, легенди. Ранковића је занимало како се хришћанска традиција суочава са модерним облицима градског живота, нарочито на какве све изазове наилази не само у урбаној средини. И сходно томе, може ли се нова, урбана култура устројити без традицијског упоришта/светосавља. Материјални и манифестни знаци урбане културе уписују се и у тумачења и доживљавања вере. Свештеник Сава, иако свршени богослов, посредно придаје односу према Господу манифестни карактер – дужност свештеника своди се (огољује након смрти супруге) на вршење било које друге световне делатности при чему „послодавац“ мора уважити труд, одрицање и обавезно доделити награду (у овом случају услышати молитву). Редовна молитва, пост, окренутост ближњима, по Савином мишљењу требало је да гарантује угодан и спокојан живот.

Хришћанско-дидактички инспирисане приповетке сугеришу окретање не институционално посредованој вери (цркви, поштовању црквених великодостојника), већ суштаственој вери у Бога, светосављу (јединству колектива у очувању верске заједнице, обичаја). Парадигматичне су приповетке *Крст и молитва* и *Чича Милосав*, најпре због библијског прототекста. У оба примера преданост вери у Господа, трпљење без роптања, пожртвовање дају позитивне исходе путем покајања, преображаја (*Крст и молитва*) и трпељивости (*Чича Милосав*). Инсајдерска позиција приповедача и у *Крсту и молитви*, инсинуира идолошко читање – да се све не може науком, односно емиријским приступом рационализовати, објаснити, што је провокативан став у односу на реалистичку поетику и позитивистичка струјања, али и знак дезинтеграције реализма, развој науке (теорија релативитета, психоанализа). Милосав слично старозаветном Јову одолева искушењима (неморал, корупција) у варошкој средини по цену гладовања породице и губитка државне службе. Трпељивост, вера у Господа наративизована је ретроспективно из перспективе дечака, те се приповеда о ономе што се запажа, чује (рестрикција информација везаних за облик корупције, радно место, пут од пекаре до куће). Упадљиво је одсуство других ликова у практикантовој близини, сем пекара Трајка и посредно, преко дискурса, присутних искушивача Тривуна и писара (нуђење новца, прекореваче). Тежња да се живи по једном, моралном систему вредности, отвара пут ка гладовању, сиромаштву, презирању, изолацији у градској средини. Међутим, тенденција приповетке иде за тим да делом у идеалистичком кључу семантизује снагу вере, јер трпљење, честитост успевају да тргну суграђане. Провлачи се и теза да Господ о свима брине, идентично коментару мајке у Лазаревићевом *Ветру*. Супротно стеротипним сижеима о граду, овде појединац преокреће/преображава колектив. Највише се у томе успева инверзијом вредности – не нуди се честитост, поштење за хлеб, него, симболички, хлеб за честитост, другим

речима физичко се подређује метафизичком.⁴ С обзиром на коментар ауторског приповедача, прошлост се наротивизује као синоним пожељних вредности. У том правцу иде тенденција приповетке (коментар, прича као поука, коментар) да богоугодан живот не остаје без награде. Тиме се отвара питање – зашто приповедач жали за прошлим временима? Због одсуства вере у времену приповедања (лакомости, нетрпљења, подлегања искушењу), као и због одсуства солидарности, борбе за правду, што имплицитно профилише град у времену приповедања.

Приповетка *Крст и молитва* поред стожерних мотива болести детета и преображаја (ка верујућем) актуализује и проблем стида од вере, православља. Одлазак у цркву и верски обичаји доживљавају се као дужност, културолошки феномен иконичких знакова патријархално-сеоског света, а не, како ауторски приповедач сугерише у метанаративном оквиру, као егзистенцијално утемељена духовност скопчана са националним идентитетом. Читање осме главе *Марковог јеванђеља* преломна је ситуација преображаја лика након оздрављења сина, дата из перспективе приповедача сведока. Проблем стида од свог културног наслеђа, вере, недвосмислено је основни чинилац идентитетске нестабилности, стварања наднационалног идентитета утапањем у други, страни културни модел. У прилог томе иде и приповедачава типизација/уопштавајући коментар о образованим грађанима. Такође, уочљив је библијски наротив и у семантици радње и у идеолошкој перспективизацији. У седмој глави *Марковог јеванђеља* Господ наводи речи пророка Исаије: „6 Овај народ ме поштује уснама, а срце њихово је далеко од мене. 7 Узалуд ме поштују, учећи науке које су људске заповести“.

Крајем епохе раелизма управо у урбаном свету отвара се поново питање моћи науке да живот у потпуности рационално објасни и протумачи. Сучељавање рационалних (отац, приповедачев познаник) и ирационалних (теолошких) перспектива (приповедачев) не оставља могућност дисјунктивне мотивације (нема простора за двосмислена тумачења), те се опоравак детета везује за божију промисао, снагу молитве преображеног родитеља. Управо у *Марковом јеванђељу* знатан простор добија наротив о васкрсавању девојчице у четвртој глави. Код Ранковића обраћање Господу молитвом даје исти сижејни исход. У оба случаја синтагма „не бој се, само веруј“ сижејна је окосница.

Кругу библијских мотива инкорпорираних у дубинске слојеве приповетке припада и *Милосрђе*. Паланка је посредством ауторског приповедача (дошљака у нову средину), метанаративних коментара (опозитне слике градског и паланачког живота, идентитета), приказана као свет где нису затрвене људске вредности. Брига за ближњег показује се као императив, неумрла вредност и спона са фолклорном културом. „(...) нема ти оне престоничке укочености, где можеш цео живот провести, а да ни у чију кућу не завириш“ (1929: 9). У паланци, дакле, још се препознаје присност, човечност, припадништво насупрот град-

⁴ Слично Матавуљевом Пилипенди где се вечера жртвује за веру (продаје кокош да би се купила марама како би му жена ишла на причест).

ској отуђености, наметнутој театралности, изразитој индивидуалности, која је и простором, масовношћу условљена. Мање средине и даље су социјализоване на основу моралне моћи колектива, чија се власт протеже захваљујући сведеном простору и броју становника. Преображај издвојеног лика следи након преломног егзистенцијалног искушења. Интересно немотивисана брига колега за ближњег (болесног судију Тимотија), преображава лик од хедонистичног, саможивог ка христјанизованом, очовеченом. Тако приповетка семантизује параболу од милосрђу/чињењу добрих дела као једном од кључних чинилаца православне вере.

6.0. Хронотопичност је такође важно обележеје Ранковићевих приповедака урбане парадигме. Хронотоп шетње специфичан је за сижее градске тематике, јер подразумева специфично време (доколица), простор (улице, тротоари), као и дескрипцију екстеријера. И хронотоп шетње, као и пута рачуна на случајне, изненадне сусрете, нова искуства, спознаје. Код Ранковића ретко је усмерен на дескрипцију и значајније сижетирање пута изузев приповедака *У XXI веку* и *Пропаст*. Међутим, хронотоп шетње, сусрета има и прекретну улогу у устројству сижеа и преображају лика (Коса након посматрања љубавног састанка своје тете, *Људска несталност*), у комичном рушењу илузија (дочекивање новог капетана, *Капетаница*), комичном разобличавању представника власти (*Званична исправка*) или ироничном разобличавању урбане стварности (*Уочи Нове године*). Јавља се и пример хронотопа шетње као искушења – кретање чича Молосава у затвореном троуглу: посао (наметање корупције, материјално искушење) – пекара (оскудица, физиолошко искушење) – кућа (гладовање деце, егзистенцијално искушење).

Преовлађујући хронотоп куће, собе наглашава изолованост, отуђеност, који прати интроспективност на граници доживљеног говора и монолога. Семантизован је на тај начин у одређеним случајевима немогућност комуникације, одсуство саговорника, некад у својевољном избору (*Страшна ноћ*), а често наметнуто (*Људска несталност*, *Звонар*). Сродан овом хронотопу јесте и хронотоп ишчекивања у распону од драматичних преживљавања, блиских и хумористичкој оптици (*Страх*, *Страшна ноћ*, *Капетаница*, *Пропаст*, *Званична исправка*, *Пријатељи*) до трагичних (*Живот и смрт*).

7.0. Ранковић у својим приповеткама не одриче неминовне процесе урбанизације, ширења науке, као цивилизацијске знаке модерности, већ њихова изопачења, крајности. Сатирички нарочито издваја девијантност императива модерности у приповеци *У XXI веку*. Женска еманципација, укидање патријархата, праћено технолошким напретком, импозантном архитектуром, своди се на превредновање социјалних уређења (замена друштвених и породичних улога мушкараца и жена) и с тим скопчано јачање тоталитарне власти.

Стид од православља, светосавља инспирисан модерношћу/помодношћу, основ је стида од свог културног наслеђа, идентитета, духовног и културног упоришта. С друге стране, паланачки обичаји још чувају везу са сеоско патријархалном културом, али и ту проналази врело напетости у раскораку еманципације и превазиђеног облика владавине колектива, са чврсто постављеним патријархалним улогама. Идентитетски расцеп, као и идентитетска преобликовања увек се наративизују преко инцидентних ситуација.

Литература

- Библија.* (ур. Протођакон Љубомир Ранковић). (2005). Ваљево, Београд: Глас цркве.
- Вукићевић, Д. (2005). *Горски цар Светолика Ранковића*. Горски цар, Светолик Ранковић. Београд: Народна књига, Политика.
- Вукићевић, Д. (2006). *Писмо и прича: српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Вученов, Д. (1981). *Трагом епохе реализма*. Крушевац: Багдала.
- Поповић, М., Тимођијевић, М. и Ристовић, М. (2011). *Историја приватног живота у Срба*. Београд: Клио.
- Иванић, Д. (2002). *Свијет и прича*. Београд: Народна књига.
- Иванић, Д. (2005). Београд у прози српских реалиста, *Даница*, 393–402.
- Иванић, Д. и Вукићевић, Д. (2007). *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике.
- Иванић, Д. (2009). *Пут до српске приче*. Зборник Глишић и Домановић. САНУ: Београд.
- Несторовић, З. (2012). *Слика града у прози српске просвећености: од храма знања до места искушења*. Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, VII, 111–129.
- Пушић, Љ. (2002). *Урбана култура: основа одрживе мултикултуралности*. Социолошки преглед, 1–2, 147–161.
- Ранковић, С. (1929). *Целокупна дела I–III*. Београд: Народна просвета.
- Саџак, М. (1997). *Религијски елементи у прози Светолика Ранковића*. Београд: МЦС, 405–414.
- Саџак, М. (2001). *Натуралистички наративни модели у српској прози између реализма и модерне*. Београд: Чигоја.
- Ранковић, С. П. ЦД. Београд: Народна просвета.
- Скерлић, Ј. (1964). *Писци и књиге III*. Београд: Просвета.
- Стевановић, П. (1929). *Светолик П. Ранковић – живот и рад*.
- Ћук, Љ. (2007). Поступци психо-нарације у приповеткама Светолика Ранковића. *Свеске*, бр. 86, 212–218.

Aleksandar Pejčić

METONYMY OF URBAN WORLD: SVETOLIK RANKOVIC'S SHORT STORIES

Summary: Image of urban life in Rankovic's short stories is fragmentary. They narratives certain aspects of urban life like metonymy of urban world. Incompleteness of image is determined by the structure and semantics of storytelling. Urbanity, modernity is less marked by scope of an action, more constellation, conception of characters. Leading motives of fear, loneliness, isolation suggest a process of modernization and urbanization. It is open question of religiosity, traditional patriarchate.

У ИШЧЕКИВАЊУ СВРШЕТКА ВРЕМЕНА: ЕСХАТОЛОШКИ ПОГЛЕД НА СВИЈЕТ У СТАРОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Сажетак: Средњовјековни поглед на свијет није у свему јединствен. Може се говорити о доминантним елементима који су заједнички различитим скупинама људи. Ту свакако спада есхатолошко виђење усмјерења свјетске историје које подразумијева кретање времена ка свом окончању у парусији, те успостављању поновне, вјечне заједнице са Богом, од које су људи отпали вољом прародитеља Адама и Еве. Овај концепт имао је снажног одјека у поезији средњовјековне књижевности.

Кључне ријечи: средњи вијек, поглед на свијет, есхатологија, парусија, средњовјековна књижевност

1. О (не)јединству средњовјековног погледа на свијет

Теорија уопштава и тежи ка постављању јединственог закључка који би вриједио за многе појединачне случајеве. Каткад у томе и успијева. Дobar дио научних захтјева прелио се из природних наука у хуманистичке, а при томе је заборављено да слојеви реалности којима се једне и друге баве нису истовјетни. Самим тим, не може се очекивати да ће научни поступци природних наука бити ваљани у ареалу хуманистичких наука. Различите класификације и систематизације, толико омиљене и нужне биолозима (на примјер), а постављене као формалистичке парадигме научности, у хуманистичким наукама могу бити примијењене, али немају битност и функционалност колико у природним наукама. Уколико ботаничар каже „*Betula pendula*“, упућенима је јасно да мисли на брезу. И то на тачно одређену врсту унутар рода, са познатим карактеристикама које се односе на баш сваку јединку ове врсте. Међутим, када истраживач у окриљу хуманиоре каже „средњовјековни човјек“, не евоцира никакву прецизну, неупитну дефиницију, осим уопштене представе која је најчешће врло субјективна. Штавише, карактеристике које се у датом моменту припишу имагинарном „средњовјековном човјеку“ не могу се проширити на све људе у средњем вијеку. Отуда су и уопштени појмови средњовјековног човјека, средњовјеко-

вног свијета, средњовјековног погледа на свијет и сл. врло упитни ако се не прихвате само као нужна испомоћ у именовану скупа различитих елемената који ипак имају нешто заједничко. Књига – зборник *Човек средњег века*,¹ коју је приредио познати француски историчар Жак Ле Гоф, очит је доказ за то. Под синтетичким називом дат је поглед на десеторо представника средњег вијека, и то: монаха, ратника, сељака, варошана, интелектуалца, умјетника, трговца, жену, светитеља и онога који је у студији назван маргиналцем. Овај списак није свеобухватан, али је већ његовим ишчитавањем јасно да побројани представници живот у појединостима схватају другачије. Умјетник није у потпуности исто размишљао као и ратник, интелектуалац као и сељак итд. Како је стога уопште могуће говорити о општем феномену средњовјековне културе? Управо преко доминантних свјетоназорских особености. Дакле, када се говори о средњовјековној култури уопште, говори се о њеној доминантној линији. Када се говори о средњовјековном човјеку, говори се о најприсутнијим ознакама.

У приказивању културе средњег вијека најчешће се у обзир узима само њен дио који је назван „високом“ културом. Народна култура се пренебрегава, понајвише због изостајања детаљнијих свједочанстава. Међутим, да озбиљни и натмурени монаси, попут Ековог Хорхеа из Бургоса, нису били једино лице западног средњег вијека, показао је Бахтин.² Острашћени Хорхеов узвик „*Verba vana aut risui apta non loqui*“³ (‘Не говорити таште или смијешне ријечи’), што је једно од правила Светог Бенедикта (IV, 54),⁴ губи се у разузданости карневала који је једнако средњовјековни колико и бенедиктинска духовност.

Цијепање културе на ’вишу’ и ’нижу’ техничка је ствар, али опет невјешто изведен. Уколико се виша култура веже за манастире и двореове, а народна се представи као нижа тако што се алудира на неписменост и неукост народа, опет се прави погрешка. Ни многи владари средњовјековне Европе нису били писмени, нити претјерано учени. Штавише, владарске гозбе тешко да су протичале уз читање светачких житија или бесједа. Дворски пјевачи и забављачи били су на цијени. Како биљежи Теодосије, ни сам владар Стефан Првовенчани није се либио тога да лично увесељава присутне званице:

„Јер када и за трпезом сеђаше, бубњевима и гулама благородне веселаше, као што је обичај самодржаца, а када је, опет, на молитви или у цркви стојао, многим умилењем и громогласним плачем земљу кропљаше“ (Теодосије, 1988: 191).

Управо подвојеност овог типа, која нужно не значи лицемјерство него свијест о прикладности, јесте у основи средњовјековне културе. Она се може препознати

¹ *Човек средњег века* (пр. Жак Ле Гоф), Слио, Београд, 2007.

² М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Београд, 1978.

³ У. Еко, *Име руђе* (prev. Milana Piletić), Biblioteka Vijesti, Edicija XX vijek, Podgorica, 2003, 74. Наш превод.

⁴ *Patrologiae Cursus Completus – Series Latina* (ed. J. P. Migne), Vol. 66, Paris, 1866, 296.

на различитим нивоима. Један од њих је прослављање празника које у основи има двије равни: духовну, као и тјелесну (од које се не бјежи).⁵ На равни књижевности важи опаска Р. Маринковић, која је устврдила да „двојство литерарног живота јесте израз двојства у човеку“.⁶ То значи да феудалац, а како је и Теодосије потврдио, учествује и у народној култури, која се по инерцији схвата као нижа. А исто тако сељак, бивајући на богослужењу, учествује у вишој култури, јер слуша богослужбене текстове, бесједе, житија и сл.⁷ Потпуно јединствене културне матрице која би карактерисала све припаднике једне групације, друштвеног слоја – нема. Није је никада ни било. Али је било основне, доминантне културолошке линије. Даћемо само још један примјер. Као узорак послужиће по један литерарни споменик са Запада и Истока. *Буранске пјесме* (лат. *Carmina Burana*)⁸ и спис преведен као *Мука блаженог Гроздија* (грч. Πωρικόλόγος)⁹ јесу својеврсни литерарни ексцеси. Збирка пјесама настала у 13. вијеку, сачувана у манастиру Bura Sancti Benedikti (Benediktbeuren), откуда и име *Буранске пјесме*, у потпуном је нескладу са окружењем у којем је чувана, а засигурно и читана. Стотину тридесет пјесама из збирке јесу љубавне, а тридесет девет су здравице. У њима се појављују стихови типа:

Кад у крчми нас је хрпа,
од смрти нас није прпа,
журимо на коцку сада
која нама страсно влада (*Carmina Burana*, 2000: 19),
као и хвалоспјеву паганском богу вина Бахусу:
Бакхо који почесто
стиже међу жене
ствара од њих робиње
Венерине пјене.
Ово вино, добро вино,
вино племенито,
дворском мужу сваком даје
срце разборито. (*Carmina Burana*, 2000: 59).

Монаси који чувају и читају овакве списе нису средњовјековни монаси који се срећу у уобичајеним представама о овом периоду. Да је таквих одударања било

⁵ С. Бојанин, „Два концепта прослављања празника“. У: *Приватни живот у српским земљама средњег века* (прир. С. Марјановић Душанић и Д. Поповић), Clío, Београд, 2004, 251–257.

⁶ Р. Маринковић, *Светородна господа српска*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2007, 9.

⁷ О томе детаљније у тексту „Усмени и писани поетски систем у српском средњем веку“ у: Р. Маринковић, исто, 7–11.

⁸ *Carmina Burana – Texte und Übersetzungen* (hg. В. К. Vollmann), Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1987; *Carmina burana – izbor* (pr. Z. Šešelj), Matica hrvatska, Zagreb, 2000.

⁹ *Из наше књижевности феудалног доба* (пр. Д. Павловић и Р. Маринковић), Просвета, Београд, 1975, 214–215; *Хрестоматија средњовековне књижевности – Том I – Старословенска и преводна књижевност* (пр. Т. Јовановић), Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Београд, 2012, 272–273.

и на православном истоку, иако у мањем обиму, посвједочио је *Порикологос*, спис настао у 12. вијеку као пародија на хагиографски израз. Ту су улоге карактеристичне за житија добиле воћке (Јабука, Поморанца, Лимуније, Крушкоје итд.). Гроздије, који је оклеветао брата Кајсију да му жели смрт, бива кажњен мучењем и погубљењем. Његова крв је вино које доноси добре дарове: „смеха, радости и весеља свагда пуно, који старе окрепљује, а младе радошћу испуњује“ (*Из наше књижевности*, 1975: 215). Иако је на концу дата моралистичка, поприлично неувјерљива опаска како вино треба избјегавати, није немогуће да је она додата касније, будући да је најстарији српскословенски препис познат тек из 17. вијека. Али комплетан ток овог списа открива атмосферу нетипичну за општу представу о средњем вијеку, нарочито у наглашавању смијеха, радости и весеља као добрих дарова које носи вино, а извргавањем подмијеху толико омиљеног жанра житија.

Сада се са већом одважношћу може устврдити да је средњовјековна култура плуралистична, нејединствена. Али како је писменост била привилегија вишег друштвеног слоја који је увелико био прожет етикецијом¹⁰ и поштовањем канона, неријетко је у списима остало забиљежено оно како је требало да буде, а не како је заиста и било. У томе је предњачила монашка средина која је у реалности могла да има одређена нетипична схватања, али су списи настали у таквој средини – што због поштовања канона, што због саме вјере која је била (а требало би и да данас јесте) ствар колектива, а не појединца – преносили у сржи хришћанску поруку, а самим тим и хришћански поглед на свијет. То је просто био постојани сегмент хришћанског разумијевања историје, њеног смисла и сврхе, те човјековог мјеста у њој. Јер какав год да је био, средњовјековни човјек није био невјерник:

„Ако уопште постоји тип који би се могао искључити из приказивања средњовековног човека, то би био тип суштинског неверника, онај који ће се касније називати слободоумним, слободним мислиоцем, атеистом“ (Ле Гоф, 2007: 7–8).

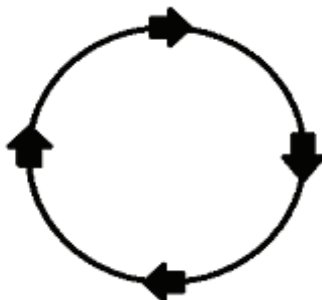
Зато је средњовјековни поглед на свијет хришћански поглед који није много изгубио на својој аутентичности до данашњих дана. Али његова основа није изворно средњовјековна творевина, већ откривена, саопштена истина која свој почетак и има у Исусу из Назарета, а чији се довршетак још увијек ишчекује. Хришћани ишчекују. Хришћани су они који чекају – чекајући. У тој загледаности у оно што ће доћи, у час „који долази, а већ је настао“ (Јн 5, 25) треба тражити одговоре на хришћански став према свијету.

2. Хришћани, историја и њен крај

За разлику од Грка, који су вријеме видјели као циклично понављање, *Свето писмо* доноси линеарно схватање времена. За овај концепт наизглед збуњујуће мјесто у старозавјетној *Књизи проповједничковој* 1, 9 – „Што је било

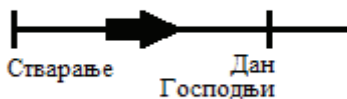
¹⁰ Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, СКЗ, Београд, 1972, 105–131.

то ће бити, што се чинило то ће се чинити, и нема ништа ново под сунцем“ – заправо јесте уплив грчког схватања у периоду појачане хеленизације Палестине у 3. в. п. н. е., када је књига и настала.¹¹



Слика 1. Грчка концепција времена

За хришћане вријеме је телично. Оно није вјечно. Створено је, има своје трајање и свршетак. Вријеме се ствара са стварањем свијета: „У почетку створи Бог небо и земљу“ (Пост 1, 1). Уколико се сагледају књиге које су ушле у библијски канон, види се да прве ријечи *Светог писма* (*Књига постања*) говоре о стварању времена, а завршна поглавља (*Откривење Јованово*) о његовом свршетку.

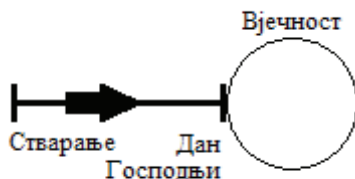


Слика 2. Старозавјетна концепција времена

Одговор на питање „Шта последије Дана Господњег?“ *Стари завјет* јасно не даје. Он је дио новозавјетног откривења у и кроз Богочовјека Исуса Христа. Са свршетком времена не долази до општег уништења и престанка бивствовања. Историја тада добија свој епилог. Из историјске проточности прелази се у вјечност, у непрестано сада. Тако хришћани развијају синтетички концепт времена који повезује линеарни ток и вјечност.¹²

¹¹ В. „Проповедник“. У: Р. Ракић, *Библијска енциклопедија*, том II, Духовна академија Св. Василија Острошког, Србиње – Београд, 2004, 273–275.

¹² Г. И. Мандзаридис, *Социологија хришћанства*, Хришћански културни центар, Београд, 2004, 29.



Слика 3. Хришћанско синтетичко вријеме

2.1. Месијанизам

Врло је битно познавати окосницу приче о месијанизму у библијским списима како би се разумио цјелокупан концепт есхатолошког усмјерења. Бог је створио људе из љубави и обдарио их је слободом. Понудио им је заједницу са собом која јесте управо заједница љубави. Могао их је створити и без слободе, као слијепе робове који ће га беспоговорно вољети, али није. Љубав се манифестује у слободи, јер се тиче нашег пристанка заједницења са другима. Адам и Ева у једном су моменту одбили ту заједницу, што се означава појмом пада. Својом слободном вољом раскинули су заједницење у љубави са Богом. Сликвито речено, истјерани су из раја, у шта су повели цијели људски род. Али како Бог воли људе, обећао им је избављење. Бог једини *јесте*, он једини живи, а све изван њега је смрт. Без заједнице са Богом људи робују смрти.

Старозавјетни пророци преносили су свијест о томе да ће Бог уздигнути једнога међу „синовима Израилевим“ који ће избавити људе од робовања. Тај неко је Месија, Христос, Помазаник Господњи.¹³ Међутим, сама месијанска идеја је помућена, те се често претакала у ишчекивање политичког месије који би избавио Јевреје од робовања окупаторима и поновно успоставио снажну државу. Тако ни сами апостоли не препознају одмах послање Исусово, те га питају када ће успоставити царство Израилево (Дап 1, 5), мислећи на ослобађање од Римљана. Пали човјек није увијек био способан да прозре како Помазаник долази да издејствује крајњу битку, у апсолутном егзистенцијалном смислу. Људи су отпали од Бога, Месија долази да их врати у раскинуту заједницу. Стога његово царство није од овога свијета (Јн 18, 36), већ ће по окончању времена доћи у слави. Христос позива људе,¹⁴ а кад изнова дође, препознаће оне који су му се одазвали и увешће их у вјечност. И ту цијела људска историја добија своју кончину. Она је, као таква, припрема за вјечност. Месија је дошао, саопштио истину, жртвовао се на крсту како би искупио пали људски род. Ва-

¹³ Хебрејско משיח /mašijah/ значи 'помазаник', при чему се алудира на чин помазања светим уљем којим су израилски цареви посвећивани, чиме се наглашава њихова изабраност. Грчки облик ове ријечи је Χριστός. Отуда Месија=Христос=Помазаник.

¹⁴ Грчки појам Ἐκκλησία ('Црква') потиче од глагола ἐκκαλέω ('зовем изван'). Христос зове, позива пале људе који приступају новој и вјечној заједници.

скрсењем је побиједио смрт и у вјечност позвао свакога. Путања је врло јасна и не нуди могућност за било какву алтернативу.

2.2. Дан Господњи – דני הוהי – ἡμέρα Κυρίου

Стари завет Бога види као господара историје. Јахве чува и води свој народ. Чак се и бори против његових непријатеља. Отуда је у народној свијести Дан Господњи схваћен као непосредно дјеловање Божје у времену. С временом се слика борбе и војевања Јахвеовог против непријатеља Изабраног народа уздиже на ниво борбе Божје против непријатеља општег човјечанства – зла и смрти. Међутим, веза са историјским тежњама Изабраног народа се не прекида.¹⁵

Тек у *Новом завету* Дан Господњи¹⁶ добија своје јасне обресе и значење. Он јесте други долазак Христов и посљедњи моменат времена и историје. „Људи Галилејци, што стојите и гледате на небо? Овај Исус који се од вас вазнесе на небо, тако ће исто доћи као што га видјесте да одлази на небо“, узвикнули су људи у бијелим хаљинама зачуђеним посматрачима Вазнесења Исусовог (Дап 1, 11). А како ће тај дан изгледати и када ће се збити, нико не зна. Исус је у *Новом завету* само дао назнаке, као на примјер у *Јеванђељу по Матеју* (гл. 24). Послије силних страдања, ратова, лажних пророка итд., слиједи:

„И одмах ће се по невољи дана тих сунце помрачити, и мјесец своју свјетлост изгубити, и звијезде с неба пасти, и силе небеске покренути се. И тада ће се показати знак Сина Човјечијега на небу; и тада ће проплакати сва племена на земљи; и угледаће Сина Човјечијега гдје долази на облацима небеским са силом и славом великом“ (Мт 24, 29–30).

Врло упечатљиве слике овог типа, посебно оне детаљније из *Откривења Јовановог*, оставиле су снажан утисак на читаоце/слушаоце и развиле својеврсан страх од дана суда. А нарочито уз наглашавање да је судњи дан врло близу. Заиста, он се може збити у сваком моменту, како хришћани вјерују, те човјек у животу нема времена за, са аспекта вјечности, неважне ствари. Али атмосфера пропасти и уништења, мучења и плакања, ридања и уздихања као да је засјенила велику радост коју ће праведници имати при поновном сусрету са Богом. С тим у вези нужно је разликовати два термина која се неријетко мијешају, нарочито у изучавању књижевности: есхатон и парусија.

2.3. Есхатон – Царство Божје

Прво ћемо размотрити појам парусије, будући да у логичком смислу претходи есхатону. Кажемо логичком, а не у темпоралном, јер парусија јесте свршетак времена. Појам је, наравно, грчки (παρουσία) и значи ’присуство’, ’долазак’.

¹⁵ В. „Дан Господњи“. У: X. Leon-Dufour, *Riječnik biblijske teologije*, Кршћанска садашњост, Zagreb, 1993, 174–181.

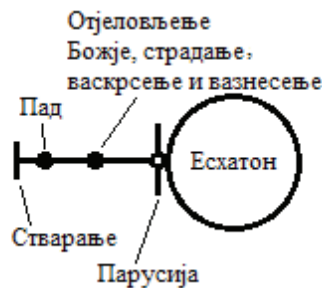
¹⁶ Даном Господњим назива се и недјеља, дан предвиђен за свршавање Свете Евхаристије. Литургија и јесте „предукус вјечности“, продирање есхатона у историју, мјесто на којем се пројављује Бог.

Њиме се означава поновни долазак Христов на земљу са свим догађајима који ће се тада збити. Бог долази да да̂ коначан суд човјечанству и да оне достојне, како их назива Свети Максим Исповједник, уведе у вјечно блаженство. Апокалиптичне представе које се доводе у везу са овим даном неоправдано се називају есхатолошким. У извјесном смислу и јесу, јер су увод у есхатон, али када се говори о есхатолошком, тежиште би требало пребацити на другу раван.

Шта је есхатон? Грчка ријеч *ἔσχατος*, од придјева *ἔσχατος*, што значи 'последњи', 'коначни'. Отуда се, вјероватно по језичкој инерцији, *последња времена* именују као есхатолошка, па се и у књижевној теорији каже како је, на примјер, есхатолошко предање „казивање о 'последњем времену', страшном суду, паклу“ (Пешић и Милошевић Ђорђевић, 1996: 85). Штавише, оно есхатолошко у књижевности искључиво се и доводи у везу само са мотивом страшног суда и вјечних мука за грешнике.¹⁷ Међутим, то су парусијски догађаји који у извјесном смислу претходе есхатону, али су од њега неодвојиви. Разлика је у томе што ће они проћи, а есхатон неће. Отуда је он последњи, јер у логичком смислу долази на последњем мјесту: Бог је постојао прије времена – творевина и вријеме су створени и трају – вријеме истиче и творевина се преображава (парусија) – есхатон (вјечна заједица са Богом). Есхатон није последњи јер говори о последњим временима, него зато што се последије њега ништа неће дешавати у временском оквиру. Он је стално сада. Зато се и означава појмом „осми дан“, као оно што разбија седмодневну концепцију, природне законитости, као вјечни дан:

„То ће бити 'осми дан' стварања: насупротив 'седмици (данâ) која одмерава време', осми дан 'наговештава начин на који постоји оно што је изнад природе и времена'. То више неће бити време наслеђа пропадљивости, него потпуног љубавног односа који се непрекидно одвија у динамици преображаја 'из славе у славу' (II Кор. 3, 18)“ (Јанарас, 2004: 175).

Стога есхатологија не треба бити поистовјеђена са парусијом, нити ограничавана на свршетак свијета, рај и пакао. Она је преображај постојећег свијета, нови егзистенцијални однос за који се човјек припрема и који очекује већ у овом животу.¹⁸ Толико о томе.



Слика 4. Вријеме: од стварања до парусије

¹⁷ Уп. Д. Бојовић, *Српска есхатолошка књижевност*, Центар за црквене студије, Ниш, 2004.

¹⁸ Видјети: „Есхатологија“. У: Ј. Брија, *Речник православне теологије*, Хиландарски фонд Богословског факултета СПЦ, Београд, 1997, 67–68.

3. Књижевност и есхатологија

Поглед на свијет из есхатолошке перспективе једна је од доминанти у средњем вијеку. Будући да је религиозност у постпросвјетитељском добу гурнута у сферу приватности, у савременом свијету више није тако. Есхатологији је подређена и средњовјековна умјетност, у првом реду књижевност и сликарство (фрескопис). Отуда на фрескама видимо поприлично једнообразне ликове, разбија се централна перспектива и сл. Фреска и није исјечак стварности, већ преукус есхатолошке вјечности, у коју ће човјек ступити преображен, уједноображен, ослобођен од законитости материјалног свијета. Међутим, да би појединац могао да ступи у заједницу са Богом, мора га упознати. И то не као апстракцију, већ у врло конкретном облику. Исус није блиједа сјена из прошлости, већ знани дрводјелин син из Назарета, оваплоћени Бог који је људима саопштио крајњу истину. Његови говори немају пуку слаткорјечивост, већ изузетну конкретност. Штавише, од хришћана се захтијева да у овом животу препознају Бога, како би у вјечности могли бити с њим.

Када се есхатон уведе као мјерило живота, нама позната свакодневица доживљава корјениту промјену. На примјер, монашка заједница јесте покушај остваривања есхатолошке заједнице већ на земљи. Та тежња преображава устаљени овосвјетски поредак живљења, јер монаси иду ка ономе што им је битно за вјечни живот, а не ка ономе што би им било од користи у овом пролазном и веома кратком вијеку. Исто је и са књижевношћу. Када есхатон постане мјерило, врло је јасно како књижевна продукција може томе да послужи. Отуда толико интересовање за житија, бесједе, душекорисне књиге. А с друге стране и огроман страх да би се штогод могло криво написати.¹⁹ Јер је улог велики, највећи: или ћете познати истину читајући исправне списе, или ћете скренути са правога пута читајући оне лажне. Једно вам доноси вјечни живот, а друго осуду. Средњовјековни писари су ове чињенице били и те како свјесни, одакле потиче и страх од погрешке или немоћи да се адекватно изрази. 'Топос недостојности' није пуки списатељски манир, конвенција, него оправдана зебња од машења циља, гријеха.¹⁹ Оно нема материјалну тежину, већ егзистенцијалну. Јер писарска грешка сама по себи није толико проблематична, колико последица коју производи: удаљавање од истине.²⁰ То даље значи неучествовање у блаженству есхатона. А истина је једна, откривена.

Како је истина једна, она се у различитим ситуацијама манифестује на сличан или исти начин. Житија ће нам послужити као примјер појашњавања 'есхатологизације' стварности. Типизација јунака у житијима једна је од последица есхатолошког виђења свијета, јер се светитељ неријетко приказује

¹⁹ О томе видјети у: Д. Дојчиновић, „Схватање о језику у старим српским списима“. У: *Српска теологија данас 2012*, Православни богословски факултет Универзитета у Београду – Институт за теолошка истраживања, Београд, 2013, 609–616.

²⁰ Грчка ријеч за 'гријех' *αμαρτία* и значи 'промашај циља', у смислу удаљавања од егзистенцијалне истине.

онаквим какав би требало да буде, а не онаквим какав је заиста и био. Житије приказује обоженог човјека, онога ко је за живота успио остварити везу са Богом. Отуда светитељи у житијима личе једни на друге, јер и није битно шта се заиста десило, него како су они изгледали као преображени појединци. То се понајбоље види из *Житија Светог Антонија* Атанасија Александријског, будући да смо у прилици да паралелно са житијем пратимо и друге Атанасијеве богословске списе. Он је у личности аве Антонија видио појединца који је стекао обожење колико је то могуће у овоземаљском животу. Антоније као да иступа из есхатона у историју и указује на пут којим би и други требало да ходе како би задобили вјечни живот, а то је заједница са Богом. Изван те заједнице само је смрт.

Објашњавање појава типизације ликова житија и топичности излагања књижевнотеоријском апаратом има један крупан недостатак: оно нуди само формално појашњење, али не објашњава суштину ових поступака. Да би се схватила суштина, неизбјежно је урачунавање есхатолошке перспективе. Не само неизбјежно, већ и најнужније. Не може се престати са наглашавањем како је модерни човјек изгубио ову свијест, те је данас познаје више теоријски него искуствено, искрено. Па и унутар хришћанских заједница есхатолошко ишчекивање, мисао да крај времена може доћи у сваком моменту, гурнута је у страну – признали ми то или не. Либерализам и апсолутна слобода у мишљењу последица је тргања упућености човјека на Бога, што је произвело убијеђеност у самодовољност сваке индивидуе. И не само то већ и егоцентричност у свјетоназору: свако конструише свијет према сопственом мишљењу. Било какво указивање на погрешност тога сматра се атаком на личност. Заједница је разбијена. Средњовјековна окренутост ка Богу није значила наметање одозго, него заједничарски израз људи који су спознали своју ограниченост и бесмисленост заглédања у себе. Смисао је у Богу. Кад је тако, из људских редова бираће се они који су препознали Бога и обожили се, те тако постали и путокази другима. Њихови животописи биће исписивани. То нису биографије. Биографија, како јој и име каже, јесте мање-више детаљан опис овоземаљског живота, а хагиографија јесте описивање процеса обожења.

Много је сличности у описима мучеништава или животима светитеља, јер се очекује да они у сличним ситуацијама одреагују једнако. Од хагиографа „очекујете портрет, а добијате програм“.²¹ А тај програм најчешће је једнак за све, јер им је циљ једнак. Стога се не треба чудити када се исти мотиви приписују различитим светитељима. Они су продукт реминисценција и путујуће традиције која се уобличава у хагиографски наратив, и то сходно програму, спектру очекивања,

²¹ С тим у вези Константин Философ наводи веома илустративан примјер: „И није реч о погрешкама, јер је боље и за цео лист погрешити него у словима једно хуљење начинити. Јер је нађено сведочанство саме пречисте владичице наше, Богородице и присно дјеве Марије, која се јавила ономе часном старцу и рекла: ”Зато те лиших своје посете што непријатеља мога држиш у келији твојој”. А шта то беше? Само једна јеретичка реч у целој књизи!“ (Константин Философ, *Повест о словима – Житије деспота Стефана Лазаревића*, Просвета – СКЗ, Београд, 1989, 50).

а не увијек сходно историјским чињеницама, које су за хагиографију секундарне. Светитељ је вриједан подражавања због примјерног живота (на који се указује хагиографским текстом), а не због историјских датости које су га одредиле: није толико битно када се тачно нешто збило, да ли су учесници заиста били они који су побројани и сл. Битно је шта се збило и каква се добит може из тог сазнања извести. А она је у сваком случају духовне природе.

Једнако се хагиограф не интересује ни за географију. Често се једно мјесто замјењује другим, а веома дуге раздаљине прелазе се за веома кратко вријеме. Пажња се највише посвећује ономе што је некој скупини блиско, што је окружује, па се неријетко животи светитеља из далека преводе у домаће окружење. Неки локалитети могу бити потпуно литерарни конструкти, без везе са реалношћу. На примјер, у Софији постоји мјесто за које се сматра да је на њему пострадао Свети Терапонт, епископ сардијски. До забуне је дошло поистовјећивањем назива Sardica (Софија) и Sardis (Сард), што је за посљедицу имало литерарну конструкцију по којој је Терапонт страдао у Софији, у којој му је заживио култ. Народном духу није било ни битно да ли се мучеништво збило у једном или другом граду. Битно је да је Терапонт мученички пострадао и тако пружио примјер ваљаног хришћанина.²²

Сва концепција хришћанске заједнице као путујуће, као оне која је само привремено ту, а мјесто јој је у Небеском Јерусалиму, указује на лабавост веза са тварју. Светом Антонију није нимало жао да удобност свога дома замијени неприступачном пустињом, да тјелесне ужитке замијени суровим борбама са ђаволом. Када је требало похвалити Светог Петра Коришког, хагиограф Теодосије, будући да је имао оскудна сазнања о Петру, прибијегава и описима већ познатим из Антонијевог живота.²³ И у томе не види било какав проблем. Јер је сврха и једног и другог списа иста: припремити човјека за есхатон.

Навешћемо још један примјер, и то из Теодосијевог *Житија Светога Саве*. Када је потјера пронашла краљевића Растка на Светој Гори, а прије него што се замонашио, настојали су да га врате у Србију. А овај је тада домислио „дело побожно а уједно и преварно“ (Теодосије, 1988: 111), како Теодосије каже. Наиме, подговорио је игумана да путницима дâ јаку и обилну вечеру, те су на богослужењу позаспали. За то вријеме Растко се замонашио. Огорчени војници направили су неред у манастиру, а при поласку заповједник Сави каже:

„Здраво, о господару, здраво! Рашири се сам без нас, насити се, ти каменосрдни, немилостиви! А хоће ли те примити Господ? Ти што си преварио оца, преварио си и нас, а мислиш ли да ти се ваља Бога бојати?“ (Теодосије, 1988: 115).

Овај примјер права је илустрација како се поједини гест одмјерава есхатолошки. Из неесхатолошке перспективе, догађај би се могао описати на сљедећи

²² Н. Delehaye, *Les Légendes hagiographiques*, Société des Bollandistes, Bruxelles, 1906², 29. Наш превод.

²³ Исто, 50–51.

начин. Монах који долази по милостињу злоупотребљава гостопримство српског владара и одводи му најљубљенијег сина у Свету Гору. При томе, Растко лаже да иде у лов. Када га потјера сустигне на Светој Гори, смишља начин како и њих да превари. И то му успјева. Оглушује се о родитељско преклињање да се врати, о обавезе које као владарски син има. По свему судећи, једно врло неприкладно понашање. Међутим, ако се догађај рашчита правилно, из есхатолошке перспективе, могао би се описати на слједећи начин. Млади принц свјестан је пролазности свега овоземаљског, те жуди за вјечношћу. У томе га спутавају родитељи и обавезе које му намећу. Одвраћају га од борбе за вјечни живот, зарад овог пролазног и кратког. И даље бивајући свјестан шта је истина, одлучи да иде ка њој. Родитељи га опет спречавају, шаљући потјеру. Изналази начин и да се са тим избори и монаши се (прима анђеоски образ, постаје члан есхатолошке обитељи, а не оне биолошки условљене, која ће ишчезнути).²⁴ Теодосије не крије да је Растко учинио „дело преварно“, али колики је улог? Он тим дјелом купује спасење и зато уопште не заслужује било какву осуду. Штавише, заслужује да буде подражаван.

Много је сличних примјера у старој српској књижевности. Усмјереност ка вјечности јесте оно што је есхатолошко. Просуђивање о *пролазном сада* са аспекта *вјечног сада*. И одбацивање онога што за *вјечно сада* нема значаја. Есхатолошко виђење свијета у српској књижевности средњег вијека не представља каталог апокалиптичких изјава о страшном суду, већ се препознаје у одлучности да се од тварности и пролазности узме оно што нам помаже да постигнемо своје назначење од којег су прародитељи Адам и Ева одступили – вјечну заједницу са Богом.

Извори и литература

- Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Бојанин, С. (2004). Два концепта прослављања празника. У С. Марјановић Душанић и Д. Поповић (ур.) *Приватни живот у српским земљама средњег века*. Београд: Сlio, 251–257.
- Бојовић, Д. (2004). *Српска есхатолошка књижевност*. Ниш: Центар за црквене студије.
- Брија, Ј. (1997). *Речник православне теологије*. Београд: Хиландарски фонд Богословског факултета СПЦ.
- Гагова, Н., Шпадијер, И. (2001). Две варијанте анахоретског типа у јужнословенској хагиографији. У З. Витић и др. (ур.) *Словенско средњовековно наслеђе*. Београд: Чигоја, 159–175.
- Delehaye, H. (1906). *Les Légendes hagiographiques*. Bruxelles: Société des Bollandistes.

²⁴ Н. Гагова, И. Шпадијер, „Две варијанте анахоретског типа у јужнословенској хагиографији“. У: *Словенско средњовековно наслеђе* (пр. З. Витић и др.), Чигоја, Београд, 2001, 159–175.

- Дојчиновић, Д. (2013). Схватање о језику у старим српским списима. У: Р. Поповић (ур.) *Српска теологија данас 2012*. Београд: Православни богословски факултет Универзитета у Београду – Институт за теолошка истраживања, 609–616.
- Еко, У. (2003). *Име риже*. (prev. Milana Piletić). Podgorica: Daily Press.
- Из наше књижевности феудалног доба*. (1975). (пр. Д. Павловић и Р. Маринковић). Београд: Просвета.
- Јанарас, Х. (2004). *Азбучник вере*. Нови Сад: Беседа.
- Константин Философ. (1989). *Повест о словима – Житије деспота Стефана Лазаревића*. (пр. Гордана Јовановић). Београд: Просвета – Српска књижевна задруга.
- Leon-Dufour, X. (1993). *Riječnik biblijske teologije*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Лихачов, Д. С. (1972). *Поетика старе руске књижевности*. Београд: СКЗ.
- Patrologiae Cursus Completus – Series Latina*, vol. 66. (1866). (ed. J. P. Migne). Paris: Garnier Frères.
- Мандзаридис, Г. И. (2004). *Социологија хришћанства*. Београд: Хришћански културни центар.
- Маринковић, Р. (2007). *Светородна господа српска*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Ракић, Р. (2004). *Библијска енциклопедија II*. Србиње – Београд: Духовна академија Св. Василија Острошког.
- Теодосије. (1988). *Житија*. (пр. Димитрије Богдановић). Београд: Просвета – Српска књижевна задруга.
- Хрестоматија средњовековне књижевности – Том I – Старословенска и преводна књижевност*. (2012). (пр. Т. Јовановић). Београд: Филолошки факултет.
- Carmina burana – izbor*. (2000). (пр. Z. Šešelj). Zagreb: Matica hrvatska.
- Carmina Burana – Texte und Übersetzungen*. (1987). (hg. B. K. Vollmann). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Човек средњег века*. (2007). (пр. Жак Ле Гоф). Београд: Clío.

Danijel M. Dojčinović

IN EXPECTATION OF THE END OF TIME: ESCHATOLOGICAL WORLDVIEW IN SERBIAN MEDIÆVAL LITERATURE

Summary: The medieval world view is not unique. One can speak only about dominant elements that are common to different groups of medieval people. This certainly includes the eschatological direction of world history that involves the movement of time toward its completion in the Parousia and the reestablishment of eternal union with God, of which the whole humanitu was fallen with first parents Adam and Eve. This concept had a strong impact in the poetics of medieval literature.

ВАЖНО И НЕВАЖНО У ДРАМИ „ПРОТУВЕ ПИЈУ ЧАЈ“ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Сажетак: У овом раду желели смо да покажемо којем типу драме припада драма Драгослава Михаиловића „Протуве пију чај“, а да бисмо у томе успели било је потребно установити која драмска дела су аутору била узор за писање драме о којој је реч, као и сличности, односно разлике у односу на тај узор. Осветљено је да је Драгослав Михаиловић за драму „Протуве пију чај“ могао наћи узор у Чеховљевим драмама, али да се по присуству модерних елемената у овој драми, она показује као савремено дело. Драгослав Михаиловић, сасвим необично за драмску уметност, уместо репрезентативног јунака једног друштва, у својој драми приказује групу јунака у којој се по важности судбине ни један јунак не издваја. Равноправност међу јунацима и њиховим судбинама показује се пре свега преко дијалога који се често појављује напоредно са другим дијалогом и у коме су теме оно што за судбину једног јунака представља подручје неважног. Анализом је показано и то да у драми важну улогу имају натуралистички елементи који су третирани као симболи и да је само онда када се ови елементи пажљиво протумаче могуће сагледати слику света који се проказује у драми „Протуве пију чај“. У сагледавању ликова драме важно место заузимају и време и простор драме, који, такође, имају симболичка значења, а који на први поглед делују свакидашње и неважно.

Кључне речи: Драгослав Михаиловић, драма, лик, време, простор, симбол, традиционално, модерно

Драгослав Михаиловић у свом књижевном опусу има и четири драме, које су чврсто међусобно повезане специфичном драмском поетиком, чији је извор чеховљевска драматургија. Зато се за драму „Протуве пију чај“, уосталом као и за најпознатију Михаиловићеву драму „Увођење у посао“, може рећи да се у њима ништа не догађа, баш као што се знало рећи поводом драма руског класика. И заиста, драма „Протуве пију чај“ нема заплет у класичном смислу те речи, али оно априори драмско у дело је уграђено кроз идејни план драме и потврђује се у унутрашњем свету њених протагониста. Ова драма нема класични заплет и кад се гледа из перспективе о којој је говорио Френсис Фергасон пишући о „Вишњику“ у свом чувеном делу *Суштина позоришта*. „Драма нема

много од заплета у било ком од ових прихваћених значења речи зато што се она не обраћа рационалном уму већ поетској и глумачкој сензибилности. Она је подражавање радње у најстрожем смислу, и смишљена је према првом значењу ове речи“ (Фергасон, 1970: 215). Опредељујући се за специфичну врсту јунака, Драгослав Михаиловић бира и одсуство театралности, дајући истовремено примат ономе што се не опажа на први поглед, а што је у модерној драми нераздвојив део протагониста.

Драма „Протуве пију чај“ од почетка на сцени приказује групу јунака чији се састав, с времена на време, мења, али феномен групе остаје константно присутан. Групу чини посебна врста друштвено скрајнутих људи: Рака, Божа, Младен и Никола – људи без занимања, два пропала студента, неостварени глумац, носачи, проститутка, пензионер обавијен велом тајне (он је голооточанин) и два криминалистичка инспектора. Дакле, у питању су карактери људи пропалих амбиција, у питању је група коју чине људи са маргине друштва, односно карактери који нису „репрезентативни у оном смислу у коме, на пример, Ибзенови отелотворују животне тенденције и стремљења једног времена.“ (Христић, 1981: 225).

Реч је о јунацима које би класична драма сматрала недостојним за драмске карактере. Овакав тип драмског јунака увелико се појављује већ у Чеховљевим драмама¹, које су изгледа биле велики узор Драгославу Михаиловићу као драмском писцу. Приказивање јунака онаквог какав се може срести и у стварном животу наслеђе је реалистичке традиције, али избори које јунаци драме „Протуве пију чај“ чине, односно које су учинили пре почетка драмске радње, јасно упућују на то да је у драми у питању човек модерног доба који је једини одговоран како за оно што је постигао, тако и за оно што није постигао у животу. Нема у модерној драми какву пише Драгослав Михаиловић судбине која стоји као константа која ће се остварити ма шта драмски јунак да чини, нити се, с друге стране, приказује друштво као узрок пропасти појединца.

Појава групе као јунака драме у којој се ни један појединац не издваја као главни, нити су неки мање важни да бисмо рекли да су споредни, последица је управо споја елемената традиционалне и модерне драме. Судбинско се не раздваја од неважног, већ с њим чини целину, зато што је тако и у животу. Исто се преноси и на положај ликова у драми; *споредни ликови* су престали да буду споредни, јер су постали равноправни са *главним јунаком* и по праву на сопствену драму.

Равноправност међу јунацима драме „Протуве пију чај“ уочава се већ при првом изласку ликова на сцену, јер је приказана напоредност два дијалога, односно дијалога и монолога заоденутог у дијалог:

„Канаринац: А овај Рака, људи, навалио у клозету на једног пијаног да му носи кофер.

Божа: (покушавајући да с ивице прстом убаци кутију шибица у чашу на сред стола) Он за себе увек нађе право место. (Канаринац отвара фиоку у келнерају, одакле вади сакривени телефон. Почине да окреће бројчаник.)

¹ О томе су писали Јован Христић, Петер Сонди, Френсис Фергасон и др.

Миладин: Ако те види Риста, јебаће ти мајку.
 Чеда: Где бих мог'о да нађем мало топле воде?
 Рака: Шта ће ти топла вода?
 Чеда: Да пијем. Имам бубрежни напад. Да више не повраћам.
 Рака: Бубрези? Е, мој ти. Не знам 'ди то можеш да нађеш.
 Канаринац (у телефонску слушалицу): Здраво, кево, овде Влада.
 Рака: И шта ћеш ти да будеш кад завршиш школу?
 Чеда: Професор.
 Канаринац (у слушалицу): Како ниси навикла? Кењај, кево, кењај.
 Рака: Професор! Дај тај куфер. 'Ајде са мном. (Почне готово да му отима пртљаг.)
 Чеда: Шта ти је, бре?
 Рака: Па дај да ти понесем. Да те одведем. То је ту, близо.
 Канаринац (у слушалицу): Еј, знаш да ћу да добијем брата?
 Чеда: Ама, немам да ти платим.
 Рака: Без паре 'оћу! На, будало!
 Канаринац (у слушалицу): Тебе ми. Прво сам добио нову кеву, а сад ћу и брата.“ (Михаиловић, 1984: 200, 201).

Позицијом коју ова слика заузима – позиција почетне драмске ситуације – читаоцу се сугерише њена важност за разумевање драме „Протуге пију чај“. Зато, ако би нам се учинило да се Коста или Глумац могу издвојити као главни јунаци по простору који заузимају у драми, уводна сцена је ту да нас подсети на то да и остали јунаци драме имају своју судбину – личну драму ништа мање важну на егзистенцијалном плану.

За све протагонисте драме „Протуге пију чај“ можемо рећи да се одричу садашњости, а „одрицање од садашњости је живот у сећању“ (Сонди, 2008: 56). То значи да је код ових јунака који стално говоре о неважном, богат унутрашњи живот, њихова доминантна одлика се налази у психолошком домену. Управо се у том домену издвајају Коста и Глумац чија се психолошка стања одликују изразито патолошким елементима. Патолошко је потребно Драгославу Михаиловићу да би приказао однос између савременог човека и његове судбине.

Ранко Петровић Глумац је пропали/неостварени глумац, који своје дане проводи у станичној биртији са, како сам назива друштво које тамо обитава, „господом протугама“, са којима се сматра равноправним. Драгослав Михаиловић из угла другог – у овом случају Чеде, пропалог студента – осветљава Глумца као некадашњи велики глумачки потенцијал, што ће касније – у изузетно важној ситуацији – потврдити и сам Глумац, призивајући у сећање оно што су о њему писали и говорили позоришни стручњаци. Да би се поиграо са читаоцем/гледаоцем, а да би, истовремено, омогућио испољавање патолошког у Глумчевој природи, писац на сцену изводи Лелу – младу редитељку која има задатак да врати на глумачку сцену Ранка Петровића Глумца. Глумац добија шансу, односно улогу, али је одмах јасно да је неће искористити:

„Глумац: Дакле, отприлике, треба да асистирам главном глумцу? Оно – један позади крампа и изиграва магарца, а други напред скупља аплаузе? Добар штос.

Лела: Ранко, немамо сад времена за то. Надам се да нисте заузети?

Глумац: Чекај мало, молим те. Дабоме, прелазимо на ти?

Лела: Нормално. Радићемо заједно. У једанаест би морао да дођеш на пробу. Донела сам ти текст.

Глумац: Ти би сад, сигурно, један леп мали вињак? Овде нема ништа друго.

Лела: Не, не, молим те.

Глумац: Два вињака, молим те. (Тихо.) Коста, ова ми мала, изгледа нуди улогу?

Коста (тихо): Па сигурно. Сад издржи.

Глумац (тихо): А ако ја сад ту – паднем мртв?“ (Михаиловић, 1984: 236, 237).

У овој Глумчевој реплици нама се ставља до знања да прави предмет интересовања Драгослава Михаиловића у драми „Протуве пију чај“ не представљају „социјална зла која се могу лечити, колико судбина људи и оно што се ничим не може излечити“ (Христић, 1981: 54). За Ранка Петровића Глумца везује се „проблем људске судбине: шта ми у ствари јесмо, а шта мислимо о себи, шта очекујемо, а шта нам се догађа?“ (Христић, 1981: 62). Дакле, није ствар у томе да он није имао шансу, него је проблем у патолошком страху од шансе. За Драгослава Михаиловића се каже да је писац, који је имао у стварном животу прототип за слику света коју налазимо у његовим делима, и зато он један овако озбиљан психолошки поремећај заогрће Глумчевим сталним причама о небитном, као и тиме што он на сцени пије и уринира, да би, на тренутке, исказао свој превелик, блокирајући страх који га је и довео управо ту где и јесте. Порука је јасна, Ранко није постао велики глумац, јер то и није могао постати, а узрок за неуспех налази се у њему самом.

Са ништа мање драмског потенцијала приказана је и Костина судбина. Његова позиција је сасвим различита од позиције осталих припадника групе, али он и даље неодвојиво припада групи. Коста ће показати сву комплексност свог лика у драми „Протуве пију чај“ у дијалогу са Мргудом (криминалистичким инспектором), у првом чину. Мргуд долази у бифе да би наговорио Косту да присуствује дивизијској прослави. Свој претходни живот Коста је оставио и већ дуже време скоро да живи у станичном бифеу. „Мргуд: Волео бих да ми једанпут објасниш: имао си жену и сина – и разјурио их; имао си лепу дужност – и заједно је. Зашто си то урадио?; Коста (одговара): Нећеш ти то схватити, Мргуде.“ (Михаиловић, 1984: 214). Костин једноставан одговор побуђује у читаоцу/гледаоцу слутњу да се овом јунаку десило нешто страшно пре почетка драмске радње. Испоставиће се да је Коста био на Голом отоку. Међутим, напуштање породице, односно сваког облика живота ван станичног бифеа долази из самог јунака. Коста је препознао у себи потенцијалног убицу сопствене жене и сина, и, као модерни трагички јунак, бежећи од непочињеног злочина,

он прихвата кривицу и према својој породици и према самом себи. Одлазак у бифе представља бег и од света и од себе.

Коста има специфичну позицију у драми зато што је на супротној страни од осталих припадника групе. Они западају у невоље зато што нису постигли оно што нису ни могли да постигну, док Коста пропада одбацујући оно што је имао у страху да ће сам постати нешто што, можда, не би постао. Иако мотивација за несрећу долази из самог јунака, у Костином случају спољашње околности (боравак на Голом отоку, а за то време његова жена је са једним од оних који су га тамо отерали) су важан чинилац његове пропасти.

Док је код Глумца реч о изузетно снажном страху од смрти, код Косте патолошко се манифестује у упорном остајању у станичном бифеу. Коста јесте јунак одређен патњом, али не и јунак који се на то навикао. Када га Глумац пита: „Зашто си ти, пријатељу, данас кисео? Наше су лађе одавно потонуле, зашто још имаш да будеш кисео?“, Коста (одговара): Никако да се навикнем.“ (Михаиловић, 1984: 217). Дакле, Коста интимно, ипак, сања о некој будућности. Сан о будућности он везује за породицу, он сања да га син позове на венчање и у тој жељи купује дарове за младу, које ће касније, веома симболично, поклонити проститутки.

Пре него што је постао овакав какав излази пред публику, Коста је припадао типу људи који желе да мењају свет. „Ти си некада, човече, желео да мењаш свет.“, рећи ће Глумац, док се у оквиру драмске радње појављује јунак којег доминантно обележава егзистенцијални песимизам, а за то се може наћи много примера у драмском тексту. Један од њих је и тренутак када Глумац предложи Кости да се заједно убију, а Коста покаже да за њега исти статус имају и живот и укидање живота, јер је према Глумчевој идеји показао исти однос као и према предлозима да се живот настави ван железничке станице. Тако он постаје јунак који у исту раван доводи и постојање и непостојање. Идући још један корак даље у брижљивом сликању песимизма као доминантне особине која се везује за лик Косте, а преко њега и за саму драму, Драгослав Михаиловић приказује Косту као јунака који нема потребу да се разрачунава са онима који су допринели његовом положају, о чему сведочи ова дијалогска секвенца: „Глумац: Онда можда желиш да се светиш?; Коста: Зашто бих? Свак ће то себи сам средити.“ (Михаиловић, 1984: 219). Из Костиног одговора се види да он верује и у деструктивност и у аутодеструктивност људске природе. А тиме се додатно мотивише егзистенцијални песимизам као доминантна одлика овог јунака.

Коста је једини из групе јунака коме ће се нешто важно десити за време драмске радње, али у духу драме какву пише Драгослав Михаиловић, ни то неће бити приказано пред очима публике. Станични носачи ће га убости ножем, и тиме, ипак, угрозити његов живот (у драми се не каже да ли је увод смртоносан), односно одузеће му једино што му је остало, а то је физичка снага. Костино рањавање, један је од оних догађаја који се без обзира на значај који има у структури Михаиловићеве драме не одиграва на позорници зато што Михаиловић, по угледу на Чехова, важне догађаје понекад изоставља, дајући предност ономе што је наизглед неважно. Ево како изгледа сцена о којој је реч:

Коста је изашао из биртије и њему се иза кулиса задаје, можда, смртни ударац. Међутим, публика на сцени види групу која трачари и пије: „Никола: Чије оно лепо дете?; Мики: Није му то ваљда унука?; Божа: Дај, Ристо, суну ми још једну.“ (Михаиловић, 1984: 310). Док трају ова безначајна наклапања на сцену допиру последице онога што се десило иза сцене, односно, на сцену излази потпуно блед Коста, који крвари.

Сцена о којој је реч указује на природу поступка у Михаиловићевој драми. Ми у њој видимо оно што су јунаци некада били, пре него што су постали неспособни за било какво делање. Зато се и јавља питање, па где је онда ту драма? Али се одговор намеће сам по себи: да је драма управо у ономе што је Драгослав Михаиловић одабрао да нам покаже. Он, да се послужимо Фергасоновим речима, „одабира само оне догађаје, оне тренутке у животу својих личности у којима оне, у прекидима између рационалних напора, осећају свој положај и судбину најнепосредније. Тако он постиже да нам прикаже радњу драме као целину кроз многа различита осветљења а да о томе не истакне никакву тезу.“ (Фергасон, 1970: 216). Односно, драма се одиграва у унутрашњем животу протагониста, који се показују у специфичном тренутку у ком „осећају свој положај и судбину најнепосредније“ (Фергасон, 1970: 216).

Дијалог је најважније драмско средство, а у драми Драгослава Михаиловића „Протуге пију чај“, он је и једино. Како јунаци у овој драми нису у стању да делају, они стално говоре. Њихова казивања су, формално гледано, увек иста, а предмет дијалога, током читаве драме је исти, чини га свакодневица – овде и сада. На почетку смо поменули паралелне токове дијалога у драми „Протуге пију чај“, и та паралелност дијалога је стална. Неретко у дијалогу учествују сви ликови, али постоје поједине реплике које су некако издвојене. Честа је и исповест; јунаци ове Михаиловићеве драме стално се исповедају, без обзира на то има ли кога да их чује, и без посебног спољашњег повода за исповест. Све исповести су успутне и укључене у дијалог, а настају уз доминантну психолошку мотивацију. Када се узме у обзир и место исповести – станични бифе – додатно се осветљава психологија јунака драме. То су људи који пате и који опажају своју патњу, а писац их доводи у ситуације у којима су подстакнути нечим невидљивим за гледаоца и кад та патња надраста њихову моћ да је поднесу и излази на светлост дана. Тако ће у узредном ћаскању Рака разоткрити патњу која га је довела управо у станичну биртију и која је један од узрока његовог садашњег стања.

Други чин почиње дијалогом који Ристу, шефа бифеа, потпуно разобличава пред публиком, а у средишту дијалога се налази нешто сасвим неважно – полицијско распитивање о пљачки (коју публика, такође, није видела, него се за њу сазнаје успутно). „Ћеба: Што нећеш да нам кажеш? Кажи твојим другарима; Риста: Ма шта да вам кажем? Шта ’оћете ви од мене?; Ћеба: Ручни рад, Ристо. Ко се овде бави ручним радом?; Риста: Как’и ручни рад? Не знам ја то, човече; Ћеба: Знамо да не знаш, али ипак нам кажи. Ко што си нам увек говорио; Риста: Ма они су само тако слуђени. Ал’ не краду ништа. Очију ми; Ћеба: Он нас, Мргуде, зајебава. (...) Ћеба: Па јеси ли служио војску? Који род?;

Риста: Па прво сам био у пешадију, а онда ме пребацили у официрску мензу. Због равни табани; Ђеба: Па ето. Пешадинац. Одма' се види; Риста: Па шта ако сам био у пешадију? Склони, Мргуде, овог човека од мене! Само ме нервира!“ (Михаиловић, 1984: 250–252). Цео један портрет Драгослав Михаиловић насликао је на три стране а заоденуо га у дијалог о неважном. Риста је, заправо, потказивач, који има страх од полиције. Са друге стране, мотивише се и његова потреба да гледа у нужнику гостима фалусе, за шта им плаћа пићем, а што је до овог дијалога, у коме се открива природа његове сексуалности, изгледало као бизарно.

Сличну функцију – функцију разобличавања – дијалог има у читавом делу. Драгослав Михаиловић пушта да, кроз разговор о неважним стварима јунаци сами себе разоткрију и тако учине очигледним све оно што их чини и оним што јесу и оним што су били. Када је реч о дијалогу у драми „Протуве пију чај“, важно је имати на уму оно што је, поводом дијалога у Чеховљевим драмама, рекао Јован Христић: „не смемо заборавити да су Чеховљеве драме, осим тога што су велика слика људског живота, и ништа мање велика слика људске душе и да у њима видимо и неке психолошке процесе које је класична драма – сва устремљена ка основним одредницама нашег постојања – скраћивала или сасвим изостављала.“ (Христић, 1981: 195).

Не можемо се бавити тумачењем драме „Протуве пију чај“, а да не приметимо простор у коме се одиграва драмска радња. Он је по јасним упутствима из дидаскалија на сцени подељен на два дела, и то тако да једним делом доминирају врата биртије, а другим врата нужника. Међутим, током развоја драмске радње се стално инсистира, како на томе да се радња одвија у станичној биртији, тако и на томе да је заправо у питању простор железничке станице у Београду. Биртија и нужник представљају микропростор, док железничка станица представља макропростор драме „Протуве пију чај“.

Непроменљивост/статичност простора треба посматрати као симболичан елемент у драми, који сугестивно истиче једну важну одлику ликова. Преко простора, симболично се ставља до знања да нема могућности за промену њиховог положаја у животу. У драми је на сцени стално исти простор на коме се готово ништа не мења. Већ је речено да се кључни догађај или онај који има потенцијал таквог догађаја (напад на Косту), одиграо ван простора који се приказује реципијенту. Међутим, разни простори се појављују у дијалогу, приказани или као жељени простори или као простори спаса: Кнез Михаилова, Дубровник, Немачка итд. А то ствара илузију о могућој промени. (У ретким случајевима, простор ван станице добија негативну конотацију, као озлоглашени или нежељени простор: Голи оток, село.) Промена је могућа само ако се за њу одлучи сам јунак. Постављањем Избора као кључног за промену/одсуство промене јунака и њихових судбина, драма Драгослава Михаиловића „Протуве пију чај“ показује се као модерна драма, што истовремено представља кључну разлику у односу на традицију на чијој подлози настају драме Драгослава Михаиловића. У драми се јављају реплике које говоре о промени простора у коме јунак борави:

„Никола: А, идем ја одавде. Јебеш ти то. Имам ја једног друга у Минхен. (...).

Божа: Богами, ни ја не би’ остао. (...)

Рака: Коста, што им ти нешто не кажеш?

Коста: Шта да им кажем? И ја се мислим да идем.

Миладин: ’Ди ћеш ти?

Коста: Имао сам једног пријатеља Херцеговца у Дубровнику. Иш’о бих да видим је ли још жив. Море је сад лепо.“ (Михаиловић, 1984: 306, 307, 308).

Али до промене не долази, јер из простора који има симболички статус у драми „Протуве пију чај“ – нема излаза, односно јунаци Михаиловићеве драме немају могућност да нађу излаз.

У драми „Протуве пију чај“ простор се на специфичан начин онеобичава. Станична биртија, а она по својој природи спада у места која су изузетно прометна и пре свега јавна, код Драгослава Михаиловића има функцију уточишта, а та функција иначе припада интимном простору као што је кућа – дом. Не само да протагонисти Михаиловићеве драме на станици налазе неку врсту склоништа, него станичну биртију виде као место на коме се могу исповедати, говорити о свом животу. Тако се, још једном, показује да је простор у функцији ликова и да је активни чинилац драме.

Да бисмо што прецизније одредили шта је у драми важно, а шта неважно, односно да бисмо показали да Драгослав Михаиловић пише драме у којима доминирају елементи неважног, и да су они од изузетне важности за тумачење драме и одређивање типа јунака о коме је у драми реч, а да са друге стране, оно што нам се може чинити као важно, има статус онога што је заиста неважно за само тумачење, осврнућемо се на време драмске радње.

Време у драми је приказано као време у коме доминира репресија, на шта указују детаљи са полицијом и то да су поједини протагонисти били на Голом отоку, али саме друштвене околности о којима је реч у драми немају посебан значај за сагледавање ликова. Време драмске радње је активан чинилац и, као и простор, симболичне је природе. Као време драмске радње појављују се гранични тренуци, тј. прелази дана у ноћ и ноћи у дан, односно јутро на самом завршетку драме. На идејном плану драме преко овако одабраног времена драмске радње наговештава се идеја промене/смене, али она остаје у једном строго омеђеном кругу и као и потенцијални простор у који би јунаци могли да пређу, а који се појављује у дијалогу, припада подручју неостваривог/немогућег.

Може се говорити о повезаности простора и времена у драми, и та повезаност указује на кључну одлику драме „Протуве пију чај“. Наиме, станична биртија је место које не само што одаје утисак мутног и сумњивог простора, него је као, такву доживљавају и сами јунаци. А тренутак смењивања дана и ноћи познат је као време мутних радњи, односно, у фолклорној традицији као време које припада нечистим силама, силама које не припадају свету људи. Управо су такви јунаци Михаиловићеве драме „Протуве пију чај“. Они су нека врста друштвених вампира или духова који и не могу да пронађу место међу

људима ван биртије, међу онима којима су некада и сами припадали, као у случају Косте и Глумца, или до њих никада нису стигли, као у случају Николе, Чедe и других.

Драма „Протуве пију чај“ је веома сложено књижевно дело које се не може добро протумачити ако се посебна пажња не посвети наоко неважним појединостима које доминирају у овом делу. Једна од тих ствари, која има велики значај за разумевање читаве драме, јесте подручје физиолошког, односно Михаиловићева потреба да у драму укључује и натуралистичке елементе.

Физиолошку радњу – уринирање треба посматрати као симбол. Драгослав Михаиловић, вероватно по угледу на Чехова², у своје драме уводи симбол који наговештава праву природу ликова. На плану драмске радње овај симбол има важну функцију јер се појављује често и експлицитно. Мотив уринирања се појављује на свим композиционо важним местима: почетна и завршна сцена у драми, као и почетна изавршна сцена сваког чина.³ При томе се оно дешава на самој сцени, за разлику од, како смо већ показали, пресудних догађаја који се одигравају иза кулиса. Тако чин уринирања добија на важности и показује се као незаобилазна компонента у тумачењу драме „Протуве пију чај“.

Уринирање је свакако симбол отпадништва у односу на утврђени друштвени поредак и управо тиме што је оно приказано на сцени, а не пресудне дилеме или одважни поступци изузетних појединаца, драма шаље јасну поруку. У свету о коме је реч у драми вредности су до те мере поремећене да све лако може бити обезвређено. Тамо где се симбол отпадништва од утврђеног друштвеног поретка појављује на сцени толико природно да постаје саставни део света који нам се приказује, не можемо а да не видимо и егзистенцијални песимизам.

Песимизам је важна одлика драме „Протуве пију чај“, јер се он појављује и у симболу, а симбол обједињује у себе све нивое значења у драмском тексту, а онда се песимизам везује и за лик Косте који има специфичну позицију у односу на остале ликове, и коначно, он се јавља и у самој радњи драме јер, као што је више пута показано, драмом доминирају неважне радње, али радње које чине нераскидиву везу са оним што је важно и које, и у стварном животу, имају важну улогу.

Кроз анализу драме „Протуве пију чај“ смо показали да се у овом Михаиловићевом делу често говори о ономе што је неважно, односно о ономе што нам тако изгледа само на први поглед. То је случај са јунацима, дијалозима у којима је увек реч о неважном, тако је и са временом и простором драмске радње. Међутим, идејни план драме, до ког се може доћи само пажљивом анализом формалног аспекта дела пружа реципијенту слику света драме „Протуве пију чај“. На том плану се показује да је у питању откривање трагичног у свакодневном. „Постоји свакодневно трагично које је много реалније, много дубље и много ближе нашем истинском бићу него трагично великих подухвата. Лако

² О симболу у Чеховљевим драмама видети у књизи Јована Христића *Чехов, драмски писац*.

³ Изузетак је само почетак трећег чина, али подручје физиолошког је присутно у дијалозима у којима се јавља нужник.

га је осетити, али није једноставно показати га, пошто то суштинско трагично није само материјално или психолошко. Овде није реч о одређеној борби једног бића против другог, о борби једне жеље с другом жељом или о вечном сукобу између дужности и страсти. Пре би била реч о томе да се покаже чега има зачуђујућег у самој чињеници да се живи. Пре би била реч о томе да се прикаже живот душе у њој самој, у средишту једне бескрајности која никад није неделотворна. Пре би била реч о томе да се иза свакодневних дијалога разума и осећања ослушне свечан и бескрајан дијалог душе с њеном судбином.“ (Метерлинк, 1975: 89). Драгослав Михаиловић у драми „Протуве пију чај“ успео је да покаже трагично у свакодневици. Да би то постигао он је морао да усклади формалне и тематске елементе.

Извори

Михаиловић, Д. (1984). Протуве пију чај. *Увођење у посао*. Београд: Просвета, 193–323.

Литература

Метерлинк, М. (1975). Свакодневно трагично. *Драма*. (ур. Мирјана Миочиновић). Београд: Нолит.

Сонди, П. (2008). *Студије о драми*. Нови Сад: Orpheus.

Фергасон, Ф. (1970). *Суштина позоришта*. Београд: Нолит.

Христић, Ј. (1981). *Чехов, драмски писац*. Београд: Нолит.

Livija D. Ekmečić

IMPORTANT AND UNIMPORTANT IN THE PLAY „BUMS DRINKING TEA“ BY DRAGOSLAV MIHAILOVIC

Summary: In this study we wanted to show what type of drama is Dragoslav Mihailovic's play „Bums Drinking Tea“, and in order to show it, it was necessary to determine a model for writing the author had, as well as the similarities and differences in relation to this model. It was determined that model for his plays Dragoslav Mihailovic finds in drama of A. P. Chekhov, but presence of modern elements in the play in question, makes it as a contemporary work. Quite unusually for the art of drama, instead of representative hero of the society, Dragoslav Mihailovic shows in his play a group of characters, in which the importance of the fate of one hero does not stand out. Equality among the heroes and their destinies is, primarily, shown through dialogue that often

occures alongside with another dialog about subjects that, in a relation to the fate of a hero, are in the domain of unimportant. The analysis also showed, that naturalistic elements that are treated as symbols, have an important role in the play, and only when these elements are carefully interpreted it is possible to see a complete picture of the world presented in the play „Bums Drinking Tea“. For comprehension of the characters of the play, time and space of the drama, that are also treated as symbols, play very important role, but at first seem trivial and unimportant.

СЛИКА СВЕТА У ЗАПИСИМА О МОМЕ НАРОДУ ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ²

Сажетак: Претходни тематски опус Исидоре Секулић (религиозне теме у литератури и есејима, грађанска класа из које потиче, интелектуалност уопште) био је у потпуној супротности са новим прокламованим вредностима у новом времену. У новом избору и кругу тема које Исидора Секулић укључује у прозу *Записи о моме народу* може се приметити да су јој времена која су настала, по сензибилитету била далека, иако је, како ће анализа показати, евидентно да се она исконски потрудила, као интелектуалац да разуме то ново време и идеологију. Рад има за циљ да покаже да су ови записи за разлику од ранијих мотивски и садржински везани за слику света на подручју Србије и Београда, и само понеком асоцијацијом повезани и за Војводину; затим да су сељаци и сељачки живот и њихова уверења добили већу улогу него раније, поред грађана и грађанских мишљења и убеђења; и најзад, да је писац желео да амбициозно говори о егзистенцијалним и судбинским односима људи, о самом народу и свету.

Кључне речи: И. Секулић, свет, народ, Србија

Исидора Секулић је проживела два светска рата. У времену и простору које јој је судбином додељено дала је одјек ратних времена у којима је живела. Она је служила свом народу на најбољи могући начин културно и нимало ограничено (Башчаревић, 2012: 505). Објавила је две књиге о два светска рата које нису привукле значајну пажњу критике, нити озбиљније вредновање у књижевно-историјским прегледима. Прва књига која говори о времену уочи и током Првог светског рата *Из прошлости*, објављена је одмах по његовом завршетку, у Сарајеву, 1919. године. Друга *Записи о моме народу*, посвећена ратним догађајима у Београду и Србији 1941–1944, објављена је такође веома брзо по завршетку Другог светског рата 1948. године у Београду. У обема књигама Исидора је више одуживала дуг ангажованог интелектуалца у историјском времену, него што је то био њен уметнички изазов. Дубоко проживљавајући задато историјско време, Исидора је своје родољубље показала литерарним ангаж-

1 snezanabascarevic@hotmail.com

2 Рад је урађен у оквиру пројекта 178028: *Материјална и духовна култура Косова и Метохије*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

маном, и текстовима који су настајали током периода окупације у Србији у оба светска рата (Вуксановић, 1999: 54). Више из морално-патриотских, а мање из исконско уметничких побуда, као интелектуалац, Исидора Секулић се сматрала одговорном духу времена, тако да су њени литерарни „одговори“ уследили веома брзо – годину-две, по завршетку оба рата, покривајући једну од битних компоненти њеног патриотско-књижевног ангажмана – актуелност. У добоком моралном преиспитивању: да ли прећутати то време у сопственом животу и стваралаштву или одговорити на историјски изазов, Исидора Секулић је ово питање разрешила објављивањем поменутих књига, дајући тако свој допринос не пуком уметничком прозом, већ дубином унутрашњег бића садржаног у појму родољубља (Егерић, 1982: 65). Иако више морална, него уметничка потреба, више ангажман, него естетизам, по општем духу и стилу, обе књиге ратне прозе у уметничком смислу, не стоје много испод, *Кронике паланачког зробља*, јединог белетристичког дела вреднованог од књижевне историје, као њен литерарни домет.

Исидора Секулић је говорила да су сиромаштво и глад највеће људско понижење. У ратним временима, нарочито у Другом светском рату и окупацији Београда то ју је посебно погађало. У доба окупације настала је њена друга књига прозе о још једном рату *Записи о моме народу*, објављена 1948. године. У новом избору и кругу тема које Исидора укључује у ову ратну прозу може се приметити да су јој времена која су настала, по сензибилитету била далека, иако је, како ће анализа показати, евидентно да се она исконски потрудила, као интелектуалац да разуме то ново време и идеологију, нарочито с обзиром на масовно прихватање те идеологије од младог нараштаја.

Сав претходни тематски опус Исидоре Секулић (религиозне теме у њеној литератури и есејима, грађанска класа из које потиче, интелектуалност уопште), био је у потпуној супротности са новим прокламованим вредностима, са предзнацима превазиђеног и декадентног у новом времену. У оваквој ситуацији и интелектуалној позицији она је снагом свог ума и интелекта, покушала, пре свега да у својој новој књизи ратне прозе интелектуално поштено потражи и пронађе заједничке параметре себе, васпитања и друштва којем је припадала. У покушају да успостави нит-водиљу историјског, друштвеног и националног у новом времену, нових парадигми и вредности кроз своје приповести Исидора узима узорке различитих друштвених слојева и пред собом као и пред читаоцима, образлаже покушај генезе идеолошке и класне свести разних генерација у Србији, стварајући од овога и своју интелектуалну својину, као властити интелектуални став и одговор новом времену (Леовац, 1986: 158). Стога је нова књига ратне прозе Исидоре Секулић *Записи о моме народу*, била не само интелектуални дуг духу времена, већ и сума њених схватања о родољубљу, Српству, свим друштвеним класама Србије у амбициозном распону од последњих деценија 19. века до половине 20. века. Мање тенденциозна, а више фактографски тачна, Исидора Секулић је у овој прози понудила транспарентно идеје које су струјале српским друштвом нарочито Београдом

у распону од неколико кључних деценија у развоју српског друштва. Иако је насловом и тематиком прилагођена духу новог времена, књигу *Записи о моме народу* отвара један јединствен поетски текст, где је Исидора можда и највише своја и где је сачувала своје најбоље особине писца. То је „Посвета“ – која по интонацији, поетском прегнућу, али и основној идеји – представља пандан великој Његошевој „Посвети праху оца Србије“ у *Горском вијенцу*. Могуће је, да је Исидора, у тадашњем интензивном бављењу Његошем и довршавању свог капиталног дела *Његошу – књига дубоке оданости*, ову „Посвету“ и написала директно под Његошевим утицајем, а инспирисана непосредним ратним догађајима, херојским призорима ослобођења Београда, којима је присуствовала и као сведок. Поред кратке „Посвете“ Исидора Секулић је на почетку књиге написала поему „Светле ноћи су палих хероја небо“, песнички проемијум. Неромантичарски језик „светлих ноћи“ је, у ствари, старински романтичарски језик патетичних тонова о „ланцу хероја, пророка“, с пуно усклика бола, трагике и поноса. Затим, с миром и зрелашћу Његошевог језика чујемо мисао о слободи, о борцима који су се заветовали да „не могу живети без правде у слободи“, који жуде за бољим животом (Секулић, 1964: 137). Нису борци, револуционари, главни ликови њених записа. Они су у позадини, готово да су књижевне сенке поред других, животворних ликова који трпе и боре се самим истрајним живљењем, да испуне основне задаће и да то учине достојно. Такви су ликови Марице у запису „Марица“, Нане у „Динићима“, Маше у „Деда Маши“. Они својим говорима и поступцима сведоче о својим и народним вредностима, о човекољубљу и о патриотизму.

Своју линију родољубља у књизи *Записи о моме народу*, Исидора Секулић успоставља са претходном ратном прозом из књиге *Из прошлости*, причом – „Шумановићи“, из 1919. године. Књигу *Записи о моме народу* сачињава пет потпуно нових прича, разноликих по тематском и временском плану. Прва проза после „Шумановића“ јесте краћа приповест „Марица“ са поднасловом (Србија, 1914). Ова проза би тематски потпуно могла припадати првој књизи из 1919, али вероватно до тада није ни била написана. Она представља накнадно промишљање списатељице о ликовима из Првог светског рата у временима када је тешко преживљавала Други, те из тог разлога неће бити предмет наше детаљније анализе.

Причу „Склоништа, животиње и људи и господин Мића“, обимну прозу, неконвенционалног и (пост)модерног наслова, Исидора је по први пут посветила окупацији у Другом светском рату. То је период савезничког бомбардовања Београда 1944. године. Нема сумње да је и ово прича са аутобиографским мотивима, јер се радња дешава под Топчидерским брдом, крајем где је, како је познато, живела Исидора. Са данашњег становишта, ова проза делује далеко модерније, него за време у којем је написана. Свој проницљив и аналитички дух, Исидора је у овој прози усмерила на посматрање људског и животињског понашања током бомбардовања. И овде се види да се ситуације и прилике на овом простору нимало нису промениле, а људска природа у свим временима

остаје иста. Пратећи у склоништу током бомбардовања, изворни људски страх, првенствено за себе, а онда огулалост као замену за храброст, потом и поједине породице и случајеве, као и понашања појединих (остављених) животиња, списатељица се постепено усмерава на кључни интерес своје приповести: класну подељеност и током ваздушних опасности.

Наиме, Немци су за себе обезбедили неуништива склоништа – пећине у Брду, али су ту имали приступа и богати Срби, наравно, они који су могли да плате. Прича се потом усредсређује на главног јунака приповести, господина Мићу, црноберзијанца који живи на Дедињу, као пример Србина који мења боју као камелеон, према политичким приликама, односно, вестима са фронта. Његов циљ – сачувати богатство и преживети по сваку цену, одражавају и његове најразноврсније, контрадикторне изјаве: добри односи с Немцима, али и потајна нада да ће се у Београд вратити држава. Он је тип човека, ситноспоственика, ћифте, а ипак, у том површном односу према животу не сагледава суштину ситуације, која ће га стајати главе. Срећан што је преживео рат и дочекао ослобођење, примајући у своју богату вилу неке преморене Русе да преспавају, господин Мића се свечано облачи и одлази у град да прослави ослобођење, из кога се, како кратко, телеграфски, без закључка и коментара наводи Исидора „није више вратио“ (Секулић, 1964: 222).

Четврта проза (тенденциозног наслова) „Друг Максим Горки“ (Србија 1912–1945), један је од њених мање успешних епских покушаја панорамског обухватања оба рата, и то не кроз једну породицу, већ уланчавањем. Секулићева је у ову прозу увела више различитих ликова, тако да то овај текст чини некохерентним. Проза почиње (тенденциозним) уводом о 1912. и добровољачкој еуфорији пред Балканске ратове, да би се пажња писца усмерила на породицу пуковника Ђурића. Из шире породице седам мушкараца иде у рат. Жена пуковника Ђурића је тешки болесник, испраћа све своје мушкарце у рат, које више неће ни видети, али њену тугу растанка надвладава очај, што и она не може да помогне, већ седи беспомоћна и непокретна у наслоњачи. Другу епизоду чини сцена са фронта, на којој писац прати најмлађег члана породице, Влајка. Заправо, у причу се уводи још један лик, његов друг са фронта Миша, који ће прерасати у главни лик-нит водилу, следеће приче. Влајко и Миша су антиподи: Влајко је буржуј, Миша из најнижих слојева градске сиротиње, ванбрачно дете. Он чита Горког и у дугим дијалозима са Влајком се самообразује. Трећа епизода, открива како је ко прошао: Влајко је погинуо на Церу, а Миша је преживео рат и настанио се на Брду. Писац приказује Мишино даље класно освешћивање и самообразовање, које је почело од Горког. Али, поенту ове обимне целине не би требало да представља долазак Другог светског рата и окупација земље. Радња се преноси на епизодне личности: лик Мише и његове породице је овде само копча за представљање младе генерације која ће окупатору пружити отпор и које настављају даље радњу, и прерастају у главне: Васко, Пеко, Даринка Катић, Нина, Васкова сестра. Ратно време у Исидориној прози одржавају бескрајни интелектуални дијалози. Она овде не пропушта да представи још један

у историји, класичан сукоб оца и сина / сукоб генерација. У овом случају, то су Гораковић-млађи, Васко, и његов отац, из чега се писац отискује у опширну дигресију – причу о Гораковићу-оцу, која представља историју једног буржуја. Прича се улива у актуелно време и финале ове прозе: Гораковићев син је ухапшен и заточен на Бањици; упорно спомиње да је са њим друг Максим Горки, а ускоро је и стрељан; матери му је умрла, а по ослобођењу Гораковићу оцу је цело имање одузето. Ослобођење ће, од целе те младе генерације, дочекати само Гораковићева кћерка Нина. Све је то Исидора на крају резимирао телеграфски, само у једном пасусу:

„Васко је стрељан. Гораковићка је умрла. Нина је дошла с партизанима у Београд. Гораковићу је суђено због сарадње с непријатељем, и конфисковано му је скоро целокупно имање.

Било је то у време умирања једног времена. Време је велика сфинга рода човечанскога. Силни и безбројни умиру, да би умрло једно време. Они који ће умрети, успињу се претходно на висове, тамо гину, а са тих висова онда живи побију непријатеље и издајнике. Мртви преводе живе у друго време“ (Секулић, 1964: 296).

И у овој обимној прози Исидора Секулић показује мањкавости: њена прича нема симетричну композицију, ни равномеран распоред мотива – дигресије прерастају у главну причу и гуше је; главни ликови се губе и уступају место споредним; не постоји чврста организациона структура текста и све је лабаво повезано; интелектуализам замењује стваран живот и време; распоред литерарних чињеница према њиховој семантичкој носивости уопште није уочен или адекватно разрађен.

Прича „Динићи“ (Србија, 1912–1946), сага о једној сеоској породици, има наизглед, чвршћу конструкцију, а састоји се из три, бројевима назначене целине. Прву сачињава прича под насловом 1. „Дед, отац, син“. Време којим прича започиње, такође је Први светски рат. Уводни део се може подвести под сагу о Динићима, сељацима који су се издигли пред крај 19. века, од којих је зачетник сторије сељак Власта из сиромашније гране Динића.

Прича прати његову женидбу ваљаном девојком, Маром, званом Нана, сина Радована, који је након честе смртности деце, коначно опстао. Прва целина, у чијем је фокусу Први светски рат, прати оца и сина преко Албаније. У албанској голготи, умире отац, а син га сахрањује, да би се потом, упркос опасностима, вратио у окупирану Србију. Исидора затим ваја лик сељака Радована као просвећеног, духом уздигнутог слоја сељаштва у Србији, уједињеног са другим јужнословенским народима 1918. године. Прати његову женидбу девојком Станијом, рођење његових синова, Драгог и Предрага, које шаље у гимназију, и усвајањем сестриног сина. Породица Динић, као типична, српска, доживљава и нови светски рат – отац се враћа из разбијене војске, а старији син, Драги, одлази у партизане. Радованов крај је неочекиван, пред сам свршетак рата: Немци, већ у бекству, једне вечери бану у његову кућу и нареде му да им спреми собу и вечеру. Као честити српски домаћин, Радован их први пут с

оним што му је на срцу покуша да избаци из куће, што је платио животом. За само неколико дана партизани су стигли у Србију, и Радованов син, са Русима, који оца не затиче живог. Син продужава даље, али жив неће дочекати крај рата. Следи последња целина средишње приче, сасвим оделит исечак, који прати живот Радовановог усвојеника. Сцена је смештена у атмосферу београдске болнице, у којој сем Матије, који је тешко рањен у главу, главне јунаке, чини и особље болнице, као и остали пацијенти. Поента ове повести, улива се у општи удес – и поред компликоване операције, Матија ће остати слеп и најдраматичнији тренутак чини скидање повеза са његових очију, после чега за њега заиста, настаје вечита тама:

„Посадише Матију у столицу, сестра узне одвијати завој, доктор Симић гледа, укочено. Завој је скинут, тишина чека. Доктор Симић упре поглед у око Матијино, и стиште себи слепе очи. Нова стварност је ту! Матија тад осети јасно да је завој скинут, и поче дисати теже и чујно.

-Матија, сине, видиш ли што?

Дисање брже, и још чујније.

-Накрени главу удесно, видиш ли мало модрикасту светлост?

Дисање, као да згуснут издух тражи себи место кроз укочен гркљан.

-Не, не видим ништа, не видим – зар не видим?...“ (Секулић, 1964: 346).

Трећу целину ове обимне прозе, под називом „Нана“, чини животопис жене родоначелника куће Динића, Власте Динића, Маре. Ту се причање хронолошки враћа натраг, односно, поново на сам почетак, у време пред Први светски рат. Кроз лик и судбину жене Власте Динића, Маре зване Нана, Исидора Секулић прелама свеколику историју српства 20. века. Нана израста у својеврсну хероину, јер доживљава да изгуби у овом веку и мужа, и сина и унука. Тиме представља типичну трагичну историју Срба преломљену кроз женску судбину. Нарочито је литерарно ненаметљив, и стога веома упечатљив, опис Нанине смрти, на самом крају ове приповести:

„После своје мучне исповести живела је Нана још три дана. При свести, само бескрајно слаба, тиха, жута као сува грана. Рано изјутра трећег дана наступио је немир. Иако је смрт са човеком свакога дана, са сваким оживелим часом његова живота, кад дође да сврши последњи посао, човек се узнемири. Нанина глава лежи у Матијиним рукама. Тело се грчи, час као да жели снагу, час као да жели сан. Понешто још говори старица, али сад меша близину и даљину. Па се мала, збрчкана уста отворише – тежак дах.

- Боли! – јекну Нана.

- Где, нано?

- Не знам откуда дође...

То су биле последње речи. У Матијиним рукама. Нана обрну чело према светлости. У мртвој тишини, видело се нешто неописиво: како се лик и тело боре са још прираслом и привезаном душом. Па се полако борбени грч у лику смирио. Тело као да постаде теже на мишицама Матијиним. И онда крај, крај свему почевши тамо од чемер-клубе. Нана је умрла.

Свиће. Стара сељанка се не трза више да устане. Изашла је из туђе куће заувек, продужила ноћ заувек“ (Секулић, 1964: 372).

Последња прича „Деда Маша“ по конструкцији је блиска претходној. То је сага богате београдске породице и такође обухвата три генерације. Прича је посвећена најстаријем припаднику породице, деда Маши, осуђеном, да, попут сељанке Нане, доживи у рату смрт треће генерације (унука). Повест носи поднаслов (Београд, 1870–1944) и историјски је детерминисана. У уводном делу приче, Исидора даје једну богату панораму успона грађанске класе и Београда у најинтензивнијем добу његовог развоја, у последњој четвртини 19. века. Породичну сагу почиње причом о пореклу деда Машином, преко описивања Косанчићевог венца, и ту је Исидора уверљив и веома занимљив хроничар старог Београда. Деда Машину породицу, прати међутим, низ трагичних догађаја и мимо ратних збивања. Син, послат на студије у Париз, пропада тамо и умире три месеца после повратка, а следи и смрт мајке. Породица опстаје по женској линији, јер се једина деда Машина кћерка удаје за професора Јанка Грабовца, са којим има два сина и једну кћерку. Тада се прича премешта на терен са којег је и почела - у пространу породичну кућу на Брду, коју је деда Маша, као удовац који се свио уз ћеркину породицу, купио за све њих пред Други светски рат. Ланац трагичних збивања и даље прати ову породицу: најстарији унук Јован, пример предратног буржоаског детета коме је све омогућено, врши финансијску проневеру, из које га извлачи деда Маша, али из тог разлога, ускоро трагично заврши живот самоубиством. Сенка овог трагичног догађаја пратиће породицу све до рата и окупације, када нова времена и ликови избијају у први план.

У причу под окупацијом, Исидора уводи млађег унука деда Машиног, Младена и његовог друга, Ивана, скромнијег класног порекла. Међу њима се одвијају бескрајне дискусије које треба да покажу типично мишљење младе генерације тог времена. Из оваквих уверења, оба друга одлазе тајно у партизане из којих се неће вратити живи. Деда Маши и родитељима преостаје једино унука и ћерка, Лела. Епизода када им у пространу вилу долази на стан млад немачки авијатичар, који изврсно свира на клавиру и пева, те са Лелом чини астрални дует, једна је од најлепших епизода у прози Исидоре Секулић, односно епизода са највише литерарне носивости:

„Клавир је прегуран, официр се уселио, штимер је ускладио звуке, и једне мирне вечери у Топчидеру разлеже се великанско певање. Од природе моћан, одлично школован баритон, и у њему, кад певач запева арију, живи говор душе, поезија. Док кроз груди пролази, глас је мало мукао, али кад дође до усана, узлети у простор тако да земље уопште нема. Песма војника, уза то: отаџбина далеко; што је близу, туђе је; лични живот тежак; борбе по фронтovima малаксавају: болна искиданост човека у дивној хармонији музике. Понеки продужен тон је звучао као крик човека који се чупа из пакла. Свет се стао купити око куће. У кући, сви слушају, људи и животиње. Грабовац, чим дође из канцеларије, пита: Је ли већ певао? Младен слуша и жмури. Деда Маша причучне у башти, као нешто копка, али кад би заиста копкао, ископао би много велику рупу.

Лела, дете музике, чује први пут у животу сву силу најсавршенијег музичког инструмента: човечијег грла. Слуша и заноси се. Магле јој се очи, прекрију се тамом као да више и не желе да сијну. Цео свет, за њу, оде некуда у позадину. Па тон умукне, и празна тишина чисто заболи. Чује се заклопац на клавијатури, корачање по соби, скок у башту преко ограде, ход по асфалту стазе, вратнице на улазу. Све се то саслуша у пуној тишини, као да је још део певања“ (Секулић, 1964: 424–425).

Забрањена љубав која је висила у ваздуху није се остварила, у чему треба читати највише белетристичке домете Исидоре Секулић и литерарне мотиве које у свом делу можда није довољно препознала нити их разрадила. Млади немачки авијатичар одлази на одсуство, а потом на фронт и није се више вратио; покуњеност и љубавну патњу Лелину, најбоље разуме деда Маша. То је већ октобар 1944. године и са њима ускоро дели кућу један руски мајор. Изненадна блискост између деда Маше и једине преостале унуке, Леле, спаја их у чврсту залогу опстанка националног и породичног. „Деда, унука, и унук који остаде на бојишту. Средње генерације нема. Прелом бива на средини“ (Секулић, 1964: 439). Овом реченицом Исидора закључује читаву своју књигу.

Књига *Записи о моме народу*, писана је из зрелог пишевог искуства, али и наглашеног промишљања једне нове идеологије коју Исидора покушава да уклапа у свој дотадашњи систем мишљења и вредновања. У том доследно прати пре свега судбину српског национа, којем и овим прозама покушава да да историјски смисао. Она захвата типичне животе. У ову књигу значајно су уведени и женски ликови и то из свих друштвених слојева. Њен стил је наглашено реалистичан, пун фактографије живота и времена, али већина ликова је ипак, само скицирана и не живи својим пуним литерарним животом који им је могао бити дат (Новаковић, 1959: 196). Техника приповедања даје неједнаке резултате на које је већ указивано. Код ње не постоји чврсто приповедачко језгро. Приметни су следећи пропусти: распоред мотива са опширним дигресијама, споредни ликови који настављају главну причу, без усредсређења на главни лик и мотив, расплинутост, аналитичност, интелектуализам у дијалозима, који су најопширнији; иако је овде истински видан њен труд да се спусти у само дно живота социјалних слојева који њој нису били блиски, а то је сељаштво. „Не идем у рубрику приповедача“, признала је Исидора и сама, „њихова техника је савршено друкчија, иако се то на овлашан поглед не види јасно“ (Секулић, 1977: 531). Са овим се вероватно будућа критика Исидорине приповедне прозе може сложити. Међутим, за њен морално-патриотски ангажман не може постојати речитији доказ; од укупно шест прозних, белетристичких дела, укључујући ту и путописну прозу (*Писма из Норвешке*), Исидора Секулић је ратној тематици посветила своја два обимнија дела. У њеном прозном опусу то је читава трећина укупног бављења литературом у најужем смислу – њен лични морал у тешким временима, дао је више него частан принос. Драгоценим приказом историјског духа времена, а пре свега праћењем генезе српског питања и националног програма, и реформисањем српског националног бића кроз минула

ратна времена, пророчки тачно сагледане српске судбине на овим просторима, својим двома књигама ратне прозе, Исидора Секулић се може убројати у изузетно значајне националне писце, које је дала српска књижевност у 20. веку.

За разлику од ранијих, ови записи су мотивски, садржински везани за Србију и Београд, и само понеком асоцијацијом повезани су и за Војводину; затим, сељаци и сељачки живот и њихова уверења добили су већу улогу него раније, поред грађана и грађанских мишљења и убеђења; и, најзад, писац је желео да амбициозније говори о егзистенцијалним и судбинским односима људи и о самом народу. Књига *Записи о моме народу* представља импресивно сведочење о служби народу и човечности, о непосредној књижевној служби. С друге стране, ови записи су и грађа или подстицајна литература за књижевна дела о великим борбама и деобама, о многим противречностима и подвизима у новија времена у нашем друштву и свету.

Литература

- Арган, Ђ. К. (1982). *Студије о модерној књижевности*. Београд: Нолит.
- Башчаревић, С. (2012). Идентитет у књижевном делу Исидоре Секулић. У М. Ковачевић и ур. Одбор (ур.) *Наука и идентитет, Зборник радова*. Пале: Филозофски факултет, 505–515.
- Ватома, Ђ. (1991). *Крај модерне*. Нови Сад: Матица српска.
- Вуксановић, О. (1999). *Смисао самоће у делу Исидоре Секулић*. Ниш: Филозофски факултет.
- Деретић, Ј. (1997). *Поетика српске књижевности*. Београд: Филип Вишњић.
- Дучић, Ј. (1914). Исидора Секулић. *СКГ*, 8.
- Егерић, М. (1982). *Име и дело Исидоре Секулић*. Београд: Рад.
- Ејхенбаум, Б. (1972). *Књижевност*. Београд: Нолит.
- Епштајн, М. (1997). *Есеј*. Београд: Народна књига/Алфа.
- Жмегач, В. (1986). *Тежишта модернизма*. Загреб: СНЛ.
- Игњатовић, М. (1992). *Књижевна критика и савремене теорије тумачења књижевног дела*. Београд: Стручна књига.
- Леовац, С. (1986). *Књижевно дело Исидоре Секулић*. Београд: Вук Караџић.
- Маринковић, Н. (1963). *Јасна пољана*. Београд: Космос.
- Новаковић, Б. (1959). *Лик и дело Исидоре Секулић*. Београд: Нолит.
- Поповић, Р. (1984). *Мој круг кредом*. Београд: Народна књига.
- Речник књижевних термина*. (2001). Бања Лука: Романов.
- Секулић, И. (1964). *Записи*. Суботица: Матица српска.
- Секулић, И. (1977). *Записи о моме народу*. Београд: Вук Караџић.
- Христић, Ј. (1968). *Облици модерне књижевности*. Београд.

Snežana S. Baščarević

THE PICTURE OF THE WORLD IN *RECORDS* OF MY PEOPLE ISIDORA SEKULIC

Summary: Previous themed opus Isidora Sekulic (religious themes in literature and essays, middle class of origin, intellectuality in general) was in stark contrast with the new values proclaimed in the new era. The new choice of topics and Isidora Sekulic includes in prose *Records of my people*, it may be noted that the time that it occurred, sensibility was far away, even though, as the analysis will show, it is evident that it is primordial effort, as intellectual to understand the new era and ideology. The work aims to show that these records are in contrast to earlier motifs and content related to the image of the world in the area of Serbia and Belgrade, and only the occasional association of Vojvodina and associated with, and the peasants and peasant life and their beliefs are given a greater role than earlier, in addition to citizens and civic opinions and beliefs, and finally, that the writer wanted to ambitiously about the existential and fateful relations of the people, the nation and the world.

ШПАНИЈА У СРПСКОМ КЊИЖЕВНОМ ГЛАСНИКУ: ПРИЛОЗИ ИЗ ПУТОПИСНЕ ПРОЗЕ

Сажетак: Рад се бави путописима посвећеним Шпанији, које су домаћи аутори објављивали у *Српском књижевном гласнику* током прве четири деценије XX столећа – све до почетка Другог светског рата, са циљем да осветли општи културолошки амбијент у коме су се ови текстови појављивали, као и да укаже на главне побуде, расположења и утиске твораца поменутих прилога из путописне прозе, имајући у виду њихов значај како са литерарног тако и са културно-историјског становишта.

Кључне речи: Шпанија, *Српски књижевни гласник*, Светозар Зорић, Јован Дучић, Растко Петровић, путопис

1. Увод

Шпанија почетком XX столећа, после (1898) пораза у рату са Сједињеним Америчким Државама и губитка последњих прекоморских колонија, настоји да се реформише у складу са захтевима модерног доба. Међутим, централистички оријентисана власт под династијом Бурбона и неравномерно спроведена индустријализација, са појединим развијеним деловима приобаља (Каталонија, Баскија) и економски заосталим јужним и средишним регионима, довели су до пораста општенородног незадовољства, појаве левице, оштре кризе (1917) и читавог низа мањих побуна (1919–1922), што је, на крају, резултирало војним ударом (1923) и успостављањем режима (1923–1930) генерала Мигела Примо де Ривере.²

У исто време, Србија, ослобођена турске власти, али без либералних традиција, привредно неизграђена, политички нестабилна, ослабљена војевањем, пролазила је кроз период стагнације (1903–1914), да би се после Првог светског рата (1918) нашла у склопу Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. На почетку прошлог века, као одговор на општу моралну декаденцију у српском друштву, реагују

¹ vesna.dickov@fil.bg.ac.rs

² Мигел Примо де Ривера (Miguel Primo de Rivera, 1870–1930), генерал, аристократа, диктатор, премијер Шпаније (1923–1930).

бројни интелектуалци, од којих су се многи били окупили у *Српском књижевном гласнику*, часопису покренутом (1901) ради уношења критичког духа, грађења и очувања правих вредности и просвећења широког круга читалаца.

Путопис у српској књижевности има своје репрезентативне ауторе почев од Доситеја и Вука, преко Љубомира Ненадовића, до писаца из прошлог века – Јована Дучића, Исидоре Секулић, Милоша Црњанског и Растка Петровића – који су својим стваралаштвом поставили савремене књижевно-естетичке нормативе овом жанру. Прилози из путописне прозе о Шпанији, објављивани у Основној (1901–1914) и Новој (1920–1941) серији *Српског књижевног гласника*, донели су нашим читаоцима сазнања како о једној страни, далекој и непознатој земљи, тако и о њиховим творцима.

2. Светозар Зорић

Први путопис о Шпанији, који је објављен (1904) у *Српском књижевном гласнику*, изишао је из пера Светозара Зорића³ и носи наслов *Аликанте*. Због већег обима, штампан је у наставцима (3):

- а) Први наставак (9 страна) – подељен је, тематски и визуелно (звездичом), на три дела: аутор након описивања свог доласка у овај шпански лучки град на обали Средоземног мора и изношења првих утисака по приспећу у хотел, говори о географском положају града и производњи вина у његовој околини, а затим пружа слику главног шеталишта у Аликантеу и казује о шпанском начину удварања девојкама;
- б) Други наставак (5 страна) – доноси опис пишчеве посете тврђави свете Варваре;
- в) Трећи наставак (4 стране) – састоји се (као и први) од три сегмента, у којима се говори о природним ресурсима Аликантеа (геолошки састав тла, флора, клима) и привредним делатностима којима се бави становништво овог града (фабрика за прераду дувана), као и варошица и села из његове околине (плантаже палми и производња урми), а помиње се и градска инфраструктура (школска здања, позориште, општинска зграда, покривена тржница).

Други путопис Светозара Зорића *Севиља* представља најобимнији прилог о Шпанији овакве врсте који се појавио у *Српском књижевном гласнику*; излазио је (1905) у низу наставака (7), од којих су поједини сачињени од мањих тематских целина, формално раздвојених у тексту:

³ Светозар Зорић (1853–1931) је један од оснивача Машинског одсека Техничког факултета Универзитета у Београду. Студије започео на Великој школи, а завршио у Немачкој, где је специјализовао машинство. Једно време радио у Француској, Немачкој и Белгији. По повратку (1886) у Србију, био запослен као инжењер на железници, учествовао у организовању Српског бродарског друштва, био технички саветник Главног савеза земљорадничких задруга и професор (1887–1925) Науке о машинама на Техничком факултету. Био је одликован у Србији (орден Светог Саве, Таковски крст) и Француској (орден Почасне легије).

- а) Први наставак (9 страна) – подељен је на два сегмента у којима аутор говори о друштвено-политичким приликама (народним побунама) везаним за Севиљу непосредно пре његовог доласка ио првој шетњи по градским улицама и пијаци, која га је подстакла на размишљање о односу Шпанаца према игри и музици;
- б) Други наставак (9 страна) – такође састављен од два дела, од којих је први (знатно дужи) дескриптивно-информативног карактера и хетерогене садржине (географски положај Севиље, порекло њеног назива, кратак преглед историјске прошлости, архитектонске одлике главних здања, распрострањеност слепила), док други део (од непуне стране) садржи опис Севиље у сутон;
- в) Трећи наставак (9 страна) – аутор се бави дескрипцијом становника Севиље, посебно девојака и жена, те у циљу подробнијег тумачења њиховог понашања износи, у форми дијалога, искуство Енглеца, туристе;
- г) Четврти наставак (7 страна) – посвећен је у целости севиљској катедрали (историјско порекло, неимари, диспозиција у градском ткиву, архитектонски елементи) и односу Шпанаца према цркви уопште;
- д) Пети наставак (10 страна) – садржи низ дескрипција знаменитости у Севиљи (паркови, шеталишта, фабрика дувана, палата Сан Телмо), а најопширнији је опис арене где се одржавају борбе са биковима;
- ђ) Шести наставак (18 страна) – посвећен је кориди; састоји се од два сегмента: први даје опис публике (нарочито женског дела) и учесника (људи и бикова), а други приказује саму борбу са биковима;
- е) Седми наставак (13 страна) – финализација путописа у више (5) делова са различитим подтемама (чувени борци с биковима, тврђава Алкасар, бивша свештеничка кућа, стари двор војводе од Албе, архива, главне одлике кастиљанског језика и наречја у Андалузији, Веласкес⁴ и Муриљо⁵, утицај климе на сликарство, најзначајнији шпански вајари).

Оба Зорићева путописа написана су у епистоларном облику, што омогућава да се одреди тачно време њиховог настанка (јули 1901. године). По сведочењу самог аутора, путујући возом по Шпанији провео је два месеца (Зорић, 1905е: 939), а своје утиске и размишљања изнео је спонтано („Ми и не мислимо да пишемо путовођу [...], но више летимичне утиске путника коме је време кратко и који хита да што више и што брже види око себе.“ (Зорић, 1905г: 214)), признајући да га „од свега на свету највише занимају људи“ и призивајући, при томе, у помоћ своју филозофију, која га је учила да свачему нађе узрока и проучи добру страну (Зорић, 1905д: 697). Оваква литерарна намера у потпуности се оваплотила у путописима *Аликанте* и *Севиља*, написаним у реалистичком маниру, са лабавом композицијом, лежерним стилем публицистичког типа и једноставном реториком.

⁴ Дијего Веласкес (Diego Velázquez, 1599–1660), шпански сликар из доба барока.

⁵ Бартоломео Муриљо (Bartolomé Murillo, 1618–1682), шпански барокни сликар.

Главну одлику Зорићевог уметничког израза, заступљеног у помену- тим творевинама, чини прецизна, конвенционална опсервација, која обухвата шпански пејзаж и сцене из живота становништва, пуна је локалног колорита, а манифестује се на различите начине у складу са ауторовом слојевитом профе- сионалном оријентацијом. Гомилањем бројних и разнородних – историјских, архитектонских, географских, геолошких, демографских, гастрономских – по- датака („Уерта близу Аликанта необично је плодна; јер једва 3700 хектара ве- лика, садржи двадесет и четири засеока и прехрањује преко двадесет хиљада душа.“ (Зорић, 1904в: 852)), као и минуциозношћу у дескрипцији („Кад зами- слимо да је тежина бика около осам стотина кила, а од те тежине долази далеко више од половине за предњи труп, онда тек можемо појмити колика горостасна сила лежи у три до четири стотине килограма мишића у врату и грудима ове опасне звери.“ (Зорић, 1905д: 845)), писац постиже хиперреалистичност свог путописног исказа, не либећи се да – ради постизања драмског набоја – упо- треби и елементе натуралистичког дискурса („Врат је код бика широк, плућа јака а срце далеко, тако да треба сјурити мач до корица па да се звер убије.“ (Зорић, 1905ђ: 855)), што га, с друге стране, нимало не спречава да достигне импресионистичку рафинираност у описима у којима доминирају контрасти и изразити хроматизам, а до изражаја долази ауторов ликовни артистички афи- нитет⁶ („На југу се све претвара у боју, а боје прелазе лагано и неприметно у опсену; у привидној мирноћи и мртвилу све ври и све се у боји мења, докле га на послетку не покрије мрак после ишчезлога сунца.“ (Зорић, 1904в: 856)), као и његова склоност ка едукацији⁷:

„Поглед на сунчану страну не да се ничим описати, а не да се ни заборави- вати. Природа је створила цвеће на радост човеку, али је ова појава лепша од цвећа. Цвеће је ово живо, миче се, креће се и окреће се. Узмите само боју лица шпанских, од затворено жуте и мрке боје Андалусца до млечне боје севиљанских девојчица и румених жена, код којих кроз кожу провиरे црвена крв. Одело превазилази својим шаренилом сваки појам о боји и ње- ном слогу; свака боја гори по себи, а на шпанском врелом сунцу у четири часа по подне, боје личе на ватромет на белом дану. У осталом свету, изу- зев само јужну Италију, боја вређа и ми кажемо да она 'дречи' и одвратна нам је. Ја сам за дуго мислио на ту појаву и тражио узроке зашто нас боја вређа, и нашао сам да је томе узрок сама околина. Познат је закон, а њега најбоље знају а и исказали су га најбоље и најјасније сецесионисте: свака боја не утиче сама собом, но поглавито бојом која је близу ње или поред ње.“ (Зорић, 1904а: 700–701).

Описујући андалужанску свакодневицу (црквене обичаје, фламенко, уличну вреву, пијачни метеж), Зорић не занемарује ни звучне елементе („Са свих страна чуло се весело звецкање: женска дечица од својих десетак двана-

⁶ Светозар Зорић је учио сликарство са сестричином Надеждом Петровић; активно се бавио сликањем, а највише је практиковао акварел технику.

⁷ С. Зорић је предавао историју уметности у Првој српској сликарској школи у Београду.

ест година играла су около клупа шпанске игре уз звецкање кастањета, на танким и хитрим прстићима њиховим. Звук овај личио је из далека на кретање мајушних жаба у тихој летњој ноћи.“ (Зорић, 1905а: 696)), свестан њиховог значаја у постизању потпуног дескриптивног ефекта код читалаца.

Ликова у Зорићевим путописима нема, изузев појединих безимених представника колективних профила и, такође, безименог енглеског туристе из севиљског хотела са којим писац разговара о шпанским девојкама; овај дијалог (Зорић, 1905в: 114–121), који у средишњем делу прелази у монолог (Зорић, 1905в: 115–120), има двоструку наративну функцију: уноси динамику у приповедање и остварује непосреднију дескрипцију са анегдотским начином приказивања.

Компарацијама писац приближава нашем читаоцу нове, егзотичне појаве и обичаје, користећи као когнитивну тачку ослоњања пандане из српског традиционалног наслеђа или из култура за које сматра да су нам блиске и познате. При томе, у циљу постизања веће веродостојности и аутентичности путописног дискурса, Зорић употребљава оригиналне, шпанске називе и изразе, указујући на значај лингвистичког фактора који „[...] треба при путовању да буде свакоме прва ствар, ако мисли да са познавањем језика боље проучи земљу и народ где пролази.“ (Зорић, 1905е: 940).

Дигресије су често заступљене у путописима *Аликанте* и *Севиља* и служе аутору да изложи своја запажања са извесном дозом хумора, а понекад су допуњене и кратким афоризмима („У зло доба – добре идеје долазе често или доцкан или при крају – сетим се да сам машински инжењер и да преда мном стоји брава коју треба отворити, а да и то спада у мој занат!“ (Зорић, 1904а: 781)), или сатирично-ироничним елементима („Кад [комарци] уједу Италијана, не познаје се ништа; на Французу се види црвена повећа пега на месту уједа, а Немцу искочи читава чворуга.“ (Зорић, 1904а: 702)).

Афоризме и метафизичке сентенце Зорић неретко користи у завршницама појединих делова путописа, било самостално („За срећом трче само несрећни људи, а њих има много у Севиљи: та је срећна и лепа варош насељена многим несрећним људима.“ (Зорић, 1905б: 783); „Људи који могу да развале гвоздена врата, отвориће увек и златне двери што воде женском срцу.“ (Зорић, 1905в: 121); „Крупна риба прождире ситну, већа тиранија дави мању.“ (Зорић, 1905г: 216)) било у склопу опширнијег коментара универзално-аналитичког карактера:

„Морам признати, може бити чак и на своју срамоту, да су ме кориде не-обично забављале, много више но икакве забаве које сам до тада гледао. Може бити да у сваком човеку и нехотице има нечега зверског, које га подсећа на његово давнашње порекло. Проливање крви, опасност, хитрина у борби, свеколико шаренило и блесак, који се ту просипа, чине да човек, хтео не хтео, пада у неку до тада непознату раздраженост и затегнутост живаца, који долазе у ред великих душевних потреса, а њих многи траже, незнано зашто. Неки путују у далеке Алпе, ломећи своје вратове; други

трче на самокретним колима, сурвавајући се у бездно и гинући из простог тврдоглавства; трећи играју на берзи и на картама на велике суме, тражећи те велике душевне потресе. Шпањолци гледају борбу бикова и находе да су од свију ових најпаметнији. Ко има право?“ (Зорић, 1905ђ: 858–859).

Светозар Зорић је био образован, знатижељан путник и беспрекоран поспатрач, који је успео да верно региструје све што је видео током свог боравка у Шпанији и да о томе приповеда на занимљив начин, трудећи се да у своје обимне и детаљне путописе панорамског типа истовремено унесе и дидактичну ноту.

3. Јован Дучић

Почетком треће деценије XX столећа, Јован Дучић је (маја 1921) сачинио *Писмо из Шпаније*, које је потом (1923) и објавио у *Српском књижевном гласнику*.⁸ Овај путопис садржи (на 15 страна), поред описа града Авиле, пишчева размишљања о далекој земљи у којој се први пут⁹ обрео, али чију је културу одлично познавао. Дучићево виђење Шпаније је скоро у потпуности неповољно, прожето дубоким песимизмом који повремено чак прелази у репузијацију:

„У Шпанији је све било суморно: и вера, и владоци, и уметност, и држава. Вера је тражила од људи да буду њени заточеници и просјаци; владари су их учили да буду њихови војници и паликуће; уметност их је учила да буду скептични и цинични; држава је живела само од њиховог пустошества и вратоломије. Једна страсна вера без милосрђа и једна пешчана земља без лепоте, направили су трагичну душу шпанског човека.“ (Дучић, 1923: 417).

Шпански крајолик, далек и код нас – у то време – недовољно познат, представља, у ствари, само непосредни повод творцу путописа за критички осврт и дубља филозофска запажања о страној земљи у којој се нашао; Дучић анализира и тумачи однос Шпанаца према религији, жени и уметности, полемише о њиховој политичкој и друштвеној прошлости, истиче доминантне карактерне особине Шпанаца и наглашава сопствена вредносна мерила. Скептицизам, иронију, сатиру, цинизам, сарказам и нетолерантност, које примећује не само код писаца већ уопште у свеколикој шпанској цивилизацији, аутор објашњава изузетно негативним, готово фанатичним, утицајем религије („Ниједан народ није с онолико лудила гледао у небо као овај.“), за који уопште не налази разумевања нити оправдања („Погрешна је била цела шпанска идеја о животу.“). Стога се, за Дучића, величина читавог шпанског народа огледа првенствено

⁸ Касније (1940), Дучић је уврстио *Писмо из Шпаније* у своју збирку путописа *Градови и химере* (в. Дучић, 1940: 193–220).

⁹ Јован Дучић (1872–1943) је у Шпанији боравио у два наврата: прво (1918–1922) као секретар Посланства у Мадриду, а затим (1940–1941) у својству посланика у Мадриду и Лисабону.

у величини узорних појединаца, као што су били Игнасио де Лојола¹⁰, Света Тереза¹¹, Лопе де Вега¹² и Калдерон де ла Барка.¹³

Обилазак родне куће Свете Терезе, славне мистичарке, подстиче Дучића на размишљање о историјским и културним околностима у Шпанији XVI столећа, због којих ова земља није осетила хуманизам и ренесансу све до појаве Реформе и Лутера¹⁴, већ је, напротив, упорно и непоколебљиво бранила свој стари, феудални поредак уз свесрдну помоћ језуитске доктрине, те док је Европа доживљавала културни и духовни процват, „[...] шпанска монархија тога времена нити је у изразу великих писаца, ни великих сликара, ни великих генерала, него у концепцији Филипа II и Светог Игнасиа о организацији света, која је сва у једној формули: у чувању нераздвојивости духовне и световне власти, и Цркви као верном средишту космоса.“ (Дучић, 1923: 429).

У таквом окружењу окошталог друштвеног система, које снажно подстиче стагнацију и у културолошком смислу, одвија се живот и књижевно стваралаштво Свете Терезе, који постају главни предмет Дучићевог интересовања у *Писму из Шпаније*. Указујући не само на преломне догађаје из биографије Терезе Авилске, већ и на њена специфична, индивидуална, надасве интимистички фокусирана, духовна искуства, која су потом преточена у нека од најбољих остварења шпанске лирике, аутор путописа сматра да је пред нама, у ствари, „највећа песникиња љубави жене за човека“. „Замените само у њеним песмама речи љубави за Богочовека као да су испеване човеку, и то је најљубавнији и најжалоснији плач једне заљубљене жене.“ (Дучић, 1923: 453).

Дучићево *Писмо из Шпаније*, путопис епистоларне форме, у суштини представља мешавину поетског и есејистичког жанра, која и у тематском и у стилском погледу у потпуности одражава пишчева модернистичка књижевно-естетичка уверења. Дескрипција је минимализована и сведена на уводни део текста, а простор се кратко конкретизује топонимима („Авила је и иначе тако чемерна

¹⁰ Игнасио де Лојола (Ignacio de Loyola, 1491–1556), Шпанац, оснивач католичког реда Дружбе Исусове (*la Compañiade Jesús*), чији су се чланови звали језуити; био је велики противник протестантске реформације; канонизован (1622) као светац.

¹¹ Тереза од Сепеда и Аумада (Teresa de Cepeda у Ahumada, 1515–1582), познатија под именом Тереза Авилска (Teresa de Ávila), како су је звали по градићу у срцу Кастиље где је рођена, била је шпанска списатељица и монахиња; њена књижевна заоставштина, посебно религиозно-лирска поезија, представља један од најзначајнијих изданака шпанског мистицизма у литератури, док је у црквеним редовима остала упамћена по томе што је основала католички огранак босоногих кармелићанки (*las carmelitas des calz*). Проглашена за светицу и покровитељку Шпаније; такође позната и под сакралним именом Света Тереза Исусова (Santa Teresa de Jesús).

¹² Лопе де Вега (Lope de Vega, 1562–1635), један од најзначајнијих представника шпанске књижевности барока; творац нове шпанске комедије (*la comedia nueva española*).

¹³ Педро Калдерон де ла Барка (Pedro Calderón de la Barca, 1600–1681), истакнути барокни писац; уз Лопеа де Вега, најважнији драмски аутор XVII века у Шпанији.

¹⁴ Мартин Лутер (Martin Luther, 1483–1546), утемељивач протестантске цркве у Немачкој и један од вођа реформације.

у својој кастиљанској пустињи која иде од сиере¹⁵ Гуадараме до краја света.“ (Дучић, 1923: 415)). Савремен живот људи се уопште не приказује. Акцент је стављен на формирање прецизних слика сазданих од вешто одабраних епитета, често супротстављених у контрастима, помоћу којих аутор настоји да побуди код читалаца жељену емотивност призора („Предео је сав изглодан, гранитан, прашинаст, и цео у неразговорним рељефима: наличи на слике које представљају пејзаж месеца.“ (Дучић, 1923: 415); „Авила стоји сва утегнута, угушена, задављена у својим тешким тамничким зидовима. Стара тврђава побожних хришћанских витезова стоји ледена у овом жарком пределу.“ (Дучић, 1923: 416)). При томе, писац посебну пажњу поклања звучним елементима, да би постигао што већу пластичност описа, а понављањем концептуално здружених мотива (ноћ, звона) из одговарајућих визуелних и акустичних модула, ствара ритмичност, која појачава интензитет његовог дескриптивног дискурса:

„А кад почну прве сенке ноћи, из града се разлегну сва звона, одједном, и звуци падају по овој гранитној околини као тешко метеорско камење које се котрља равницом. [...] Јер ово је једини град чији се шумор не чује кад се изађе изван њега, у пољу, на брегу, или на врху куле. Не избија глас људи, ни јато голубова, ни зелена грана, често ни прамичак дима. Зато кад се вечером сва звона разлегну у исти мах, то убрзано и жалостиво звоњење као да позива становништво да се затвара у куће, јер иде на град нека несрећа, или да истрчи на улицу, јер се спрема земљотрес. А после звоњења наступи тишина града који мори епидемија.“ (Дучић, 1923: 416–417).

Главна осећања која извиру из целокупног Дучићевог песничког опуса, прожимају и *Писмо из Шпаније* – меланхолија („Нигде радости, ни љубави, ни усхићења.“), горка илузија („Велика су времена прошла за државе са хришћанским мисијама.“) и туга („Шпанија никад није могла да одвоји лепоту од туге, ни веру од очајања.“), а мелодичност, која краси све његове творевине у стиху, такође одликује и дескриптивни модел поменутог путописа:

„Мај се још нигде не види, али се осећа. Кретање хоризонта показује да се најзад земљи враћа њено небо. У улици где станујем, јутрос су певала два слепа певача једну невеселу астуријанску хоту.¹⁶ Та музика слепих и то млако сунце које је само за сунчање болесника, испунили су меланхолијом ову улицу где су сва врата забрављена, прозори затворени, вртови опасани тамним и високим зидовима.“ (Дучић, 1923: 421).

Ауторов модернистички кредо имплементиран је готово на свакој страници путописа *Писмо из Шпаније* употребом хроматских елемената („модре воде“, „све се преливало у самртнички белу, негде неранцасту и румену, вечну боју ове земље“), увођењем карактеристичних мотива („све капало од злата

¹⁵ *Sierra* – именица женског рода, која на шпанском језику означава планински ланац.

¹⁶ Народна игра (на шп. *jota*) праћена песмом, кастањетама, гитаром и другим музичким инструментима; популарна у целој Шпанији, са бројним варијететима у зависности од региона где се изводи.

и блистало у драгом камењу“, „отмени племићи са чипкама око врата и око руку“, „црквица, сва од сталактита и комада леда“, „Шпањолац никада није умео бити блистатетан“), уважавањем култа лепог („Потпуно одсуство жене из уметности, савршено хришћанско презирање љубави за лепоту тела.“), а, на-дасве, у доминантном ескапизму (повратак у XVI столеће као циљни предмет пищевог интересовања).

Елементи еротичности су присутни у Дучићевом путопису како у описима земље („чије су дојке усахле“), годишњих доба („лета и зиме [имају] исту голотињу“), тако и у стварању психолошког профила Свете Терезе и оцене њеног књижевног стваралаштва, када их аутор користи са мером и без вулгарности, сублимиране и вешто дозиране у композицију целовитог утиска о шпанској монахињи и песникињи:

„[...] Тереза де Ахумада није знала за човека другог него Богочовека, лепог младића из Назарета, са модрим очима и плавом брадом, којег је гледала голог у цркви. Њему је у свом бунилу страсне шпанске жене и романтичне девојке тог доба, подавала се у својој ложници и на самом поду цркве, у екстазама које су долазиле после поста и бичевања, у мрачној жељи сваке жене за љубави и миловањем. Саму је себе звала љубавницом и вереницом Христовом, и венчала се најзад за свог божанског вереника у свој чисто-ти тела и непорочности мисли. Њему је написала најлепше и најстрасније странице и најнежније стихове у којим се верска егзалтација утапа у раз-уздану путеност, и где цело њено младо тело изгорева сломљено у наручју уображеног љубавника који је био Бог. Само једна Сафо у веселом Лезбосу могла је да дадне онолико чулности својим стиховима колико је дала ова хришћанка XVI-ог века у самоћи манастира Светог Хуана у пустињи Авиле.“ (Дучић, 1923: 422–423).

Писмо из Шпаније, путопис са елементима огледа, одражава свесну тежњу Јована Дучића да, инспирисан одређеним пределом, изрази сопствена, разнородна размишљања; написан је виртуозним стилем и богатим речником, са евидентном ерудицијом и деперсонализованом визуром, да би читаоцу пренео, првенствено, ауторов ментални доживљај Авиле, града у срцу Иберијског полуострва који је изнедрио једну од највећих мистичарских фигура шпанског говорног подручја.

4. Растко Петровић

Последњи од путописа посвећених Шпанији – *Иза мистерије Толеда*, који је објављен (1926) у *Српском књижевном гласнику*, дело је Растка Петровића¹⁷; представља најкраћи (5 страна) од прилога ове врсте штампаних у по-

¹⁷ За време службовања (као писар) у Министарству иностраних дела у Посланству при Ватикану, Растко Петровић (1898–1949) је путовао (1926) по Италији, Шпанији, Француској, Турској и Африци.

менутом часопису и једини који није написан у облику писма. Реч је о субјективном доживљају аутора приликом посете Толеду, старој престоници шпанске империје, који је изложен у првом лицу, без икаквих дидактичких претензија.

Композиција Петровићевог путописа је тематски, али не и експлицитно формално, одређена поднасловом „Ноћ и јутро“, који намеће одређени темпо, контрастирање у нарацији и поделу у два дела:

а) Први део – доноси постепени темпорални и динамички развој дискурса и састоји се од два сегмента (пишчев долазак у Толедо у смирај дана, ноћни обилазак града);

б) Други део – знатно краћи, односи се на доживљај Толеда по дану.

Премда је простор дефинисан познатим грађевинама (Алкасар, Плаца Загодовер, Пуерта дел Сол, мост над Тахом, ази Ел Грекова¹⁸ кућа), дескрипција пејзажа није била ауторов примарни циљ, тако да Толедо и његова околина имају у путопису ипак декоративну улогу, за разлику од изражавања доживљеног на лирски начин које је у средишту Петровићеве пажње. Из тог разлога се, поред концизних описа становника Толеда, аутор више бави само једним мушким (љубавник хотелијерове кћери) и једним женским (хотелијерова кћерка) ликом, који су били непосредно повезани са његовом емпиријском спознајом овога града.

Сâм наслов путописа – *Иза мистерије Толеда* – имплицира врсту сензибилитета коју Растко Петровић преноси читаоцима на страницама свога путописа сазданог у потпуности на постулатима надреалистичке поетике. Аутор у свесном и спонтаном напору пажње, полази од екстерног надражаја стварности да би читаоцу саопштио сопствено искуство које тежи проницању у онострано. Стога, преовлађују мотиви изникли из амбијента погодног за самоспознају у сновиђењу (небо, око, месец), који чине да Толедо у очима читалаца добије једну нову, опсенарску димензију. Ноћни пејзаж, који доминира путописом, плени драматичним набојем у градирајућем контрасту тамног („мрачни сплет тесних улица“, „мрачна кућа“, „двориште још мрачније од улице“, „кроз потпуну помрчину“) и светлог („блед, сав издужен од месечине“, „полусветљени ходник“, „набелено лице“), стварајући код читалаца ликовни утисак левитације читавог града:

„[...] посматрао [сам] величанствено, провидно као драги камен, ово љубичасто небо што се завршава тамо над Толедом. Као на једној слици Теотокопулоса, јасно, увијен у голубије облаке, диже се његов брег. И одједном, две огромне неупоредиве дуге дигосе се са старинскога Алкасара у то шпанско небо, које се стално прелива и мирише као бескрајна љубичица. Поступно, овај љубичасти небески цвет и његове зрачне пруге замрачише се и озвездаше, а неки џиновски анђео, чија нам крила бацише тамну сенку преко поља и брежуљака, гледаше нас из небеске дубине својим угаситим звезданим оком. [...]

¹⁸ Доминикос Теотокопулос, Ел Греко (Doménikos Theotokópoulos, El Greco; 1541–1614), шпански ренесансни сликар, који је у свом позном животном добу развио специфичан ликовни израз.

Наша су се кола пела бедемима усеченим у камен, а под нама, преливена месецом, пуна а неба, бљештала је долина Таха.“ (Петровић, 1926: 321).

Жеља да спозна један од главних аспеката суштине шпанског бића и да осети дамаре којима пулсира Толедо по заласку сунца, води Петровића на скривена места где посматра фламенко који играју наге девојке, чији крокији плене контрастом боја и примесом надреалног („са својим белим шакама и пурпурним прстима хладиле су се као фантастичним лепезама“). Ово пишчево искуство шири дискурс путописа двоструко, јер ноћни пејзаж изводи из очекиване равни тишине увођењем звука, коме су, уз стандардан мотив очију, придружени и елементи путености:

„Дотрчаше све у исти мах да ме виде својим огромним тамним очима, што се отварају само ноћу. Пратећи њин шум, гледали су ме такође, огромни и леви, као изгнана паганска божанства, и свирачи, очима које више ништа нису виделе. Њихови гитари певали су онај величанствени сумрак Шпаније, где се све оно што је љубавно претварало у небеско. Жене су у истини играле својом врелом ориенталском наготом, лење и луде као да их шибају бичем, за пиво и за бакар што ће га после добити.“ (Петровић, 1926: 323).

Дневни пејзаж Толедо доноси промену у колориту („црвено камење“, „корпе са црвеним поморанцама“) и пишчевом расположењу („[...] ја у истини више нисам веровао да сам у ономе тајанственоме граду кроз који сам ноћас још лутао.“ (Петровић, 1926: 324)), а разгледање знаменитости (пијаца, Ел Грекова кућа, синагога, катедрала) уноси нијансу документарности у путопис.

Чврста спона која везује ноћни и дневни текстуални сегмент путописа остварена је посредством Петровићевог авангардног дискурса и огледа се, првенствено, у употреби одређеног елемента пејзажа (небо) који има функцију лајтмотива, као и омиљене стилске фигуре (контраст) и епитета (фантастичан), не тако често коришћеног, али значајног у контексту поетике надреализма:

„Као две фантастичне лозе које се испреплету око танке биљке пут неба, док се горе не заврше једним пурпурним цветом, за који се више не зна којој од њих припада, тако је овај јутарњи град блистао на сунцу, изникао из сплета најсевернијих маварских арабески са најјужнијим готским шимерама.“ (Петровић, 1926: 324–325).

Петровићево виђења Толедо заокружено је поређењем које одликује ониричка симболика, а успостављено је између, с једне стране, минијатуре посвећене хотелијеровој кћери (која је смештена прво на крају дескрипције ноћног пејзажа, а потом и у самој завршници путописа) и, с друге стране, ауторовог доживљаја чувене Ел Грекове слике (коју посматра дању и сећа је се док напушта Толедо). „Тада је мој сан обавио за увек њен тамни и жути девојачки лик, као да је изгубљену Сахрану Грофа од Оргеса хтео одмах заменити једном још узбудљивијом чежњом за толедском лепотом.“ (Петровић, 1926: 325).

У путопису *Иза мистерије Толедо* доминирају пишчева лирска осећања, а субјективни доживљај Шпаније проткан је кратким запажањима документар-

не природе. Егзотичност, контрасти, светлост, боје и звуци Шпаније оставили су највише утиска на Растка Петровића, што се види и у његовом путопису, опсенарском сећању на Толедо.

5. Закључак

Прилози (4) из путописне прозе о Шпанији, који су објављени у *Српском књижевном гласнику*, штампани су током прве (1904, 1905) и треће (1923, 1926) деценије XX stoleћа. Односе се на четири града који припадају различитим географским регијама: приморској (Аликанте), јужној (Севиља) и средишњој (Авила, Толедо). Варирају у обиму (од 5 до 75 страна), а заједно чине штиво (од укупно 120 страна) које пружа читаоцима сугестивну слику Шпаније из прве половине прошлог века. Овај путописни корпус квалитативно осцилира у зависности од аутора, који су припадали различитим књижевним правцима и артистичким сензибилитетима: Светозар Зорић је писао популарно, са реалистичком визуром, доста хумора и уз искрену жељу да разоноди и подучи; Јован Дучић, са изразом врхунског модернизма и уз призив песимизма и меланхолије, полемично са патосом о многим цивилизацијским темама, док Растко Петровић, надреалистички надахнуто, ствара опчињавајућу лирску слику на међи јаве и сна. Без обзира на појединачне тематске и стилске особености путописа о Шпанији штампаних у *Српском књижевном гласнику*, када се посматрају обједињено, они представљају хетерогену целину, која је својом мешавином фактичког приказа путовања и фикционалних елемената деловала уметнички и едукативно на рецептивни хоризонт српских читалаца током истраженог раздобља.

Литература

- Дучић, Ј. (1923). Писмо из Шпаније. *Српски књижевни гласник*, X/6, 415–429.
- Дучић, Ј. (1940). *Градови и химере*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Зорић, С. (1904а). Аликанте (I). *Српски књижевни гласник*, XII/1, 698–797.
- Зорић, С. (1904б). Аликанте (II). *Српски књижевни гласник*, XII/2, 778–783.
- Зорић, С. (1904в). Аликанте (III). *Српски књижевни гласник*, XII/3, 851–856.
- Зорић, С. (1905а). Из Шпаније: Севиља (I). *Српски књижевни гласник*, XIV/9, 691–700.
- Зорић, С. (1905б). Севиља (II). *Српски књижевни гласник*, XIV/10, 774–783.
- Зорић, С. (1905в). Севиља (III). *Српски књижевни гласник*, XV/2, 112–121.
- Зорић, С. (1905г). Севиља (IV). *Српски књижевни гласник*, XV/3, 209–216.
- Зорић, С. (1905д). Севиља (V). *Српски књижевни гласник*, XV/9, 693–703.
- Зорић, С. (1905ђ). Севиља (VI). *Српски књижевни гласник*, XV/11, 841–859.

Зорић, С. (1905е). Севиља (VII). *Српски књижевни гласник*, XV/12, 930–943.

Петровић, Р. (1926). Иза мистерије Толеда, *Српски књижевни гласник*, XX/5, 321–325.

Vesna Z. Dickov

**SPAIN IN THE *SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK*:
SUPPLEMENTS TO THE TRAVEL-RECORDING PROSE**

Summary: This paper deals with the supplements to the travel-recording prose related to Spain which were written by serbian authors (Svetozar Zorić, Jovan Dučić and Rastko Petrović) and published in the literary newspaper called *Srpski književni glasnik* during the period of the first four decades of the XX century with the aim to point out the significance of these texts from the literary and cultural points of view taking into consideration the variety of impressions and sensations expressed thereby.

СРПСКА НАРОДНА ПОЕЗИЈА У СВЕТУ – СВЕТ У СРПскоЈ НАРОДНОЈ ПОЕЗИЈИ²

Сажетак: У раду се говори о рецепцији српске народне поезије у европском културном контексту. Посебан акценат се ставља на рад Вука Стефановића Карацића на сакупљању и издавању народних песама, од првих превода Јакоба Грима 1815. године до краја 20. века. Када је реч о питањима могућих утицаја, с обзиром на велику старост и интернационалну распрострањеност мотива у усменој књижевности, веома је тешко говорити о непосредним и директним утицајима српске народне поезије на усмене књижевности других народа.

Циљ политички инструментализоване критике српске усмене епике током последњих деценија 20. века био је да се подвргну ревизији историјске и националне одлике ових песама и пониште универзалне хуманистичке вредности које су у њима оличене.

Кључне речи: српска народна поезија, европски контекст, хомерско питање, рецепција, утицаји

Није тако давно време када су о српским народним умотворинама, посебно о српској епској и лирској народној поезији, у првим деценијама деветнаестог века расправљали и писали најблиставији умови епохе, Немци Јохан Волфганг Гете (Johan Wolfgang Goethe) и Браћа Грим (Brüder Grimm), Пољак Адам Мицкијевич (Adam Mickiewicz), Француз Клод Форијел (Claude Fauriel) и др. Није тако давно време када су Мицкијевич и Форијел држали серије предавања о српској народној епизици на Колеж де Франс (College de France) и на Сорбони (1823–1824, односно 1841–1842).

Плодној рецепцији усмене културе српског народа погодовао је низ друштвених, политичких и културноисторијских процеса у Европи на прелазу 18. у 19. век, од Француске револуције, преко Наполеонових ратова и предромантичарског интересовања за „природну поезију народа“, до вуковске концепције националне књижевности и културе.³

¹ bosko.suvajdzic@open.telekom.rs

² Рад је урађен у оквиру пројекта 178011: *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

³ „Оно што се у српској књижевности и култури може назвати *српским романтизмом* настало

Када је реч о рецепцији српске усмене поезије у Европи, дуга и плодна традиција превеђења народне књижевности са овог тла почиње *Жалосном пјесанцом племените Асан-агинице* у путопису Алберта Фортиса (*Viaggio in Dalmazia, Venezia, 1774*). Илуструјући обичаје Морлака, као што се добро зна, објављена је ова велика песма у оригиналу и у италијанском преводу. Одјек песме о племенитој Хасанагиници у предромантичарској епоси био је дубок и далекосежан. На немачки језик превео је први пут 1775. године, Фридрих А. К. Вертец (Friedrich A. C. Werthes), по Фортисовом италијанском преводу. Чувен је превод који је дао велики Ј. В. Гете (J. W. Goethe), вероватно исте године, служећи се немачким преводом, али и са увидом у оригинал, посебно у вези са ритмичком организацијом стихова. Гетеов превод је Хердер уврстио у своју збирку *Volklieder, 1778. и 1779.* Одатле је ова рафинирана балада превеђена на остале стране језике. Веома брзо Фортисово *Путовање* било је преведено и на француски језик (*Voyage en Dalmatie, Bern, 1778*). Преводили су је Шарл Нодије (Charles Nodier, Smarra, 1821), Проспер Мериме (Prosper Mérimé, La Guzla, 1827), Ж. Фулжанс (G. Fulgence, одломак у *Cent chants populaires des diverses nations du monde, 1830*), изашао је анониман превод у часопису *Magasin pittoresque (1840)*, затим Ксавије Мармије (Xavier Marmier, у часопису *Revue contemporaine, 1853. и засебно 1854*), Клод Форијел (Claude Fauriel). На основу Гетеовог превода, *Хасанагиницу* је на енглески језик превео Валтер Скот (Walter Scott, око 1798. године). На мађарски језик је *Хасанагиницу* превео Казинци Ференц (Kazinczy Ferenc, 1789) (вид. Пешић 1965: 208–210).

Други талас интересовања романтичарске Европе за српску народну књижевност почиње од тренутка када је 1814. и 1815. Вук Стефановић Караџић започео систематско објављивање српских народних песама. Од прве објављене песмарице (1814) до Вукове смрти прошло је педесет година, и за све то време Вук у континуитету размишља о сакупљању и објављивању народних песама. Једном приликом ће написати да му је скупљање песама „прави и најмилији посао“ (Вук, *Препуска*, I, стр. 162; вид. Банашевић, 1972: 403–404). На особени начин, Вук је представио српски народ као „књижевни“ народ, и увео га у европску литературу, истовремено чувајући његову самобитност, инсистирајући свагда на појмовима „народно“ и „српско“.⁴ Томе су погодиле и друштвене

је у резултату дејстава многих политичкоисторијских и културноисторијских процеса у Европи и у српским покрајинама на прелазу два века XVIII и XIX. Француска револуција са својим идејама о слободи, једнакости и братству међу људима и народима, Наполеонови ратови, народноослободилачки покрети, идеје либерализма и демократизма, први и други српски устанак, стварање српске државности на основима народно-сељачке револуције, предромантичарско интересовање за 'природну поезију народа' (Хердер), дух историзма и националне традиције, право сваког народа на своје национално духовно постојање и развијање, схватање језика и књижевности као израза 'духа нације' – све је то представљало ону друштвену и духовну климу из које је настајао покрет европског, па и српског, романтизма.“ (Живковић, 1982: 190–191).

⁴ „Цео његов рад одређен је појмовима народно и српско или, тачније, појмом народно српско. Истакнути у насловима свих његових главних књига, ти појмови обухватају оно најбитније што те књиге одређује као дела у књижевности, од предмета којима се оне баве до књижевних облика и стилског израза који су у њима заступљени. У Вуково време и у Вуковој интерпретацији они

околности: „Вук се појавио у тренутку када у Европи романтизам доживљава свој пуни процват, надграђујући се над свим слојевима ранијих књижевних праваца и културних праваца и културних епоха које су у суштини романтизам и довеле до симбиозе какву представља, и омогућиле његово прихватање и у Немачкој, и у Аустрији, и у Енглеској и у Француској и у Русији, свугде на свој начин“ (Милошевић Ђорђевић, 2002: 8).

У немачком културном кругу, Вуков рад на сакупљању и издавању народних песама наишао је на изузетно леп пријем. Као што се зна, први преводи из Вукове збирке потичу из пера Јакоба Грима (Jakob Grimm, 1815. године), који је и доцније, од 1818. до 1824. године, преводио српске народне песме. Одређени број лирских песама превео је 1816. Јернеј Копитар у рецензији на другу Вукову пјесмарицу; две године потом превео је песме о Првом српском устанку у часопису *Wiener Allgemeine Literatur-Zeitung*. У приказу Вукових књига лајпцишког издања (*Jahrbücher der Literatur*, 1825), Копитар је превео двадесетак наших народних песама (вид. Пешић, 1965: 208–210).

Српске јуначке песме биле су свуда. У једном броју чувеног берлинског *Magazin für die Literatur des Auslandes* из 1832. године могло се прочитати: „Das Slawische ist sozusagen die Sprache der Volks-Poesie überhaupt zu nennen“ (Jähnichen, 1988: 49).

Знатније упознавање немачке културне јавности са српском народном поезијом учинила је списатељица Тереза Албертина Лујза фон Јакоб (Thereze Albertine Luise von Jakob – Talvj), која је у две збирке објавила око 250 преведених лирских и епских народних песама (*Volkslieder der Serben*, Halle, 1825, 1826; каснија издања 1835. и Leipzig, 1853). На немачки језик преводили су наше народне песме Е. Ајген Везели (E. Eugen Wesely, *Serbische Hochzeitslieder*, Pest, 1826), П фон Геце (P. von Goetze, *Serbische Volkslieder*, St.-Petersburg, 1827); В. Герхард (W. Gerhard, *Wila. Serbische Volkslieder und Heldenmärchen*, Leipzig, 1828; 2. изд. *Gesänge der Serben*, Leipzig, 1877); др Јохан Непомук Вогл (dr Johann Nepomuk Vogl, *Marko Kraljevits. Serbische Heldensage*, Wien, 1851); Зигфрид Капер (Siegfried Kapper, *Lazar der Serbencar*, Wien, 1851; 2. издање Leipzig 1853, и треће исто Leipzig 1853; *Die Gesänge der Serben*, Leipzig, 1852; у алманаху *Jahrbuch der Illustrierten deutschen Monatshefte* 1856–1859. објавио је више превода епских народних песама); Лудвиг Аугуст Франкл (Ludwig August Frankl, *Gusle. Serbische Nationallieder*, Wien, 1852); Анастасиус Груин (Anastasius Grün, *Volkslieder aus Krain*, Leipzig, 1850. и *Serbenlieder*,

су се односили искључиво на обичан народ, на 'сељаке и тежак' који су, по Вуку, чинили 'језгру' нашега народа. Он је тако открио изворе који су, иако су доступни свима, остали готово нетакнути. У свим ранијим епохама српске литературе, од њених почетака, откако су Срби примили словенску књигу, кроз цео средњи век, турска времена, XVIII столеће (с делимичним изузетком Венцловића и Доситеја), у ствари, све до Вукове појаве, народ као такав остао је изван књига и књижевности. Вуково дело, као и све друге велике духовне творевине, настало је као плод дуготрајног зрења, само што се то зрење није догађало унутар саме књижевности већ је оно што је у њему најбитније настало изван ње, у дубинама живог језика и колективне духовности.“ (Деретић, 2002: 570).

Leipzig 1878); Карл Грубер (Carl Gröber, *Der Königssohn Marko*, Wien, 1883. и *Die Schlacht am Amselfelde*, Wien, 1885; Ернест Харменинг (Ernest Harmening, *Südslawische Volkslieder*, Jena, 1886); Камила Луцерна (Camilla Lucerna, *Die Hochzeit des Maxim Crnojević*, Zagreb, 1911); Леополд Карл Гоц (Leopold Karl Gotz, *Volkslied und Volksleben der Kroaten*. Heidelberg, 1936); Катарина Јовановић (*Die Heldenlieder von Kosovo*. Zürich, 1951) (вид. Пешић 1965: 208–210).

У Француској, за време Наполеонових „илирских покрајина“, од 1805. до 1813. године, дошло је до ближег контакта Француза са српском народном књижевношћу. Шарл Нодје, који је као чиновник извесно време боравио у Љубљани, пише о „Илирима и њиховом песништву“. Проспер Мериме (Prosper Mérimé) десетак година касније штампа своје чувене мистификације, које је у прози сам саставио, и за које је тврдио да представљају „веран превод“ са „илирскога“ језика (*La Guzla*, Paris, 1827). С обзиром на то да су песме објављене у време највеће популарности српске народне поезије у Европи, дуго времена се сматрало да су Меримеове песме аутентичне. Ипак, једина изворна народна песма у њој је била *Хасанагиница*, и то у прозном преводу. У то време појављују се и преводи изворних народних српских песама, у часопису *Le Globe* (1827), као и друге белешке и чланци од гђе Белок (Louise Swanton Belloc). У зиму 1831–1832. Клод Форијел држи на Колеж д Франс (Collège de France) предавања о српском и новогрчком народном песништву. Гђа Елиза Војар (Elise Voïart), према Талфијевој књизи немачких превода, штампа две свеске српских народних песама у преводу на француски (*Chants populaires des Serviens*, Paris, 1834). Између осталих, у 19. веку су на француски језик преводили наше народне песме: Огуст Дозон (Auguste Dozon, *Poésies populaires serbes*, 1859. и *L' épopée serbe – Chants populaires héroïques*, Paris, 1888); барон Адолф д'Аврил (Adolphe d' Avril, *La bataille de Kossovo*, 1868); С. Куријер (С. Courrière, 1877); Луи Леже (Louis Leger, *Le Cycle épique de M. Kraliévitich*, 1882; 2. izd. 1906); Ашил Милијан (Achille Millien, 1891; И. де Малхазуни (I. de Malkhazouny, I. Koriak; 1907); Лео д'Орфер (Leo d' Orfer, *Chants de guerre de la Serbie*, 1916); А. Јакшић и Марсел Робер (Marcel Robert, 1918); Огуст Шабосо (Auguste Chaboseau, *Les Serbes et leur épopée nationale*, 1919); Филијас Лебеск (Philéas Lebesque, *Chants féminins serbes*, 1920); Ф. Рабате (P. Rabaté, *La Geste de Marko*, Tananarive 1922); Ф. Функ-Брентано (F. Funck-Brentano, *Chants populaires des Serbes*, 1924); D. Veković (*Chants de femmes serbes*, 1933). Скоро сви француски преводиоци преводили су песме у прози, не у стиху (вид. Пешић 1965: 208–210).

Пољак Кристин Лах Ширма (Lach Szygma) је први човек који је превео нашу народну песму на енглески језик (1821). Џон Боуринг (John Bowring) је у своје чланку *Popular Poetry of Serbia* (*Westminster Review*, 1826) објавио неколико превода српских народних песама на енглески језик, да би годину дана касније издао и књигу превода (*Servian Popular Poetry*, 1827). Српске песме преводи и Џон Гибсон Локхарт (John Gibson Lokhart, у часопису *The Quarterly Review*, 1827). Едвард Роберт Булвер Литон (Edward Robert Bulwer Lytton), чији је псеудоним Овен Мередит (Owen Meredith), издаје књигу *Serbski Pesme or National Songs of Servia* (London, 1861), рађену по преводу А. Дозона (2. izd.

1869; 3. izd. 1917). Кејт Фрајлиграт Крокер (Kate Freiligrath Kroeker) превела је руковет песама из Талфијеве збирке (*Marko Kraljevitich: the mythic hero of Servia* у часопису *Macmolln's Magazine*, 1877). Прегршт муслиманских народних песама објављено је у енглеском преводу књиге Џ. де Асбота (J. de Asbóth, *An official tour through Bosnia and Hercegovina*, 1890). Осим тога, преводили су наше народне песме на енглески језик: Елоди Лутон Мијатовић (Elodie Lewton Mijatović, *Kossovo*, London, 1881); Е. В. Сетон-Вотсон (E. W. Seton-Watson, *Serbian Ballads*, London, 1916); М. А. Муге (M. A. Mügge, *Serbian Folk Songs, Fairy Tales and Proverbs*, London, 1916); Џ. В. Вајлс (J. W. Wiles, *Serbian Songs and Poems*, London, 1917); Хелен Ротам (Helen Rotham, *Kossovo*, Oxford, 1920); Д. Х. Лоу (D. H. Low, *The Ballads of Marko Kraljević*, Cambridge, 1922). У Америци су преводили наше народне песме: Џорџ Рапал Нојс (Georg Rappal Noyes) и Леонард Бакан (Leonard Bacan, *The Heroic Ballads of Servia*, 1913), Кларенс А. Менинг (Clarence A. Manning) и О. Мјуриел Фулер (O. Muiriel Fuller, *Marko the King's Son, Hero of the Serbs*, New-York, 1932) (вид. Пешић 1965: 208–210).

На италијански језик су преводили наше народне песме Никола Јакшић (*Canti slavi tradotti in versi italiani*, Venezia, 1829); Н. Томазео (N. Tommaseo, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, v. IV. *Canti illirici*. Venezia, 1842; 2. izd. Milano, 1913); Франческо Карара (Francesco Carrara, *Canti del popolo dalmata*, Zara, 1849); Ђакомо Ђудина (Giacomo Chiudina, *Canti popolari slavi*, 1847, *Canti del popolo slavo*. Firenze, 1878); Доменико Цамполи (Domenico Ciampoli, *Canti epici serbi*); Ф. де Пелегрини (F. de Pellegrini, *Saggio di una versione di canti popolari slavi*. Torino, 1846; Roma 1847 i 1848); Емилио Теца (Emilio Teza, *Infedeltà della moglie di Gruja, canto serbo*, Bologna, 1862; и *La moglie del capitano Prijezda, canto serbo*, Bologna, 1864); преводио је песме и у часопису *Feliciter*, Pisa, 1875. и *La Cultura*, 1884); Ђовани де Рубертис (Giovanni de Rubertis, превео је више лирских народних песама уз дела М. Пуцића (*Poesie serbe di M. Pucić*, Campobasso, 1861; 2. izd. Caserta 1869); Тимолеоне Ведови (Timoleone Vedovi, *Canti erotici slavi*, Mantova, 1871); Пјетро Касандрик (Pietro Cassandrigh, *Canti popolari epici serbi*, Zara, 1884; *Canti popolari serbi e croati*, Venezia, 1913, 2. izd. Lanciano, 1923); Ђовани Николић (Giovanni Nikolić, *Canti popolari serbi*, Zara, 1894; *Saggi inediti di canzoni popolari u Nuova cronista di Sebenico*, Trieste, 1894–5); Карло Предаци (Carlo Predazzi, *Canti epici popolari serbi*. Modena, 1930); Артуро Крониа (Arturo Cronia, *Poesia popolare serbo-croata*, Padova, 1949) (вид Р. Пешић, 1965: 208–210).

Стекавши европску славу, Вук је постао изузетно популаран и међу словенским народима:

„Збирки пісень Караджича набрали такој популярності в Європі, що багато дослідників і поетів стали вивчати сербську мову тільки для того, щоб ознайомитися з ними в оригіналі. І, звичайно, з'явилося чимало перекладів італійською, німецькою, французькою, англійською, польською, російською, чеською, українською, угорською та іншими мовами. На кінець ХІХ ст. в Європі не було країни, мовою якої не було перекладено хоча б кілька сербських пісень.“ (Гуць, 1966: 138).

У своју збирку *Песни западних славян (Песме Западних Словена, 1835)*, велики руски песник А. С. Пушкин унео је преводе више мистификација из Меримеове збирке, али и препеве две лирске народне песме из Караџићеве збирке (*Три највеће туге, Коњ се срди на господара*), затим баладе *Бог ником дужан не остаје*, те једног одломка из *Хасанагинице*. Своју чувену *Бажку о рибару и рибици* написао је Пушкин, болдинске јесени 1833. године, у десетерцу српске народне песме. Уз рукопис, Пушкин је ставио напомену: „14. окт. 1833, Болдино, 18. српска песма“. Тиме је нагласио њен (српски) основни мотив, рачунајући је, уз остале *Песме Западних Словена* (којих је било 16), и уз препев *Хасанагинице*, као 18. српску песму. И своје песме о Карађорђу и Милошу Обреновићу Пушкин је испевао у српском гусларском десетерцу.

А. Хр. Востоков је први превео неколико српских епских народних песама у едицији *Труды Вольчого общества любителей российской словесности* (1825) и у алманаху *Северные цветы* (1825, 1826 и 1827). Као преводиоци у Русији појављују се затим Изм. Ив. Срезњевски и Ј. Венелин у књизи *О характере народных песен у славян задунайских* (Москва 1835), Н. Галковски (*Сербский народный эпос, Сумы 1897*), Н. Кравцов (*Сербский эпос, 1933*)⁵, П. Ерастов (*Югославские народные песни, Москва 1956*), И. Голенищев-Кутузов (*Сербский эпос*) и др. (вид. Пешић, 1965: 208–210).

На украјински језик су преводили наше народне песме Маркијан Шашкевич и Јакив Холовацки (у алманаху *Русалка Дністровая, 1837*)⁶; Михаило Старицки (*Сербські народні думи і пісні, Київ, 1876*); Иван Франко и од новијих Максим Рильски (*Сербські епічні пісні, Київ 1946*) и Леонид Первوماјски (*Словянські балади, Київ, 1946*). (Вид. Пешић, 1965: 208–210).

На пољски језик је први преводио наше народне песме пољски песник и претеча пољског романтизма, Кажимјез Брођињски (Kazimierz Brodzinski) (вид. Георгијевић, 1936: 13). Он је превео, из Хердерових *Volkliedер*, чувену *Хасанагиницу (Pamiętnik Naukowy, 1819)*, као и песму *Radostlaw, дума historyczna Morlacka (Pamiętnik Warszawski, sv. XIV, 368–371)*. У овом, као и у другим часописима (*Dziennik Warszawski*) објавио је још око 40 превода наших народних песама, углавном по Гримову преводу. Август Бјеловски (Augustyn Bielowski), припадник младих галицијских књижевника, у часопису *Haliszanin* и др., од 1830. до 1838. године превео је двадесет три српске народне песме, од чега су 3 биле јуначке (Георгијевић, 1936: 34). На пољски језик превођене су Меримеове мистификације (А. Chodzko, А. Е. Odyniec, К. Gaszyński). Адам Мицкјевич (Adam Mickiewicz) је о српској народној поезији држао посебан курс на *Collège*

⁵ Поред, данас превазиђене, теорије о „аристократском пореклу“ српске епике, монографија Н. И. Кравцова представља ретко темељну студију, која има чак 560 библиографских јединица на различитим језицима, чиме се одваја од свих претходних издања о српској епској поезији (Гацак, 2007: 45).

⁶ „Само собою виринає питання, чому Шашкевич і Головацький взялися перекладати народні сербські пісні. Ні одна слов'янська народня пісня не здобула собі в Європі в кругах літературних і наукових так рано широкого розголосу, як пісня сербська. А се завдяки Гердеровій збірці, де поміж іншим найшовся й Гетів переклад Асанагініци на німецьку мову.“ (Брик, 1930: 117).

de France у Паризу 1840–1842. Народне песме су преводили и Јосеф Бохдан Залески (Josef Bohdan Zaleski, *Pieśni serbskie spolzczone*, St-Petersburg 1852; 2. izd. Lwow 1877); Роман Зморски (Roman Zmorski, *Narodowe pieśni serbskie*, Warszawa 1853 i 1855; *Królewicz Marko*, Warszawa, 1859; *Lazarica*, Warszawa, 1860), Хјероним Фелдмановски (Hieronim Feldmanowski, *Pieśni Kroackie*, Poznań, 1867), Изедор Коперницки (Izydor Kopernicki, *Pieśni Serbskie o Kosowskim boju*, Krakow, 1889), i najnoviji: Антони Бохуславски (Antoni Bohuslawski, *Jugoslowiańska poezja ludowa*, 1938) i Чеслав Јастребиц-Козловски (Czeslaw Jastrzębiec-Kozlowski, *Jugoslowiańska epika ludowa*, Wroclaw, 1948) (вид. Пешић, 1965: 208–210).

На чешки језик Самуел Рожнај (Samuel Rožnau) превео је 1814. године *Хасанагиницу*, а 1817. издао прву збирку Вацлав Ханка (Václav Hanka, *Prostonárodní srbska muza do Čech prevedena*). Ладислав Челаковски (Ladislav Čelakovsky) преводи у времену од 1822. године до 1832; ту су и Мориц Фиалка (Moric Fialka), Јосеф Бургстеин (Josef Burgstein), Јосеф Јарослав Мелихар (Josef Jaroslav Melichar – псеудоним J. S. Slabé), Јан К. Јодл (Jan K. Jodl), Винсент Фурх (Vincenc Furch), Карел Јаромир Ербен (Karel Jaromír Erben). По часописима педесетих година су објављивали превод Емануел Тонер (Emanuel Tonner), Вацлав Калбач (Václav Kalbáč), Франтишек Сушил (František Sušil), Наполеон Мирославич Шпун (Napoleon Mirosłavič Špun), Јосеф Колар (Josef Kolář), а десетак година касније Јакуб Арбес (Jakub Arbes), Јан Гебајер (Jan Gebauer), Јан Матуш Черни (Jan Matouš Černý), Јосеф Тужимски (Josef Toužimsky). Зигфрид Капер (Siegfried Kapper) је објављивао своје превод од 1852. до 1874. у часописима *Lumir*, *Květi*, *Světazar* и *Osvět*. Најплоднији преводилац наших песама на чешки је Јосеф Холечек (Josef Holeček, *Piesně hercegovské*, 1876; *Srbská národní epika* I, 1909; II, 1913; *Národní epika bosanských mohamedánu*, I, 1917, II, 1920), и најновији Франтишек Халас (František Halas) и Отон Беркопец (Oton Berkopce, *Zpěvy hrdinství a lásky*, Prag, 1954) (вид. Пешић, 1965: 208–210).

На мађарски језик су од краја 19. века преводили српску народну поезију Кулчеј Ференц (Kölcsey Ferenc), Толди Ференц (Toldy Ferenc), Витковић Михаило, Бајза Јожеф (Bajza József), Секач Јожеф (Székács József), Сас Карољ (Szász Károly), Радић Ђорђе, Романец Михаљ (Romanec Mihály), Ерди Бела (Erdődi Béla), Деметер Пал (Dömötör Pál) и Маргалич Еде (Margalits Ede), а у новије време Сегеди Решо (Szegedy Rezső) и Чука Золтан (Csuka Zoltán).

Када је реч о Бугарима, овде се са највише разлога може говорити о утицајима, пре свега када се поведе разговор о српској усменој епизи: „Прави утицај наше народне књижевности на усмене књижевности суседних народа може се поуздано утврдити само код јуначких епских песама; преношење догађаја и опеваних личности у епiku других народа једино служи као поуздан путоказ. Такав утицај налазимо у епским песмама Бугара, где се често пева о истим личностима, особито о Марку Краљевићу, Момчилу, Хуњади Јанку, Старини Новаку; затим код Албанаца, чије народне песме певају и о Косовској бици, а утицај наше муслиманске епике је врло јак, нарочито тзв. крајишких песама о борбама муслиманских јунака крајишника; извесног утицаја наших епских песама налазимо у песмама румунским и новогрчким.“ (Пешић, 1965а: 208).

Следећи талас интересовања учене Европе и света за српску народну (епску) поезију долази са пробуђеним интересовањем за тзв. „хомерско питање“ и за проблем настанка јуначког епа, од *Илијаде* и *Одисеје* до наших дана. Питање да ли је *Илијаду* испевао један песник или је спев настао редакцијом усмених старогрчких народних песама у науци је, наиме, познато као „хомерско питање“. Постоје два основна правца у решавању овог питања: аналитичари сматрају да је *Илијада* настала механичким спајањем народних песама, утврђујући у спеву недоследности и погрешке које, по њима, негирају постојање једног, аутентичног, генијалног песника који је дао свеобухватну слику Тројанског рата. Унитаристи пак полазе од композиционих и структурних одлика дела које ову генијалну фигуру, коју су стари Грци назвали именом Хомер, непобитно потврђује.

Матија Мурко ће имати важну улогу у утицају на младог хомеролога са Харварда Милмана Парија (Milman Parry) и на његовог асистента, Алберта Бајтса Лорда (Albert Bates Lord), у покушају да разреше хомерско питање позивајући се на српску и балканску епiku.⁷ Ова ће истраживања добити сводну књигу А. Лорда *The Singer of Tales*, изнова поставивши јужнословенску епiku у средиште научног интересовања европске и светске културне јавности. Маршал Маклуан (Marshall McLuhan) је, тако, резултате Лордових истраживања користио за своје капитално дело *Understanding Media: The Extensions of Man*.

Из различитих аспеката, митолошког, етнолошког, културолошког, односно књижевнотеоријског, српској и јужнословенској усменој поезији приступаће научници у Аустрији и Немачкој, као што су Алојз Шмаус (Alois Schmaus), Максимилијан Браун (Maximilian Braun), Дагмар Буркхарт (Dagmar Burckhardt), Габријела Шуберт (Gabriela Schubert) и др., у Француској Андре Вајан, Андре Мазон, Анри Грегоар, у Русији и Совјетском Савезу Макс Милер, М. Халански, А. Веселовски, Потебња, В. Гусев, Б. Н. Путилов, В. Чистов, Н. Толстој, С. Толстој и др. Драгоцен је књига проф. Илије Конева *Вук Караџић за българите и европейската българистика*, која је објављена у Софији 2007. године.

У 20. веку, веку технолошких револуција и научног прогреса, уз неслућени развој медијских технологија и у амбијенту потрошачког друштва, уз глобализацију свих културних вредности, дошло је до драстичне трансформације природе, начина постојања и функција усмене поезије. Код нас, епска песма је губила стечени друштвени простор, и поновно га освајала подстакнута историјским догађајима у 20. веку, балканским и светским ратовима, те трагичним распадом заједничке државе у последњој деценији 20. века (Н. Љубинковић). Порука епског певача и гуслара изнова је доспела у жижу народног интересовања. Али је била различито схватана.

Циљ политички инструментализоване критике српске усмене епике током последњих деценија 20. века био је да се подвргну ревизији историјске и

⁷ „Првобитно сам проучавао стил Хомерових песама и схватио сам да је тај високо развијени стил изражавања у формулама могао да буде само традиционалан. Међутим, у то доба још нисам био у потпуности схватио, као што је требало, да је такав стил – као што је Хомеров – морао да буде не само традиционалан него такође и усмен.“ (*Српскохрватске јуначке пјесме*, скупио Milman Parry, уредио Albert Bates Lord, предговор, Београд–Кембриџ, одломак).

националне одлике ових песама и пониште универзалне хуманистичке вредности које су у њима оличене.

Општој хистерiji на Западу крајем 20. века, која је била усмерена против Срба због њихове наводне улоге у грађанском рату у бившој Југославији, подлегао је и немачки слависта Рајнхард Лауер (R. Lauer), који је у *Frankfurter Allgemeine Zeitung*-у, од 6. марта 1993. године, објавио текст под насловом „Од убица постају јунаци“, са прецизирањем у поднаслову: 'О херојском песништву Срба': „Он констатује да се митолошки начин мишљења у наше време шири упркос застрашујућем примеру Другога светског рата (чија је припрема такође започета на митотворној свести). Овај процес оживљавања митолошке традиције, вели аутор, учачава се у ратом запаљеној југоисточној Европи, а 'пре свега код Срба', где су се митови преселили 'из несврховитог врта песништва' у сам живот, и распомамили се.“ (Жунић, 2002: 50).

Лауер издваја као основне „злочиначке“ митове код Срба: мит о вуку, мит о хајдуцима, мит о Краљевићу Марку и, наравно, косовски мит.

„У миту о хајдуцима од самог је почетка успостављена фатална веза националног јунаштва и примитивног разбојништва и пљачкаштва.“ [...]
„Краљевић Марко је, као и хајдуци, двозначни јунак. Његова херојска дела су, тачно посматрано, крвава недела, која он у знању о својој силној телесној снази додатно гарнира подругивањем и исмевањем својих жртава.“

О косовском миту Лауер говори као о стожерном националном миту код Срба, „који је до данашњег дана од највећег политичког значаја за српски народ“. Посебно се задржава на видовданском култу Милоша Обилића: „По угледу на њега је на Видовдан 1914. Гаврило Принцип убио аустријског престолонаследника – у дословном преношењу мита у дело“.

Реакције су, готово одмах, уследиле (Клеут, 1993). Недопустиво политичко мешање у послове књижевности било је, наравно, идеолошки заслепљено и површно. Светозар Кољевић је резимирао Лауерове тезе у чланку из 1994. године: „Полазећи од занимљиве претпоставке да књижевност није трагично просветљење историје и духовни напор за излазом из њених суровости, професор Лауер је оптужио за ратне злочине српски пагански мит о хромом вуку, светога Саву, Васка Попу, Рајка Нога, Гојка Ђога, хајдуке и епске песме о њима, Краљевића Марка, косовски мит, као и неке видове српског терора над легалним турским и аустријским властима у српским земљама“.

Управо супротно. Епска биографија Марка Краљевића на Балкану наткриљује етничке, културне и просторне баријере међу народима и језицима. Косово је, пак, у српској усменој традицији митско тло на коме се одвијају све одсудне етичке и духовне битке српског народа. Када је реч о култу Милоша Обилића, навели бисмо овде само мишљење великог немачког слависте Алојза Шмауса да је Петар Петровић Његош у *Горском вијенцу* Обилића „уздигао до грандиозних размета, до узора свих витешких врлина, и његово јунаштво прославио најлепшим стиховима“.

Други велики неспоразум у вези са српским епским народним песмама данас десио се поводом пројекта „Усмена традиција српских епских песама“ („Oral Tradition of Serbian Epic Songs“) Института за књижевност и уметност у Београду (руководилац проф. др Ненад Љубинковић). Под оптужбом да је материјал садржавао и песме о Радовану Караџићу и Ратку Младићу, пројекат је повучен из UNESCO-а (2005).

Довољно је навести само изводе из пројекта који је, ангажовањем најистакнутијих српских фолклориста, под руководством угледног професора Ненада Љубинковића, строго на основу научних критеријума, врло амбициозно засновао проучавање савремене српске епске (гусларске) поезије, па видети колика је штета нанета српској науци и култури, који су на груб начин устукнули пред политичким разлозима.⁸

Литература

- Банашевић 1972: Никола Банашевић, „Ранија и новија наука и Вукови погледи на народну епiku“, у: *Народна књижевност*, приредио Владан Недић, Српска књижевност у књижевној критици, 2. издање, Београд: НОЛИТ, 1972.
- Брик 1930: I. Брик, *Переклади сербських народних пісень у „Русалці Дністровій“*. – „Записки наукового товариства імені Шевченка“, т. 99. Ювілейний збірник на пошану Акад. Кирила Студинського, ч. I. Праці філологічні. – Львів, 1930. – С. 213–231.
- Гацак 2007: В. М. Гацак, „Сербский эпос“ – 1933: заметки об аналитической содержательности работы Н. И. Кравцова“, у: *Российская славистическая фольклористика: пути развития и исследовательские перспективы*. Материалы Международной научной конференции к 100-летию со дня рождения проф. Н. И. Кравцова (Москва, 9–10 ноября 2006 г.), Москва: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. Филологический факультет, стр. 43–50.
- Георгијевић 1936: *Српскохрватска народна песма у польској књижевности*. Студија из упоредне историје словенских књижевности. Написао Крешимир Георгијевић, Српска краљевска академија, Посебна издања, књ. СХV, Философски и филолошки списи, књ. 30, Београд: Издање Задужбине Милана Кујунџића.
- Гуць 1966: Михайло Васильович Гуць, *Сербохорватська народна пісня на Україні*, Академія наук Української РСР: Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського – „Наукова думка“ Київ, 1966.
- Деретић 2002: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, 3. проширено из-

⁸ „Геренска истраживања која су обављена на ширем простору Прибоја, Нове Вароши, Невесиња, у Ваљевској Подгорини и Дурмиторском крају, сведоче о виталности епске гусларске песме на тим просторима. Певају се и радо слушају неке ’класичне’ епске песме забележене пре готово два столећа. Њима се додају, уз њих се певају и бројне песме о значајним догађајима из двадесетог века (балкански ратови, два светска рата, грађански рат који прати распад Југославије). Делимично по узору на ’класичне’ епске песме, делимично под видним утицајем медија (штампе, радија, телевизије), њиховог особеног језика и начина саопштавања порука, настају песме о новим епским јунацима и њиховим противницима“.

- дање, Београд: Просвета.
- Живковић 1982: Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, Београд: Просвета.
- Жунић 2002: Драган Жунић, *Национализам и књижевност. Српска књижевност 1985–1995*, Ниш: Просвета.
- Jähnichen 1988: Manfred Jähnichen, *Slawische Volkspoesie-Überetzungen in der deutschen Spätromantik*, у: *О двестагодишњици Јакоба Грима*, Научни скупови, књ. XL, Одељење језика и књижевности, књ. 8, Зборник радова са научног супа одржаног од 12. до 14. новембра 1985, Уредник академик Павле Ивић, Београд: САНУ 1988, стр. 49–56.
- Клеут 1993: Марија Клеут, „Српски мит: опасан и двосмислен“, *Летонис Матице српске*, Нови Сад, год. 169, октобар 1993, књ. 452, св. 4, стр. 397–417.
- Lauer 1993: Reinhard Lauer, „Aus Mördern werden Helden: über die heroische Dichtung der Serben“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Bilder und Zeiten, 6. Marz 1993, Nummer 55.
- Милошевић Ђорђевић 2002: Нада Милошевић Ђорђевић, *Казивати редом. Прилози проучавању Вукове поезике усменог стварања*, Београд: Рад – КПЗ Србије.
- Мојашевић 1983: Миљан Мојашевић, *Јакоб Грим и српска народна књижевност*, САНУ, Посебна издања, књ. DLIII, Београд.
- Пешић 1965: Radmila Pešić, *Prevodi i prerade naših narodnih pesama na strane jezike*, у: *Enciklopedija Jugoslavije*, Zagreb: Izdanje i naklada Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, 1965, knj. 6, str. 208–210.
- Пешић 1965а: R. Pešić, *Uticao na susedne narodne književnosti*, у: *Enciklopedija Jugoslavije*, Zagreb: Izdanje i naklada Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, 1965, knj. 6, str. 208.

Boško J. Suvajdžić

SERBIAN FOLK POETRY IN THE WORLD – WORLD IN THE SERBIAN FOLK POETRY

Summary: This paper gives a review of the reception of Serbian folk poetry and oral tradition in the European cultural context, putting the special emphasize on the work of Vuk Stefanovic Karadzic in collecting and publishing folk songs (from the first Grimm’s translation (1815) to the end of the 20th century).

The aim of the political instrumentalised reviews of the Serbian oral epic in the last decades of the 20th century was a revision of traditional and historical characteristics of these songs, including the negation of the represented universal humanistic values.

ФЕНОМЕН ДВОЈНИКА У КОМПАРАТИВНОЈ АНАЛИЗИ РОМАНА *КАИН И АВЕЉ Ж. ПАВЛОВИЋА* И *ДВОЈНИК Ф. ДОСТОЈЕВСКОГ*

Сажетак: Рад проучава роман Ж. Павловића *Каин и Авељ* (1972) који је као „алегорична конструкција“ остао готово незапажен у тренутку објављивања. Између осталих узора, роман је настао и на „предлошку“ *Двојника Ф. Достојевског* (1846). Компаративним приступом испитује се обликовање главних ликова (Гољаткина и Слободана Антића) и њихових двојника-супарника, затим се испитују примењене наративне технике и формалне и структурне особености поменутих романа. Компаративном интерпретацијом откривају се основне идејне и стваралачке намере два писца који припадају потпуно различитим историјским временима, али и различитим књижевним школама (модификовани реализам са једне стране и нови алегоријско-постмодернистички поступак у настајању са друге стране). На позадини старозаветне приче и уведене фантастике Павловић формира филозофску поруку о фаталном пропадању вредности.

Кључне речи: двојник, супарник, алегорија, реализам, постмодернизам

Кратак осврт на хронологију мотива подвојене личности

Феномен подвојавања личности и његова модификација кроз отелотворење и појаву *двојника* познат је у књижевном стваралаштву¹ још од библијских легенди. *Свето писмо* говори о искушењу Исусовом у пустињи где га опседа зао дух. Христова сумња је у ствари отеловљен Сатана. Немачки романтичар Алберт фон Шамисо у делу *Необични доживљаји Петра Шлемила* ствара лик човека који је остао без сенке, сенка постаје она оцепљена инстанца у којој се затурило јунаково негативно *ја*. У Андерсоновој уметничкој визији сенка самостално егзистира што је почетак отвореног и немилосрдног супарништва са крајњим исходом – (само)истребљењем. Едгар По пише *Вилијама Вилмонда* чији је сиже вероватно могао утицати на Достојевског. Вилмонда, као и Гољаткина, прогања познаник. Прогањање се у Поовој верзији завршава (само)убиством прогонитеља, а Гољаткин завршава у лудачкој кошуљи. Гетеов Мефистофел се такође

¹ Подаци о хронологији овог феномена у оквирима књижевноуметничког стваралаштва узети су из књиге Милосава Бабовића *Руска књижевност XIX века – реализам, књига I*, Научна књига, Београд 1971.

може посматрати као објективизирано Фаустово друго *ја* (Бабовић, 1971: 256). Нешто пре Достојевског у руској књижевности се у Гогољевој прози препознаје мотив раздвајања личности (*Нос; Лудакови записи*), те се Достојевском упућују оштре критике јер, како ће рећи И. К. Аксаков: „и пред свима нама Достојевски понавља целе Гогољеве фразе“ (Бабовић, 1971: 256).

Живојин Павловић у XX веку ствара модеран роман посвећен феномену двојника, компонујући га у највећој мери на предлошку *Двојника* Фјодора Достојевског, истовремено уводећи и негујући технику цитатности (између осталих и обимни цитати из *Двојника*) у којој је приметан будучи постмодернистичке поетике.

Милосав Бабовић констатује да је руска критика онога доба добро запазила стваралачке сличности између Гогоља и Достојевског, али јој је промакло стварање новог типа двојника, непознатог дотадашњој европској литерарној традицији, двојника створеног комбиновањем „апсолутне сличности портрета и дијаметралне супротности духовних својстава“ (Бабовић, 1971: 256). Књижевни укус прве половине XIX века глорификовао је, у највећој мери, роман радње, тако да су се прича о чиновнику који луди, понирање у свест и психу подвојене личности наметнули у зао час, јер „време није било дорасло да прочита роман“ (Бабовић, 1971: 256). Можда ни сам Достојевски, у својој раној стваралачкој фази, није разумевао источнике и токове сопствених надахнућа и поседованог му талента. Касније, као оформљен и доказан приповедач, романијер, апостол православног реализма (Јустин Поповић), освестиће значај сложености створеног јунака, а у *Пишчевом дневнику* из 1877. записује да „... никада озбиљнију идеју није обрадио“.

Покушаћемо да једним компаративним захватом сагледамо настајање два романа у различитим друштвено-историјским контекстима. Ти контексти битно условљавају књижевне јунаке на начин на који мотивишу и саме ствараоце. Оба романа сведоче и освешћују актуелну стварност аутора. Такође оба романа припадају раним стваралачким фазама и вид су наративно-поетичког истраживања.

Генеза два романа

Достојевски је *Двојника* писао цело лето 1845. а објавио га је у фебруарској свесци *Отаџбинских записа* за 1846. (Бабовић, 1971: 253). Из писама које упућује брату закључује се да је Достојевски задовољан делом, што неће бити случај и са књижевном критиком. Белински за мартовски број *Отаџбинских записа* за 1846. даје критичко мишљење истичући да је дело неоспорно потврда великог талента, али је роман истовремено „страшно досадан“ те да „није постигнуто осећање мере и склада“ мада „носи печат талента огромног и снажног, али још младог и неискусног“ (Бабовић, 1971: 254). Константин Аксаков у *Московском зборнику* 1847. констатује да је *Двојник* – „голо подра-

жавање Гогоља“, негира постојање било каквог талента и наглашава да роман код читалаца изазива „досаду и одвратност“ (Бабовић, 1971: 254). Достојевски је обесхрабрен али не и очајан. Анализирајући критичку рецепцију долази до закључка да је све ствар „неспоразума“. Белински годину дана касније запажа да је Гољаткин по карактеру јунак који се може убројати у најдубље и најсмелије, али истиче ново запажање о слабости дела. Фантастични колорит је маркиран као евидентни недостатак, јер „фантастично у наше време може имати места само у лудницама, а не у књижевности и спада у круг интересовања лекара, а не песника“ (Бабовић, 1971: 254). Треба имати у виду да *Двојник* настаје пре робијања Достојевског у Сибиру. Овај животни период (четири најстрашније мученичке године) битно ће одредити будућа поетичка начела стваралачког генија. Четири године Достојевски чита само *Четворојеванђеље* и проживљава га као сопствену судбину, „Јеванђеље је за њега уистину било ’блага вест’, давно и увек ново откривење о човеку, свету и истини Христовој“ (Захаров, 2012: 20). Полифоничност у наговештају пре робије, добија своју пуну поетичку димензију после робије у свим потоњим прозним остварењима: „Естетско начело умножености тачака гледишта у Четворојеванђељима ’претеча’ је полифонијског романа“ (Захаров, 2012: 20). Актуелна критика посматра *Двојника* као „социјалну исповест“, а каснија тумачења поетике Достојевског указала су на дубље уметникове намере – да се реши питање човекове крајње судбине, а не социјално питање. Из пакла живота – социјалног пакла – замеће се трагичност подвајања личности, „јер пакао је зрачење зла из душе злог човека“ (Евдокимов, 2012: 85). Разматрајући проблеме страдања у уметничкој визији Достојевског Павле Николајевич Евдокимов закључује: „пакао настаје када у човеку усахне делотворна љубав, додир са Божанском вечношћу“ (Евдокимов, 2012: 85). У лику и деловању Гољаткина рађала се будућа идеја о задатку живота. Мали човек у уском животном и радном простору, сиромашан и понижен, потајно заљубљен, не може изван граница свог карактера и темперамента, сломљен је и докрајчен оним што незауостављиво надире споља. Пратимо га у процесу самоспознаје, али не стижемо до крајњег исхода спознаје задатка живота. „Живот стварају људи вере“ (Соловјов; Булгаков, 2009: 33). Гољаткин није човек вере, па према томе ни човек спасења. Он је истрошени продукт живота, завршна фаза психичке дезинтеграције личности условљена суровим и неправичним животним околностима. Из тих разлога сам Достојевски инсистира да се Гољаткин прихвати као тип јунака огромног социјалног значаја. Гољаткин је парадигма почетка трагања за суштином задатка живота, у његовој расположеној самосвести је остваривање новог дијалога са светом, зато самосвест постаје уметничка доминанта у грађењу јунака, али и својеврсни нов „ауторов став према човеку којег приказује“ (Бахтин, 2000: 57). У писму брату, написаном чудноватог дана пред стрељање, 22. децембра 1849. када су се у свести само у неколико животних тренутака, сусрели Голгота и Васкрсење, Достојевски ће рећи: „Живот је свугде живот, живот је у нама самима, а не у спољашњем. Уз мене ће бити људи, и бити човек међу људима и остати заувек

човек, без обзира на било какве несреће не бити утучен нити клопнути – ето у чему је живот, у чему је његов задатак“ (Д, XXVIII. Кн. I, 162. Захаров, 2012: 14). После робије Достојевски покушава да изврши дораду *Двојника*, али се она више свела на мање стилске корекције, јер је у творцу сазревало сазнање о чудотворности оствареног карактера из чије ће доследне немоћне располоућености касније парадоксално изнићи сви потоњи мислећи јунаци.

Читав век касније, у постреволуционарној зблији двадесетог века, у почетничкој фази опробавања у романескном жанру, Живојин Павловић ће се вратити феномену двојника. До тог тренутка познат по својој краткој приповедној форми, и нарочито у филмској уметности, Павловић 1971. године објављује „бескрајно занимљив роман Каин и Авел“ (Јеремић, 2009: 95), који је остао потпуно незапажен и до данас готово неинтерпретиран. То је прва верзија романа, а друга, прерађена, појавила се под насловом *Непријатељ* и објављена је 1986. Појава ове верзије остала је такође незапажена. У књизи *Писци говоре* коју је приредио Михајло Пантић, дата су Павловићева детаљнија објашњења о генези овог романа. Идеја је настала као продукт чистог ината 1963., у време трајања судског процеса омнибус-филму *Град*, када је чекајући исход поменутог, Павловић у Вратарници радио на сценарију према роману *Двојник* Ф. Достојевског. На предлог драматурга Приможа Козака прича је пренета у савремени актуелни тренутак, како би обухватила савремена политичка и етичка питања и тако је настао сценарио за филм *Непријатељ*, снимљен у јесен 1964. године. Иако је филм доживео неоспоран успех, сам аутор има потребу за додатном формом којом би обухватио феномен двојника на фону постојећег друштвено-социјалног контекста. Одлучује да сценарио искористи као скицу за роман и тако настаје *Каин и Авел*, објављен у издању Матице српске у Новом Саду 1971. године. Београдска Просвета нуди аутору поновно објављивање романа након петнаест година. Ново ишчитавање текста, као припрема за ново објављивање, навело је аутора да изврши интервенцију на плану употребе глаголских облика. Приповедање главног јунака и сви догађаји, у новонасталој верзији, обележени су доследно презентском формом.²

Павловић ово своје дело означава као „алегоријску конструкцију“, а овлашћени издавач га препоручује као дело „неумољивог реалисте“ (Јеремић, 2009: 98), међутим с обзиром на димензију, функцију и облике цитатности, као и на оно што евентуално можемо назвати „основном причом“ пред читаоцима је дело на рубу жанра, са евидентном назнаком нове поетике у настајању. Љубиша Јеремић процењује „да је ова књига више испитивање нових романсијерских процедура, него недвосмислен успех... Данас би се могло помислити да је овај аутор антиципирао многе од концепција и процедура карактеристичних за касније експерименте у уметничкој прози из корпуса постмодернизма осамдесетих година прошлог века“ (Јеремић, 2009: 103).

² Подаци у вези са генезом романа *Каин и Авел* узети су из књиге *Писци говоре*, разговоре водио и приредио Михајло Пантић.

Гољаткинова ноћ – стање подвајања личности

*Погледах боље око себе
Тишина осамљена рухо ми додирује
И страх ме обузе од себе:
Кроз ме као да неко други провирује.
Ристо Ратковић*

Павловићев роман *Каин и Авељ* преузима одређене структурне и фабулаторне елементе *Двојника*, међутим у поступку формирања главног јунака и идејних сегмената чини помаке. Стварајући *Двојника* у фази која тек што је започела да улази у полемику са Гогољевом поетиком, Достојевски реалистичним стилем конструше време, простор и догађаје, модификујући исте присуством вишеструких фокуса и унутрашњих монолога. *Двојник* је пре свега психолошки роман са социјалном мотивацијом, а не чиста социјална приповест (Бабовић, 1971: 254, 255). Павловић своју уметничку верзију о расположеном јунаку ствара у периоду када још увек зов натурализма није надвладао „неумољив реализам“.

Радња и јунак *Двојника* смештени су у Санкт Петербург у првој половини XIX века, тачније радња траје само четири дана и обухвата низ екстеријерских и ентеријерских сцена у зависности од степена психолошких ломова у процесу подвојавања Гољаткинове личности. Приповедна техника се остварује у „он“-форми, а фокус у првих пет глава, које описују дешавања из само једног дана, припада Гољаткину, да би касније, после проживљене *гољаткинове ноћи*, наредна три дана била формално смештена у осам глава, а даљи развој догађаја виђен очима других учесника (аутора, слуге Петрушке, Сеточкина, Вахрамејева) и кроз кошмаре и халуцинације главног јунака. Јунак је мали човек, чиновник у скученом животном оквиру сведеном на мансарду и канцеларију, приповедно време везано је за почетак агоније: „Ја имам непријатеља, Крестјане Ивановичу, имам непријатеља; имам љутих непријатеља, који су се заклели да ме упропасте...“ (Достојевски, 1969: 243). Семантиком имена главног јунака постигнута је дубља карактеризација. У руском језику име Гољаткина изведено је од придева гоља у значењу *го*. У српском језику име Гољаткин може се извести из жаргонске именице *гоља* – онај који ништа нема, са негативном конотацијом у односу на *сиромаш*, јер сиромаш је онај без материјалних добара, а гоља је онај што носи и сиромаштво изнутра, неспособан дакле да се икада издигне из благишта сопствене немоћи. И мада ће у једном тренутку Гољаткин изрећи: „У добру се не понеси, а у злу се не поништи“ (Достојевски, 1969: 264), „наш јунак“, како га често назива приповедач, затечен дешавањима и заточен подсвешћу црвени и замуцкује, губи моћ и мишљења и говора, заборавља, бесциљно лута, клеца, губи дах и у једном тренутку чак помишља на самоубиство.

Павловићев подвојени јунак, графички радник Слободан Антић, припада свету београдске стварности, тек закорачиле у другу половину XX века.

Урбана средина у напону остваривања постреволуционарног рајског живота пресабира могуће судбине и међу њима ону што се везује за несрећника који није кадар препознати промену друштвених норми и захтева, несрећника слеповерујућег у идеале жртве (отуда опседнутост књигом *Два морала* коју јунак припрема за штампу (Јеремић, 2009: 99)). У осам нараторских целина сва одговорност приповедања додељена је Слободану Антићу и његовом фокусу. Из перспективе хомодијегезе и аутодијегезе прати се рецепција стварности и самоспознаја. Гољаткин се буди и започиње дан на начин какав његов животни ритам не познаје: изнајмљује кочије, купује скупи прибор за јело, купује свилу за женске хаљине (мада нема жену, само је потајно заљубљен), наручује намештај за велики стан, а живи у собичку, размењује крупан новац за ситнину плаћајући провизију, одлази код лекара... У тим алогичним дешавањима наслућује се будуће душевно ишчашење. Слободан Антић започиње дан, дан који ће му променити живот, у ритму уобичајено убрзаном, урбано динамизираним: „Похитао сам у слагачницу. Журило ми се да сложим и други део рукописа“ (Павловић, 1971: 9). Ништа тог јутра није ван домена свакодневног пословног диктата малог графичког радника.

Семантика имена овог јунака опозициона је семантици Гољаткина. Властита именица Слободан је у српском језику реч која је настала поступком претварања, односно поименичавања од придева у мушком роду једине *слободан* и симболизује вечиту људску тежњу ка потпуној индивидуализацији и просторима духовне слободе. Презиме *Антић* у својој основи садржи префиксоид пореклом из грчког језика *анти* у значењу *противан*, *супротан*. По принципу слободног противљења друштвеном оквиру нижу се сва јунакова делања, чак је и говор његов у већини случајева дијалог сукоба и противуречења. Гољаткин је мали споља и изнутра, тежи да се изједначи са околином. Понижени, неважни и полубедни чиновник, нарцисодно посматра себе у огледалу и задовољан је оним што види, али не и оним што доживљава унутар себе и што мора да компензује алогичним и немотивисаним поступцима. Сразмерно самоспознаји „смањења“ изнутра, у разговору са доктором каже: „Крестјане Ивановичу, ја немам шта да кријем од вас. Ви и сами знате да сам ја мали човек, али на своју срећу ја не жалим што сам мали човек“ (Достојевски, 1969: 241). Слободан Антић, иначе агресивнији и енергичнији изнутра и вербално снажнији, у поступку самопосматрања истиче следеће: „Ја сам добар човек. Сматрам да је природно помоћи другоме, без обзира да ли је у питању напор појединца или заједнички посао. Рекао сам им да сматрам да се не мора увек мислити на личну корист; чак – убеђен сам – човек и не помишља да ће му се вратити оно што чиста срца пружа другоме“ (Павловић, 1971: 11).

Осим потенцијалних сличности између Гољаткина и Антића, и садржајних сличности, ваљало би истаћи и запажање Љубише Јеремића да Павловићевог јунака не можемо посматрати као психички слабо биће, јер поседује одређени етички и идеолошки ореол заснован на одбрани општих интереса. Његов фокус врши критички прелом стварности и издваја реалне друштвене

и моралне проблеме епохе (Јеремић, 2009: 102). Евидентна је његова опседнутост радом на тексту *Два морала* у чијем су наслову наговештени парадокси функционисања савременог друштва. Садржај овог текста јунак преиспитује из двоструке перспективе: поредећи га са садржајима других текстова а истовремено и са садржајима унутрашњих дамара у немилом сусрету са стварношћу. Бојкотован и игнорисан од другова, колега, сабораца, у честим сегментима само карактеризације, паралелно и цитатима који промишљају о братству, једнакости и слободи, јунак трага за одговорима на универзална питања: „Општа питања, општи интереси јесу оно битно. Оно што нам од живота чини смисао“ (Павловић, 1971: 26). Са друге стране он је трагично и несрећно удаљен од постојећих императива времена коме припада, савременици га виде у тој измештеној перспективи, чега је и сам свестан: „...да сам ћакнут, да се још нисам отрезнио, де се, ето, играм скојевца и када треба и када томе није време...“ (Павловић, 1971: 12). Напуштањем једном досегнутог идеолошког ореола, Антић би прихватио смрт пре смрти: „Смрт – то је: напустити оно што јеси“ (Павловић, 1971: 29). Зато се у њему рађа бунт, а из бунта његов двојник, за разлику од Гољаткина чији је двојник продукт слабости и немоћи из које се стварност не промишља, она се намеће и беспоговорно прима као таква.

Павловић у стваралачком процесу поставља себи за циљ да илуструје јунакову стварност. То постиже техником радикално другачијом од оне коју примењује Достојевски. Осим разноликих и многобројних цитата, роман обилује нелитерарним сегментима – новински чланци, цртежи, скице, карикатурални прикази, компаративни прикази текстова. Овај поступак наговештава продор постмодернистичке поетике, мада Павловић никада до краја не прихвата стваралачке законитости овог правца, напротив, остаје доследно веран неумољивом реализму, уз сегменте натуралистичког сликања.

Разлика између ова два јунака који ће у судару са стварношћу доживети судбину подвојавања личности суштински лежи у постављеном крајњем животном циљу што га себи признају или не признају. Фонтанка, Невски проспект, кочије и свечани приједи за Гољаткина су симбол жељеног колосека срећних и моћних. Са тог колосека, у живот безбрижан и сигуран, треба да га поведе Клара Олсуфјевна, ћерка његовог претпостављеног, пред којом вазда (и у својим халуцинацијама) бива смешан и несигуран. Она треба да га измести из теснила и сучених зидова мансарде и канцеларије на које је сведена комплетна егзистенција. Антић пак себи не признаје сврсисходну опседнутост Марином, ћерком свог претпостављеног, већ трансформише своје емотивне и еротске пориве у димензије епског. Он је пре свега Маринин спасилац, мишићави и одлучни херој што је извлачи из канци набујале реке. Доживљавајући свој радни простор као „бетонски гроб“ не признаје да би искорак могао да се деси само уз Марину. Простор којим се креће није увек свесно изабран, већ му некако сам прилази и отвара се у свој својој гнусоби (док бродарског ремонтног предузећа, љуштуре старих дотрајалих бродова, периферија града, страћаре, калдрма и последња трамвајска станица, начичкана ружним трафикама и продавницама новина...).

Као и Достојевски и Павловић посеже за техником метафоричне карактеризације, односно спољашњи маркери прате и мотивишу јунаке и њихове поступке и објективизирају стања људске психе. У поноћ Гољаткин је сам на пустом кеју, мећава завија, координате реалности су померене: снег пада „хоризонтално“ (Бабовић, 1971: 259). Антића стално прате олујни облаци, киша и грмљавина, а као поетички императив доминира персонификовани ентеријер и екстеријер: „по цевима ваздух загрца дугим уздасима... а град је пузао преко поља, црн и затворен димом. Пробуражен асфалтним копљем, расклапао је ружне зубе мумлајући као звер... с оне стране дворишта река мљацка огромним уснама... свуда околу лелуја се поспана трска, шуми рогоз и дахће сунце са неба нагризајући напорно другу половину дана“ (Павловић, 1971: 10, 40, 118, 170). Павловић у неколико наврата синестезијом прати и сенчи психолошку димензију тренутка комуникације Антића са својим двојником: „Кроз те звуке, меке и љигаве, прокраде се и његов прозукао глас... Његов дах помешан са миришљавим јецањем музике, пече ми ухо...“ (Павловић, 1971: 117, 118).

Сусрет јунака са отелотвореном подсвешћу, односно са двојником који оличава потпуну портретску идентичност, али и непомирљиву духовну супротност, критичари називају *гољаткиновом ноћи*. Достојевски ту ситуацију гради слојевито и претвара је у чин свеобухватне замене стварности илузијом, а Павловић је додатно мистификује метонимијским сценама и стилизовањем портрета двојника по принципу контрастног и градацијског постављања у односу на портрет галвног јунака. У почетној фази Гољаткин жели да побегне од себе, затим осећа нечије присуство у непосредној близини, да би уследио сусрет са непознатим који му долази из супротног правца, а онда следи чин (само)препознавања у лику странца и на крају Гољаткин и његова сенка/двојник иду у истом правцу идентичним ходом. Павловић је покушао да понуди заводљивију игру халуцинантног. Његовом Антићу двојник је дуго само представа саткана од гласа, смеха, шапата, чудних звукова. Тек у другој нараторској целини бива отелотворен у сподобу зараслу у давно необријану браду, необично неусклађеног говора и смеха, а запажена сличност између њих двојице готово је опекла Антића. Касније двојник поприма физиономију неговане, збринуте и елегантне особе у скупом оделу од увозног штофа. Како Антићев сукоб са друштвом расте, сразмерно степену унутрашњег подвојавања, трансформише се и метонимијска представа двојника: „Тај глас више не цвили и не пуже, он је сада сасвим усклађен са смехом, а смех као да му не извире из грла, као да потиче од самих зуба о чију блиставу клавијатуру ударају невидљиви прсти ђавола извлачећи из њих стакласти звон“ (Павловић, 1971: 91). У овом сегменту препознатљива је романтичарска демонска природа јунака, на особен начин присутна и у лику Гољаткина. Како год, у оба случаја, тамна сенка подсвести, отелотворено друго ја, несмирени одрази из огледала, незвани а дозвани двојници долазе само са једним циљем – да преузму идентитет, да преточе туђи сок живота у празну чашу небивања.

Гледање и огледање – заводљива игра идентитета

И Антић и Гољаткин живе сами, без ближњих, у отежаним, захтевним и неравноправним социјалним условима, а самоћа и угрожавајућа упућеност само на себе, у тренуцима када сурова стварност незадрживо кидише, услов је за душевна померања. Када се Антићу његов двојник први пут обрати, казујући му се само мамљивим гласом, изговориће оно што се и из медицинског угла може сгледати као услов душевних померања: „Сам сам. А сам је човек немоћан, пријатељу“ (Павловић, 1971: 32). Михаил Бахтин запажа да је Достојевски у *Двојнику* створио јунака као посебан угао гледања на свет и на себе самог, истовремено је успешно задржана дистанца између аутора и јунака (Бахтин, 2000: 47).

Павловић је кроз Антићево самосагледавање, подржано субјективном приповедачком позицијом, анулирао границу између ауторске и јунакове свести и додатно је усложио отелотвореном подсвешћу. У позадини оваквог стваралачког акта је намера да се у поступку градацијског сазревања „двојника“ искристалише дубина етичког и идеолошког потонућа друштвене свести у времену коме јунак припада. У оквиру еволуције јунака у раном стваралаштву Достојевског³ етичко језгро смештено је у други план, а код Павловића је фаворизовано јер је неопходно за преиспитивање друштвених аномалија. Етичко језгро израња из сусрета Антићевог са литературом, стварност (бојкот, понижења, пакост) се повлачи пред „просторима који са рукописа плануше блиставом светлошћу“ (Павловић, 1971: 14). Гољаткин не чита живот, он га гледа, али не види какав је, Антић читањем премошћава обале индивидуалног и општег: „До тада ја сам гледао живот, после тога, видео сам какав је... Слобода коју смо извојевали уз огромне жртве, као да је испала друкчија, без лепоте, без заноса, без сјаја. Као да ју је затрпао муљ сивих дана, испуњених задовољствима и јурцањем за новац; дави се и губи у њима“ (Павловић, 1971: 16). Свет литературе, иако нестварних и расточених обриса, неретко је сличан догађајима из самог живота, па ишчезава крхка граница између збиље и прочитаних редова. Свет „климоглависања“ и „подрепачких“ индивидуа, хедониста, пијанца и неодговорних нерадника, свет без идеја и идеала није Антићев свет и зато га, за разлику од литерарног света, доживљава као отвореног непријатеља. Његов двојник је сублимација личног, али и општег посрнућа. Друштво одвајкада функционише по једноставној непроменљивој формули: „једни трпе да би могли да живе, други живе од оних који трпе – и срећа, решење, излаз из шкрипца, крије се у способности да се човек што пре из једног табора пребаци у други“ (Павловић, 1971: 91).

Када праг трпљења буде премашен, сукоб са светом се трансформише у дијалог са собом по принципу ефекта огледала. Присуство огледала и огледање само вишеструко је мотивисано у *Каину и Авељу*. Трећа наративна цели-

³ <http://nevmenandr.net/scientia/nazirov-ch4.php>

на садржи метадијегетичку приповест остварену преко неколико наративних сигнала: дословце визуелно пренет оглас за филм *Прашки студент* (филм о судбини човека који је свој обрис из огледала продао ђаволу), парафразирани садржај филмске радње уз увођење дијалога зарад ефекта миметичности и драмске напетости. Јунак филма је Балдуин, сиромашни студент неког универзитета у старом Прагу, најбољи мачевалац, који сања да се домогне свих овоземаљских задовољстава. Несклад између снова и зида стварности манифестује се доживљајем сопственог одраза у огледалу као јединог противника. Балдуин је ближи Антићу но Гољаткину по оном епском подухвату спасавања баронице, која је по повратку из лова упала у реку. Да би задобио бароничину наклоност и отворио пут за продор у више друштво, Балдуин склапа фаустовски савез са старцем Скапинелијем, који није ништа друго до сами ђаво. Овај за позамашну суму новца, а по потписаном уговору, односи Балдуинов обрис из огледала као живу Балдуинову копију (Павловић, 1971: 71). Од тог тренутка овај обрис започиње самосвојни живот из кога по студента изниче само невоље. Прераста у метафору дивљања зла и кулминира убиством бароничиног љубоморног вереника. Балдуин је очајан и зато му онај други нуди последњу коцкарску игру, налик оној коју игра Гласинчанин на капији вишеградског моста. Сукоб се завршава пуцњем „у оног другог“, али крвари и пада Балдуин. Овај интрадијегетички ниво приче указује и на друге предлошке које је Павловић могао имати у виду стварајући роман *Каин и Авељ*. Осим филма *Прашки студент*, свакако би то могао бити и Поов *Вилијам Вилмонд* (Вилмонда прогања познаник кога он на крају убија, увиђајући да је убио себе).

Слободан Антић у више наврата угледа свој обрис у огледалу, најдраматичније га доживљава после голготе повратка са реке где му је неко украо одећу док је донкихотски покушавао да спасе Марину од могућих нечасних нартаја свога двојника. Том се обрису примакао као свом највећем непријатељу и видео тело „избраздано крвавим ранама и измождено умором“ (Павловић, 1971: 175). У Антићевом фокусу то је тело Христово на путу за Голготу, „само му недостаје крст“ (Павловић, 1971: 175). Ово је један од иначе ретких момената када је присутан религиозни мотив. У Павловићевој претходној прози и нарочито потоњој, нема вере и верника, време неверника познаје једино сујеверје и наслаге мита. Антић у времену неверника у одразу препознаје само божанско лице револуције, сада унакажено и деформисано, зато у одразу нема крста, јер је жртва изгубила сваки смисао.

Овде се намеће питање зашто је Живојин Павловић овом роману у првој верзији дао име *Каин и Авељ* када не можемо препознати ни најтањи религиозни слој. Старозаветна легенда о браћи Каину и Авељу између којих се нашла зла крв љубоморе и неповратно узела своју жртву у лику Авељовом, прича је о праисконском греху који савремени човек још увек окајава. И Гољаткину и Антићу се двојник представља у лику рода најрођенијег, а у име братске љубави, и обојица са својим супарницима пролазе кроз два периода: период слоге и период мржње. Гољаткинова мотивација за мржњу предочена је у сну у де-

сетој глави, у коме Гољаткин млађи оштроумношћу и љубазношћу придобија наклоност околине и позиционира Гољаткина старијег на место фалсификатора, на место оног другог који није „онај прави“, тако сан открива угроженост личности (Бабовић, 1971: 260). Угрожена егзистенција Гољаткина старијег издваја из себе фиктивну прилику Гољаткина млађег, који је све оно чему јунак тежи: самоуверен, вешт, комуникативан, признат и омиљен, те се тако у фикцији остварују незадовољене тежње и она постаје једина жељена реалност (Бабовић, 1971: 260). Антић у првој фази помаже несрећнику да реши свој егзистенцијални статус намеравајући да му то „братски“ наплати освајањем Марине. То је почетак самоиздаје, али и почетак саможивота одраза, који постаје незадржив и освајајући (преузима Антићево радно место, пријатеље, девојку), потискујући Антића до амбиса самоуништења.

Од Каина и Авеља, преко Гољаткина, па век касније до Слободана Антића, ништа се није променило, свет је и даље место без братске љубави, попрште братске крви и најмрачнији космички кутак у коме је човек највећи непријатељ самом себи. Наговештавајући опаку неминовност светрагичног исхода, Павловић је користио и посебну симболичку слику. Ту мислимо на ону сцену са почетка радње романа када из реке полиција извлачи два утопљеника чије су руке повезане лисицама – агента МУП-а и лопова. И тада, у већ подвојеној свести Слободана Антића, „лица дављеника беху потпуно иста... нису им се ни мале округле уши разликовале“ (Павловић, 1971: 175), да би на крају, после махнитог обрачуна између Антића и двојника који се завршава (само) повређивањем, уследила гротескна сцена у полицијској станици, где рањени Антић пријављује нападача Антића.

Лудачка кошуља и говор мртвих

У дивљем ветру подвајања личности Гољаткин планира отмицу Кларе Олсуфјовне (као херојски ослободилачки чин), сатима у тами дворишта посматра осветљену вилу и насмејан свет у њој за који му се чини, да му се ето, по први пут помирљиво приближава. У околностима померене јунакове свести интуиција води битку за одржање и отпор двојнику/супарнику, који му отима место у животу, кулминира позивом на двобој, али се све завршава лудачком кошуљом (Бабовић, 1971: 260).

Слободан Антић је такође у халуцинантној сцени посматрања светлошћу окупане виле у којој насмејано егзистира тај њему тако далеки издајнички свет (Марина, њен отац, другови саборци, другови са посла). Из његовог епцентра, у поноћ, док бесни олуја, израња „онај други“, што ће му „на прагу вечног братства“ (Павловић, 1971: 233) можда подарити пољубац помирења. Хладна бљутавост металних решетака на Антићевим уснама није ништа друго до очекивани „Јудин пољубац“. Све је нестало, и мирисни врт, и бљештава светлост, „ноћ се вијори као црна застава... а у позадини палата познати кикот“ (Павловић, 1971: 234).

Гољаткинов крај је идентичан предосећању које је јунак све време имао: „Када се освестио, видео је да га коњи вуку неким непознатим путем. Десно и лево црнела се шума, било је глуво и пусто“ (Достојевски, 1969: 241). Павловић иде даље од лудачке кошуље као венца мученичког који се последњи прима. Његов Антић „искаче“ из наметнутог заточеништва и довршава чин самопосматрања сада кроз фантастичну призму оностраног. Дух ослобођен тела, очију за навек склопљених, јер је тек тада човеку дато да види, Антић „одозго“ посматра своје жућкасто непокретно тело које личи на огољену лутку: „Очи су ми склопљене. Склопили су ми их... Доктор је казао: 'Ниси умео да живиш'“ (Павловић, 1971: 235). И све што видимо у завршном наративном делу, видимо мртвим оком Антићевим и све што чујемо, припада његовом гласу (ову технику и говор мртвих касније, као доминантни поступак, користи и Слободан Селенић у роману *Писмо/глава*). Онострано око *види* да се обдукцијом, пре свега, *обрађује* мозак. Мртав неслободни Слободан изговара: „То су тражили. То знам. Као што знам све што ми се десило и што ми се дешава. И зашто. Али не знам шта ће се после тога са мном догодити. Сам сам, немам никог“ (Павловић, 1971: 235). Метаегзистенција, ако је јунак претпоставља, нема ни рајску ни паклену димензију. У читаоцу се буди нема језива сумња – коме у ствари припада глас?! На овај начин Павловић оставља нама на домишљање шта је лакше уништити живот или свест, зло у људској природи одакле је – из понора егзистенције или из бунара душе?!

Стихови француског песника Мисеа могу да затворе Антићев судбински круг идентично Балдуиновом:

ЈА НИСАМ НИ БОГ, НИ ДЕМОН,
АЛИ ДОБРО МИ РЕЧЕ ОНАЈ,
КОЈИ МИ ЈЕДНОМ РУГАЈУЋИ СЕ
ТВОЈЕ ИМЕ ДАДЕ.
ГДЕ СИ ТИ И ЈА ЋУ УВЕК БИТИ
СВЕ ДО ЧАСА ДОК НЕ СЕДНЕМ НА
ТВОЈ ГРОБ.

Литература

Извори:

Достојевски, Ф. (1969). *Двојник – петроградска поема*. Београд: Издавачко предузеће Рад.

Павловић, Ж. (1971). *Каин и Авељ*. Нови Сад: Матица српска.

Литература

Бахтин, М. (2000). *Проблеми поетике Достојевског*. Београд: Zepher book world, Библиотека Слово.

Бабовић, М. (1971). *Руска књижевност XIX века – реализам, књига I*. Београд: Научна књига.

- Соловјов, В. и Булгаков, С. (2009). *Достојевски*. Београд: Службени гласник.
- Захаров, Н. В. (2012). *Достојевски и Јеванђеље*. У *Достојевски – апостол православног реализма – зборник радова* (ур. В. Димитријевић, Б. Обрадовић, Б. Нешић, Н. Маринковић). Београд: Catena Mundi, 9–22.
- Евдокимов, Н. П. (2012). *Основи једне сатанодикеје*. У *Достојевски – апостол православног реализма – зборник радова* (ур. В. Димитријевић, Б. Обрадовић, Б. Нешић, Н. Маринковић). Београд: Catena Mundi, 64–89.
- Пантић, М. (2007). *Писци говоре*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност.
- Јеремић, Љ. (2009). *Књижевност разлике*. Београд: Службени гласник.
- Игњатовић, С. (2012). *Проза промене; Српска проза 1950-1990*. Београд: Службени гласник.

Прилози са интернета

- Назирев, Р. Г. *Творческие принципы Достоевского*. Глава IV. Эволюция героя в раннем творчестве Достоевского <http://nevmenandr.net/scientia/nazirov-ch4.php>
- Двойник — фантастическая повесть Достоевского* <http://www.bukinistu.ru/russkaya-literatura-xix-v/dvoynik-fantasticheskaya-povest-dostoevskogo.html>.

Danijela S. Vujisić

THE PHENOMENA OF THE DOUBLE IN COMPARATIVE ANALYSIS OF NOVELS *CAIN AND ABEL* BY Ž. PAVLOVIĆ AND *THE DOUBLE* BY F. DOSTOEVSKY

Summary: This essay studies the Ž. Pavlović novel *Cain and Abel* (1972) which has remained, as an „alegoric construction“, unnoticed at the time of it’s publishing. Among other models, the novel was written keeping Dostoevsky’s novel *The Double* (1846) as it’s background. Using comparative aproach the forming of the main characters (Goljatkin and Slobodan Antić) is examined, as well as their doubles – opponents. Applied narrative techniques and formal and structural characteristics of the named novels are also examined. By comparative interpretation we discover the basic ideas and creative intentions of the two writers which belong in completely different historical periods, but also to different schools of literature (modified realism on one side and new alegoric post-modernistic procedure in development, on the other). Using the background of an Old Testament story and introduced fiction Pavlović forms a philosophyc message about fatal decay of values.

The essay also studies all poetic elements of Pavlović’s novel *Cain and Abel* which will find their followers among postmodernists one decade later. The goal of the research is a comprehensive understanding of the poetic storytelling of Živojin Pavlović and it’s literary-historic positioning.

ОД СВЕЗНАЊА ДО НЕЗНАЊА – ПРОБЛЕМ ФОКАЛИЗАЦИЈЕ У РОМАНУ *ЈЕДАН РАЗОРЕН* УМ ЛАЗАРА КОМАРЧИЋА

Сажетак: Најпре се покушавамо одредити према неким проблематичним питањима у вези са фокализацијом код хомодијегетичког приповедача. Указујемо на низ могућих потешкоћа и покушаје да се оне превазиђу. У томе се ослањамо на достигнућа Ж. Женета, Д. Кон, В. Ф. Едмистона, С. Четмена и др. Након тога испитивање усмеравамо на сам књижевни текст истражујући како фокализација утиче на различите аспекте романа *Један разорен ум* – како их моделује и усмерава њихово тумачење.

Кључне речи: приповедач, нулта фокализација, унутрашња фокализација, Лазар Комарчић

Проблем унутрашње фокализације

Има проучавалаца који мисле да је заблуда сматрати да приповедање у првом лицу увек повлачи за собом унутрашњу фокализацију приповедног текста. „Тако фокалне могућности које се пред ППЛ-ом¹ отварају обухватају елементе сва три Женетова типа, али јасно је да ниједан тип појединачно није адекватан да их опише: један такав приповедач може да се ограничи на перцепције свог млађег *ја* (унутрашња фокализација). Међутим, он овим перцепцијама није омеђен и ужива извесне просторне и сазнајне предности које му његова временска удаљеност пружа. Стога он често износи више него што је његово млађе *ја* знало у моменту доживљавања (карактеристика нефокализованости). Напокон, логично је да његова перцепција других ликова буде перцепција посматрача (спољашња), иако његова временска удаљеност и овде, као што ћемо видети, доноси извесне повластице у сфери психолошког приступа“ (Edmiston, 1995: 96). Када Женет говори о приповедачу у првом лицу, каже: „Једина фокализација коју он мора да поштује дефинисана је у односу на његово садашње знање у улози приповедача, а не у односу на претходни обим његовог знања у улози јунака“ (Genette, 1980: 198, 199). Он се може одлучити да своје потоње

¹ [приповедачем у првом лицу, прим. Ј. Ј.]

знање сакрије, што за последицу има хиперрестрикцију, али то је већ ствар избора шта ће се предочити и не односи се на ограниченост „знања“ о збивањима.² Овакво Женетово гледиште Жерар Кордес сумира на следећи начин: „Приповедач-лик ипак не може себи приписати све моћи приповедача-аутора у погледу фокализације. Као лик он може располагати само интроспекцијом (аутокарактеризацијом) за испитивање себе самог, и спољашњом фокализацијом за посматрање других ликова. Нулта фокализација, карактеристична за фикцију, њему је недоступна.“ (према: Edmiston, 1995: 100). Хомодијегетички приповедач је теоријски ограничен, и просторно и психолошки, на оно што је један од ликова доживео. Можемо се запитати у чему је његова предност у односу на остале јунаке приче, а што је натерало неке наратологе да се поколебају у погледу доследности унутрашње фокализације. Он има само временску предност која му пружа наизглед „ширу“ фокализацију од фокализације јунака, јер му омогућава изношење онога што јунак не поседује у тренутку доживљавања. У складу са овом дистинкцијом јесу и типови самоприповедања о којима говори Дорит Кон, а на шта у свом тексту указује и Вилијем Едмистон: „Дисонантни приповедач посматра своје млађе *ја* ретроспективно, често се дистанцирајући од пређашњег незнања и заблуда, а износећи доста потоњих сазнања. Консонантни приповедач, насупрот томе, не истиче свој накнадни увид и идентификује се са својом млађом инкарнацијом тако што одбацује све сазнајне повластице. [...] Приповедачи обично преферирају да задрже своје удаљење од прошлости коју износе и стога избегавају потпуну консонанцу. [...] Дисонанца и консонанца су ступњеви, а никако апсолути“ (Edmiston, 1995: 96).

Не учовавајући потребу да се у одређене калупе „сместе“ све могуће варијантне фокализације присутне у приповедању у првом лицу, и тиме покуша да спута слобода уметничког текста (што ће се увек показати немогућим), нама се као најприхватљивије решење чини допуна Женетовој типологији терминама које предлаже Дорит Кон (Cohn, 1978: 145–161). Самоприповедање које се може протезати од дисонантног до консонантног омогућава нам да учимо све промене у перспективи приликом приповедања у првом лицу.³

Проблем фокализације у роману *један разорен ум*

Имајући све ово у виду, а окрећући се ка проблему фокализације у роману *Један разорен ум*⁴, у коме је присутан хомодијегетички приповедач, његово гледиште биће описано као унутрашња фокализација. Без обзира на то што у току приповести добијамо повремено најаве онога што ће се тек догодити,

² Дејвид Херман, говорећи о непоузданости личних заменица за одређивање фокализације, наводи да нарација у првом лицу може имати елементе спољашње фокализације (2002: 306).

³ Објашњење дисонанце и консонанце даје и Принс у *Наратолошком речнику*.

⁴ Роман је први пут објављен 1893. године, а још у рукопису награђен је на конкурс Српске краљевске академије.

угао посматрања и даље припада лику, јер он сам доживео је оно о чему приповеда (пре или касније), па може себи дозволити „шетњу“ кроз различите временске равни, које не смеју бити једино будуће у односу на моменат приповедања. Он управо због тог преимућства не мора водити рачуна о линеарном протоку времена и хронологији приче, али му оно никада неће омогућити повластице које има „свезнајући“ приповедач. Он никада неће моћи да напусти свој видокруг и уђе у умове других⁵. Сваким таквим искоракм улази се у подручје паралепсе. Непотребно је овде говорити о неком вишку знања које има приповедач-лик у ретроспективном приповедању у односу на ограниченења која поставља унутрашња фокализација. Он је фокализатор не зато што је приповедач, већ зато што је лик. Када говоримо о духовним и менталним активностима ту можемо разликовати два слоја – онај који припада инстанци лика и онај који припада инстанци приповедача. Све оно што се коментарише и вреднује у тренутку приповедања јесте оно што припада приповедачу. Оно што се осећа и мисли у равни приче власништво је самог лика. Наравно, ова подела направљена је само да би се боље схватило како функционишу два погледа у једном, што свакако баца специфично светло и на приповедача и на јунака. Те две улоге комплетирају комплексну слику која открива најфиније промене, прелазе, преломе које се дешавају у једном: у лику-приповедачу.

У поменутом роману Лазара Комарчића главна улога приповедача и фокализатора поверена је Стеви, који од успешног студента права стиже до младог судског секретара, а који својом причом обухвата управо тај период свог живота. Не зна се из које се временске тачке у односу на дешавања у причи одвија приповедање, али сигурно је да постоји извесна временска дистанца. Последњи догађај о коме приповедач сопштава временски је лоциран у даљој прошлости: „Знам, то је био трећи дан Св. Тројице.“ (Комарчић, 1981: 148).⁶ Поред ове реченице, на то упућује и прилог „онда“ указујући на раскол између времена приче и времена приповедања. „Одемо. Ено где је кнежева пивара. **Онда** се тамо точило најбоље пиво“ (148) (подв. Ј. Ј.). Таква позиција свакако омогућава шири поглед на доживљено и рекреирање прошлости у складу са намером због које приповедач причу саопштава. Превредновање је омогућено одабиром онога што ће приповедач саопштити, али и коментарима – тумачењем и процењивањем онога што је предочено.

Како би се премостила ограниченења приповедача-лика у наратив су инкорпорирани директни монолози других, дати у виду писања или гласних преиспитивања који су доступни фокализатору. Зато приповедач-сведок повремено мора да прибегава перспективном воајеризму⁷ и очува своју уверљивост. Тако

⁵ Овакву врсту рестрикције коју намеће хомодијегетичко приповедање Женет назива префокализацијом (1995: 84).

⁶ Због великог броја цитата преузетих из романа, у раду ће бити назначене само странице са којих су они преузимани, без уобичајених података који упућују на библиографску јединицу.

⁷ „Воајеризам је везан за око и видео стимулансе, а његов посебан облик – *прислушкивање* – везано је за слушни апарат, односно аудио стимулансе“ (Миловановић, 2012: 160). Свака перцепција укључује у себе „воајеристичку страст“ која подразумева жељу за гледањем и слушањем.

је омогућено да перспектива клизи с јунака на јунака, а да се тиме не прекорачи логика унутрашње фокализације.

Стеву нагони на причање лик из прошлости који га непрестано прогони, а који је заправо његово друго *ја*. Тај проблем удвајања идентитета начиње се на самом почетку. Одмах након случајног сусрета са Вељом следи опис предела кроз који пролази јунак. Централно место овде заузима Прослопски вис који много више него лоцирање радње или декор представља менталне просторе субјекта. Предео је описан са пуно детаља што оправдава тезу о појачаној чулној перцепцији јунака у модерничкој прози (Милић, 2012: 283). Оно што је на овом месту занимљиво јесте увлачење наратера у функцију посматрача, те тако и он сам постаје део фикционалног простора, чиме добијамо дуплирану перцепцију – јунакову *стварну* и наратерову *виртуелну*. Овакво представљање простора „стратегичком кретања“ (Ryan, 2012)⁸, која симулира доживљај наратеровог пролажења кроз дати простор, треба да створи осећај дошљака који запоседа туђе место. Тако је дуплирање, а потом и измештање идентитета дато прво сликом два виса: Прослопа и Бобије, потом удвајањем перспектива: наратерове и јунакове, да би се читава слика проширила кроз мотив двојништва главних протагониста романа. Интересантно је што се у тим дуплирањима увек појављује слика и сенка, као стварност и привид (виртуелност), као постојање/опстајање и нестјајање. Једна страна увек је јаснија, ближа и постојанија, а друга је даља, варљивија, неухватљива.

„У први мах човеку се учини као да се тамо негде, насред друма, испречила каква горостасна камила са обе своје грбе. Те су грбе брат и сестра. Једно је Бобија, а друго Прослопски вис. И што се ближе њима примичеш, Бобија ти, мало-помало, замиче за Прослопски вис, док је сасвим нестане“ (16, 17).

Јунак путује кроз дати простор, али металепсом је у тај исти простор увучен и наратер. То је постигнуто углавном обликом другог лица презенте перцептивних глагола и заменицом другог лица. Поред интензивнијег доживљаја дате слике која постаје и простор реципијента, уједно је постигнут ефекат запоседања другог. Дошљак, виртуелни путник и посматрач долази да заузме непознато, страном место. Како се осећа у том простору? То је управо оно што треба да попуни празнину између наратера и јунака, и преко њих између читаоца и текста и припреми првог за причу која следи.⁹

Сусрети следећег дошљака (Стеве) показују како је он виђен очима других. То је искључиво кроз физичку сличност са њима блиским Вељом. Најпре наилази на дете које сасвим искрено и „детењом наивношћу“ [како каже при-

⁸ „На пример, стан ће бити описан собу по собу, ако се следи водич који показује стан“ (Ryan, 2012).

⁹ Колико је процес кретања важан за семантику приповедања видеће се посебно у даљем току романа у чијем се центру налази опседнутост једног од јунака Кантовом филозофијом. „Вељине интелектуалне фасцинације, медитације о значају времена и простора за конструкцију света, испитивање проблема вечитог кретања, гравитације, имплицирају не само хронотопичност романа, већ што је пресудније, транзитност идентитета“ (Пејчић, 2011: 130).

поведач] примећује: „Исти мој бата!“ (20). И остали ће приметити: „Исти мој Веља“ (25), „личи на Дакиног Вељу“ (25), „Ти још не знаш колико личиш на нашег Вељу!“ (33). Најуверљивији доказ сличности јесте Вељина мајка која га ословљава са „сине мој“, а онда изговара: „Моје слатке очи, косо моја, моје вите коврце; моје паметно чело!... сине мој!...“ (36). Дошљак се тако нашао пред вратима домаћинове куће, а потом, ушавши у њу, запосео физички простор.

Занимљиво је да се једна изјава Вељиног стрица касније стално у различитим варијантама понавља. При првом сусрету са Стевом, он се обраћа његовој сестри: „Исти мој Веља!... И, богами, да се он у свету изгуби, твој би брат диго Вељину очевину“ (25). Посебно је упечатљиво што се реченица урезује у свест главним јунацима. То више није само преузимање материјалног, већ метафора присвајања сопства. Зато је важно вратити се на та места и одатле пратити како се осећа лик увучен у туђи идентитет и лик који ће бити запоседнут туђим идентитетом. То се најбоље види у слици коју јунаци стварају о оном *другом*, а која се обликује двоструком перцепцијом.

Стева као дошљак, „човек који хоће да заузме туђе место“ (како га слика приповедач у Ускоковићевим *Дошљацима* (Ускоковић, 1970: 215)), полако се приближава двојнику покушавајући да надогради властити идентитет проналажењем ослонца који лежи у породици. Он нема свој дом, искорењен је. Мајку је изгубио, оца не помиње, браћа растурају очевину¹⁰, а умире и сестра након чијег губитка приповедач осећа потпуну празнину. „Откад сам њу изгубио, овај ми је свет друкчији. Чини ми се као да сам у некој пустињи, где нема ни хлада ни одморка; ни где стати ни где отпочинути!“ (22). Зато њему приближавање прија. Он у сличности са својим познатиком види шансу да се потпуно оствари. Добија породицу, родитеље (Вељину мајку ословљава са „мајко“), жену, будућност. Он, иако то жели да прикрије, несвесно врло радо прихвата понуђену игру. У прилог овоме иде и моменат када размишљајући о Вељи који је у завичају, из њега избија љубомора: „Хеј, срећни Вељо!“ (79). Приповедач ће сам прокоментарисати „отрже се из мојих груди један дубок уздисај“ (79). У овоме „отрже“ имплицирано је признавање жеље да се буде „тамо“, на „туђем месту“, у туђем телу.

Мотив двојништва дат путем удвајања перспектива често враћа на питање да ли је удвајање у овом случају и дуплирање; није ли очигледна болест једног прикривена болест другог лика. На то упућују неки сигнали у тексту. Први од њих је антропоморфизација предела описаног на почетку романа. Када приповедач слика Прослопски вис који је потпуно заклонио свог „близанца“ – Бобију, око његовог посматрача јасно види лик сличан ликовима двојице јунака. „И онда пред собом видиш једно самоставно брдо, одвуд голо, без шуме, а озго,

¹⁰ У *Речнику тела* овако се објашњава статус бескућника: „особе без смештаја уопште не учествују у свом именовану. Њих именују други, 'особе са смештајем'... Они што су 'без', 'без смештаја', 'без склоништа', 'без сталног пребивалишта' треба да мисле о себи као о онима са посебним особинама“ (2008: 41).

по врху, штрче неколики грмови и букве, те изгледају као какви грдни прамичци косе на каквој циновској глави. Одмах испод ових перчина човек опази некакву грдну огреботину“ (17). Ако упоредимо изглед овог брда са описима двојице јунака, видећемо да се слике подударају. Обојица имају белег на челу, али само Стева имаће ожиљак. Управо као што река Љубовића, „огреботина“ на Прослопу, дели ово брдо на две поле, и јунак покушава да разуме сопствену располоућеност. Сећање и прича о Вељи у ствари је преиспитивање себе, сумња у властити идентитет. То је једини разлог због кога настаје прича. Зато јунаку изгледа да на тој циновској глави Прослопа види „људску прилику“ која раширених руку гледа пут неба „као да се за неког Богу моли“. „Одмах испод ове прилике видиш једну грдну орлушину. Рекао би човек – хоће да полети, ама су јој и крила и ноге за брдо срасли. Здесна и слева дижу се гигантски стубови, образовани од самих скамењених капница. И овде-онде, као да се из брда промаљају некакве циновске руке, да ове стубове придрже, да се не стропоштају доле у реку“ (17). То је управо оно што се дешава у Стевином уму. Он пројектује оно што мисли и осећа, а што не жели да призна ни себи ни другима, кроз алегоријску слику брега „вечитих суза“. Све што потискује свест, емитоваће подсвест. У њој средишње место заузима јединка која се моли за оздрављење *другог* желећи притом властито оздрављење. Док је тако, чини се да је болест оличена у грабљивици спутана. Стубови који подупиру читаву конструкцију ума стоје захваљујући окружењу које му помаже да надогради оно што му недостаје. Стева мисли да је то могуће захваљујући постојању двојника. Вељина болест пут је ка дезинтеграцији *другог* који је хтео преузети његово место у потрази за самим собом. Зато већ у наведеном опису Прослопа датом кроз Стевину свест треба тражити клицу патолошке потребе да се присвајањем туђег пронађе властито. Моменат отржењења долази када га напада двојник. Он му на тај начин помаже да се интегрише и да догради идентитет изоштравајући поглед и откривајући тешко доступан део видика. Мотив двојништва грана се тиме у два правца: ка потпуном разарању идентитета и ка његовом поновном успостављању. Иако је Стева често на граници да склизне где се не сме и где се не може, он успева да се, парадоксално, захваљујући пропадању свог двојника одупре сенци која је упорно покушавала да „надвлада примарни идентитет“ (Пајић, 1983: 5). Зато у њему има зачетака девијантног, али оно не ескалира и не доводи до потпуног лудила. Као сваки болесник који се, уставши из постеле, сећа најтежих дана као вечите опомене, тако Стева причајући историју Вељиног лудила у ствари прича властиту животну причу. „У овом случају *другост* није претећа (изузму ли се агресивне тенденције) колико је проблематична, укидајућа, злослутна, упозоравајућа“ (Пејчић, 2011: 131).

Непогрешиво се може пратити историја Стевине болести од момента сусрета са двојником и његовим окружењем, преко кулминације показане у жељи да се присвоји туђе, до периода могућег опоравка и излечења. Иако на први поглед текст може провоцирати неким отвореним местима на помисао о потпуном померању свести јунака-приповедача, до тога да је читава прича само плод његовог болесног халуцинантног стања, текст нам на крају не оставља могућ-

ност таквог читања. Све се враћа у стање равнотеже из које је и потекло. Хармонија је успостављена.

Дуплирање перспектива је игра изједначавања. Она почиње заједничким огледањем. Потребно је да „близаци“ виде своје одразе у огледалу и да се сами увере да су међусобне копије. „И онда одемо на огледало. Огледали смо се; погледали се, па се опет огледали. Чудо божје! Ми смо један на другом необично личили – и растом и косом, и очима и погледом и – и готово сваком цртом на лицу; али откуда и једном и другом белеге на челу?...“ (53). Овај онтолошки процес представља образовање људског бића у идентификацији са себи сличним. Пажњу привлачи истост погледа. Касније ће јунаци један другоме стално пратити погледе. То је посебно видљиво из Стевине перспективе. Фаза међусобног огледања се продужава и траје до тренутка Вељине смрти – физичког нестанка другог *ја*.

Дакле, не само средина, већ и оба јунака један у другом виде двојнике. Ниједан се не осећа довољно стабилним да одбаци идеју истости. „Опазио сам одавно да и сам Веља о овој нашој наличности радо говори“ (59). „После, ми смо, одиста, ђаволски један на другом налик“ (67). „Сви се конци ове жалосне драме укрштају у једној јединој тачки: у томе што ја и Веља у свему један на другом личимо“ (69). „Не може бити да тамо где стоји сличност у лицу, у очима, у коси, у стасу – нема и сличности душевне...“ (59). „Кад си ти – колико сам и ја. Ми смо ионако један на другом налични“ (60).

Иако приповедач експлицитно наводи на пут Вељине опседнутости двојником, многи знаци у приповедним поступцима указују на реципроцитет. Детаље о неприсутном јунаку сазнајемо чулима јунака – приповедача. Лако се може приметити да је Степа веома пажљив и осетљив посматрач. На то указују многи облици перцептивних глагола: *опазио сам давно* (59), *ја га погледах* (60), *лепо сам опазио* (69), *то се могло познати* (71), *ја већ разговетно видим* (85). Уочљиво је да доминира визуелно опажање. Шта је то што Стеву посебно занима код свог двојника? Он прати његово лице и његов поглед. На њима се најбоље уочавају промене.

Из многобројних примера у тексту јасно је са колико пажње наратор прати свог двојника и запажа сваку реакцију коју провоцирају спољашњи импулси. Из Стевине перспективе на посматраном лику поступно искрсавају знаци шизофреног стања. Ако се пажљивије погледа медицинска литература¹¹ у Вељином лику могу се непогрешиво уочити сви симптоми хебефрене шизофреније (МКБ - 10, F20.1).¹² То је најрадикалнији облик болести који се јавља

¹¹ Нпр. С. G. Davison, J. M. Neale, D. Кесмановић.

¹² Душан Иванић уочава слој научности у српској реалистичкој прози наводећи да је књижевност тог времена „искористила потенцијал ове моћне силе“ укључивши је у свој исказ. С тим у вези наводи да је „метода психолога и патолога“ присутна у Комарчићевом тексту *Један разорен ум* (2007: 373).

Академијин рецензент, др Милан Јовановић, у свом реферату, прочитаном на скупу поводом доделе награде Лазару Комарчићу за овај роман, говори о „психијатичној студији“ уз коментар: „Не сећам се да сам игде у приповедачкој књижевности нашој наишао на ужаснију катастрофу нити на живљу слику њезину, но што је овде изведена“ (према: Хајдуковић, 1981: 160).

одмах након пубертета, а карактерише је бизарно понашање и окупираност филозофским темама. Расположење је повишено и непримерено, мишљење дезорганизовано, а говор некохерентан. Јавља се тежња ка социјалној изолацији. Суманости и халуцинације (углавном акустичног типа) су фрагментарне. Несанице су честа пропратна појава, као и осећај страха. Дијагностификује се код адолесцената и младих особа уз континуирано праћење у периоду од два до три месеца, што указује и на интензивну прогресију симптома. Стресни догађаји су врло значајни за прву психотичну епизоду. У почетној фази неретко се осећа деперсонализација, губитак идентитета. Особа осећа да између ње и околине нема никаквих граница. Болесник верује да су други преузели власт над њим, јер се не може заштитити постављањем граница. Патолошким процесом обично су захваћене емоције, мишљење, воља и перцепција.

Ако пажљиво прођемо кроз део наратива који се односи на Вељу, добијамо представу о психијатријском дневнику који невероватно прецизно објашњава историју болести једног шизофреника. Болест почиње у време младости. Трагајући за тешко докучивим тајнама поретка света јунак се окреће филозофији. Одатле огромна обузетост Кантовом теоријом. То је оса кружења и неуморних покушаја да се спозна тајна мултиверзума, како би ум коначно пронашао своју упоришну тачку и могао да се смири. Радован Вучковић у овом поступку види Комарчићев покушај залажења у област делиријске фантастике хофмановског, гогољевског, поовског, мопсановског типа (1990: 129, 130).

Болест се разгранав појачаном осетљивошћу на чулне дражи: Веља са много напора покушава да прати сваку промену у понашању ближњих и почиње да их тумачи као непријатељство. То је она граница која се брише између *ја* и *не-ја* и која му нарушава сопство.¹³ Уплашен за опстанак властитог идентитета он ће се повлачити пред другима како би заштитио себе. Због тога Веља дане проводи затворен у својој соби. У писмима која пише побратиму низом неповезаних реченица открива се потпуно нервно растројство и ирационалан страх од „завереника“ који га опкољавају. „О овоме ником ништа... Пст!... Ево их. Чујем им кораке!... Е, нећеш, погана веро!... Још бих ти нешто писао, али и сам видиш да сам опкољен...“ (85). Након овог писма Стева се усуђује да квалификује свог двојника као болесника: „Већ и ја разговетно видим да му је душа болна“ (85).

Као главног узрочника властите несреће који му преузима место и претима идентитет Веља маркира Стеву, те кључ свог повратка на линију нормале види у отклањању препреке. Путем инверзије перспектива из Вељиног угла „*други* је *не-ја* који не учествује у идентитетском (само)потврђивању, већ подрива идентитет истовременом различитошћу“ (Пејчић, 2011: 131). Двојник наглашава различитост и дестабилизује его. *Друго* је оно што *ја* не може бити,

¹³ „С појавом Стеве у његовом свету Веља се постепено измешта из свог сопства у непознато, у сферу не-идентитета, празнине која се од стране приповедача вербализује као опака душевна болест (лудило). Манија гоњења (параноја) од које пати Веља има своје симболичко извориште у наративном свету. На семантичко-структурном плану гони га приповедач (Стева) који преузима његове позиције“ (Пејчић, 2011: 131).

и што га разара освајајући просторе где се испољавало и потврђивало. Своју сумњу Веља најпре покушава да савлада: „Не може бити да тамо где стоји сличност у лицу, у очима, у коси, у стасу – нема и сличности душевне...“ (59). Међутим, већ га та прва преиспитивања доводе у замку, јер подгревају страх о наклоности коју ће морати да дели.¹⁴ Због тога се у овом лику отвара брисани простор. „Оне [мисли] су удариле у ледину. Обручи здравог суђења попуцали су. И оне сад јуре у – незнан...“ (86).

Вељин говор већ првим реченицама након сусрета са Стевом постаје не-сигуран. У фигури ретиценције, која постаје све доминантнија, присутна је „реторика одгањања“, којом се лик брани од надолазећих сумњи. Занимљиво је што су паузе у говору, недовршеност изражавања мисли, присутни и код другог јунака. Степа, осим тога, прави и огромна временска прескакања и прикривања. Међутим, прећуткивања једног и другог лика, иако у почетку изражавају истоветне сумње, касније се развијају у различитим смеровима. Без обзира на њихов коначни исход, та сумња као „нека врста заразе“ (85) јунаке спаја много чвршћим везама но што се у почетку чини. Док један престаје да сумња одлазећи у понор бесвесног, код другог се она продужава преиспитивањем докле сеже давно примећена сличност. Тако судбина јунака-приповедача остаје отворена, без обзира на његову тежњу да причом потврди своју различитост од јунака о чијој болести говори.¹⁵ О томе сведочи и његова рефлексивна о сумњи. „Сумња! Освоји ли она једном себи какво место, она то и окужи. И тамо, где је било бистро, она замути. Куд год прође, она оставља свој талог. Сумња је по себи мутна. И њен извор је мутан, и њен је ток мутан; а оно куд она дере, да издере, то је тек мрачан понор једног општег неразбора“ (85). Укљештена у том неразбору наша су се оба јунака.

Иако је Степа, одабравши да сам говори о прошлости, оградио простор опажања, он ће себи допустити нека искакања, која више него о представљеним ликовима говоре о њему као фокализатору. Врло често ће немоћ ликова да изразе сопствене мисли допуњавати претпоставкама/ личним представама о њиховом садржају или начину на који ће их испољити. Тиме попуњава лакуне подацима неопходним да усмере наратора у жељеном правцу. Тако се наратив у моментима грана према виртуелном. На то најчешће упућују често понављане конструкције: *као да ми је хтео рећи, чинило се да ми шапоре, као да је знала, као да ми је хтела полетети у наручја, као да би хтео ногом да лупи о под, као да...* Понекад ће ову несигурност заменити убеђеност наратора да запоседа свест другог, те тачно зна шта се у њој дешава. У овим моментима потпуно

¹⁴ На погрешном је путу Божур Хајдуковић када наглашава мотив пријатељства као главни разлог повлачења јунака из љубавне игре. Ток радње показује да ниједан од актера није спреман да одустане због другог, иако се оправдавају тиме. Основни узрок повременог одступања лежи у сумњи да нису вољени. Вреди поставити питање да ли се међу јунацима уопште развија пријатељство.

¹⁵ Како би ту различитост потврдио уводи и „потпорни“ мотив наследне болести. На неколико места приповедач напомиње да је неко од Вељиних предака био душевни болесник. На крају ће и самом доктору допустити да проговори о важности наследног фактора за развој лудила.

смо свесни његове субјективности, која је понекад промишљена стратегија да причом завара трагове.

Када тумачи реакције девојке у коју се заљубио, он их у својој свести дограђује тражећи оправдање за своје мисли и надања. За сваки Роксин гест, покрет или поступак Стева покушава да пронађе одговор. То су она одгонетања која оправдавају њега и његову глад за приврженошћу, која треба да доведе до испуњења целовитости. Овде се морамо запитати колико је приповедач у стању да представи догађаје онако како су се одиграли, када знамо да је његов угао расуђивања врло непоуздан. Он спада у групу дискордантних приповедача (Kohn, 2000: 307–316), због чега ће сама нарација, „подривена сопственим предрасудама, интересима и заслепљеношћу“ постати тема (Abot, 2009: 129).

Ако се крене корак даље у истом смеру, долази се до питања није ли све испричано резултат уобразиље једног помућеног ума. Оно што нас демантује у оваквом закључку јесте начин на који је прича испричана. Она је кохерентна, непогрешиво прати нит догађаја, враћа се увек на остављени тренутак и остављено место – нема чињеничних недоследности и изневеравања логике приче. Велики број догађаја и ликова морао би, у случају да је прича измишљена, проузроковати нека искакања, којих овде нема.

Често је у токове мисли којима је заокупљен Веља приповедач-лик потпуно сигуран, јер је његов двојник. Ради илустративности наводимо неколико примера. „Веља хтеде још нешто рећи. Погледа ме право у очи, као да је у мојим очима, на лицу моме, хтео нешто прочитати. Јест, то се познало по нечему што је било у његову погледу; по нечему што је било у изразу црта на лицу његову“ (53). „Замислио се [Веља]. О чему ли он сад мисли. О њој. То знам. И погодио сам“ (54). „Још је већа буре беснела у души Вељиној. Он то није казивао; али је то душа моја опажала“ (64). Фокализатор рефлектује своја осећања на друге ликове. Као што он посматра Вељу, као што мисли и пати за Роксом – исто, убеђен је, чини и његов двојник, који тиме поприма функцију маске. Није овде у питању поглед који објективизује виђење, већ двострука субјективност која гради паралелни свет. Зато ће нехотице констатовати „Као да смо се оба нечега плашили“ (71).

Узрок страха лежи у доминацији *другог* који ће уздрмати упориште. Веља страхује од Стеве, а Стева од писара на кулашу. Символичким читањем мотива кротитеља који се појављује у лику Стеве и Јове успоставља се хијерархија моћи. Слабије карике ће отпасти, а победу ће однети онај ко успе да се одржи „на седлу“. Наизглед потпуно неочекивани обрт, у коме руку Роксе задобија Јова, враћа на она места у тексту која би могла најавити овакав исход. Ново читање открива да је крај много раније припреман захваљујући чворним местима на којима се понавља сцена кључна за његову мотивацију. Пресудна за разумевање јесте чињеница да мотив укроћеног кулаша заокупља свест сва три лика укључена у љубавни заплет. Како се фокализација премешта са једног на другог фокализатора прати је и слика кулаша са укротитељем.

Тако се на крају све окупља око симболичне слике кротитеља коња која главне ликове полако удаљава од првобитног света, стварајући кроз сећања и машту лични паралелни свет (најбоље представљен кроз премештање фокали-

зације). У томе треба пронаћи оно што Д. Иванић назива „општи процес јачања индивидуализма, једног вида модерне отуђености“ (2007: 49).

У светлу свега реченог чини се да је Предраг Палавестра пре свега имао на уму роман *Један разорен ум* када је говорио о Комарчићу који је наслутио „унутрашње преображаје реалистичке прозе у психолошку исповедну повест симболичког типа“ (Палавестра, 1986: 380). О његовом значају говори и Божур Хајдуковић истичући „склоност ка модернијим облицима и сложенијим наративним решењима“ (1981: 157). „Употреба првог лица, померање ’објективне’ тачке гледишта из свезнајућег приповедача у ’непоузданог’, у приповедача који је истовремено и јунак, није се уклапала у очекивања публике која је тада већ увелико била наклоњена реалистичком методу. Метод психолошке анализе и ’унутрашњег’ сликања ликова такође су могли ’прекорачити’ очекиване новине којима један писац може да скрене пажњу и изазове интересовање, а да при том не повреди ’укус епохе’“ (Хајдуковић, 1981: 161). Слично примећује и Слободанка Пековић пишући о „духу модерне Европе“ који Комарчић уноси у српску књижевност преко растрзаног јунака, изостављања радње, наглашавања атмосфере, нове технике приповедања којом се „спољашњи свет повукао пред унутрашњим“, откривања космоса као покушаја да се „јасније сагледа мали, такође тајанствен, свет унутрашњег бића“ (1984: 171–187). Сажет преглед историје читања Комарчићевог *Канта нашег доба* (првобитни наслов романа), у коме се истиче пишева иновативност, свакако употпуњава и Деретићев суд. „У њему нема ни трага од замршеног лавиринта догађаја какав познајемо из других његових романа. Тежиште романа је умерено на битније значењске аспекте дела: [...] на откривање узрока и развоја Вељиног лудила [...]“. Након ове опаске аутор ће закључити да се тим текстом Комарчић „највише приближио модерном роману“ (1981: 189).

Тим путем кретало се тумачење проблема фокализације у роману *Један разорен ум*, а с намером да скрене пажњу на огроман потенцијал наратолошких студија у анализи књижевних текстова и да, са друге стране, управо преко проучавања наративних поступака, у већој мери приближи овај роман делима Б. Станковића, В. Милићевића, М. Ускоковића.

Литература

- Abot, H. P. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Vučković, R. (1990). *Moderna srpska proza: kraj XIX i početak XX veka*. Beograd: Prosveta.
- Gaborio, P. (2010). Beskućnik. *Rečnik tela* (ur. Bernar Andrije, Žil Boeč). Beograd: Službeni glasnik, str. 41, 42.
- Деретић, Ј. (1981). *Српски роман 1800–1950*. Београд: Нолит.
- Edmiston, V. F. (1995). Fokalizacija i pripovedač u prvom licu: jedna revizija teorije. *Reč*, br. 8, 95–101.

- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, G. (1983). Типови фокализације и њихова постојаност. *Republika*, br. 9, 114–131.
- Ženet, Ž. (1995). Perspektiva i fokalizacije. *Reč*, II/8, str. 81–84.
- Иванић, Д., Д. Вукићевић. (2007). *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике.
- Cohn, D. (2000). „Discordant Narration“. *Style*, vol. 34, Issue 2, pp. 307–316.
- Милић Милосављевић, С. (2012). Простори приватности у роману српске модерне. *Филологија и универзитет, тематски зборник радова*. Филозофски факултет у Нишу, стр. 280–294.
- Миловановић, А. (2012). Од перцепције ка рецепцији филмске слике: естетски и психолошки модел. *Лунар*, бр.49/1, XIII, стр. 157–170, http://www.kg.ac.rs/aktuelnosti/lipar/Lipar_49_1.pdf, преузето 16. 11. 2013.
- Пајић, М. (1983). Пројекат двојник. *Градац*, бр. 51/52, Чачак, стр. 5–9.
- Палавестра, П. (1986). *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892–1918*. Београд: СКЗ.
- Пејчић, А. (2011). Измештање идентитета (*Један разорен ум*: Лазар Комарчић), *Philologia Mediana*, година III, бр. 3, стр. 129–139.
- Пековић, С. (1984). „Лазар Комарчић“. Предговор у: Комарчић, Лазар. *Два аманета*. Београд: Просвета, стр. 171–187.
- Prins, Dž. (2011). *Naratoški rečnik*. Beograd: Službeni glasnik.
- Ryan, M.-L. (2012). Space. *The Living Handbook of Narratology*. <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Space>, преузето 10. 9. 2013.
- Хајдуковић, Б. (1981). Поговор у: Комарчић, Лазар. *Један разорен ум*. Београд: Полит.
- Herman, D. (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska.
- Četmen, S. (1995). Likovi i pripovedači: filter, centar, sklonost i fokus interesa. *Reč*, br. 8, str. 87–94.

Извори

- Комарчић, Л. (1981). *Један разорен ум*. Београд: Полит.

Jelena V. Jovanović

**FROM KNOWING EVERYTHING TO KNOWING
NOTHING – THE PROBLEM OF FOCALIZATION
IN THE NOVEL *JEDAN RAZOREN UM* BY LAZAR
KOMARČIĆ**

Summary: First, we try to specify certain problems considering focalization with homodiegetic narrators. We point out the possible difficulties and the attempts to overcome them, relying on the studies of G. Genette, M. Bal, D. Cohn, V. F. Edminston, S. Chatman, and others. Afterwards, we direct our study to the literary text itself, exploring the ways in which focalization affects various aspects of the novel „Jedan razoren um“ - how it models them and directs their interpretation.

ВРИЈЕМЕ У ПРОЗИ ЈОВАНА ДУЧИЋА: РЕЧЕНИЦА С ВЕЗНИКОМ КАД¹

Сажетак: У раду се говори о временским реченицама с везником *кад* у прозним дјелима Јована Дучића *Градови и химере* и *Благо цара Радована*. Циљ рада је да се утврди колико се ове реченице јављају међу временским реченицама и каква је њихова специфичност у овим дјелима. Ова дјела спадају у специфичну врсту прозе и то упућује на претпоставку да се та специфичност одражава и на овај тип зависносложене реченице.

Кључне речи: *Градови и химере*, *Благо цара Радована*, временске реченице, везник *кад*, партикуле

Јован Дучић спада у ред најзначајнијих српских писаца из прве половине 20. стољећа, чија величина није ничим нарушена ни седамдесет година послје његове смрти. Високе оцјене о књижевној вриједности овог писца пратиле су исто тако и високе оцјене његовог језика и заслуга које је дао изграђивању модерног српског језика. Тако га Александар Белић укључује у ред твораца *београдског стила*, под којим појмом се подразумејева изграђен полифункционални српски језик: „Али београдски књижевни језик поменутом особином својом, сачуваним духом народног језика, брзо привлачи к себи представнике и других покрајинских центара код којих је такође сачуван дух народног језика који је у основици свему нашем књижевном језику. Зато му они тако лако и прилазе, осећајући велику сродност и готово истоветност с њим. [...] Стога се њихов књижевни језик тако брзо и тако лако спаја са београдским језиком да се не види каткада где један престаје, а други почиње. Они брзо избијају на површину као одлични ствараоци и продужаваоци београдског књижевног језика Нећу ни да говорим о Стевану Сремцу, или Јанку Веселиновићу или Исидори Секулић јер су они са београдског језичког подручја; али како су брзо ушли у редове најбољих његових представника и Симо Матавуљ, и Јован Дучић и Иво Андрић! И како се тај рад продужава све више и све неосетније! Колико од тога добива и свежине и оних својих основних могућности развитка наш књижевни језик уопште и шта то значи за његово дефинитивно уједначавање!“

¹ Рад је урађен у оквиру пројекта 178021: *Опис и стандардизација савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

(Белић 1934, овде према Белић, 1999: 124). У овоме раду се разматра начин на који Дучић у својим прозним дјелима исказује вријеме: користећи могућности временске реченице. Разумљиво је да се овим радом не може дати потпун опис временске реченице у Дучићевој прози: сам овај тип реченице је такав да захтијева више простора, а и Дучић је исувише велики писац да би се у једном раду ове врсте могло рећи шта све постоји и како он то доноси у својој прози кад је посриједи временска реченица. И прелиминарни увид у језичку грађу показује да постоје лингвистички разлози да се овим питањем посебније занимамо, а резултати могу бити од користи и књижевним проучаваоцима Дучићевих прозних дјела.

Постоји и посебан разлог за то што сам се овом приликом определијелио да говорим о исказивању времена у Дучићевој прози. Навршава се седамдесет година од смрти великог српског пјесника. Умро је у ратној 1943. години, кад се судбина српског народа преламала, далеко од свога напаћеног народа с којим је дубоко преживљавао патње и страдања. Није то било вријеме кад се српски народ могао достојанствено опростити од великог пјесника. Међутим, ни послератно вријеме није донијело могућности да се пјесник пренесе у завичај и сахрани по жељи. И није само то, него је проглашен за издајника свога народа зато што није издао српске националне интересе. Зато му се треба одуживати макар са закашњењем, па тако и округле годишњице смрти пјесникове могу и треба да служе за подсјећање на пјесника и његово велико дјело.

У овоме раду позабавићу се питањем исказивања времена у прозним дјелима Јована Дучића *Градови и химере* и *Благо цара Радована*², и то одређивањем времена радње/ситуације исказане предикатом. То вријеме се у језику књижевног дјела, као и у другим језичким стиловима, може детерминисати различитим средствима унутар прости реченице: прилозима и временским надежним конструкцијама, те зависним временским клаузама уз управну у сложеној реченици. Овдје ћу се ограничити само на овај посљедњи начин исказивања времена. И ту се, опет, нећу бавити свим типовима сложене временске реченице. Нећу се, овом приликом, бавити временском реченицом код које нема неких посебности у односу на стандардни језик или одмјеравати Дучићеву временску реченицу према том типу реченице код других писаца тога времена. Дучић образује временску реченицу према обрасцима који важе за српски савремени стандардни језик. Уз то, за ова прозна дјела Ј. Дучића карактеристично је да се временске реченице јављају релативно ријетко – дјела су такве природе да нема мјеста за њих; ријетко се аутору наметала потреба да временском клаузом у сложеној детерминише радњу/ситуацију исказану управном клаузом. Изузетак су временске реченице с везником кад. Такав се тип реченице јавља чешће од других типова. И у вези с њом је занимљиво то што се она не јавља често у своје прототипском облику, већ је најчешће са извјесном спецификом. Овдје ћу навести неколико примјера с временском реченицом која нема значајних посебности.

² Јован Дучић, *Градови и химере*, Политика – Народна књига, Београд, 2005; Јован Дучић, *Благо цара Радована*, Свјетлост Сарајево – Просвета, Београд, 1969.

[1]

1. Русо се није смео вратити у Женеу *кад* су му земљаци нудили место градског библиотекара где би био спасен од глади (Градови, 58).
2. *Кад* у Паризу пада киша, он у Београду заврне панталоне (Градови, 77).
3. Француз се смеје *кад* је радостан а Енглеz се смеје *кад* му се учини да су други људи смешни (Градови, 87).
4. *Када* видите овакву жену да вам иде на сусрет, она вам изгледа лађа што долази из Индије ... (Градови, 94).
5. Док је човек млад увек је леп, а *кад* остари увек је искуством довољно паметан (Благо, 32).
6. *Кад* се заљуби у Петрограду, оде да прокоцка своје имање у Монтекарлу (Градови, 30).
7. *Кад* се најзад растанете за навек, он продужава још десет година да вам пише писма (Градови, 30).
8. А *кад* је наједном зазвонило са неке цркве, гласови звона прошли су небом као велика сребрна једра, хиљадама једно за другим (Градови, 67).
9. *Кад* смо после два сата силажења једним добрим путем, и без вође, срели у мраку неког човека, рече нам да смо променили правац ... (Градови, 38).

За реченице у првом и деветом примјеру нема се рећи ништа посебно, чак би се уклопиле у неки некњижевни текст. У првом се говори о страдању швајцарског филозофа и та информација је дата у једној стандардној временској реченици, а у другом има још мање нечега што би задржало читаочеву пажњу. У осталим примјерима такође нема нешта посебно у структури временских реченица. Оно што је карактеристично за све те реченице јесте да све оне исказују нерференцијалне ситуације, што је својствено временским реченицама с везником *кад* које предикатима исказују садашње радње и ситуације.³ Дакле, аутор се овдје не осврће на неке појединачне ситуације, он своје ставове износи као извјесне истине, као општеважеће чињенице. И уз то у свим овим примјерима он нам саопштава о нечему што је на неки начин и парадоксално; тако је у примјерима два до седам. Осми је опет на свој начин интересантан: доживљај звона је дат на експресиван начин и ова управна реченица би се лијепо могла преломити у тростих:

Гласови звона прошли су небом
 као велика сребрна једра,
 хиљадама једно за другим.

Временска клауза је ту само зато да се оствари могућност за исказивање управне. Дакле, и овакве реченице у Дучићевој прози често носе експресивност.

Много чешће се јављају у овим Дучићевим дјелима реченице као што су у слjedeћим примјерима.

³ В. Танасић, 1996: 91–97.

[2]

1. *И кад* је најкултурнији, он је међу другима неуравнотежен и нешто медвед (Градови, 30).
2. *И кад* је у Паризу донесена шарта о Правима човека, још се у Женеви пушила гломача (Градови, 41).
3. Мрзеће Бетовена, *и кад* мисли да га воли; и биће му одваратан Достојевски... (Градови, 72).
4. На сваком месту *и кад* није смешан, он је детињаст (Градови, 85).
5. Енглез је једноставан по својој природи, човек с острва; *и кад* је манијак, он је то на начин врло простодушан и прост (Градови, 87).
6. *И када* Бајрон пева овде да су све планине и таласи и небеса део његове душе, као што је он део њихов, зар то није ђак Русоа пантеисте... (Градови, 53).
7. ... *и кад* париски санкилоти обарају феудализам и ново човечанство, по Немачкој још за један век корача у парадним маршевима касарнски народ Фридриха II (Градови, 68).
8. ... али Француска, *и кад* је била побеђивана, није била покорована, ни губила своју државну егзистенцију (Градови, 71).
9. Човек се осећа да је из Париза *и кад* није из Француске... (Градови, 90).
10. Зато човек верује да је срећан *и кад* није срећан (Благо, 14).
11. Међутим, измишљена срећа или уображена несрећа, то су ипак потпуне стварности: јер могу трајати целог живота, и јер је сваки човек уверен у оно што осећа *и кад* није уверен у оно што мисли (Благо, 14).
12. Има људи који живи због тих инстинктивних антипатија у крвавом непријатељству са другим људима, *и када* су духовно и морално упућени на заједницу с њима (Благо, 22).
13. Говорите рђаво о неком човеку пола сата, и ви сте после тога несрећни и отровани; а говорите пола сата о њему добро, *и кад* то не заслужује, и ви постанете мирни и блажени... (Благо, 23).
14. Неоспорно, човек, *и кад* мисли да је коначно пропао, не зна да има још један неоткривен златан рудник ... (Благо, 29).
15. Ћуталица, *и кад* је неинтелигентан, не изгледа глуп, јер изгледа бар замишљен ... (Благо, 36).
16. Племенити људи имају славу *и кад* немају срећу; а слава је највећа срећа (Благо, 50).
17. Срећа може да човека поквари *и кад* је најбољи ... (Благо, 50).
18. Жене имају сталну потребу да буду вољене, *и кад* оне саме не воле ... (Благо, 82).
19. Жене не могу да не варају *и кад* су најзаљубљеније (Благо, 121).
20. *И кад* нема половину овог, остаје ипак друга половина која је чини супериорнијом од свих других савремених жена (Благо, 83).

21. Љубав направи више несрећних него срећних, и више беде него радости. ... али *и кад* човек воли, он је несрећан, јер је непотпун (Благо, 92).
22. *И кад* зна да јој лажу, она воли те лепе речи лажи већма него дивљење које јој се прећуткује (Благо, 125).
23. Има жена које су верне *и кад* не воле; а има жена које су једном човеку неверне *и кад* су у њега истински заљубљене (Благо, 134).
24. Несрећа нам изгледа много мања *кад* о њој ћутимо него *кад* о њој говоримо (Благо, 29).

Као што се види, у свим овим реченицама временски везник *кад* прати партикула *и* испред њега.⁴ У литератури је већ утврђено да се временска реченица може образовати са комбинацијом партикуле и везника и да је у том случају партикула увијек испред везника, те она, тако, истиче цио садржај зависне клаузе, што и јесте њихова функција: да се та клауза стави у информациони фокус (Ковачевић, 1998: 249, и даље, и тамо наведена литература), за разлику од независнословених реченица, код којих ове партикуле не служе за наглашавање цијеле клаузе, већ дијела испред кога непосредно стоје – стога и не могу доћи испред независног везника (Танасић, 2013). Ове реченице бисмо другачије читали да нема партикуле *и* испред везника: у најмању руку, садржај временске клаузе не би имао такав значај у укупној информацији коју реченица доноси. Писац нам овдје не саопштава одређене информације уз обично њихово одређење. И овдје се реченицама представљају ситуације неререференцијално конциповане, писац нам не говори нешто појединачно. Напротив, он има циљ да саопштава општеважеће истине. Уз то, представља их по правилу као извјесне парадоксе. Тако је када говори о одређеним типовима људи, о срећи и моралу, а нарочито о женама – омиљена тема Дучићевих размишљања (знајући понешто из његове биографије, можемо закључити да му треба вјеровати). У неким случајевима партикула може имати чак пресудну улогу у давању разлога за образовање временске реченице; тако је, на примјер, у реченицама девет до једанаест и тринаест; у деветом примјеру реченица не би имала смисла без партикуле. У османаестом примјеру партикула мијења смисао који се износи временском клаузом. У примјеру двадесет три реченица би била граматична и без партикула, али ни изблиза не би имала такву експресивност као што је овако са партикулама уз зависни везник *кад*.

Посљедњи примјер није као претходни примјери. Он илуструје случај *кад* везник *кад* не може бити интензивираан партикулом *и*. У питању је сложеност структура временске зависнословене реченице.

Уз везник *кад* јављају се и друге партикуле, што илуструју сљедећи примјери.

⁴ О партикулама као врстама ријечи в. нпр. Гортан-Премк, 1994.

[3]

1. Жена има да и поред свег овог евентуалног зла, поднесе још и тиранију мужа; и, још теже, тиранију деце чак кад су та деца и најмудрија и најлепша (Благо, 19).
2. Чак кад врше и самоубиства, они то чешће чине из неразумне сујете и романтичке парадигме него из очајања ... (Благо, 30).
3. Жене почињу бивати дубоко милосрдне тек кад су и саме дубоко несрећне ... (Благо, 118).
4. Ако се негде и доцније буде родила каква нова велика идеја за реорганизацију света, она ће постати триумфална тек када у Паризу добије своју кристализацију ... (Градови, 70).
5. ... а зато што је љубав истинска само кад је слепа, она не подлеже никаквим мерама разума (Благо, 69).
6. Жена верује да се сачувала од човека само кад зна да се није заљубила ... (Благо, 85).
7. Ми смо истински добри само кад смо истински срећни (Благо, 19).
8. Њега нису преиначили високи Алпи, него је он постао другим човеком тек кад је видео стари Рим (Градови, 31).
9. Силазио сам на воду с првим зраком сунца, да се вратим кући тек кад ме отуд отера ноћ или олуја (Градови, 95)

Потребно је истаћи да се у Дучићевој прози ове партикуле јављају знатно рјеђе од партикуле *и*; ни све заједно не могу се поредити са присуством ове. Међутим, и оне се јављају са сличном функцијом: служе за истицање одређених садржаја који немају карактер појединачног, већ општег. Тако је у првих седам примјера; и опет се ту не ради само о фокусирању неког садржаја и давања карактера општеважећег, него и о томе да писац на тај начин уноси експересивност у дјело. У посљедња два примјера ради се, да тако кажемо, о обичним временским реченицама, гдје се зависном клаузом временски одређује ситуација исказана управном.

Има у Дучићевој прози и другачијих сложенијих спојева везника *кад*. Познато је да временска реченица често има такав структурни вид да се према везнику *кад* у управној клаузи јавља неки корелатив; често је то ријеч *онда*. У сљедећим примјерима имамо различите видове укључивања овог корелатива.

[4]

1. Кад такво осећање постоји између два човека, *онда* су посредни или дубока расна мржња, а не разумна, или непроходна разлика ... (Благо, 22).
2. Он је на Женевско језеро довео срце човеково *онда кад* је оно, исушено и измучено логиком и дијалектиком, дошло било на право беспуђе (Градови 33).
3. *И онда кад* жена зажели да има какав нов и друкчији живот, то не значи да је зажелела да имадне и друкчију природу (Благо, 110).
4. *И онда кад* га не воли, она тражи да јој ипак верује (Благо, 118).
5. Ми знамо шта је младост *тек онда кад* нас је напустила (Благо, 65).
6. Она искрено верује да је човек воли *само онда кад* због ње пати, и кад у њу стално сумња (Благо, 103).
7. Среће су многобројне, и ретко има човека који нема у животу бар једну велику срећу, *чак* и *онда кад* мисли да је потпуно несрећан (Благо, 55).

У стручној и граматичкој литератури позната је појава да се у временским реченицама према везнику, који је саставни дио зависне клаузе, у управној често јављају корелативи, као што је то у овдје наведеном првом примјеру. Пошто је то позната и уобичајена појава, овдје се, ради подсећања, илуструје само једним примјером. Такође, позната је и релативно честа појава да се такав корелатив нађе у зависној клаузи испред везника, како је у овдје наведеном другом примјеру. Михаило Стевановић такве реченице не наводи међу временским, већ их сврстава у односне (Стевановић, 1991: 868), а Ивана Антонић у својој монографији о временској реченици детаљније говори о појави корелата у временској реченици (Антонић, 2001: 278–331). Она све овакве реченице сматра временским реченицама. М. Ковачевић не доводи у питање припадност таквих реченица временским реченицама, сматрајући их за обичне пилоне чији садржај, сувише апстрактан, тек временска клауза употпуњава (Ковачевић, 1998: 249–251). У примјерима који слиједе последице ових испред ових пилона јављају се партикуле, у прва четири – по једна. Те партикуле имају исту функцију као и кад се непосредно везују за везник: служе за наглашавање садржаја временске клаузе у складу значењима самих партикула. Посљедњи примјер интересантан је по томе што испред корелатива *онда* долазе двије партикуле – *чак* и *и*. И ове партикуле у извјесној мјери доводе до помјерања значења временске клаузе, имају и извјесне пресупозицијске функције. У свим овим примјерима (3–7) реченице не реферишу о појединачном, него о општем. Дучић нам даје неке истине, које жели да подигне на ниво општих истина. Такође, и овдје су то неке истине које имају елементе парадоксалног. Опет се ради о пишевом умјетничком обликовању уз помоћ партикула у временској реченици.

Све досад приказано упућује на закључак да се Јован Дучић у својим прозним дјелима *Градови* и *химере* и *Благо цара Радована* на осебујан начин служи временском реченицом с везником *кад*. У тим дјелима се уопште вре-

менска реченица не јавља често. Природа ових дјела је таква да аутор није имао често потребу за временском реченицом у њеној основној форми. Исто се може рећи и за временску реченицу с везником *кад*. Међу реченицама с овим везником врло често се јављају партикуле уз везник. Најчешће је то партикула *и*. Аутор партикулама интензификаторског карактера ставља временску клаузу у центар, у складу са комуникативним циљем. Врло често је такве реченице писац користио за то да своја запажања уздигне на степен општега; таквим реченицама се исказују нереперенцијалне радње/ситуације. Уз то, партикуле служе да се таква запажања дају са призвучком парадоксалности. Дакле, и овакве реченице Дучићу су служиле за умјетничко обликовање текста.

Литература

- Антонић 2001 – *Vremenska rečenica*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad.
- Белић 1934 – Александар Белић, *Београдски стил*, Наш језик II, sv. 7, Београд, 193–200.
- Белић 1999 – Александар Белић, *Око нашег књижевног језика*, Изабрана дела Александра Белића, том 8 (прештампана књига коју је под тим насловом 1951. објавила Српска књижевна задруга), Београд, 120–125.
- Гортан-Премк 1994 – Даринка Гортан-Премк, *Типови и врсте речи*, Јужнословенски филолог L, Београд, 117–128.
- Ивић 1995 – Milka Ivić, *O srpskohrvatskim pogodbenim rečenicama*, Lingvistički ogledi, drugo izdanje, XX vek, Beograd.
- Ковачевић 1998 – Милош Ковачевић, *Диференцијација партикула и хомоформних (дијелова) везника*, Синтакса сложене реченице, Рашка школа, Београд, 246–257.
- Стевановић 1991 – М. Стевановић, *Савремени српскохрватски језик 2. Синтакса*, пето издање, Научна књига, Београд.
- Танасић 1996 – Срето Танасић, *Презент у савременом српском језику*, Библиотека Јужнословенског филолога 12, Институт за српски језик САНУ, Београд.
- Танасић 2013 – Срето Танасић, *Слагање везника и партикула у координираним конструкцијама*, Зборник Матице српске за славистику 83, Нови Сад, 229–241.

Sreto Z. Tanasić

**WEATHER IN PROSE JOVAN DUCIC:
SENTENCE WITH A CONJUNCTION *WHEN***

Summary: This paper talks about the weather sentences with a conjunction as in the prose works of Jovan Ducic *Cities and chimeras* and *Tsar Radovan treasure*. The aim of the study was to determine the extent to which these sentences occur between the time sentences and what is their specificity in these works. These works belong to a specific type of fiction, and it leads to the assumption that this specificity reflects this type depending complex sentences. The analysis showed that in these works the time the sentence does not occur often. It occurs most often with a sentence with a conjunction. In this sentence very often dependent clause is intensified by introducing particles before conjunctions when; usually it is the particle. Introducing particles writer provides not only bring temporal clauses in the limelight, but achieves expressiveness. So we can say that Ducic, one of the greatest Serbian word artists of the twentieth century, uses also the time the sentence to achieve stylistic effects.

ELEMENTI POSTMODERNIZMA U DELU *ISTRAJNA LJUBAV* IJANA MAKJUANA

Sažetak: Postmoderna ideja *Istrajne ljubavi* je da nikakvo znanje nema privilegovani pristup realnosti i njenim objašnjenjima. Stoga etički podsloj postmoderne uzima u obzir potrebu za tolerancijom prema heterogenosti. Nepoverenje postmodernizma prema racionalnom projektu moderne postaje lajtmotiv *Istrajne ljubavi*. Pitanje života u postmodernom dobu i društvu su očigledno glavne teme ovih romana. Ijan Makjuan rekonstruiše postmoderno iskustvo u prozi. Takođe, njegov narativni glas pogađaju dileme postmoderne. Sam pisac se može tumačiti kao postmoderni lik, koji oscilira između „povratka realizmu“ i metafikcionalnog postmodernog pisanja; prilično šizofreni lik, zaista. Primetna je hibridnost Makjuanove proze, njegova simultana upotreba književnog realizma i uključivanje postmoderne ere u smislu sadržaja romana. Takođe se može tvrditi da Makjuan pakuje svoju nostalgiju ka modernizmu u očigledno postmodernistički omot. Roman istražuje naučni um glavnog lika, Džoa Rouza i istovremeno, Makjuan suprotstavlja različite načine razmišljanja u individualnim likovima. Interesantno, glavni intelektualni pandan racionalnosti glavnog lika Rouza je ženski protagonista.

Ključne reči: postmodernizam, lajtmotiv, racionalizam, metafikcija, naučni um

Postmodernizam je identifikovan kao nastavak, tj. kasnija faza, naslednik prethodne epohe, modernizma. Zbog toga, ovaj prelaz je uključen u očigledan termin postmodernizma. Njegova je sudbina da bude definisan u opoziciji sa modernizmom. Dva velika koncepta su često postavljena kao kontrastivna i ovo su neke veće manifestacije njihovog nepodudaranja. Dok je modernizam afirmativan, pouzdan ili, drugim rečima, teži totalitetu, postmodernizam podržava ambivalentnost, što odstupa od totalističke tendencije. Postmodernizam izražava sumnju u sveobuhvatnost društvenog programa, pokušaje da se izleče sve bolesti društva jednom ideologijom. Podela interesovanja uključuje verovanje modernizma u autonomiju nasuprot afirmaciji različitosti i relativnosti u postmodernizmu.

Ono što se dešava u postmodernističkom diskursu je to da je naučno znanje, koje je ranije bilo privilegovano, u moderno doba, doživelo izvesnu degradaciju. Liotar, postmoderni teoretičar, izražava sumnju u validnost nauke. Prema njegovom mišljenju, naučno znanje ne može biti superiorno u odnosu na ostale diskurse. Drugim rečima, postmodernizam degradira nauku i, na taj način, postavlja je kao ravnopravnu sa drugim načinima objašnjenja sveta. Tvrdnje postmodernih teoretičara

da su istina i realnost zastarele ideje, da je znanje uvek i svuda funkcija epistemičke volje za moć takođe zauzimaju bitno mesto u Mekjuanovom romanu. Razumevanje postmodernog doba uključuje i izvesno negiranje racionalizma i naučni prioritet budući da je snaga objašnjenja zajednička velikom broju mislilaca.

To predstavlja osnovno stanovište za opis postmoderne u *Istrajnoj ljubavi*. Mekjuanov plan je da destabilizuje Rouzovu veru u postojanje „konačne istine“. Pitanje njegovih individualnih stavova prema projektu prosvetiteljstva, vere u racionalizovanje moći nauke, dobijaju na značaju. Na osnovu *Istrajne ljubavi* o postmodernizmu se može zaključiti da je to pokret čija je svesna namera da premaši ideje koje su svojstvene modernizmu, naročito po pitanju naracije.

Delići postmoderne raštrkani su po čitavom romanu. Makjuan izgleda veoma zainteresovan za kontraprosvetiteljski impuls u postmodernizmu, njegov otvoreni antiracionalizam. U *Istrajnoj ljubavi*, Makjuan razmatra postmodernističko razočaranje u vrednosti prosvetiteljstva i povezanu kritiku humanizma. *Istrajna ljubav* se tiče konflikta između racionalizma, emocionalizma i religije, koji se u postmodernom jeziku smatraju različitim, ali podjednako značajnim načinima razmišljanja.

Značajno je u ovom trenutku razmotriti i to da se jedan poststrukturalista, Žak Derida, protivi zapadnoj tradiciji racionalističkog mišljenja i njenoj premisi razuma koji je formiran traganjem za sigurnošću i nazvan „logocentrizam“. Logocentrizam je, takođe u postmodernom viđenju, nevalidan predmet dekonstrukcije. Mada Džo Rouz prvo prihvata logocentristički način posmatranja sveta, njegovo rezonovanje neizbežno istovremeno uključuje dekonstruktivni impuls – tendenciju da sebe podrije.

Dekonstrukcija dokazuje da tekstovi imaju višestruka značenja i da „nasilje“ između različitih značenja teksta može biti razjašnjeno detaljnom tekstualnom analizom. Derida, međutim tvrdi da dekonstrukcija nije ni metod ni oruđe, već da se pojavljuje u okviru samog teksta. Subverzivni obrt jasnog značenja se opaža u Makjuanovom tekstu. U *Istrajnoj ljubavi* možemo govoriti o „nepouzdanom autoru“, o književnom sredstvu u kome je kredibilitet naratora, bilo da je u prvom ili trećem licu, ozbiljno ugrožen. Nepouzdanost Rouza kao lika pripovedača razvija se kroz ceo roman.

Makjuanov lajtmotiv u romanu je kontemplacija validnosti velikih priča. Ono što je bitno jeste da skepticizam prema njima prevladuje u postmodernim uslovima. Naučna misao je podložna tome da se posmatra kao velika priča i tako sklona dekonstrukciji, takođe. Uprkos konačnoj pretencioznoj afirmaciji načina razmišljanja Džoa Rouza na kraju romana, roman neopozivo ispituje racionalističko viđenje kroz celu priču. Zbog toga, tok misli u romanu ostaje istinski postmodernistički, uprkos istaknutom favorizovanju Džoa Rouza i njegovog racionalizma.

Beri Luis pokušava da identifikuje dominantna svojstva postmoderne književnosti i predlaže fragmentaciju i paranoju kao primere karakterističnog rastrojstva postmodernog romana. Oba se mogu uočiti u *Istrajnoj ljubavi*.

Pojava fragmentacije u književnosti tiče se poteškoće u određenju teme datog romana. „Postmoderni pisac ne veruje u celovitost i potpunost tradicionalnih priča i preferira suočavanje sa drugim načinima strukturiranja priče“ (Luis, 127). Jednolično ostvarenje priče romana nije ostvarljivo zbog postmodernog projekta. Vodeći princip naracije postaje izvrtanje.

Glavni likovi postmodernih romana često sumnjaju da su zarobljeni u središtu intrige, često opravdano. U ovom romanu Džoa Rouza proganja opsednuti lik Džeda Parija i njegova homoerotska opsesija. Ipak, Rouzova paranoja se na kraju romana otkriva da je opravdana i racionalno utemeljena. Makjuan nagoveštava da je njegov lik koji pripoveda nepouzdan, s tim što to na kraju poriče. Metafiktivni impuls je veoma prisutan u *Istrajnoj ljubavi*, čiji narator često komentariše proces pisanja.

Ovaj roman direktno se tiče postmodernističkog preispitivanja modernističke fundamentalne ideje racionalnosti. Roman praktično komentariše okolnosti tranzicije od modernizma do postmodernizma. U postmodernu doba relativizam dobija novi značaj. Univerzalizam, modernističko insistiranje na velikim pričama je napušteno. Postmodernu doba je skeptično prema modernističkim idejama o napretku, objektivnosti, razumu, sigurnosti i ličnom identitetu.

Makjuan je još uvek jednom nogom na polju modernih ubeđenja, ali se odmiče od njih u isto vreme. Nesreća sa balonom u *Istrajnoj ljubavi*, na primer, ne znači ništa do produbljujuće budalaštine na kraju. Makjuan potvrđuje postmodernu, kao što teorije postmodernizma prihvataju ničeovsko viđenje smrti tragedije. Ipak, Džo u *Istrajnoj ljubavi* ne može da prestane da razmišlja o svom moralnom padu, o tome što je pustio uže od balona. Glavni lik romana mučen je sumnjičavim osećajem krivice. Etički principi tiho se grupišu oko toka misli romana. Ponašanje likova postaje neosudivo u postmoderni. Tu raste etička sumnja. *Istrajna ljubav* smeštena je u posthumanističkom, postmuškom svetu, ali još uvek se čuju odjeci ideja humanizma i superiornosti muškaraca. Roman je i kontemplacija o konceptu paranoje, vrlo čestog motiva u postmodernom pisanju.

„Nema bespomoćnost. Sada je već bio dve stotine metara daleko od nas, možda devedeset metara iznad zemlje. To ćutanje bilo je neka vrsta našeg mirenja sa činjenicama, neka vrsta smrtne presude. Ili je to možda bio užasnuti stid, jer je vetar dotle prestao, i jedva da smo ga osećali na leđima.“ (2007: 19)

Istrajna ljubav komentariše poslemodernu situaciju – to je ilustracija problema sa kojima se postmoderna individua suočava u periodu nakon promena u kulturnoj logici. Glavna dilema Džoa Rouza je da li da prihvati zamku postmoderne o relativnoj etici ili ne. On prihvata modernistički stil mišljenja jer oseća osipanje tradicionalnog morala u postmodernoj eri. Ali ideali modernizma, koji su na mnogo načina i ideali lika naratora u *Istrajnoj ljubavi*, Džoa Rouza, nisu ideali i postmoderne.

Makjuan beskrajno žali u *Istrajnoj ljubavi* za gubitkom tragedije u postmoderni. Drugim rečima, tragični diskurs nosi moralnu osudu i sa propašću tragedije, dolazi do postmoderne fragmentacije moralnosti. Iako se Makjuan protivi tragičnoj perspektivi, ona postaje predmet latentne nostalgije u *Istrajnoj ljubavi*.

Šizofrenija romana je stoga takođe određena i oscilacijama glavnog lika između predavanja tragičnoj viziji i opiranja uz pomoć racionalističkog diskursa, koji ne podiže barijere protiv svesti o sebi. Ipak, sumnja u moralnost u postmodernoj eri utiče na priču *Istrajne ljubavi* istovremeno. Rouz traga za univerzalnom moralnošću, ali je odbija jer želi da pobege od osećanja krivice.

Tragični pogled na svet, praćen aurom moralnosti, izgubio je validnost u postmodernom kontekstu. Moral u *Istrajnoj ljubavi* je tamo gde nema sigurne moral-

nosti. Rouzova vizija ne dozvoljava tragični uvid, bar ne na osnovnom nivou svesti. Njegovo poimanje smrti Džona Logana je začuđujuće činjenički, ali postoji i svest o nedostatku tragičnog uvida.

„Gledali smo kako pada. Moglo se uočiti ubrzanje. Bez oprostaja, bez oprostaja za meso, ili hrabrost ili ljubaznost. Samo nemilosrdna gravitacija.“ (2007: 16)

Rouzova priča o padu jadnog čoveka je okrutno činjenička, ali dopušta ideju da nešto što nedostaje treba još da se uključi. Postoji i osećanje ozlojeđenosti, ali kao pretpostavka o sentimentalnom pogledu. To samo može biti Klarisa, čiji se glas prvo javio u čudnom devetom poglavlju.

Sa evolucijom od postmodernizma ka onome što sledi nakon toga i pomeraњem fokusa od sumnje ka poverenju, savremena proza beleži povratak osnovama – etičkim vrednostima, moralu i Teoriji, dilemama uporedo sa oživljavanjem naracije. Naspram pozadine onoga što se čini problematičnom intertekstualnošću, roman preispituje racionalizam i moralni relativizam, kao i vrednosti poput istine, poverenja, ljubavi. Na kraju izražava veću sklonost ka istini lepote nego ka istini nauke.

Makjuanovo pisanje se može okarakterisati kao podvojeno, jer je njegovo razmišljanje ambivalentno, a interpretacije beskrajno variraju. Autorov narativni glas izbegava jednoznačnost, dok šizofreno gledište autorovog pisanja čini ga postmodernim. Predmet zaključka će prema tome biti identifikacija (postmodernističke) šizofrenije *Istrajne ljubavi*. Bogata serija suprotstavljenih perspektiva uočava se u romanu. Dok je *Istrajna ljubav* smeštena u postmodernističkoj i postmuškoj sredini, još uvek odjekuju ideje humanizma i muške superiornosti. „Svakako, u svom razmatranju narativne dogme i slične muževnosti, *Istrajna ljubav* nije tekst afirmacije. Umesto toga, artikulisanje nespokoja zbog efikasnosti oba je svuda prisutno u romanu“ (Morison). *Istrajna ljubav* je tekst destabilizacije.

Makjuanovi kasniji romani stvaraju novu fazu u njegovom stvaralaštvu. On napušta klasični užitek u svom zaštitnom znaku: šokantnim patologijama modernog života. Potresne scene i tragični sukobi ne nestaju potpuno iz njegovog pisanja. Ipak, poklanja im se manje pažnje u smislu opisa sa manje detalja. Prilično pozitivan opis porodice u *Suboti* u kontrastu je sa opisom rasturene porodice u *Betonskom vrtu*. Šokantna tema je praktično transformisana, reciklirana, lišena glavne uloge. Potreba za šokiranim čitaocem ne dominira više u Makjuanovom pisanju. Ipak uznemirujuća moralna pitanja postaju lajtmotivi svih pomenutih romana kasnijeg razdoblja, mada Makjuan ne pokazuje saosećajnost sa tragičnom perspektivom.

U kasnijoj prozi, Makjuan ispituje svrhu i vrednost književnosti. Predlog je da je pisanje proze nepotrebno i frivolno zanimanje. Autor pruža svojim romanima kritiku književnosti, koliko god paradoksalno ovo može izgledati. Makjuan nikada potpuno ne umanjuje svoju umetnost, mada je određena tolerancija uvek prisutna. Latentna osuđivanja moralne validnosti književnog pisanja nije nikada upotpunjena. U ovoj polemici koja prevladuje, piščeva moralna ambivalentnost dolazi do izražaja.

Makjuanovo oklevanje ogleđa se u likovima njegovih romana. Peroun u *Suboti* gnuša se književnosti, ali je u pitanju viktorska pesma, na kraju, ono što

praktično spasava porodicu od kasnijih problema. U *Iskupljenju*, destruktivni impuls književnog stvaralaštva je iscrtan, a prinuda glavnog junaka da pripoveda postaje izvor zločina. Ali da li Brajoni treba kriviti? U *Istrajnoj ljubavi* Rouz, mada uspeva da pronade smisao u neobičnom ponašanju Džeda Perija tako što ga je okarakterisao kao patološko stanje, biva ostavljen sa nerazumevanjem partnera. Ambivalentnost je zadržana i postmodernizam teksta potvrđen.

Makjuanova proza može biti okarakterisana u smislu borbe da se artikuliše mogućnost narativnog glasa koji je samosvestan u odbijanju pune koherencije ili kontrole i nemoćan ili nevoljan je da otkrije do koje je mere nestabilan ili nespokojan. (Morison)

Ideja o tragičnim ehoima postoji u svim Makjuanovim kasnijim romanima. Likovi više nisu sposobni da budu tragični junaci, ali osećaju potencijal u sebi. Nevolja je u tome što vreme u kome oni žive ne dozvoljava istinski tragična osećanja. U *Iskupljenju*, Brajoni „reciklira“ tragediju svoje porodice u pisanju. Narator koristi osećaj krivice kao okvir za „njen roman“. *Iskupljenje* može da se opiše kao nostalgично prisećanje etike humanizma. Ono što Makjuan implicitno oplakuje ovde je to što će se postmodernizam pre opredeliti za estetiku nego za etiku (npr. Brajonino nemilosrdno estetizovanje iskustva kao postmodernog impulsa). *Iskupljenje* je pokušaj da se priseti istorije i da se tako rekonstruisana istorija zabeleži.

Lajtmotiv u Brajoninom liku je potreba da se racionalizuje nered. Njena psiha je podeljena na posledice realizacije krivice. Brajonin „uređivački duh“ čini da ona konstantno iznova stvara svoj svet tako što mu nameće red. Metafiktionalni komentar ovde je da je autor autoritet, kontrolor teksta. Ipak, Brajonina težnja za definisanošću, njena želja za dramatisacijom, pokazala se štetnom. Džo Rouz u *Istrajnoj ljubavi* ima isti poriv kao i Brajoni i njegovo razumevanje je takođe, na neki način, štetno (npr. veze između Rouz i Klarise). *Istrajna ljubav* prefigurira zaključke izvedene u *Iskupljenju* na mnogo važnijih načina.

Pojava šizofrenije je već prisutna u nazivu knjige. Postoji očigledna ironija u dvostrukom značenju reči istrajna: to je pridev koji daje pozitivni ton značenju ljubavi kao dugotrajne, one koja prkosi vremenu, ali je i glagolska imenica koja upućuje na doživljavanje neprijatnog, bolnog ili nametnutog iskustva – značenje koje negira uživanje. Stoga se čini da sam naziv destabilizuje značenje ljubavi i priča koje ga podržavaju. Na sličan način je destabilizovan i glavni lik i njegova ambivalentnost koja prožima roman. Struktura misli u romanu u skladu je sa pojmom fragmentovane moralnosti izdiže se iz postmoderne ere.

Makjuan naglašava činjenicu da postoje različiti svetovi i pluralnost prihvatljivih etika treba biti uzeta u obzir. Jedno od osnovnih pitanja koje Makjuan postavlja u *Istrajnoj ljubavi* je: I šta ako drugo, koga ne želim da pritiskam ni u kom smislu i koga sam već spreman da smatram jednakim, uprkos razlici, odbija da igra igru prihvatljivosti različitosti i pokušava da pokaže svoju superiornost? Miroljubivi um tolerantnog čoveka je ugrožen u tom slučaju. Rouz je gotovo živopisno nemoćan da se izbori sa autoritarnim ubeđivanjem Džeda Parija. Njegova ukorenjena pretpostavka o solidarnosti onemogućuje ga da efektivno protivreči, da se suoči i izbori

sa psihotičnim uzurpatorom. Ono što čini, u početku je prihvatanje neurotičarevih pravila igre, u kojoj je primetan njegov impuls tolerancije. Rouzovo manje istaknuto, ali svakako prisutno tolerantno postmoderno 'ja' prati moderni i opresivni alter ego, koji zapravo obuzima Rouzovu savest.

Lik pesnika romantičara, Džona Kitsa, o kome se govori od početka, čini se da je centralni: najpre, njegova uloga je da naglasi ključnu tematsku opoziciju u romanu, između naučnog racionalizma i estetske i intuitivne percepcije. Nije uzalud jedan od lika u romanu, Klarisa, stručnjak iz oblasti Kitsovog stvaralaštva i nisu slučajno Kitsovi stihovi iz poslednje strofe *Ode grčkoj urni* citirani: „*Beauty is truth, truth beauty...*“. Verovatno je i za Klarisu, kao i za Kitsa, lepota poslednji kriterijum istine – pogled koji se suprotstavlja sa racionalnim viđenjem njenog partnera Džoa Rouza – viđenjem koje će se pokazati kao ranjivo i koje neće položiti test pred izazivačkim i pretećim okolnostima stvarnog života. Takođe, Kitsova eterična ljubav prema Fani, koja je konstantna pozadina do trenutka kada se pretvori u podtemu *Istrajne ljubavi*, predstavlja jedno viđenje ljubavi, jedno od ključnih pitanja u ovom romanu. Postaje pokazatelj u odnosu na koju se posmatraju različite vrste ljubavi prisutne u romanu.

Kitsova ljubav, tako nevina i daleka 200 godina, pripada sasvim drugom svetu mašte i predstavlja i paralelu i komentar na ono što je u početku bila strastvena ljubav Džoa i Klarise, a potom bledela pod pritiskom. Predstavlja i komentar na morbidnu opsesiju Džeda Parija, tu karikaturu ljubavi koja najzad ulazi u živote ovog para i obuzima njihovu sreću. Klarisin i Džooov svakodnevni život i ljubav postaju zarobljeni u izveštačenost bolesne opsesije Džeda Parija, neprilici iz koje, kao što se na kraju ispostavilo, jedva da postoji izlaz.

„Ali nikada nije prestao da misli na nju. Tih decembarskih dana osećao se dovoljno snažan i silno ju je voleo. Lako ga je zamisliti kako piše pismo koje nema nameru da pošalje.“

Stisnuo sam joj ruku i ništa nisam odgovorio. Malo sam znao o Kitsu i njegovoj poeziji, ali sam pomislio da u svom beznadežnom stanju verovatno nije ni želeo da joj piše, baš zato što ju je toliko voleo. U poslednje vreme mislio sam da Klarisino zanimanje za ta hipotetička pisma ima veze sa našom situacijom, sa njenim ubeđenjem da ljubav koja se ne iskaže u pismu nije savršena.“ (2007: 11)

Pažljivo gradeći svoje likove i njihove pokrete, autor polako, ali konstantno otkriva kako manijačna opsesija i razočaranje mogu da savršeno zdravu i razumnu osobu postepeno pretvore u osobu koja je na ivici ubistva i ludila. U jednom trenutku će postojati snažna potreba da se cela priča odbaci kao delirijum ludaka. Ipak, ono što se na prvi pogled čini kao potpuni apsurd i budalaština, uskoro će se pretvoriti u košmar koji je otrovao lični život glavnog junaka. Situacija se otima kontroli i postaje opasna. Progonitelj, Džed Peri i njegova homoerotska opsesija postaju destruktivni ne samo za njegov lični integritet, već i testiraju granice Rouzove mentalne stabilnosti i naučnog racionalizma, istovremeno ugrožavajući Klarisin i njegov život.

„Pari je zatvorio oči i duboko udahnuo, još se nije molio, samo je prikupljao snagu. Odlučio sam da se vratim uz brdo. Kada je čuo da se udaljavam, ustao je i prišao mi. Nije hteo da me ostavi na miru. Očajnički je hteo da me ubedi, ali

je i dalje bio strpljiv, pun razumevanja. Kao da se smešio kroz nekakav zastor bola.“ (2007: 27)

Makjuan uvodi oprečne perspektive Klarise i Džeda, od kojih svako predstavlja drugačiji način razmišljanja od Džoovog. Do kraja romana, čitalac je u nedoumici čijoj perspektivi da veruje. Makjuan uvodi različite perspektive koje se tiču istog događaja. Tako ispostaviće se, reflektuju opsesiju teoretičara savremene naracije identitetom kao relativnim značenjem koje se ne može naći unutar osobe već se nalazi u odnosima jedne osobe i okoline, sa posebnim naglaskom na različitost perspektiva Klarise i Džeda po pitanjima koje Džo smatra bitnim.

Čak je i relevantniji drugi veći osnov na koji se savremeni teoretičari naracije oslanjaju kada se radi o identitetu. Budući da postoji verovanje da identitet nije u okviru nas, takođe je od vitalnog značaja da mi ispričamo naše priče. Identitet postoji samo kao priča: jedini način da kažemo ko smo jeste kroz priču, da izaberemo ključne događaje koji nas karakterišu i da ih organizujemo prema formalnim principima naracije, da prikažemo sebe tako kao da pričamo o drugome. Stoga postaje jako bitno da Džo ispriča svoju priču iz prošlosti kako bi prikazao sebe da bi opravdao svoju pogrešnu odluku u nesreći. U susretu sa Loganovom ženom, svako ima svoju priču. Dok je za Džoa njegov kukavičluk ono što ga uznemiruje, za Loganovu ženu je bitno da pronade ženu sa kojom je povezala svog bivšeg supruga, što pokazuje u svojoj priči:

„...That's what he would have done without her, and it's pathetic. He was showing off to a girl, Mr. Rose, and we're all suffering for it now.“

„This was a theory, a narrative that only grief, the dementia of pain, could devise. 'But you can't know this', I protested. 'It's so particular, so elaborate. It's just a hypothesis. You can't let yourself believe in it'.“ (1998: 123)

Kada je reč o nametanju naracija, naratori će pokušati sve da njihove priče budu prihvaćene, čak i kada se proces dostizanja željenog zaključka ne može podržati realistično. Makjuan namerno razbija linearno odvijanje vremena jer želi da kritikuje pojam apsolutnog vremena, u korist teorije relativiteta. Ovo se dešava u romanu kada nemamo linearno odvijanje događaja, već prekid sa početkom poglavlja u poziciji kada prvo moramo da dekodiramo, a zatim i pratimo. Kao čitaoci, kada se otvori poglavlje, a to se dešava uglavnom u poglavljima u drugom delu knjige, potrebno je da dekodiramo vreme naracije, što, naročito u pogledu radnje o kojoj se priča, stvara efekat metafikcionalne igre.

Vreme je krucijalno u naraciji. Neophodno je za naraciju jer ona ima koristi od toga. Samo da se uključi vreme bilo bi puko listanje događaja, dok naracija pruža uzročnost i povezuje događaje u vremenu. Logična ili kauzalna veza između dva događaja stvara fundamentalni aspekt svake priče. Proces priče, uvod-razrada-zaključak, naglašava teleološki napredak. Prema Piteru Bruksu, priča usmerava čitaocu želju ka kraju, a povremeno kroz neizvesnost ubacuje i digresije. Paradoksalno, imamo i napredovanje ka i digresiju od kraja priče.

Narativna tehnika razbijanja velike priče na manje je u harmoniji sa višestrukim konstrukcijama identiteta, jedinstvenim za Džoa, Klarisu, pa čak i Perija. Mada je Džoova priča najjača, budući da su mnoga poglavlja fokusirana na njegovu priču, samo kada Klarisa ili Peri dobiju šansu da izraze svoje priče, mogu da steknu određenu moć u odnosu na Džoa. I kako bi se zadržala moć u odnosu na druge, potrebno je ubediti ljude u svoju priču, što je Džoova opsesija:

„If you lived in
a group, like humans have always done, persuading others
of your own needs and interests would be fundamental to
your well-being.“ (1998: 104)

Ton opisa toka romana često je ironičan. Prethodno hronološki ispričana priča je primer takmičarskih tendencija i utvrđivanje kontradiktornih značenja. Mnogo je paradoksa u naraciji *Istrajne ljubavi*. Rouzova paranoja se tek na kraju priče potvrđuje kao osnovana. Međutim značajno je to da je pouzdanost ovog razrešenja nesigurna. U naraciji *Istrajne ljubavi*, Makjuan je preuzeo korake da osigura sumnjičavost naratora u prvom licu. Nije beznačajno i to da Makjuan kombinuje opis priče o progonitelju Džoa Rouza i istovremeno razgrađuje odnos Džoa i Klarise sa Rouzovim ekstenzivnim filozofiranjem o pravednosti svojih likova. Džo Rouz internalizuje ničeovski koncept „volje za istinom“. Koncept koji se provlačio kroz tekst u obliku pitanja je: „Koji je dokaz da je moj dokaz validan?“ Roman je primer toga kako su „uverljivi dokazi“ očigledni i kako se na neki način bilo koje tumačenje može pokazati kao pogrešno. Sve se može videti iz druge perspektive i osporiti. Da dodamo, Makjuanovim rečima, „čitalac treba da se pita da li može da veruje svom naratoru“.

Makjuan je posvetio *Istrajnu ljubav* debati oko postmodernog stanja, na veoma specifičan način. Makjuanova osnova Rouzovog lika takođe postaje studija subjektivnosti. Naracija u prvom licu, koju ovaj lik ostvaruje, ima svoju svrhu. Postmoderni koncept subjektivnosti može se uočiti po suprotnosti sa kartezijanskim pojmom subjekta koji ga definiše kao čvrsto ograničenog činioca racionalnog samoprava zasnovanog na tradicionalnoj epistemologiji, od Dekarta do Kanta, kao suprotnost objektu. Uprkos različitim i ponekada suprotnim formulacijama, kritičari postmodernizma i poststrukturalizma dele impuls da „dekonstruišu“ humanističkog subjekta kao nameravani izvor znanja i značenja. Takve priče redefinišu ljudsko ja kao entitet koji je konstruisan, a ne samo reflektovan u kulturnim i društvenim diskursima, lingvističkim strukturama i značenjskim praksama.

Kritika individue koja prihvata sveobuhvatno objašnjenje sveta očigledan je lajtmotiv u *Istrajnoj ljubavi*. Razgovor koji prožima roman je o nečemu što se definiše kao „lažna svest“. U jednom trenutku u romanu Rouz razmatra prirodu vere, nazivajući je „strastvenim ubeđenjem, brutalnom snagom jednoumlja koja donosi koheziju i identitet, i osećaj da ste vi i vaši prijatelji u pravu, čak, ili naročito, kada niste“ (2007: 159). Bilo gde drugde u *Istrajnoj ljubavi* druge mogućnosti nesrećnog prihvatanja na sopstveno insistiranje su navedene i u njima je prisustvo motiva u priči ojačalo. Na primer, u razgovoru za Klarisinim rođendanskim ručkom sa Džoselin

Kejl, pomenuta je priča o Mišeru. Razgovor se vodio o zagonetnosti naučnih otkrića. Ponekada i revolucionarna otkrića prođu neopaženo.

„He was absolutely certain that DNA was a boring irrelevant molecule containing random sequences of those four letters, ACGT. He dismissed it, and then, in that peculiar human way, it became a matter of faith with him, deep faith. What he knew, he knew, and the molecule was insignificant.“ (1998: 165)

Neizvesnost uvodnog poglavlja *Istrajne ljubavi* je nešto čemu se mnogi kritičari dive. Uspelo je da na izvanredan način uvuče čitaoca u priču. Idealni tok klasičnog romana: komplikacije likova i situacija koje stvaraju „uspon radnje“ koja kulminira u vrhunskom trenutku ne tiče se u potpunosti *Istrajne ljubavi*. Specijalnost ovog romana počiva na činjenici da se ključni događaj desio na početku romana. Čitalac bi trebalo ovo neslaganje da shvati kao otkrovenje. Sumnja u normalnost forme romana će tek nastupiti. I sam Makjuan priznaje: „O romanima razmišljam kao o arhitekturi. Morate da prođete kroz vrata, a vrata moraju biti konstruisana tako da čitalac stekne istog trenutka poverenje u snagu građevine“. Neslaganje zaodenuo u neobičan početak romana sa kulminacijom radnje pokazatelj je dalje destabilizacije romana.

Fundamentalna situacija sa balonom se razvija u istom poglavlju, sa otkrivanjem prirode samih likova. Džo Rouz, kao glavni lik romana i narator u prvom licu, daje čitaocu pogrešan utisak da je blizu kraja priče. Pravo značenje naracije u prvom licu u ovom romanu će dobiti svoj potpun oblik tek kasnije. Makjuan ima razloga što je svom glavnom muškom liku dao i ulogu naratora.

Već u prvom poglavlju, nakon nesreće sa balonom, Rouz je prikazan kao osoba koja je sklona čestom racionalnom razmišljanju. Prirodno, suočavanje sa tragičnom smrću pogađa Rouzovu sposobnost da prihvati život kao niz činjenica.

Drugo poglavlje je posvećeno Rouzovom žalosnom prisećanju neposrednih posledica nesreće.

Treće poglavlje daje Klarisi glas dok izražava ideju da Rouz zapravo pati zbog nesreće više nego ona jer ne može da se izbori sa odgovornošću za skorašnji događaj budući da racionalizuje sve što se oko njega dešava. Rouz nekako ne može da razume svoje uskomešano emotivno stanje ili ga čak i ne shvata.

„Nasmešila se i odmahнула glavom. Prišao sam joj, stao uz njenu stolicu, zagrlio je i zaštitnički je poljubio u glavu. S uzdahom je prislonila lice uz moju košulju i obgrlila me oko struka. Glas joj je bio mukao: E, baš si blesav. Tako si racionalan ponekad, kao dete...“ (2007: 33)

U četvrtom poglavlju, vidimo Rouza kako piše i razmišlja o priči u nauci. Dok raspravlja protiv preterane fabule, narativnog preterivanja u nauci, shvata da veruje u intuiciju pre nego u dostupni činjenični svet. Neobično je za Rouza da bude toliko siguran u to da ga je Džed Peri pratio u biblioteci. Nije ga video, tako da ne može da bude potpuno siguran i tu svoju sigurnost zasnuje na činjenici. Ali ga to ne sprečava da veruje da je Peri bio tamo.

U petom poglavlju ne uspeva da saopšti Klarisi da je Peri zvao telefonom prethodne noći. Rekao je čitaocu da je to zato što nije želeo da pokvari lepo veće udvoje.

Međutim, pravi razlog čitalac nikada neće saznati. Ovo je tačka u kojoj Klarisina kontrapostmodernistička netolerantnost počinje. Ipak je privilegija naratora u prvom licu da izabere interpretacije. Ne shvatajući u potpunosti da to čini, Rouz zapravo opisuje kako njegovo normalno racionalno 'ja' bezrezervno veruje u intuiciju, kada se radi o Džedu Periju. Rouz zna da je on opasan i pokušava da objasni ovu pretpostavku policiji. Policija zauzvrat sumnja u Rouzov zdrav razum. Njegova autonomija sada propada zbog nedostatka činjenica koje bi ubedile policiju. Ipak, Rouz je naučnik. Normalno on bi se složio sa policijom po pitanju toga da odsustvo činjenica ugrožava validnost pretpostavke. Međutim, njegovo zdravorazumsko zaključivanje je ugroženo. Da li on to primećuje? Makjuan je stvorio izuzetno komplikovan i čitljiv roman u kojem je izazvan um osobe koja je suočena sa običnim razumevanjem sveta. Istražuje se, drugim rečima, um u tranziciji. Pitanje je da li će tranzicija običi ceo krug? Ili će lik završiti u poricanju?

„Mahao sam stranicama nastojeći da smislim još neko utešno opravdanje. Korisno sam skrenuo pažnju s drugih stvari, sada mogu da napravim i poseban, ujednačen tekst od protivargumenata (u 20. veku je došlo do sažimanja narativa u nauci, itd.) i u svakom slučaju, bio je to tek prvi nacrt kome ću se vratiti kroz desetak dana. Bacio sam stranice na pisaoći sto i kad su pale čuo sam, po drugi put tog dana, kako iza mene škripi daska u podu. Neko mi je stajao iza leđa.“ (2007: 47)

Deveto poglavlje dovodi čitaoca efektivnije do shvatanja da je narator nepouzdan. Ne sme se zaboraviti da lik-pripovedač usmerava pažnju i priznaje činjenicu da on „obezbeđuje“ priču. On je manifestacija sopstvene latentne sumnje u sebe.

„Džo ima drugu vrstu problema. Njegova osećanja se sporo pretvaraju u gnev, pa čak i kada se to dogodi, zbog svoje pogrešne inteligencije, zaboravlja šta treba da kaže i ne može da osvoji poene. Ne može da se odluči od navike da na optužbu odgovori razumno i razložno, umesto da odmah ubaci svoju optužbu. Lako ga je nadigrati iznenadnom nebitnom opaskom.“ (2007: 77)

U jedanaestom poglavlju i Džed Peri dobija glas. Njegovo pismo Rouzu pokazuje Perijevu psihotičnu kompleksnost i razrađeno argumentovanje njegovog načina razmišljanja.

„Džo, Džo, Džo... priznaću, na pet listova sam ispisao tvoje ime. Možeš da mi se smeješ – ali ne previše. Možeš i da budeš surov prema meni – ali da ne preteraš – iza tih igara koje igramo nalazi se cilj koji ni ti ni ja ne treba da dovedimo u pitanje. Sve što zajedno uradimo, sve što jesmo, u Božijim je rukama i naša ljubav svoje postojanje, oblik i značenje crpe iz Njegove ljubavi.“ (2007: 87)

U sledećem poglavlju Rouz shvata da je verovanje Džin Logan zapanjujuće ubedujuće i logično, ali i začuđujuće neosnovano. Da li on takođe shvata i da, na isti način kao što je um Džin Logan fiksiran za tumačenje smrti njenog muža, svi su uvek neizbežno robovi svojih ličnih ubeđenja?

Što se tiče dvanaestog poglavlja, Rouz priznaje da, iako je možda video to

drugačije u trenutku, verovatno je otišao do Džin Logan da je vidi kako bi objasnio i utvrdio svoju krivicu i nevinost za smrt. Osećanje krivice, koliko god da je potisnuto, prisutno je, a da Džo Rouz nije potpuno ni svestan toga. Džo Rouz je nevoljan da pristane na viđenje sa Džin Logan.

Još je i značajnije to što u četrnaestom poglavlju postoje eksplicitni glasovi koncepata „moralnog relativizma“ i „verovati je videti“. Shodno tome, dolazi do velikog paradoksa. Baš posle objašnjenja da nije poverovao Džininom detaljnom tumačenju okolnosti u kojima je njen muž umro baš zbog tačnosti njenog razmišljanja, Džo Rouz dolazi na ideju Kleramboovog sindroma, psihijatrijskog koncepta koji prilično lako objašnjava ponašanje Džeda Perija. Tipično, Rouz očigledno nije svestan kontradiktornosti. Pošto je otkrio način na koji Džin racionalizuje situaciju, on predstavlja čitaocu svoje paradoksalno slično viđenje.

Šesnaesto poglavlje nam daje Perijeve pretpostavke ponovo, od kojih je jedna mišljenje da Džo Rouz mora biti oslobođen iz njegovog „malog kaveza razuma“ (2007: 133). Čitalac mora da počne da prati Rouzovo tumačenje na sumnjičav način, nakon što je Rouz dopuštio da se i drugi glasovi čuju. Perijeva pisma kao i Rouzova prisećanja na Klarisine reči postaju deo naracije. Kada Klarisa istakne da nije videla Perija ispred njihove kuće, mada Rouz tvrdi da je on uvek tamo, sumnja čitaoca se povećava.

Osamnaesto poglavlje opisuje Rouzovo ponovljeno neuspešno pokušavanje da ubedi policiju da je Peri pretnja. Primiće se da je „dokaz“ koji Peri donosi u policijsku stanicu da podrži svoju izjavu pažljivo i pragmatično izabran skup odlomaka iz Perijevih pisama, pre nego „objektivni“ dokaz. I ovde Rouz protivreći samom sebi.

U devetnaestom poglavlju, Klarisa, Rouz i Džoselin Kejl razgovaraju o tome kako naučnik postaje žrtva nevalidnog ličnog ubedenja. Shodno tome, još jedan incident postaje deo Rouzovog i Klarisinog života. Desio se napad u restoranu gde su ručali, posle kog je Rouz „znao“ da je napad bio isplaniran i usmeren na njega, a ne na osobu koja je sedela u njegovoj blizini. Problem je ponovo, nedostatak dokaza. Policija ima drugo mišljenje i to osnovano. Džo Rouz postaje očajan. Niko ne veruje u njegovu priču da je Peri pretnja za njegovu ličnost. To nas dovodi u iskušenje da pretpostavimo da je čitava priča zapravo obmana koju je smislio narator. Čitalac sumnja u kredibilitet Džoa Rouza.

Dvadeseto poglavlje tako obezbeđuje odgovarajući rezime glavnog pitanja u knjizi. Rouz, narator, dosta razmišlja o konceptu samoubedenja i postojanju sveobuhvatnog i subjektivnog pripovedanja:

„[W]e lived in the mist of half-shared, unreliable perception, and our sense data came warped by a prism of desire and belief, which tilted our memories too. We saw and remembered in our own favor and we persuaded ourselves along the way. Pitiless objectivity, especially about ourselves, was always a doomed social strategy. We're descended from the indignant, passionate tellers of half truths who in order to convince others, simultaneously convinced themselves [...] when it didn't suit us we couldn't agree on what was in front of us. Believing is seeing.“ (1998: 180–181)

Koliko je to čudno, odjednom, počevši od dvadeset prvog poglavlja, stvari se odvijaju u Rouzovu korist. Rouzovi strahovi se ostvaruju. On dobija poziv od Džeda Perija, koji je u njegovom stanu sa Klarisom i preti joj nožem.

Sledeće poglavlje donosi samoubistvo Džeda Perija u prisustvu Rouza i Klarise, Rouzovo hapšenje i ubrzo oslobađanje na osnovu prethodna tri svedočenja u policijskoj stanici.

Lik narator dozvoljava da se čuje i Klarisino mišljenje u dvadeset trećem poglavlju. Ona se izvinjava što nije verovala Rouzu. Ipak, postoji nešto što ona ne može da prihvati i zato predlaže raskid. Rouz ne prihvata Klarisino pravo da se oseća kao da nije u pravu. Nakon svega, sve činjenice su pokazale istinu – njegovu istinu.

Takođe, dvadeset četvrto poglavlje dokazuje da Džin Logan nije bila u pravu. Džo Rouz je na kraju osoba koja je imala pravo u svemu. Pouzdanost njegove priče je dokazana u apendiksu 1 za koje se tvrdi da je preuzeto iz medicinskog časopisa *British Review of Psychiatry*.

Taj prvi apendiks o Kleramboovom sindromu uključuje studiju slučaja, što je sažeta rekapitulacija Rouzove priče. Prilično primetno, ova studija slučaja ima par koji se miri, a to su očigledno Rouz i Klarisa. To može biti i želja Rouza. Nakon svega, u njegovoj je moći, kao naratora teksta, da učini da se stvari dogode onako kako on hoće.

„Slučaj čistog (primarnog) oblika De Clerambaultovog sindroma opisan je kod muškaraca čija su verska uverenja u središtu njegovih sumanutosti. Pacijent je opasan za druge i ima suicidalne tendencije. Ovaj slučaj podržava nedavno objavljene tekstove koji dokazuju da ovaj sindrom predstavlja nozološki entitet.“ (2007: 200)

Drugi dodatak donosi još jedno pismo od Perija, koje se sada čini previše nejasnim. Razočaravajuće je da jedna knjiga počinje tako otvoreno, a završava se studijom, referencama i dodacima. Ovaj kraj ne ispunjuje zapravo očekivanja čitaoca naročito kada se radi o najjednom jasnom viđenju istine Džoa Rouza. Razočaranje čitaoca na kraju je ono na šta je Makjuan računao. Tako je isplanirao kako bi dodatno destabilizovao glavnog lika i prpovedača u jednoj osobi.

„Iako to dobro znaš, moram opet da ti kažem da te obožavam. Za tebe živim. Volim te. Hvala ti na tvojoj ljubavi, hvala što si me prihvatio, hvala što si shvatio šta sve činim za našu ljubav. Pošalji mi uskoro poruku i zapamti – vera je radost. Džed.“ (2007: 211)

Postoje tri istaknuta lika u romanu i svaki od njih predstavlja primer po jednog predloženog načina razmišljanja: Džo je primer racionalizma, Klarisa emocionalizma, a Džed Peri verskog fanatizma. Na prvi pogled, roman podržava ideju modernog doba o superiornosti racionalizma ili nauke. U svakom slučaju, *Istrajnom ljubavi* upravlja ono što se često naziva „kreativnom moći šizofrenije“, u kojoj prividna pobjeda naučne misli ne može biti održana, a šizofrenija je jedno od ključnih svojstava postmoderne kulture.

Dok se *Istrajna ljubav* fokusira na racionalistični lik pripovedača, naučnika, stoga i ne može da izbegne podržavanje validnosti nauke kao superiornog načina

objašnjavanja sveta, ali takođe dopušta ovom liku da sumnja u legitimitet priče. U postmodernom realmu, Džo Rouz se smatra „vernikom“ takođe. Vera glavnog junaka neozbežno se suočava sa drugim verzijama istine, naročito sa Klarisnim romantičnim verovanjem u vrednost emocije ili sa religioznom fanatizmom Džeda Perija. Osim toga, njegova volja za istinom poistovećuje se sa naučnim objašnjenjem.

Kao što je već nagovešteno, mnogo ideja Džoa Rouza tiče se ideala izvesnosti značenja. Rouzov strukturalistički „hiperracionalizam“ je doveden u pitanje, mada, nakon što je njegov normalno potvrđeni racionalizam uznemiren iskustvom posmatranja tragične smrti druge osobe. Verovatno se smatra da Džo Rouz bar jednom treba da ostavi svoj uobičajeni, gotovo dogmatski kredo o izvesnosti razloga i da se prilično nepromišljeno preda užitku bespomoćnosti. Napuštanje naučnog rezonovanja uspostavlja opciju za Rouza u smislu hvatanja u koštac sa očajem. Međutim, ovo je za njega neostvarljivo. Rouzova racionalistička osnova misli sprečava ga da se na pravi način suoči sa neobičnim iskustvom. Umesto aktivnog suočavanja sa nepriznatim emotivnim nespokojem koji ga muči od nesreće sa balonom, koji se ne može prihvatiti samo razumom, Rouz ga nespotreno potiskuje i fokusira na proganjanje Džeda Perija. Drugim rečima, sasvim je verodostojno istaći intenzivan iritiran Rouzov interes za Perija. Rouzovo tvrdoglavo insistiranje na „verodostojnosti“ naučnog znanja, kome prkosi postmodernizam, lišava ga šanse da se suoči sa etičkom konfuzijom koja ga je obuzela.

Makjuan pokušava kroz ceo tekst da prizna i druge likove, tj. druge činioce koji učestvuju u priči, slobodu govora, ali odbija njihove „istine“ ka kraju priče. Džo Rouz izražava racionalno razmišljanje i to preterano. Ishod je njegova oslabljena sposobnost da odgovara za svoja i osećanja svojih bližnjih. Rouzov emotivni svet je čudno aktiviran, kada se lik suoči sa smrću druge osobe. Od ovog kulminacijskog trenutka, Rouzov naučni um prolazi kroz niz razočaranja. Bez potpune svesti likova, njegovo standardno racionalno rezonovanje je često izvrnuto i tako podriveno kroz priču.

Makjuan suprotstavlja dva paralelna jastva Džoa Rouza, od kojih je jedan tolerantan (na postmodernistički način), drugi opresivan (moderno). Lik postaje metafora za nauku, što, kada dobije privilegovan status u moderno doba, doživljava izvesnu degradaciju i umanjuje svoj zvanični značaj, u postmoderni (usled postmodernističkog razgovora o zavisnosti nauke od priče). Postmodernizam degradira naučnu „objektivnu istinu“, kao što je Liotar objasnio svoj rad sa jezikom. Problem sa savešću Džoa Rouza je u tome što on samo može da identifikuje kada drugi likovi usvoje „totalizujuće diskurse“. Njegovo prihvatanje naučne misli čini da on pretpostavi svoj privilegovani pristup iluzorno objektivnoj istini. Kao rezultat, Rouz kritikuje druge likove i njihovu projekciju stvarnosti. Problem je u tome što je Rouz u nemogućnosti da vidi sopstveno prisvajanje sveta. Poenta vere postmodernizma u višestrukost, raznolikost i relativnost. Istine su diskurzivni proizvodi i Rouzovi propali pokušaji da objektivizuje stvarnost prikazuju da je nesvestan svog neznanja.

U početku Džoa Rouza ugrožava progonitelj Džed Peri. Međutim, on uspeva da ponašanje svog progonitelja okarakteriše kao Kleramboov sindrom, ubedi policiju da je Peri opasan, i u svemu tome, rehabilituje svoju racionalnost i muževnost. Mada je Džo Rouz sposoban da opiše mane u rezonovanju drugih likova, njihove

lične priče i identifikuje njihovu pogrešnu divnu ubeđenost i nedostatak interesovanja za vrednovanje na drugi način osim „iznutra“, nemoćan je da vidi iste nedostatke u sopstvenom razmišljanju. Ovo se tiče bar primarnog Džoa Rouza. Drugi Džo je takođe prisutan u priči i stalno podriva očigledan glas i priznaje Rouzovu činjeničnu netoleranciju prema Klarisi, partneru koji je negde između i kome je dodeljena tolerancija uprkos činjenici da je sve vreme Rouzova antiteza.

Moral koji se u ovom romanu rađa iz postmodernizma nastaje kao takav iz potrebe za solidarnošću. Klarisa, njegov partner je manje sklona intelektualnoj depresiji posle nesreće jer ume da prihvati svoje osećanje očaja nakon neobičnog „spektakla“ smrti. Rouzova veza sa Klarisom prošla je kroz krizni period zbog njegove nesposobnosti da toleriše Klarisino nepoverenje u njegovo insistiranje na činjeničnosti. Istrajna ljubav, na određenom nivou, uspeva da se približi Klarisinom viđenju, u kojem se Rouz iskupljuje za svoj netolerantni moderni stav koji je uzrokovao raskid ovog para. To je namera postmodernizma: da ispita koncepte univerzalne istine i racionalnosti. Mnogo je vrsta znanje koje koegzistiraju i postmodernizam traži njihovu pozitivnu afirmaciju. Vođenje rata o totalitetu i istovremenoj validnosti razlika deo je postmoderne etike.

Dvostrukost naracije dotiče se ambivalentnosti lika naratora i uzima oblik šizofrenije koja kontroliše *Istrajnu ljubav*. Autonomija naratora konstantno se podriva. Rouzovo prisećanje prošlosti o kojoj govori nosi latentnu osećajnost prema Klarisi. Kada se sve uzme u obzir, narator je svestan svog statusa kao tvorca priče, što je postmodernog gledište, i osuđenosti na subjektivnost. Rouzova podsvest vidi da ne postoji istina koja je oslobođena od samog interesa i u kojoj priznaje i nepouzdanost Rouzovog teksta *Istrajne ljubavi*. Rouz pokušava da uključi i razmišljanja drugih likova u tekst, da se postara da postoji istovremeno isticanje kontradiktornih diskursa u priči u kojoj je sveobuhvatna potreba eliminisana i pluralnost potvrđena. Ono što iz toga proizilazi je poštovanje razlika koje proističu iz teksta, njegovog šizofrenog impulsa i to čini *Istrajnu ljubav* etičnu na postmoderan način, na koji i brojnost i koegzistiranje proističu kao kulturne vrednosti.

Čak i mučen krivicom, Džo pokušava da racionalizuje sva osećanja i emocije tako da pronade logično opravdanje za svoj moralni izbor:

„I ko je bio ta prva osoba? Ja nisam. Ja nisam. Čak sam i rekao naglas. (...) Da li treba kriviti tu osobu? (...) Teško je to promisliti. (...) Sa jedne strane, prvi kamenčić u lavini, a sa druge pravljenje nereda. Uzrok, ali ne moralno odgovoran činilac. Vaganje od altruizma do samointeresa. Da li je u pitanju bila panika ili racionalna kalkulacija? Da li smo ga zaista ubili ili samo odbili da umremo sa njim? Ali da smo bili sa njim, da smo ostali sa njim, niko ne bi umro.“

Zaključak

Kritika univerzalnosti prosvetiteljstva je centralna u razmišljanju filozofa postmodernog perioda. *Istrajna ljubav* proučava racionalno razmišljanje glavnih likova. Roman je kontemplacija modernističke strategije jedinstva protiv postmodernističke strategije pluralnosti.

Debata prisutna u ovom romanu tiče se promene pristupa nauci u periodu posle propasti pro-prosvetiteljske modernosti. Tendencija glavnog lika da pretpostavi objektivnu istinu, njegov beskrajni napor da se racionalizuje istina i obezbedi ujedinjena priča o tome, biće ispričana, zajedno sa povezanim postmodernističkim interesom za dekonstruisanjem shvatanja istine i racionalnosti. Postmoderna ideja *Istrajne ljubavi* je da nikakvo znanje nema privilegovan pristup realnosti i njenim objašnjenjima. Drugim rečima, centralne vrednosti postmodernizma su brojnost i različitost. Stoga etički podsloj postmoderne uzima u obzir potrebu za tolerancijom prema heterogenosti.

Nepoverenje postmodernizma prema racionalnom projektu moderne postaje lajtmotiv *Istrajne ljubavi*. Pitanja života u postmodernom dobu i društvu su očigledno glavne teme ovih romana. Okruženja u koja su smešteni noviji Makjuanovi romani ima postmodernističke odlike i piščevi opisi često evociraju saznatljivost teoretskih priča modernizma, kao što je to slučaj sa implicitnim komentarima o hiperrealnosti u *Suboti*. Ijan Makjuan rekonstruiše postmoderno iskustvo u prozi. Takođe, njegov narativni glas pogađaju dileme postmoderne. Sam pisac se može tumačiti kao postmoderni lik, koji oscilira između „povratka realizmu“ i metafikcionalnog postmodernog pisanja; prilično šizofreni lik, zaista. Primetna je hibridnost Makjuanove proze, njegova simultana upotreba književnog realizma i uključivanje postmoderne ere u smislu sadržaja romana. Takođe se može tvrditi da Makjuan pakuje svoju nostalgiju ka modernizmu u očigledno posmodernistički omot.

Roman istražuje naučni um glavnog lika Džoa Rouza i istovremeno, Makjuan suprotstavlja različite načine razmišljanja u individualnim likovima. Interesantno, glavni intelektualni pandan racionalnosti glavnog lika Rouza je ženski protagonist. Zapravo, Klarisa ima afiniteta ka književnosti, ona je stručnjak za Kitsa.

Susret Džooovog naučnog racionalizma i Džedovog izrazito individualističkog hrišćanstva čini se da sumira neumitni marš ka sekularizaciji. Konflikt u romanu između patologije i racionalnosti, između teorija evolutivne psihologije i romantične intuicije o istini i lepoti, između linearne naracije i postmoderne fragmentacije – sve to prikazuje poteškoće u pronalaženju adekvatnih i dovoljnih uzroka „*istrajne ljubavi*“.

Istrajna ljubav je roman u kojem Makjuan dela manje sa radnjom događaja negoli sa njegovim posledicama i uticajem na život glavnog lika, Džoa Rouza. Džooova borba da rekonstruiše svoj identitet kroz naraciju otkriva se kao plodno tlo za razmatranje o uskoj povezanosti naracije i identiteta i reflektuje koncept narativnog identiteta koji pruža rešenje za aporije ličnog identiteta.

Makjuan, na očito postmodernistički način, razgrađuje humanistički lik Džoa Rouza. Džo je očigledno kontradiktorna individua. Džo Rouz dolazi do parcijalne realizacije nemogućnosti objektivnosti. Fokusiranjem pažnje na činjenicu da mi pričamo poluistine, glavni lik podriva i kredibilitet sopstvenog glasa. Takođe, njegov autoritet kao autora je uspostavljen, ali i podriven. Džo Rouz usvaja šizofreno stanovište u svom ponašanju na mestu nesreće, ne može da odluči da li je kriv ili ne. Nesigurnost njegovog morala izaziva nelagodnost u njemu. Ova nesigurnost je prezrena u okviru modernosti, ali je postala prihvatljiva u smislu postmodernosti. *Istrajna ljubav* predlaže da su možda obe opcije, prihvatanje i odbijanje ove nesigurnosti, sa manama.

Jezik potrebe, sigurnosti i apsolutne istine ne može ništa drugo do da artikuliše poniženje – poniženje drugih, različitog, nedoraslog standardima. Jezik slučajnosti, nasuprot tome, stvara šansu da se bude ljubazan da izbegava poniženja drugih. Tako je poriv Džoa Rouza ka apsolutnim naučnim objašnjenjem izazvao njegovo nedovoljno prihvatanje Klarisinog prava na sopstvenu autonomiju. Rouzu je potrebno da poštuje Klarisinu „drugost“, da se pomiri sa zahtevima postmodernizma. U pogledu etike u postmoderni, potrebno je pomenuti još jedno ambivalentno stanovište Džoa Rouza.

Ono se tiče Rouzove uporne vere u naučnu objektivnost koja ga je učinila ne-moćnim da se izbori sa iskustvom koje je imao kao glumac na sceni nesrećne smrti jednog čoveka. Susret sa smrću, koji je osećao da je mogao da spreči da mu nije ponestalo moralne hrabrosti, postao je inicijalna kapisla u Rouzovom razočaranju naučnim umom. Rouzova dilema je da li da prihvati postmodernu etiku, u kojoj su individue bačene u sopstvenu subjektivnost kao krajnji etički autoritet, ili ne. Rouzov um je naviknut na utehe modernističkih totaliteta u kojima je pretpostavka objektivnosti oslobodila individue etičke odgovornosti. Ipak, naučno objašnjenje ga ne oslobađa osećanja krivice koje oseća.

Kako bi prestao da krivi sebe, Rouzu je potrebno da postane subjektivan, jer je njegova krivica relativna. Postmoderna nosi ideju tolerancije koja se ugodno navikava na raznolikost. Postmoderna je tolerantna na Rouzov „moralni pad“ u nesreći sa balonom, jer priznaje svoj lični interes u tom događaju.

Ovaj roman predstavlja Makjuanovu kasniju prozu, ali pitanje morala nije nešto novo u Makjuanovom delu. Briga o moralu i pokušaj da se obezvredi deo je Makjuanovog autorskog glasa od početka njegove karijere. U vezi sa njegovom kolekcijom kratkih priča i kratkim romanom *Betonski vrt*, postoji priča da on evocira nemirni osećaj beznadežnosti u razvoju ovih događaja i stvara čudna neizvesnost po pitanju standardnog morala i očekivanja u priči. Makjuan čitaoca čini nervoznim u toku čitanja. Može se povući paralela između autorovog neizvesnog narativnog glasa i tragične teme koju provlači kroz svoje romane.

Literatura

- Byrnes, C. (2002). *The Work of Ian McEwan: A Psychodynamic Approach*. Nottingham: Paupers' Press.
- Chetrescu, D. (2001). Rethinking Spatiality: The Degraded Body in Ian McEwan's Amsterdam. *B. A. S.: British and American Studies*, 7, 157–165.
- Childs, P. (2005). *Contemporary novelists: British fiction since 1970*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Childs, P. ed. (2006) *The Fiction of Ian McEwan*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Clewell, T. (2001). „Subjectivity“. *Encyclopedia of Postmodernism*. Eds. Victor E. Taylor and Charles E. Winquist. London: Routledge, 2001. 381–383.
- Docker, J. (1997). *Postmodernism and Popular Culture. A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Easthope, A. (2003). „Postmodernism and Critical and Cultural Theory“. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Ed. Stuart Sim. London: Routledge, 15–27.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Halperin, J. (1974). *The Theory of the Novel- New Essays*. New York: Oxford University Press.
- Head, D. (2007). *Ian McEwan: Contemporary British Novelists*. Manchester: Manchester University Press.
- Kahane, C. (2013). „Fleeing Clarissa: A Meditation on the Nature of Love, Enduring or Otherwise“. *SUNY-Buffalo/UC Berkeley*. (15 May. 2013)
- Makjuan, I. (2007). *Istrajna ljubav*. Beograd: Paideia.
- Malcolm, D. (2002). *Understanding Ian McEwan*. Columbia: South Carolina Press.
- McEwan, I. (1998). *Enduring Love*. London: Vintage.
- McEwan, I. (1994). *Forked Tongues?: Comparing Twentieth-Century British and American Literature*. Eds. Ann Massa and Alistair Stead. Harlow: Longman, 104–108.
- Morrison, J. (2003). 'Unravelling Time in Ian McEwan's Fiction'. *Contemporary Fiction*. London: Routledge. 67–80.
- Reynolds, M. and J. Noakes, eds. (2002). *Ian McEwan: the Essential Guide*. London: Vintage.
- Roberts, T. (2001). „Nietzsche, Friedrich“. *Encyclopedia of Postmodernism*. Eds. Victor E. Taylor and Charles E. Winquist. London: Routledge, 263–265.
- Rudaityte, R. (2008). *The Ethical Component in Contemporary British Writing*. ISSN 0258–0802. LITERATŪRA 50(4)
- Smejkalova, S. (2007). *Characters' Transformations in Ian McEwan's Works*. Brno: Masaryk University.
- Walker, M. (2009). „Ian McEwan's Enduring Love Jed is obsessed with sex in a Secular Age“. *Journal of Religion and Popular Culture*, Vol. 21 (1).

Jelica Rajković

POSTMODERNISTIC ELEMENTS IN THE NOVEL *ENDURING LOVE* BY IAN MCEWAN

Summary: The postmodernistic idea of Enduring love shows that there is no knowledge with a privileged access to reality and its explanations. Therefore, the ethical level of postmodernism takes into consideration the need for tolerance to heterogeneity. Postmodernism's distrust towards the modernistic rational project becomes the leitmotif of Enduring Love. The questions of life in the postmodern age and society are apparent topics of these novels. Ian McEwan reconstructs the postmodern experience in prose. Also, his narrative voice is affected by the dilemmas of postmodernism. The author himself can be interpreted as a postmodern character, indecisive between

the return to modernism and metafictional postmodern writing; a rather schizophrenic character indeed. The hybridity of McEwan's prose is notable, too, as well as his simultaneous use of the literal realism and the use of the postmodern era in the sense of the content. We can also claim that McEwan wraps his modern nostalgia using a postmodern wrapping paper. The novel explores the scientific mind of the main character, Joe Rose, and, at the same time McEwan juxtaposes it to the various ways of thinking in individual characters. Interestingly enough, the main intellectual equivalent to the rationality of the main character is a female character.

READER RESPONSE CRITICISM У КРИЛУ ФОРМАЛИЗМА ИЛИ НА ПРАГУ ПОСТМОДЕРНИЗМА: ПАРАДОКС У ТЕОРИЈСКОМ ДИСКУРСУ В. ИЗЕРА, С. ФИША И Н. ХОЛАНДА

Сажетак: Како је инсистирање на комуникацијском аспекту књижевности променило концепт одређења књижевног дела, и како се више инсистирало на процесуалности *текста*, сачињеном од низа знакова упућених некое да би били дешифровани, у жижи интересовања нашао се читалац који постепено постаје креатор текста. Међу првим ауторима који су афирмисали овакву улогу читаоца, односно оријентацију *Reader response criticism*, јесу немачки теоретичар В. Изер и амерички теоретичари С. Фиш и Н. Холанд. Иако се сматра да су њихове теорије донеле радикалну промену у приступу књижевном тексту, аутор рада поставља провокативно питање: да ли су наведене теорије већим делом у крилу формализма, или се заиста могу сматрати правим постмодернистичким теоријама? Тражећи одговор долазимо до закључка да се наведени аутори нису у потпуности отргли традиционалном концепту *дела*, формалистичком *поступку* који управља интерпретацијом, ауторовим стратегијама у тексту којима управља реакцијама читалца, те да је читаочева слобода минимална и он остаје далеко од постмодернистичког концепта читаоца-креатора текста.

Кључне речи: код, имплицитни читалац, обавештени читалац, интерпретативна заједница, трансактивна критика

1. Критика читалачког одговора у спору са формалистичким „читањем без читаоца“

Промена концепта књижевне комуникације до које је довело инсистирање на њеној дијалогској природи отвориће ново поглавље у теорији књижевности у чијем ће се средишту наћи читалац. Од 60-их година 20. века, са појавом првих радова из области теорије рецепције¹, читалац-адресат постаје

¹ Ово се односи на радове Х. Р. Јауса и круга младих научника који 60-их година 20. века делују у Констанцу – В. Изера, Ј. Стритера, Р. Варнинга и К. Штирлеа.

пресудни чинилац у процесу књижевне комуникације, а тумачење књижевног дела постаје аспект самог читања. Подршку процесу комуникације у књижевности и читаоцу даје постмодернистичка пракса писања у оквиру које се, како истиче Л. Хачион (1996: 102), инсистира на појму отвореног дела, укључивању стварног читаоца и сарадњи аутора са читаоцем. Паралелно са овом праксом писања која повећава читаочева овлашћења до те мере да он постане више од коаутора, настаће и теорија која ће објединити новоосвојена овлашћења читалаца у тумачењу и креацији дела. Поетичка и књижевнотеоријска, у првом реду херменеутичка разматрања о читаоцу у оквиру постмодернизма, обухваћена су термином *reader response criticism*, код нас преведеном као *критика читалачког одговора*, *реакције* или *одзива* (Радовић, 1989; Попов, 1993). Ова „глобална методолошка стратегија“ (Попов, 1993: 23) је на крају двадесетог века задобила доминантно место међу савременим књижевним теоријама.

Међу теоретичарима постоји неслагање у вези са почецима дате оријентације у проучавању књижевности. Миодраг Радовић (1989: 8) у тексту „Провиденцијална лакоћа читања“ почетак критике читалачког одговора везује за Терија Иглтона и његов текст „Побуна читаоца“ (објављен 1986. у књизи есеја *Against the Grain*). У оквиру свог манифеста, како га је назвао Радовић, Иглтон (1989: 18) промовише *читалачки ослободилачки покрет* (Reader's Liberation Movement).

Јован Попов (1993: 16) афирмацију критике читалачког одговора види у 1980. години, када су у САД штампани зборници *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, уредница С. Сулејман и И. Кросман и *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* Џејн Томпкинс, чији је задатак био да пружи преглед најзначајнијих теоријских разматрања из ове области.

Међутим, корени критике читалачког одговора су у даљој прошлости. Томпкинсова (1980: 11) почетак критике читалачког одговора везује за период између 20-их и 30-их година 20. века када су објављене дискусије о емоционалном одговору И. А. Ричардса, као и есеји Д. В. Хардинга и Луис Розенблат. Са Томпкинсовом се слаже Р. Т. Сегерс (1984) који почетке критике читалачког одговора такође везује за 20-е године 20. века, тачније за дело *Practical Criticism* (1929) И. А. Ричардса.

Иако међу теоретичарима постоји неслагање у вези са одређењем почетка критике читалачког одговора, оно је мање у одређењу њеног изворишта. Томпкинсова (1980: 215), М. Радовић (1989: 10) и Ј. Попов (1993: 18) сагласни су да је критика читалачког одговора, увидевши погрешку у формалистичком инсистирању на семантичкој аутономији књижевног текста и истакавши да је недовољно тумачење текста њим самим, пажњу усмерила на читаоца и феномен рађања дела видела тек кроз његову реализацију у свести читаоца. У тексту „Читалац у историји“ Томпкинсова (1980: 214–219) појам *формализам* схвата у широком значењу поступка претераног полагања на спољашњу страну дела и претпостављања облика садржини и суштини, те се у средишту њеног

тумачења критике читалачког одговора у спору са формализмом налазе имплицитне поетике песника Вордсфорта, Шелија и Елиота, а потом и нова критика, док се из овог спора изоставља руски формализам иако за његово узимање у обзир и те како има оправдања. Г. Раичевић (1997: 10–11), дајући дијахронички преглед критике читалачког одговора, проналази да је ова оријентација у проучавању књижевности у Америци афирмисана тек након предавања која су одржали Х. Р. Јаус и В. Изер. Приликом свог предавања Јаус је говорио о неопходности одбацивања формалистичког метода зато што полази од иманентистичке идеје о књижевној историји као смени књижевних система, без обзира на општеисторијски хоризонт њиховог настанка. Овим постаје јасно да се Јаус директно спори са ставовима руских формалиста, у првом реду Тињановим, изнетим у делу *О књижевној еволуцији* (1927).

Анализирање критике читалачког одговора у односу према формализму креће се два путевима: или се критика читалачког одговора сматра корекцијом формализма (Томпкинсова, Попов), или се пак сматра директном опозицијом формализму (Радовић, Иглтон). Аутори који прихватају овај други пут свој став образлажу тиме што формализам значење књижевног дела налази у тексту, а критика читалачког одговора у читаоцу. Тери Иглтон, као један од теоретичара који критику читалачког одговора сматра директном опозицијом формализму, истиче да се читалац побунио против формалистичког „читања без читаоца“ где права власт остаје у рукама текста, док читалац може имати једино „фантазију учешћа“ у тумачењу (Иглтон, 1989: 19).

Започињући зборник текстом Волкера Гибсона о *лажном читаоцу* (*mock reader*) из 1950, Томпкинсова је, како је то уочио Јован Попов (1993: 19), желела да истакне како је критика читалачког одговора почела да се развија унутар формалистичке позиције, са променом концепта читаоца који постаје допуна тексту и прати смернице за дешифровање текста. Да је запажање Ј. Попова тачно, потврђује и сама ауторка у тексту „Читалац у историји“ (Томпкинс, 1980: 201–232) у којем истиче да је критика читалачког одговора поставке формализма преобликовала у новом кључу, те да није донела ништа тако револуционарно на чему се инсистира, јер је све од чега је она пошла садржано већ у крилу формализма. Томпкинсова мисли пре свега на то како су проблеми који су у средишту критике читалачког одговора у вези са значењем дела и читаоцем покренути још у формализму, а да је различит само приступ проблему. У формализму се наведеним проблемима приступало уз вођење рачуна о аутономији и објективности дела, док се у другој теорији пошло од позиције читаоца.

Елизабет Фроинд (Elizabeth Freund), говорећи у књизи *The Return of Reader* (1987) о повратку читаоца у процес конституисања значења као догађају 20. века, попут Томпкинсове полази од формалистичког и новокритичарског избегавања читаоца као велике погрешке против које ће се побунити критика читалачког одговора.

Сузан Сулејман (1980: 3–5) се, за разлику од претходних теоретичара, определила за средњи пут. Критика читалачког одговора по њој јесте револуција

у теорији књижевности, али за разлику од става Терија Иглтона, револуција која се одвијала мирно. Готово неприметно се, паралелно са формалистичком и феноменолошком, рађала и теорија о читаоцу као компромис између две наведене.

Следећи подстрек који су дали Томпкинсова, Фроиндова и Сулејманова, наше истраживање се креће линијом спора са формалистичким иманентизмом и редеофинисања формалистичког појма *дело* у теоријама Изера, Фиша и Холанда.

2. Од дела до текста: формалистичка и феноменолошка фаза В. Изера

Пратећи линију развоја Изерове теорије преко његових, за позицију читаоца у тумачењу књижевног дела, кључних текстова, уочићемо две фазе: прву – формалистичку, у којој Изер највише пажње посвећује делу, његовој структури и започиње корекцију формалистичког иманентизма, и другу коју карактерише спој феноменолошке и рецепционистичке оријентације, у оквиру које се фокусира на процес читања и, на Ингарденовом трагу, сазнавања књижевног уметничког дела. „Апелативна структура текстова“ из 1970. године и делимично *Имплицитни читалац* (*The Implied reader: Patterns of Communication in Prose fiction from Bunyan to Beckett*) из 1972. репрезентативни су примери формалистичке фазе В. Изера.

„Апелативна структура текстова“ као примарни циљ има редеофинисање формалистичког *дела* у смеру *текста као апела* читаоцу. Теорију о апелативној структури текстова Изер започиње новом концепцијом текста и улогом читаоца у процесу рецепције. За разлику од формалистичке концепције која дело сматра „готовим производом“, довршеном и затвореном структуром која увек на исти начин стоји пред нама и упућује нас на исти херменеутички изазов, Изер промовише нов концепт текста који, иако јесте просторно омеђен, никада није довршен јер при сусрету са читаоцем изазива на тумачење и бива подвргнут читаочевој креативној активности. Дела јесу предмет *делатности* читалаца – кориговао је Изер формалистичку концепцију, али и додао – дела управљају наведеном делатношћу. Друга Изерова корекција формалистичке методе тиче се повратка контексту: у предмет рецепције (тј. у дело) уписан је апел читаоцу да дело примени на читаву своју личност. Апелативна структура текстова у Изеровој интерпретацији евоцира контекст читаочевог животног искуства, као и његове емоционалне и психолошке сфере, о чему ће бити више речи у *Чину читања* (Изер, 1976).

Оно што, по Изеру, представља предуслов за деловање на читаоца и његову реакцију јесте *неодређеност* која је својствена свим књижевним текстовима. *Места неодређености* којима текст упућује апел читаоцу имају корелат у оквиру формалистичке концепције. Срж учења руских формалиста у периоду

од 1915. до 1935. (односно у тзв. раном формализму, како га назива А. Флакер (1977: 234) – Виктора Шкловског, Јурија Тињанова, Бориса Ејхенбаума, Бориса Томашевског и Романа Јакобсона) – јесте инсистирање на *облику* као оном што дело чини књижевним, те на начину књижевног обликовања као правом и једином предмету науке о књижевности. Писац организује језички материјал кроз књижевни *поступак*, а бит поступка је *зачудност (очуђење)*, тј. појава да се књижевним поступцима код читалаца постиже утисак напуштања уобичајеног схватања речи као ознаке за ствари, да се користи посебан распоред речи, необичан ток приповедања, необична перспектива приповедача и тако се наводи читалац на напуштање уобичајеног начина проматрања ствари и појава. Виктор Шкловски (1917: 283) је прилично одређен у навођењу поступака *очуђења*, те међу њих убраја необичну лексику, синтаксичке инверзије, прекидање причања и дигресије, ретардирање збивања, семантичка промицања, а циљ очуђења јесте да наведе читаоца да приказано „види“ уместо да препознаје (у руском језику постоји опозиција *видение – узнавание*).

По Изеру (1978: 11), *места неодређености* постоје у радњи, стратегији приповедања, међусобном односу ликова у делу, ауторовом коментару и ограничена су на синтаксу текста. Поред паралеле са формалистичким поступком очуђења, Изерова теорија показује сличност и са Ингарденовим местима неодређености, што су учили Томпкинсова и Попов.

Изерова интервенција у односу на руске формалисте иде у смеру ширења овлашћења читаоцу у сусрету са местима неодређености. Самим тим што текст својим местима неодређености упућује апел читаоцу, читалац се одазива узимајући на себе задатак да „нормализује“ дата места. У току наведеног процеса, места неодређености ће се непрестано опирати нормализацији, те ће се тако продужавати њихово деловање, читаочева улога и процес рецепције. Неки од начина нормализације јесу свођење места неодређености на реалне датости, или пак на сопствено искуство. Оно што је за текст важније од тога да ли ће места неодређености бити нормализована свакако јесте игра са читаоцем и скала реакција које су у њему изазване.

Фигуру читаоца који узима учешће у процесу попуњавања места неодређености Изер назива *имплицитним читаоцем*. Овај појам се односи на структуру читаоца уписаног у тексту. Да наведена концепција не доноси радикалну новину теоријама о читаоцу, уверићемо се ако се осврнемо на текст Волкера Гибсона „Authors, speakers, readers and mock reader“ из 1950. У Гибсоновом *лажном читаоцу (mock reader)* налазимо претечу Изеровог појма. Гибсонов концепт лажног читаоца је формалистички – он је власништво текста и улога коју је стварни читалац позван да игра да би „откључао благо у тексту“ (Gibson, 1980: 3). Сачињен је од стратегија које аутор користи да би позиционирао стварне читаоце у односу на читав низ вредности и претпоставки за које жели да их читалац прихвати или одбаци. Функција му је усмеравање пажње на текст и удаљавање од ефеката које дело може изазвати у читаоцу, а који су ван значења садржаног на страницама текста и ван ауторове интенције. И Изеров *имплицитни читалац* је, како је то уочио

Јован Попов (1993: 62), „представа која обухвата збир унутрашњих оријентација уметничког текста да би овај могао да буде схваћен“, те „стање напрегутости у којем стварни читалац живи када прихвати своју улогу“, иза чега јасно уочавамо Гибсонову концепцију. Функција имплицитног читаоца јесте читање текста у условима актуализације које сам поставља. Изеров имплицитни читалац је, како закључује Џејн Томпкинс (1980: 16), спона између произвођача и конзумента чија је функција да, дајући смернице кроз текст, управља рецепцијском равни. Са оваквом концепцијом унапред одређене текстовне позиције читаоца, јасно је да се Изер у својим првим теоријским текстовима није много удаљио од формализма. У Изеровој теорији читалац није слободан у избору тачке гледања јер је схема имплицитног читаоца у тексту унапред одредила могућности стварног читаоца.

У другој фази својих теоријских разматрања Изер ће инсистирати на томе да су места неодређености у потпуности променила однос између текста и читаоца. Читалац више није само неко ко следи „сигнале“ из текста, већ са порастом места неодређености у тексту он бива укључен у довршавање његових могућих интенција. Тако интеракција између текста и читаоца сада подразумева обострани утицај. На трагу феноменолошке оријентације, у књизи *Чин читања* (1976) Изер у први план ставља улогу читаоца, истичући да проучавање књижевности осим бриге о конкретном тексту треба да, у истој мери, обухвати и све оно што је садржано у пријему тог текста.

Настављајући имплицитну дискусију са формалистичким приступом, Изер у тексту „Интеракција између дела и читалаца“ најпре редефинише формалистички појам *дело*:

„Само дело није исто што и текст, нити је једнако његовој актуализацији, већ мора бити смештено негде између њих. Оно неминовно мора бити стварно по карактеру јер не може бити сведено на реалност текста или на субјективност читаоца, и управо из те стварности води порекло његов динамизам. Наилазећи на разне перспективе које нуди текст, и повезујући различите прегледе и обраце, читалац покреће дело, а самим тим и себе“ (Изер, 1989: 51).

Право место дела је, по Изеру, *између текста и читаоца*. Његово остварење резултат је интеракције која се одвија на овој релацији. У самом тексту није садржан уобичајени *код* који ће усмеравати ток процеса рецепције, али то не значи да читалац има пуну слободу у процесу рецепције. Док ограничења у наведеном процесу јесу оно што остаје константа у односу на Изерове раније текстове, места неодређености ће у мањој мери бити модификована: она су и даље закони који регулишу међуделовање текста и читаоца, али су расути у тексту, те их читалац „мора најпре сабрати или, у већини случајева, поново саставити да би се могао успоставити било какав референцијални оквир“ (Изер, 1989: 53). Оно што ће повећати читаочева активност у процесу рецепције јесте наилажење на јаз, односно асиметрију између текста и читаоца, а она се огледа у празнинама у структури текста које код читаоца утичу на стварање идеја означених текстом, у негацијама које израњају из текста које или подстичу читаоца да изведе основне семантичке операције унутар текста, или призивају

познате и одређене елементе или сазнања само да би их опозвале. Развијајући у овом правцу своју теорију, Изер је у једном тренутку осетио опасност од преваге субјективизма у попуњавању места неодређености, односно празнина у тексту. Увођењем читаоца у процес конституисања дела избегао је ограничење на формалне елементе, али је ипак, с друге стране, желео да заштити своју теорију од приговора да је читаочева слобода велика у толикој мери да његов субјективизам у приступу попуњавању места неодређености може да угрози значење дела. Зато Изер подвлачи да се подстицаји за попуњавање места неодређености ипак налазе у самом тексту, да она читаоцу нуде сарадњу, али му нипошто не допуштају да преузме улогу аутора или креатора текста.

Највећи Изеров допринос савременим теоријама о читаоцу, како запажа Снежана Милосављевић Милић (2006: 32), огледа се у анализи апелативног коментара као једне од димензија неодређености у тексту, која се издваја по најексплицитнијем дијалогу са читаоцем и у оквиру које је Изер скренуо пажњу са функције приповедача у коментару, на чему се највише инсистирало, на рецепцијску димензију коментара и адресата као његову саставницу.

Изер је својом теоријом заборачио ка слободи читаоца, али је, не удаљивши се од вршења контроле у току извођења смислене конфигурације романа од стране текста, само делимично отворио могућности читаочево слободу у наведеној функцији.

3. Фишов спор са формалистичким иманентизмом: повратак контексту и процесуалности

Да је Фишова теорија у имплицитном спору са формализмом потврђује његов текст „Књижевност у читаоцу: афективна стилистика“ из 1970. године. Како је уочио Јован Попов (1993: 70), Фиш се спори са формалистичким обликом књижевног дела истичући да је *облик* формалисте погрешно навео на криви закључак о статичкој природи књижевности, те он сада модел статичке интерпретације промовисане у крилу формализма разбија констатацијом да такав модел не може бити примењен на књижевност јер је она кинетичка уметност. Фишова теорија ће се догађати и формалистичке поставке о објективности текста коју ће представити као велику илизују формализма, те ће је разбити једном посве оригиналном теоријом о „истим“ и „различитим“ текстовима. Његов допринос критици читалачког одговора огледа се и у новој концепцији читаоца.

Први одељак поменутог текста Фиш насловљава „Значење као догађај“, те се, анализирајући наведени проблем, попут формалиста, задржава на аналитичком методу који сматра плодноним за кодификовање значења дела, али му прилази са различите позиције у односу на формалисте – позиције читаоца. Први формалистички став против којег иступа Фиш тиче се лоцирања значења у израз, односно изједначавања израза са информацијом, без разматрања ње-

ног односа према стању свести реципијента. Са тим циљем, питање које би се обично поставило при анализи неког књижевног дела – „Шта ова реченица значи?“, Фиш замењује другим: „Шта ова реченица чини?“ Ову замену теза Фиш образлаже тиме што реченица сама по себи ништа не говори и „не представља посуду из које читалац извлачи поруку“ (Фиш, 1989: 36). Одбијајући да посматра реченицу као декларативну тврдњу, Фиш се задржава на процењивању читаочевом доживљају те реченице. Реченица је, како Фиш истиче, „догађај, нешто што се дешава читаоцу уз његово учешће“ (Фиш, 1989: 37, 41). Тек у сусрету са читаоцем она може задобити значење. Речи и њихово дејство су основни конституенти значења, а пут до њега води преко анализе развојних читаочевих *реакција*, које Фиш (1989: 38) дефинише на следећи начин:

„Под *реакцијом* подразумевам нешто шире од осећања (оног што су Вимзет и Бирцли назвали 'чисто афективним извештајима').² Категорија реакције укључује једну или све активности које изазива низ речи: пројекцију синтаксичких и/или лексичких вероватности, њихово касније догађање или недогађање; ставове према особама, стварима или идејама на које се упућује, поништење и преиспитивање ових ставова и још много више. [...] Оно што реченица *чини* јесте оно што она значи“.

У овој Фишовој тези уочавамо сличност са Изеровим појмом интеракције између дела и читаоца. И код Фиша је читање темпорални ток, а читалац реагује у условима тога тока – корак по корак, а не на израз у целости. Током процеса читања, активирају се и утицаји и притисци ранијег читалачког искуства – жанра или историје књижевности. Све то чини да се читање дефинише као један комплексни процес који укључује психолошке особине читаоца, своја и искуства претходних читалаца.

Друга Фишова полемика са формализмом односи се на појам објективности текста. „Објективност текста је илузија, штавише опасна илузија јер је тако физички уверљива. То је заправо илузија о самодовољности и комплетности. Штампани ред, или страна, или књига је тако очигледно *ту* – може се фотографисати и уклонити, тако да изгледа као спремиште онога са чим повезујемо вредност и значење“, рећи ће Фиш (1989: 42). Књижевност као кинетичка уметност захтева да на њу гледамо као на променљиви објекат. Физичка форма, промовисана у формализму, како сматра Фиш, спречавала нас је да видимо суштинску природу уметности. Ова концепција је неодржива најпре из разлога што ни ми сами нисмо створени за статичну интерпретацију. Деловање књижевности неизбежно активира читаочеву свест, те читање непрестано доводи у интеракцију исказ и нашу пројекцију. Датом интеракцијом значење се

² У једном одељку текста „Књижевност у читаоцу“ (Фиш, 1989: 42) дошло је до експлицитне полемике са наведеним ауторима која се односи на њихову, како је Фиш истакао, „заблуду афективне заблуде“ – теорију која под категоријом реакције подразумева „сузе, трнце и друге психолошке симптоме“. Фишова корекција ове теорије врши се преко укључивања у појам реакције менталних операција садржаних у читању, извођења чинова судова, праћења и прављења логичких низова, притисака ранијег читалачког искуства и др.

пројектује у текст и читалац постаје тај који производи смисао. „Књижевност је у читаоцу“ – истакао је Фиш, означивши тиме повратак контексту, али и, како ће то уочити Јован Попов (1993: 78), субјективизму и елитизму у тумачењу. „Анализирајући неки текст ми видимо оно што нам допуштају наша интерпретативна начела, а онда то што смо видели приписујемо тексту и његовој намери“, основно је Фишово (1989: 48) полазиште у дефинисању чина интерпретације текста. У Фишовој тези није намера та која ствара интерпретацију, већ је тумачење оно које ствара намеру. Фиш иде и даље од овога, истичући да ни формалне јединице нису у тексту, већ оне настају када се читалац одважи на интерпретацију.

Фишов допринос савременим теоријама о читаоцу лежи и у појму *обавештени читалац* под којим подразумева стварног читаоца који чини све што је у његовој моћи да би се информисао и који поседује „језичку, семантичку и литерарну компетенцију“ (Фиш, 1989: 46). Обавештени читалац је, поред књижевне, одређен и политичком и културном матрицом. Он је увек припадник одређене интерпретативне заједнице у којој владају одређена уверења при приступу књижевним текстовима. Свака интерпретативна заједница има своје интерпретативне стратегије које су научене, а које се могу заборављати, комбиновати, смењивати. „Интерпретативне стратегије су облик читања“, истаћи ће Фиш (1989: 75); не настају из текстова, већ оне обликују текстове. Ова Фишова поставка није само пољуљала објективност текста, већ је довела у питање валидност појмова „истог“ и „различног“ текста. Текстове, по Фишу, различитим чини наш избор интерпретативних стратегија јер су, као што смо рекли, оне те које производе различите формалне структуре.³ Тако ће нека интерпретативна заједница тежити произвођењу различитих текстова, док ће друге, применом једне насупрот дијапазону стратегија настојати да стално исписују један исти текст. Овом теоријом је Фиш извојевао победу над формалистичким поставкама, усмерио њен даљи ток ка ширењу читаачевих овлашћења у процесу конституисања значења текста, али је, попут Изера, остао на њеном прагу.

4. Помирење објективизма и фројдизма: теорија Нормана Холанда

Да Норман Холанд, као један у низу теоретичара критике читалачког одговора, у односу на Изера и Фиша бира средњи пут, те да настоји да помири објективистичке поставке формализма и нове критике са психоаналитичком теоријом развијеном на Фројдовим основама, приметила је још Сузан Сулејман (1980: 28). Холанд књижевно дело сматра чисто формалним ентитетом, независним од пишчевих намера и културно-историјског контекста, али, у исти

³ Тврдњу да формалне јединице нису чињенице које објективно постоје и које је могуће независно од сваког суда описати, већ да су оне производ интерпретације Фиш први пут износи у есеју „Шта је стилистика и зашто се о њој тако лоше говори“ (1973).

мах, у њему види средство за откривање индивидуално-психолошких реакција, што је на трагу психоаналитичког учења. „Читање је лична трансакција“, истакао је Норман Холанд (1980: 350–370) у истоименом тексту и започео линију субјективистичке парадигме унутар критике читалачког одговора.

„Почните од текста“, каже Норман Холанд (1989: 21) на почетку свога рада, те нас само на тренутак завањава да је његова концепција блиска формалистичкој. Следећи захтев који се односи на стављање читаоца у однос према датој причи потврђује да је ипак реч о једној новој концепцији читања. Исцрпна анализа сопствених реакција приликом сваког поновног читања Поовог *Украденог писма* увод је у Холандову теорију читања у којој ће акценат бити стављен на стање свести читаоца приликом процеса читања, те на комбинацију текста и личних асоцијација током читања. Овакву теорију читања Холанд назива *трансактивном критиком* и појашњава је на следећи начин: „Под тим подразумевам критику у којој критичар изричито ради на својој трансакцији текста“ (Холанд, 1989: 29). Уместо да се текст узме као непроменљива целина, о њему се треба мислити као о процесу који укључује и читаоца који му неизбежно доноси нешто спољашње, било податак из књижевне историје, биографије, или неку личну ствар. Неизбежно је током читања придружити тексту извантекстуалне, нелитерарне чињенице и, такође, неизбежно је да не дође до комбинације, односно трансакције текста и личних асоцијација читаоца. Поред текста, утемељење ове Холандове критике налази се у свести, телу, породици и образовању читаоца.

Претходницом своје теорије Холанд сматра Фишову *биактивну теорију* која је потврдила да читалац проналази у тексту више од оног што је у њему, као и да је његова реакција више од чисто лингвистичког реаговања. Недостатак Фишове теорије Холанд види у „стоп-кадар“ читању реченица и подели реакција на два ступња, јер, како истиче овај психоаналитичар, „не видим прво линије а онда одлучујем да их интерпретирам као да су биле перспективе правоугаоника. Све то радим у једној непрекидној трансакцији. Никада не видим линије а да не видим и схему за њихово гледање“ (Холанд, 1989: 31). Холанд закључује да текст не може једносмерно да изазива или ограничава реакције јер читалац и текст условљавају један другог. У оквиру ове трансакције Холанд примат даје читаоцу који се „умешао“ у интерпретацију и почео да поставља питања о тексту сопственим идиомом.

Полазећи од учења психоаналитичара да се у слободним асоцијацијама личности крију чињенице везане за идентитет, фантазије или њене одбрамбене механизме, Холанд је своју теорију читања повезао са рецепцијском равни књижевног дела, те је истакао да је литерарно искуство врло лично и да се може довести у везу са духовним богатством људског бића. Ово је резултовало новом концепцијом читања у којој се оно ставља у функцију конституисања идентитета читаоца. Концепцију читања у функцији откривања идентитета Холанд промовише 1975. године текстом „UNITY IDENTITY TEXT SELF“ који је уврштен у зборник Џејн Томпкинс из 1980. Човеков ментални склоп, по Холан-

ду, не само да регулише облике његовог понашања, већ усмерава разумевање и тумачење књижевног дела. Свако од нас има сопствени начин перципирања уметничког дела јер разлике у годинама, полу, националности, класи и читалачком искуству доприносе разликама међу интерпретацијама. Током трансактивне размене дела и читаоца образују се фантазије, а како оне потичу од читалаца, те исте фантазије откривају читаочев властити психолошки процес. По Холанду, читаочева психа користи, прилагођава и преуређује све што узима из приче са циљем да читаоцу донесе задовољство.

Како сматра Норман Холанд, читалац креира значење текста у складу са својим емоционалним и интелектуалним склопом, откривајући на тај начин сопствени идентитет. Контекст из којег се приступа неком тексту мења дати текст и од елемената који се налазе у њему, следећи његове подстицаје, креира нови. Учествујући у датој креацији читалац од текста узима, тексту додаје, и током даога процеса га обликује у складу са својим фантазијама и сопственим менталним склопом.

5. Закључак

Полазећи од читаоца и значења дела као средишњих проблема у критици читалачког одговора, уочавамо да се у оквиру формалистичког приступа, чији су представници В. Гибсон и В. Изер, читалац посматра као смерница за кодификацију значења присутна у самом тексту. Феноменолошки приступ Изера и Фиша извршио је корекцију формалистичког фиктивног читаоца кроз окретање ка стварном читаоцу који неретко постаје коаутор текста. Такође, читалац сада игра важну улогу у процесу конституисања значења које „лебди“ између дела и читаоца. Психоаналитички приступ Нормана Холанда полази од феноменолошких поставки и прихвата стварног читаоца-коаутора, али прави корак напред у домену проблема значења дела, налазећи га у читаоцу.

Док је Изерова теорија о читаоцу компромисна и окренута корекцији формалистичких поставки, Фишова теорија је полемички настројена у првом реду према формализму, а потом и према Изеровој теорији која, како он сматра, није избегла замку објективистичке илузије, те је постала простор за разне полемике јер је оставила отвореним проблеме значења књижевног дела и читалачке слободе. Истакавши да је значење дела у читаоцу, Фиш је, желећи да избегне замку објективизма упао у субјективизам, те се, свестан тога или не, зауставио на његовом прагу и избегао разматрање проблема вредности књижевног дела увидевши да би покретање те проблематике деконструисало његову теорију. Иако је услед превласти субјективизма Фишова теорија на мети критике (Попов, 1993: 78), она је уједно на међи између Изерове теорије која је великим делом остала у крилу формализма и постмодернистичких које се крећу у смеру давања великих овлашћења читаоцу у креирању значења књижевних дела.

Кодификацијом чина читања као личне трансакције, Холанд је читаоцу с пуним правом дао власништво над текстом. Његовом теоријом је најзад пре-

кинут дијалог са формалистичким поставкама, а читаоцу су проширена овлашћења у односу на Изерову и Фишову критику. Холандово читање у функцији креације идентитета стоји на самом прагу постмодернистичких теорија и усмерава их ка ширењу читалачке слободе у процесу тумачења и креирања значења дела.

Литература

- Gibson, W. (1980). *Authors, Speakers, Readers and Mock Readers. Reader-Response Criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore and London: The John Tompkins University Press, 1–6.
- Иглтон, Т. (1989). Побуна читаоца. *Књижевна критика*, XX, 3, 18–20.
- Изер, В. (1989). Интеракција између текста и читаоца. *Књижевна критика*, XX, 3, 51–60.
- Изер, В. (2002). Процес читања: један феноменолошки приступ. У З. Лешић. *Постструктуралистичка читанка*. Сарајево: Калиграф.
- Милосављевић Милић, С. (2006). *Модели коментара у српском роману 19. века*. Ниш: Просвета.
- Попов, Ј. (1993). *Ослобођени читалац*. Нови Сад: Матица српска.
- Раичевић, Г. (1997). *Читање као креација*. Нови Сад: Савез педагошких друштава Војводине.
- R. T. Segers, Rien T. (1984). *Is there a Future for this Class: Literary Theory and Criticism*. Bern.
- Tompkins, J. P. (1980). The Reader in the History. *Reader-Response Criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore and London: The John Tompkins University Press, 201–232.
- Suleiman, S. (1980). Introduction: Varieties of Audience – Oriented Criticism. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton, New Jersey, UK: Princeton University Press.
- Freund, E. (1987). *The return of the reader: reader-response criticism*. London, New York: Methuen.
- Фиш, С. (1989). Књижевност у читаоцу: афективна стилистика. *Књижевна критика*, XX, 3, 35–50.
- Фиш, С. (2002). Интерпретативне стратегије и интерпретативне заједнице. У З. Лешић. *Постструктуралистичка читанка*. Сарајево: Калиграф.
- Flaker, A. (1977). *поговор у: Ambrogio, Ignjacio. Formalizam i avangarda u Rusiji*. Zagreb: Stvarnost.
- Хацион, Ј. (1996). *Поетика постмодернизма*. Нови Сад: Светови.
- Холанд, Н. (1989). Поновно откривање *Украденог писма*: читање као лична трансакција. *Књижевна критика*, XX, 3, 21–34.
- Šklovski, V. (1917). *Umetnost kao postupak*. U A. Petrov (prir.). 1970. *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta.

Mirjana D. Bojanić Ćirković

***READER RESPONSE CRITICISM IN THE LAP
OF FORMALISM OR ON THE THRESHOLD
OF POSTMODERNISM: THE PARADOX
OF THEORETICAL DISCOURSE BY W. ISER,
S. FISH AND N. HOLLAND***

Summary: As the insistence on the communication aspect of literature change the concept of the definition of a literary work, and in insisting on the processing aspect of the text, consisting of a number of characters sent someone to be decoded, the focus of interest is found the reader who becomes the creator of the text. Among the first authors who affirm such a role for the reader, or orientation *Reader response criticism*, are the german theorist V. Iser and american theoretician S. Fish and N. Holland. Although it is considered that their theory of a radical change in the approach to the literary text, the author of the work raises provocative question: Are these theories mainly in the lap of formalism, or really be considered true postmodernist theories? Asking answer come to the conclusion that these authors are not completely spun out of the traditional concept of work, formalistic procedure governing the interpretation, the author's strategies in the text managed by the reactions of readers, and that the reader's freedom minimal, and he stays away from the concept of the postmodern reader-creator of the text.

ПРОКЛЕТСТВО ИЗГЛАДНЕЛЕ КЛАСЕ

Сажетак: Сем Шепард је један од најзначајнијих савремених драмских писаца који се бави проблематиком америчког сна, а посебно америчке породице. Његова намјера је да подрије репутацију коју има америчка нуклеарна породица и демистификује модерни мит о њеном постојању, али истовремено и да драматизује успон потрошачког друштва ефикасно условљеног да цијени материјална добра више од људи и земље. Питање идентитета, односно његовог губитка, које се односи на проклетство из њеног наслова, једно је од два централна питања ове драме; друго је глад оvdје представљене породице и отворена осуда механизације данашњег потрошачког друштва. Уз ове клетве, распад америчке породице чини се неизбјежним и потпуним.

Кључне ријечи: проклетство, мит, глад, породица

Сем Шепард је један од најзначајнијих савремених драмских писаца који се бави проблематиком америчког сна, а посебно америчке породице. Нажалост, са пуним правом можемо рећи да је он српској јавности готово потпуно непознат као такав. Вјерујемо да је разлог овоме незаинтересованост данашње публике за драмско стваралаштво и књижевност уопште, али и чињеница да највећи дио његових драма није преведен на српски језик. О постојању стручне литературе сувишно је и говорити, а ако и постоји онда је скоро занемарљива. Међутим, треба нагласити да је Сем Шепард као драмски писац, чак и у Сједињеним Америчким Државама, познат углавном академском сектору, док га шира публика доживљава као глумачку икону – статус који му је донијела улога у филму *Права ствар* када је био и номинован за Оскара. Дrame, након чијих успјеха Сем Шепард постаје један од најзначајнијих представника америчког драмског стваралаштва су његове породичне драме *Проклетство изгладнеле класе*, *Покопано дете* и *Прави запад*, које неки аутори сматрају његовом породичном трилогијом.

У овим драмама, Шепард изоставља препознатљиве екстравагантне ситуације и мистерије својих ранијих комада, бавећи се искључиво темом породице у театарски реалистичном окружењу, са непосредним заплетом и досљедним ликовима. Међутим, реалистичност драма и породица у њима описаним није реалистичност типа, како каже Шепард, „гдје се мужеви и жене шаљиво боцкају и препиру“, већ је оvdје ријеч о врсти „црног“ реализма у коме су при-

казане породице представљају крах америчког мита о савршеној породици и Америци као новом рају. Ове породице више наликују породици из мита о кући Атреја гдје брат брату служи синовљево месо за вечеру, а онда лијеже у постељу са властитом кћерком. Упознавајући чланове ових изгладњелих породица, постајемо ближи и њиховим тајнама, за које сазнајемо да су тајне њихове пропасти и тајне пропасти америчког сна.

Шепардова намјера је да нам прикаже искривљену слику једне наизглед идеалне породице са свим њеним недостацима, проблемима и скривеним тајнама. Да би показао шокантну неподударност и размимоилажење између стварног и имагинарног, он користи познате и лако препознатљиве мотиве из популарне културе, међу којима је најупечатљивији онај када Шели, из драме *Покопано дете* мисли да улази у свијет са омота Нормана Роквела, чији су саставни дио вечере са ћурком и питом од јабука, умјесто чега наилази на потпуно негирање и непрепознавање једног члана од остатка породице (Adler, 2002: 114). Овиме Шепард жели да подрије репутацију коју има америчка нуклеарна породица и демистификује модерни мит о њеном постојању. Према ријечима Дон Шуија, он настоји да нам, с једне стране, прикаже распад америчке породице, а са друге стране, успон потрошачког друштва ефикасно условљеног да цијени материјална добра више од земље и људи (Shewey, 1997: 109).

Прва у низу Шепардових породичних драма је драма *Проклетство изгладнеле класе*, која је премијерно изведена у Лондону 1977. године, а своју америчку премијеру имала је у Њујорку наредне године. Фокус ове драме је породица коју чине отац алкохоличар, лабилна мајка, мушкобањаста сестра и помирљиви брат, у чему можемо пронаћи аутобиографске елементе из живота Сема Шепарда. Међу члановима породице влада нетрпељивост, неразумјевање и незаинтересованост која упућује на отуђење међу њима самима, а онда и на отуђење са домом и земљом уопште. То је породица у којој отац у сину види „шпијуна“, а не свога потомка, а удаљеност између мајке и кћерке је толика да се чини да оне и не говоре истим језиком. Драма испитује односе међу породицом, питање припадности заједници и њеној основној јединки коју ови виде као сметњу и обавезу од које сви желе да побјегну. Још испитује и питање традиције и корјена, изолованости, те потрошачког друштва у цјелини.

Већ на самом почетку драме, када пијани отац разваљује врата и оставља на том истом мјесту само огромну рупу, нарушава се света сигурност дома као уточишта и мјеста које нам пружа сигурност и утјеху. Ова рупа која симболизује њихову празнину и духовну пустош, присутна је све вријеме, јер нико не сматра потребним да је попуни, а светост дома наставља да се нарушава између осталог и увођењем животиње унутра. Чак иако је у питању изнемогло и неухрањено јагње, чињеница да животињама није мјесто у кући иде у прилог тези да се интегритет дома тиме нарушава и да се мјешају појмови „унутра“ и „напољу“. Вриједност куће као дома срзава се још више њеном препродајом разним дилерима, а онда и наводима да је инфицирана термитима. Заправо све у кући се чини трулим и пропалим (пропала кола, иструлели трактор, мемљиви авокадо, побјешњели коњ, помахнитала овца) тако да и није чудо што сви желе

да побјегну из тог гробљанског мјеста које су запосјеле животиње и које својом разјапљеношћу дочекује странце.

У једном тренутку Ела, мајка, истичући да је кућа продата, испољава своју радост због изненада указане прилике да се коначно ослободи стега дома и слободно путује Европом. Ела се свесрдно заузима за испуњење своје жеље да оде у Европу и надокнади изгубљено вријеме у својој породици. Она можда и користи Тејлора, адвоката и препродавца некретнина, да би повратила своје изгубљено достојанство и добила новац који би је одвео далеко од Вестона, који јој никада није дозволио да уради нешто за себе и који ју је психички злостављао на начин који се у патријархалном друштву, у најмању руку, толерише.

Осим Еле, и Вестон жели побјећи из њихове проклете куће и од проклетих обавеза, те окреће леђа свима њима и проводи у кући свега три дана да би онда нестао на ко зна које вријеме. Он бјежи у потрази за нечим другачијим за што засигурно зна да не посједује и да то не може пронаћи у својој породици: „Ја бих само отишао накратко. С времена на вријеме. Нисам могао поднијети да останем овдје. Нисам могао поднијети идеју да ће све остати исто. Да ће свако јутро бити исто. Упорно сам то тражио тамо негдје... А то је све вријеме било баш овдје, у овој кући“ (Shepard, 1997: 194).

Како родитељи, тако и дјеца, Ема и Весли, маштају о неком идеалном мјесту: за Ему је то Мексико, а за Веслија, који још увијек вјерује о мит о последњој граници, то је Аљаска. Као што каже Ботомс, ово су луди и невјероватни сани, али одрећи се њих, и за једно и за друго, значило би предати се очају (170). Ема машта о одласку у, сунцем обасјани, природни свијет Мексика, гдје јој је сан да ради као механичар упркос противљењу своје мајке која то сматра сулудом жељом, јер њена Ема „тако прекрасно зна да везе“ (Shepard, 1997: 149). У овој изјави, лако је препознати одређена правила наметнута Ели, као и послове који су подијељени међу половима и које као такве треба прихватити. За Елу, жена механичар је неприродна појава и она би своју кћерку вјероватно посаветовала како да квалитетно опере веш, јер према ријечима Вестона, који не сматра да је жена способна и за један други посао, то је заправо њена једина обавеза: „Пусти њу нека то уради! То је њен посао! Шта она овдје уопште ради? Знаш ли? Шта је то што она ради по читав божији дан? Шта је то што једна жена ради?“ (Shepard, 1997: 166).

Веслијев сан да оде у Аљаску представља још један мит и подсјећа на онај о судбинском указу да Америка може и мора да се шири на запад, сјевер, односно било гдје само да запосједне нове земље каква је нпр. Аљаска. За Веслија то није „гомила леда“, како тврди његова сестра, већ нова обећана земља, нова Америка, земља нових прилика у којој ће можда и он пронаћи своју срећу. У потрази за новим домом и новим идентитетима, сви теже да се наново створе као бољи, достојнији живљења, ослобођени гријехова. Али у њиховој потрази за другим „ја“ само Ема и Весли увиђају да није мјесто оно што доноси промјену, већ да она долази из њих самих и да ма гдје отишли, у Европу или Мексико, ипак би суштински остали исти.

Интересантан је случај Вестона који је приказан у најнегативнијем свијетлу – пијаница, отпадник од сопственог дома и рођене породице, прљави просјак који руши дом и малтретира жену – кроз кога је Шепард чито же-

лио да драматизује традиционални лик америчког провинцијалца, али иза којег уједно стоји и критика америчког друштва и америчке политике уопште. Ако погледамо историјску позадину тога времена, која укључује Вестона на фиктивном, али Шепардовога оца и његове вршњаке на реалном плану, онда не можемо занемарити везу коју сви они имају са ратом у Вијетнаму, као његови директни учесници, те тако евидентни и енормни утицај који је овај имао на ту ратну генерацију. Овдје је ријеч о људима који су натјерани у рат на другом крају свијета из њима непознатих разлога, у име ко зна каквог и чијег циља, људи којима је оружје стављено у руке и речено да пуцају из њега. А они на које су пуцали и сами су били невине жртве нечијег терора и нечијих „виших“ циљева. И једни и други били су обучени да убијају и убијали су, јер као што каже Вестон у кратком присјећању, ти „увјериш самог себе да је то у реду“: „... Ја сам био у рату. Ја знам убијати. Био сам тамо. Ја знам како се то ради. Радио сам то прије. Ништа страшно. Само се мало прилагодиш. Убиједиш себе да је то у реду. То је све. Лако је. Само их покољеш. Просто.“ (170)

Имајући на уму преживљене ратне грозоте и ужасна крвопролића која су ови ветерани гледали, али и сами починили, освјетљава њихов психолошки профил и антисоцијално понашање након рата, при чему њихова анксиозност и нетрпељивост постаје потпуно оправдана и чак појачана поновним преузимањем њихових мирнодопских улога, мужева и очева, у животу који је остао непромјењен, чист и углађен као да се никада ништа није ни десило и као да они сами нису били они који су убијали друге људе без очигледног разлога. Својим одласком од куће, они бјеже од наметнуте роле савршеног оца, мужа, ветерана, можда и хероја, јер знају да нису ништа од тога и траже уточиште и утјеху у алкохолу, пустињи, самом себи (Roudane, 71–72). То је можда разлог и Вестоновим бескрајним лутањима и пијанчењима у којима он очито жели да нађе заборав и самог себе, као и да побјегне од бесконачних питања и лажних брига. Ваља напоменути да исту жељу дијеле и неки други Шепардови јунаци као што је Тилден из *Покопаног детета* или Остин, односно Ли, из *Правог запада* чиме Шепард заправо жели да истакне, и можда оправда, понашање свих очева и синова из његових драма, те их прикаже као жртве доминантне културе утемељене на погрешној идеологији дисоцијације.

Питање идентитета, односно његовог губитка, централно је питање ове драме и оно вуче за собом одређене поступке који увелико подсјећају на митолошке ритуале, као што је на примјер, ритуал приношења жртве у циљу одобровољења богова, сопственог прочишћења или поновног рођења. Слике крви честе су и стално се провлаче кроз ову драму. На самом почетку, крв се спомиње у контексту Еминог менструалног циклуса који означава битну фазу у животу сваке дјевојке, када она постаје жена, односно будућа мајка. Касније се у више наврата спомиње Емин циклус чиме се чак и објашњава њена нетрпељивост и нагле промјене расположења, а онда и у контексту Еле када њена кћерка сасвим непотребно и неприкладно пита Тејлора „да ли из ње још излази крв“.

Посебно значајна слика у којој се спомиње крв и која носи велико симболично значење је Веслијева окрвављеност на почетку трећег чина када се

појављује са крвљу на лицу и рукама након обрачуна с Елисом, а у настојању да поврати очев новац. Овај тренутак означава почетак Веслијево трансформације у нову особу тј. свога оца, Вестона. Нешто касније, он се појављује обучен у очеву одрпану и прљаву гардеробу која му савршено пристаје након што је прво свукао све са себе, окупао се у врелој води и онда на себе ставио то ново одјело које је „урањало у њега и обузимало га“, док се његово сопствено ЈА губило и повлачило да би на крају потпуно ишчезло:

„Пробао сам са врелом купком. Врелом колико сам год могао поднијети. Онда ледено хладном. Онда сам ходао наоколо. Али ништа није врједило. Ништа се није десило. А ја сам чекао да се нешто деси. Изашао сам вани. Смрзавао сам се и погледом тражио нешто да пребацам преко себе. Почео сам копати по смећу, а онда сам нашао његову одјећу. (...) Крв јагњета капала је с мојих руку. На тренутак сам мислио да је моја. Помислио сам да то ја крварим. (...) Почео сам да облачим његову одјећу. Његову бејзбол капу, његове патике, његов капут. И сваки пут кад бих обукао нешто његово, као да је дио њега прирастао уз мене. Могао сам осјетити како ме обузима. (...) Могао сам осјетити самог себе како се повлачим. Могао сам осјетити како он улази, а ја излазим. Баш као смјена страже“ (Shepard, 1997: 196).

Најкрвавији чин којим је морала да се купи ова трансформација је клање јагњета које је са бригом и тако ревносно његовао. Весли је то јагње жртвовао зарад свога оца и његовог спасења. Крв јагњета је његова сопствена крв у којој се родио нови Весли у одијелу свога оца и налик на њега; бејзбол капа, патике и капут – оставштина уморног оца, излапјелог од алкохола и исцрпљеног од снаге своје „мужевности“. Клање јагњета је, може се рећи, други степен којим се откупљује Веслијево ново „ја“, коме је претходило убиство Емине кокошке и који по себи представља просипање крви невиног која доводи до новог рођења. Митолошке, али и библијске асоцијације су знатне. У Старом завјету, јагње се јавља у контексту приношења жртве Богу након што је Абрахам доказао своју вјеру и спремност да жртвује и рођеног сина, а осим тога, опште је познато да је у контексту хришћанства, сам Исус поистовјећиван са Јагњетом (Adler, 117).

Након ове испразне и узалудне потраге, Весли осјећа огромну нарастајућу глад која постаје животињска. Како стоји у напоменама аутора у тексту драме, „Весли брзо прилази фрижидеру, отвара га, почиње вадити разну храну из њега и халапљиво је јести (...) бацајући напола поједену храну на страну и тражећи још. Док једе, он незнатно стење“ (191–192). Гутајући и гурајући у себе све што му дође под руку, Весли постаје још типичнији представник модерног америчког друштва опседнутог куповином и потрошњом, као и Вестон прије њега који је управо немилице трошећи и довео породицу до руба пропасти, а кућу гурнуо у руке корумпираним и надменим накупцима као што је Тејлор. Веслијева трансформација постаје потпуна када га мајка почне ословљавати са „Вестоне“ видећи у њему мужа, а не сина.

Друга значајна трансформација и поновно рођење које је изазвало жељу код Веслија да и сам прође кроз сличан ритуал, је она која се одиграла Вестону.

Вестон, „психички и емотивно неспособан за своје поступке, склон насиљу, незапослен, осуђиван“ (178), при томе стално одсутан од куће и алкохоличар, у правној терминологији је „open and shut case“. Међутим, када отрехњен доживљава неку врсту епифаније за вријеме шетње авокадо ранчом, када изненада спознаје да је он власник тог ранча и да хода по својој властитој земљи, Вестона испуњава, по његовим сопственим рјечима, неки сјајан осјећај. Због тог открића и осјећаја који је овај у њему изазвао, он пролази кроз ритуал након кога се рађа један нови Вестон сједињен са универзумом у коме обитава и земљом коју гази:

„Почео сам да се питам ко је тај што шета воћњаком... Као да то нисам био ја. То је био неки лик у тамном капуту, патикама и са бејзбол качкетом. Није ми изгледало да је то власник овако лијепог имања. (...) а онда ми је синило да сам заправо ја власник. Да сам то некако био ја и да то ја ходам на властитом комаду земље. И због тога сам се тако добро осјећао. (...) Скинуо сам сву стару одјећу са себе и ходао наг. Само сам ходао кроз цијелу проклету кућу као од мајке рођен. Покушавао сам да осјетим да то ја шетам у својој рођеној кући. Као да се једна цијела особа одвајала од мене. Потпуно страна“ (185).

Он одбацује своје старо, исхабано „ја“, купа се прво у врућој, па у хладној води, брије се, облачи и спрема себи прави доручак од намирница које су се, као у неком чуду, нашле у вјечито празном фрижидеру, као да је „Божјић и као да је неко знао да ће се он поново родити баш овог јутра“ (185). Затим, перевеш и свој и осталих из породице чиме се дубље и тјешње повезује са свима њима увиђајући значај крвних веза и потребу да се оне његују и поштују као свете, те чињеницу да породица није друштвени елемент који се може одбацивати и надокнадити како околности налажу:

„И ја осјећам као да знам сваког од вас. Као да сваког од вас знам преко крви и меса. Као да су наша тијела повезана и да се тога никада не можемо ослободити. Али ја се нисам ни хтио ослободити. Осјећао сам да је то нешто добро. Добро је бити тако повезан крвљу. Да породица није само ствар друштва. Да је то животињска ствар... Почео сам се осјећати пун наде“ (186).

Усред своје наивности и наде коју је осјетио, након ко зна колико времена у свом пустом животу, Вестон као да вјерује да својом трансформацијом заиста почиње један нови живот чиме се бришу сви његови пропусти и дугови из претходног: „Ја сада не морам да плаћам за своју прошлост! Не сада! Не након овог јутра! Све је то сада иза мене! (...) Све је то завршено, јер сам ја поново рођен! Ја сам сада једна потпуно друга особа!“ (192). Ипак, дугови су ту, пријетња смрћу је све ближа, али то није оно најгоре што је остало иза старог Вестона. Најгоре је то што се његов стари идентитет реинкарнирао у Веслију, као и у Еми која ће платити гријехе свога оца сопственом невином крвљу у ауто експлозији њему намијењеној. И управо та оставштина од родитеља виси над главом њихове дјеце као неко проклетство. Крвна линија постаје

клетва, прошлост сустиже свакога и дијете плаћа за гријехе свога оца, као што један народ мора платити гријехе своје прошлости. Кроз крв и месо родитеља, како нас учи хришћанска, и то августовска доктрина, дјеца наслеђују гријехе својих родитеља који неокајани падају на њихову душу. У питању је прастари Адамов гријех који је присутан у свима нама и због кога ћемо наводно заувјек испаштати, уколико нас милост божија не спаси њега, а Он нас не уздигне до свога крила и свога вјечитог града. Ова клица патријархата је мит дисоцијације на дјелу или Бартов секундарни језик, који се не усуђујемо анализирати и чије нам је поријекло непознато, а ипак га прихватимо као генералну истину. То је смјена митологија као система вјеровања у којој поражена митологија и њене истине бивају потпуно потиснуте у страну или демонизоване, као што је овдје случај са крвним везама и човјековом природом која је данас постала заразном болештином која се преноси генерацијама и од које се оболијева још у материци:

„То је клетва. Осјећам је. Невидљива је, али је ту. Увијек је ту. Обузима нас као кошмар. Сваки дан је осјећам. Сваки дан је видим како долази. И увијек и дође. Понавља се. Дође чак и онда када урадиш све што је у твојој моћи да је спријечиш да дође. Чак и када је покушаш измијенити. И враћа се. Дубоко. Враћа се све до мајушних ситних ћелија и гена. До атома. До мајушних сићушних ствари које пливају одлучујући саме за себе, без нашег питања. Кује завјере у материци. Чак и прије тога. У ваздуху. Окружени смо њоме. Већа је чак и од владе. И чак иде напријед. Ми је ширимо. Ми је преносимо. Ми је наслеђујемо, а онда преносимо једном, па још једном. И тако унедоглед, без нашег питања“ (173–174).

Питање насљедства најављено је већ у самим именима актера драме: Вестон–Весли, Ела–Ема и то је нешто чега не могу да се ослободе никада, нити да побјегну од њега. Инфицирани су њиме путем крви која се као отров шири њиховим тијелом, буди у њима оно најгоре и на крају, изгледа, изазива и њихов крај. Овај отров Ема назива „нитроглицерином“ и „течним динамитом“, када Тејлор објашњава како њен отац има „кратак фитил“, те како је „то насљедно, експлозивно и веома опасно“.

Осим насљедства као главног проклетства Тејтових, чини се очигледним да су они проклетни како својом крвљу, тако и својом неумољивом глади. Глад као један од бројних симбола присутних у овој драми, спомиње се у самом наслову и наговјештава сиромаштво, бол, физичку глад. И Ела и Весли и Ема, сви они оптужују једни друге како су стално гладни и стално проводе вријеме у потрази за храном, завирујући у фрижидер који је изгледа постао савремени амерички сан. Међутим, њихова физичка глад која натјера Веслија да закоље невино јагње, а Елу и Вестона да продају кућу, у ствари је метафора за њихову унутрашњу, духовну и емотивну глад. Њихова глад је метафора за њихову потрагу за идентитетом, срећом и испуњењем, те задовољавајућим животним улогама. Њихова глад је посљедица њиховог виђења живота према коме је крв проклетство кога се треба ослободити кидањем веза и затирањем корјена, не-

гирањем емоција и оглушивањем о унутрашње моралне законе. Њихова глад је глад за изгубљеним јединством и цијеловитошћу. Они се међусобно оптужују и грозе од помисли да су они изгладнела класа и подсјећају једни друге да не могу стално бити гладни, јер они нису сиромашни. Они се питају гдје нестаје сва храна, јер „они не гладују“ и грозе се Корејаца који живе „међу картонским зидовима натопљеним кишом“ и чија је глад толика да „прережу врат јагњету и поједу га сировог!“ Наравно, управо то ће се десити и Тејтовима када њихова глад досегне свој врхунац и постане њихово проклетство. Вестон ће морати да отплати на било који начин све своје дугове, Ела и Весли на прагу су перверзне инцестуозне везе, а Емино постојање је већ прекинуто у експлозији на крају драме.

Кућа је продата, трошна, празна и предата у руке „зомбијима“ попут Тејлора и Елиса који ће ту саградити зомбовску архитектуру чији ће власници бити зомбији и која ће бити на услузи осталим зомбијима. Град зомбија, како га назива Весли. Интересантно је како се сви Тејтови олако одричу куће у којој живе, жудећи за неким другим и бољим домом, чак и у другој бољој држави, односно континенту (Мексико или Европа); сви, осим Веслија, који једини ту кућу сматра својим домом и не жели је трампити за неки други ма гдје се налазио, јер он увиђа величину ове клетве и схвата да продаја куће не значи само изгубити дом, већ и земљу. Бијег из домовине и потрага за срећом као да је још једна оставштина америчких праотаца који су и сами у потрази за срећом стигли на нови континент. И опет као своји праоци, Тејтови не увиђају да то они бјеже од себе самих, те да свако мјесто има своју душу, како то назива Лоренс, душу са којом треба ускладити своје унутрашње биће и покорити јој се. Тек када се повинујемо оном дубоком гласу у себи и послушамо га, спознаћемо праву слободу и пронаћи свој прави идентитет. У супротном, не помаже ни пут на крај свијета, ма гдје он био.

Поред свих клетви Тејтових, над њиховим главама виси и клетва због дугова усред помаме за куповином, продајом и профитом, као и уступцима које праве великим корпорацијама, бизнисменима или, како их назива Весли, „зомбијима“. Ова „инвазија зомбија“ отјелотворена је у лику адвоката Тејлора са којим је Ела, како изгледа, у љубавној вези и који ће јој продати кућу, а који представља етику потрошачког друштва присутног не само у Америци, већ и на просторима гдје ми живимо. Ријеч је о друштву у коме је куповина и продаја извор будућег успијеха и среће, у коме се улаже само у материјалне ствари и које тјера људе у беспотребне трошкове, кредите и дугове. Вестоново траћење новца на којештарије резултат је његовог вјеровања у амерички мит о успијеху који прокламује брзу зараду и доступност производима преко банака и картица, односно „невидљивог новца“, како га назива Вестон који не може да се не запита зашто се не задужити „када су то само цифре“ које ће бити гарант једне боље будућности и среће: „...сви хоће да купујеш ствари. Фрижидере. Кола, куће, посједе, некретнине... цијелу ствар покреће невидљиви новац. Више се и не чује звук размјене. Само пластика од руке до руке. Све је у свачијим рукама. И онда сам схватио да ако ствари тако стоје, зашто ја то не бих искористио? Зашто се не би задужио неколико хиљада када су то ионако само бројеви?“ (194)

Механизација данашњег друштва представљена је и одломком у коме Тејлор процјењује кућу и земљиште и сматра да је „штета што се пољопривреда полако гура у позадину“ да би направила мјеста изградњи стамбених насеља (чије су куће наравно на продају) и овдје гради још један нови амерички мит – мит у коме је срећа живјети у Америци, земљи у којој је могуће ширење, а не у „тамо некој Индији гдје људи живе под дрветом банане“. Овом новом америчком миту који више и није мит већ реалност у којој се све више пољопривредних земљишта претвара у грађевинска земљишта, пустиње у голф терене или рекреативне центре, Шепард супротставља друго гледиште у коме механизација и узурпација земље доноси пропаст и смрт, односно бива још једно од многих клетви данашњице. Ово гледиште дато је метафорички кроз алегоричку причу о орлу и мачки који се лудачки боре у ваздуху кидајући једни другом утробу у очајничком покушају да се ослободе обостраног смртоносног стиска:

„Махнито се боре насред неба. Мачка орлу кида груди, орао покушава да је испусти, али мачка се брани, јер зна да ако падне, умире.
И орао бива раскидан ту, насред неба. Покушавајући да се ослободи мачке која га не испушта.
И онда заједно падају на земљу. И једно и друго падају на земљу. Као једно једино биће“ (200).

Ова парабола има вишеструко значење. У првом реду, у датом контексту, она означава слом похлепне Америке која је, према ријечима Руби Кон, „зграбила сопственог убицу, те натјерала домаћу животињу да подивља“ (169). У прилог овоме, свакако иде и симболика самог орла који традиционално представља Америку, и то у овом случају, Америку која страда од своје сопствене руке. Не смијемо заборавити и сами увод у ову причу у коме орао граби тестисе прекланог јагњета и односи их са собом, а које Руби Кон сасвим оправдано назива „свјежим малим остацима мушкости“ који постају храна гладном орлу, баш као млади регрути милитаристичком режиму Сједињених Држава и његовом незајажљивом апетиту.

Ипак, у оба случаја грабљивица постаје и жртва. Импликације на рат су из Вестонове приче о орлу који га пореди са ратним Б-49 и кога бодри са осјећањем усхићења истим оним које је осјећао управљајући ратним авионом: „Стајао сам тамо, махнито вичући, док су ми ледени трнци пролазили кичмом. Навијао сам за тог орла. Нисам се тако осјећао још од првог дана када сам се виноу у Б-49“. У овој алегорији о орлу и мачки, толико набијеној значењима, могуће је уочити и смисао веза у Шепардовим драмама уопште, веза које носе патњу и бол, али којих се ипак његови ликови грчевито држе, јер их само оне, како се чини, одржавају живима. Оне дају смисао њиховом постојању и представљају њихов ослонац, чак и онда када од њих желе побјећи, јер су оне дубоко у њима, али и нама, читаоцима, и јер су оне – породичне везе.

Овом параболом завршава се драма *Проклетство изгладнеле класе* у мрачном расположењу каква је и цијела драма која даје слику „праве америчке“ породице, онако како је Шепард види, слику која је језиво реална, а усто и пот-

крепљена аутобиографским чињеницама. Проклетство породице Тејт је мрачна страна америчког сна који прелази у кошмар пред очима гледалаца и изазива грозу у њима када виде мајку која смирено обједује док јој кћерка урла из њој непознатог разлога, а рођени син уринира на њене очи и у њиховом рођеном дому. Ова драма са породицом без корјена и традиције, искривљених моралних вриједности, трулом, немоћном и изопаченом, руши основни амерички мит – мит о савршеној америчкој породици.

Шепардова породица је проклета и изгладњела, а њени чланови празни и дубоко несрећни. У њима нема ниједног природног и племенитог осјећања које веже мајку са дјететом, мушкарца са женом, брата са сестром. Крвне везе су покидане, а породични корјени затрти. Они су духовни богаљи. Толико су стандардизовани, укалупљени, утопљени у класу којој припадају, да је њихова жеља за идентитетом толико велика и изобличена да неминовно резултира несрећним мјерама за њено постизање. Они varaју једни друге не би ли пронашли сопствено лично испуњење и иду толико далеко да чак закопавају новорођенчад у својим баштама, као што је случај у драми *Покопано дете*. Сахрањено дијете је посљедица породичног проклетства које му је претходило и његов очекивани крај. Његовим закопавањем, како закључује Руби Кон, сахрањује се сва младост и невиност трошне америчке породице, ионако већ на издисају (170).

Литература

- Adler, T. P. (2002). Repetition and regression in *Curse of the Starving Class* and *Buried Child*. *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Edited by Matthew Roudané, Georgia State University. Cambridge University Press.
- Bottoms, S. J. (1998). *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Roudané, M. (2002). Shepard on Shepard: an interview. *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Edited by Matthew Roudané, Georgia State University. Cambridge University Press.
- Cohn, R. (1981). *Sam Shepard: Today's Passionate Shepard and His Loves*. In: Bock, H. and Wertheim, A.: eds. *Essays on Contemporary American Drama*. Max Hueber Verlag, Munchen.
- Shepard, S. (1997). *Curse of the Starving Class* in *Plays 2*, Introduction by Richard Gilman, Faber and Faber, London, Boston.
- Shepard, S. (1997). *Buried Child*. *Plays 2*. Introduction by Richard Gilman. Faber and Faber, London, Boston. Shepard, S. (1997). *True West*. *Plays, 2*. Introduction by Richard Gilman. Faber and Faber, London, Boston.
- Shewey, D. (1997). *Sam Shepard*. Updated edition. Da Capo Press Inc, New York.

Svjetlana Ognjenović

THE CURSE OF THE STARVING CLASS

Summary: Sam Shepard is one of the most significant contemporary playwrights dealing with the American dream, and especially the theme of American family. His intention is to degrade the reputation of American nuclear family and demystify modern myth about its existence. At the same time, he wants to dramatize the upsurge of consumer society efficiently conditioned to value material goods more than people and land. The question of identity and its loss, refers to the curse of the play's title and represents one of the two central questions of the play; the other one is starvation of the depicted family and the open critique of the mechanisation of modern society. With these curses, the disintegration of the American family seems inevitable and complete.

УЛОГА ФАНТАСТИЧНОГ У ТРАДИЦИЈИ РЕАЛИЗМА

Сажетак: У овом раду ћемо се бавити елементима фантастичног у дјелима шкотског писца Аластера Греја, али и мјестом које фантастична књижевност има у шкотској традицији. Према томе, у исто вријеме, сагледаваћемо опус једног писца унутар критерија које је он сам поставио својом умјетничком идиосинкратичношћу, као и у ширим оквирима једне националне књижевне традиције. Међусобно супротстављене термине као што су „фантастика“ и „реализам“ покушаћемо да дефинишемо у оквирима једног свеобухватног књижевно-теоријског погледа који има национални предзнак.

Кључне речи: фантастична књижевност, шкотска књижевна традиција, реализам, постмодернизам, шкотски роман

Однос између фантастичног и реалистичног јесте плодноносан управо због парадокса које ствара: ефекат фантастичног зависи од тога колико је реалистичан опис. Тако Колин Манлов¹ у својој књизи *Шкотска књижевност фантастичног*² закључује како је с једне стране „шкотска књижевна традиција [...] одувијек вредновала социјални реализам“³ (Manlove, 1994: 1), док с друге, он књижевност фантастичног у Шкотској види као дио „још увијек присутне традиције народних прича и бајки“⁴ (Manlove, 1994: 1). Међутим, за разлику од Енглеске, која је одувијек имала тријумфалан осјећај у погледу властите историје, што се дјеломично може приписати умјеренијој клими и богатијем земљишту, шкотско тло је било више пријемчиво за нордијске митове и бајке, у којима „умјесто вила стоје љубоморни патуљци, подземни копачи, чудовишни ратници, дивови људождери, који сви заједно представљају дио геологије, дио стјеновитог тла“⁵ (Manlove, 1994: 2). То је по ријечима Манлова створило „по-

¹ Сва транскрибована имена урађена су по узору на *Нови транскрипциони речник енглеских личних имена* Твртка Прћића, у издању Прометеја, Нови Сад, 1998.

² Властити превод, као и у свим осталим преводима, осим ако није другачије назначено.

³ „[T]he Scottish literary tradition has always tended to value social realism“.

⁴ „[Of] still faintly lingering folk- and fairy-tale tradition“.

⁵ „The fairies here are gnomes, dwarves, orcs, or trolls, part of the geology, of the rocks“.

себну везу између људи и тла на ком живе“⁶ (Manlove, 1994: 2). Земља, пејзажи и гола природа непрестано окружују јунака шкотске фантазије, али не као нешто што симболише слободу већ као болно сјећање на прошлост. Манлов наводи да сви писци које је он одабрао за своју књигу имају заједничко то што:

„Хог, Макдоналд, Олифант, Ланг, Фиона Маклауд, Дејвид Линдси, Нил Ган, Џорџ Макеј Браун, Аластер Греј, Маргарет Елфинстон – сви они своје приче постављају у крајолик који је непогрешиво шкотски“⁷ (Manlove, 1994: 3).

Текстура имагинације као да је попримила одлике тла на коме људи живе, сањају и раде. Манлов наводи како су „неке од ових шкотских фантазија препуне слика [...] огољености.“⁸ (Manlove, 1994: 5). Шкотски јунак је „готово увијек сам“⁹ (Manlove, 1994: 10). Тако с једне стране имамо шкотски крајолик као битан елемент не искључиво књижевности фантастичног већ као саставни дио модерног шкотског романа, док с друге стране имамо калвинизам. Уколико је земља већ довољно „гола“, калвинизам је у Шкотску увео другу врсту „огољености“: имагинативну. Свијет је мјесто гријеха и стога јунакова награда не лежи у њему. Пошто је шкотски јунак сам, његова путовања јесу „усмјерена унутар себе, с намјером да се открије оно што се ту скрива“¹⁰ (Manlove, 1994: 11). Управо због овакве природе његових „авантура“, шкотски јунак има одлике „подијелене личности“ („split personality“). За ремек-дјело шкотске књижевности које илуструје такву подијеленост унутар једне личности, али и цијеле културе, као што су *Исповијести помилованог грешника* Џејмса Хога, Манлов каже да је дјело које се бави односом између стварности (у емпиријском смислу) и мисаоних пре-концепција као што је калвинистичка догма о предестинацији: „[Н]ајчудовишнији раскид са стварношћу јесте онај који произилази из доктрине о малобројнима изабранима за спасење.“¹¹ (Manlove, 1994: 65). Такав унутрашњи раскол је само одраз културне расцијепљености која је у Шкотској историјски условљена. Међутим, покушаји да се он преброди нису уродили плодом, па је карактеристика многих шкотских романописаца управо та да се расцијепљеност између реализма и фантазије, која се заснива на расколу између историјски условљене појаве калвинизма, с једне стране и, с друге, покушај обједињавања и враћања идентитета једној нацији, на чудан начин прерасла у уједињење дијаметрално супротних принципа. Као одличан примјер такве подијелености, представимо постмодернистички роман глазговског писца

⁶ „[A] unique bond between men and earth“.

⁷ „Hogg, MacDonald, Oliphant, Lang, Fiona Macleod, David Lindsey, Neil Gunn, George Mackay Brown, Alasdair Gray, Margaret Elphinstone – all of them anchor their stories in a landscape recognisably Scottish“.

⁸ „Bareness [...] prevails in the imagery of some of these Scottish fantasies“.

⁹ „[M]ost frequently solitary“.

¹⁰ „[I]nward-looking, concerned to discover something hidden within“.

¹¹ „[T]he most singular severance from reality is that arising from the doctrine of election“.

и сликара, Аластера Греја (Alasdair Gray) *Ланарк: Живот у четири поглавља* (*Lanark: A Life in Four Books*, 1981).

Роман је дјело које се одликује дјелима, веома различитим, карактеристикама. То су: аутобиографски елементи и елементи фантастичног, односно, дистопијског. Гавин Милер у свом представљању Аластера Греја, за његов опус каже:

„Он у својој прози често мијеша шкотску свакодневницу са бизарном и гротескном фантастиком. Лако се креће између својих личних искустава и научно-фантастичних свијетова, или унутрашњих свијетова имагинације“¹² (Miller, 2004: 94).

Греј је *Ланарка* подијелио на два дијела, један дио у коме се главни лик зове Данкан То (Duncan Thaw) и који је готово у потпуности базиран на пишевом животу у младости, и други дио у коме је на фантастичан начин описан мрачни и тајновити град Антенк (Unthank), а који у ствари представља двојника из пакла града Глазгова, чији се јунак зове Ланарк. Ако се узме у обзир констатација Колина Манлова у поменутој студији, *Шкотска књижевност фантастичног*, да су огољене шкотске врлети неизоставан пратилац сваке авантуре шкотских јунака, онда је занимљив Грејев избор имена за свој фантазмагорични двојник Глазгова, Антенк. Едвин Морган нас обавјештава у свом есеју „Греј и Глазгов“ да „Антенк“ („Unthank“) представља „убичајено име за мјесто у Шкотској, незахвално мјесто, мјесто са сиромашном земљом“¹³ (Morgan, 1991: 72). Оно што је занимљиво јесте да је Греј ова два дијела, аутобиографски и фантастични, у почетку стварао одвојено. Прво је дошао на идеју да напише аутобиографско дјело. Неке дијелове о Данкану Тоу написао је још док је био на сликарској академији. Тај свој рад он је окарактерисао као „портрет младог умјетника из Глазгова“ („my Portrait of the Artist as a Young Glaswegian“), на тај начин одавајући омаж Џојсовом *Портрету умјетника у младости*. Рандал Стивенсон у својој књизи *Водич кроз британски роман 20. вијека*, говорећи о споју противрјечности код Греја – аутобиографије (реализма) с једне стране и фантастике, с друге – закључује:

„Грејева противрјечна преданост реализму и фантазији у *Ланарку* (1981) као и *1982. Ценин* (1984), јесте типична не само за скорашња укрштања реалистичног и алтернативних форми у постмодернизму [...]. Она такође наставља традицију подијељене нарације и идентитета која је пуно дуже присутна у шкотском роману“¹⁴ (Stevenson, 1993: 138).

У својој докторској дисертацији, објављеној под називом *Нијансе сиве боје; научна фантастика, историја и питање постмодернизма у дјелима Алас-*

¹² „His fiction frequently mixes contemporary Scotland with bizarre and outlandish fantasy, moving easily from personal experience to other worlds of science fiction or inner worlds of imagination“.

¹³ „[A] common place-name in Scotland, a thankless place, with a poor soil“.

¹⁴ „Alasdair Gray’s double allegiance to realism and fantasy in *Lanark* (1981) and in *1982, Janine* (1984) is typical not only of the recent postmodern crossroads of realist and alternative conventions [...]. It also extends a tradition of split narratives and identities much longer apparent in Scottish fiction“.

*тера Греја*¹⁵, Дитмар Бонке анализира Грејев опус понајвише са становишта жанра научне фантастике. При помену овог жанра, битно је истаћи његову везаност за феномен постмодернистичке литературе. У својој књизи, која се данас може сматрати класиком, под називом *Роман постмодернизма*, Брајан Макхејл закључује: „На научну фантастику можемо да гледамо као на непризнатог или естетски инфериорнијег брата близанца постмодернизму, као што је то детективска прича била модернизму.“¹⁶ (McHale, 1987: 59). Другим ријечима, жанр научне фантастике, као што је то био и популистички жанр детективске приче, има препознатљива стилска и организациона рјешења када је у питању уређење текста. Парадоксално, овакви жанрови не допуштају превелика одступања у организацији приче и избору тема, самим тиме ограничавајући пишчеву слободу. Зато Макхејл такве поджанрове класификује као естетски „инфериорније“. Појава ироније, или самосвјесности у постмодернизму произилази из схватања да је креација умјетничког дјела у суштини *инфериорна* у односу на стварност и њену фантастичну комплексност. Аутор посједује „демиургијску или квази-божанску функцију“¹⁷ (McHale, 1987: 29). Овакав концепт је готово истовјетан калвинистичком брисању маште који је обиљежио (неко би рекао жигосао) шкотску умјетност након реформације. Међутим, док калвинизам у шкотском контексту прописује дословно поштивање објављене Божије ријечи, наспрам које свака друга „ријеч“ губи свој смисао, постмодернистички роман то ради из очаја и фрустрације: „Како да се ум одбрани од опресивне вјечности? Тако што ће се послужити триком и помоћу једне врсте мисаоне циу-цице, тај свемир свести на беспомоћну играчку“¹⁸ (McHale, 1987: 29–30). У трећем поглављу своје књиге, Бонке разоткрива елементе научне фантастике у Грејевим романима и кратким причама; што је само по себи последица постмодернистичког окружења, а не традиције шкотског романа, односно шкотског окружења. Па тако за ту и такву жанровску предодређеност, Бонке каже „фантастично или гротескно, а посебно са темама које су посуђене из жанра научне фантастике, [су] дио тенденција у оквиру књижевности постмодернизма.“¹⁹ (Böhnke, 2004: 85). Према Бонкеу, Алас-тер Греј је постмодерниста утолико што успјешно барата темама карактеристичним за жанр научне фантастике и гротескног, али не улази у дубљу структуралистичку анализу Грејевог постмодернизма, барем не у оној мјери у којој то ради Брајан Макхејл. Он у споменутој студији изражава становиште да књижевност постмодерне дефинишу *онтолошка* питања, за разлику од модернизма, који је

¹⁵ Dietmar Böhnke. *Shades of Gray; Science Fiction, History and the Problem of Postmodernism in the work of Alasdair Gray*.

¹⁶ „We can think of science fiction as postmodernism’s noncanonized or ‘low art’ double, its sister-genre in the same sense that the popular detective thriller is modernist fiction’s sister-genre“.

¹⁷ „[D]emiurgic or quasi-divine function“.

¹⁸ „How is the mind to defend itself against such oppressive infinitude? By turning the tables on the universe, reducing it by a kind of conceptual jiu-jitsu to a finite plaything“.

¹⁹ „[T]he fantastic or grotesque, and especially with devices borrowed from the science-fiction tradition, a development that we have seen to be one of the characteristics of postmodern literature as a whole“.

имао првенствено *епистемолошку* доминанту. Управо то истицање онтолошког ствара јасну разлику између поезике модернизма и поезике постмодернизма, чак и у случају када не постоји стилска разлика, односно, када се данашњи писци послуже истим стилским рјешењима као њихови претходници из модернизма, реализма, па чак и из ранијих епоха. Та стилска рјешења су: непоуздани наратор, испрекидане реченице, ток свијести, и слично. Управо зато међу „неке одлике постмодернизма“ које је код Греја уочио Рандал Стивенсон јесу иновације уведене још у модернизму: ток свијести, непоштивање хронолошког реда, субјективан осјећај протока времена, као и „самосвјесност у погледу властите умјетности“²⁰ (Stevenson, 1991: 52). Стивенсон чврсто повезује модернизам и постмодернизам из разлога који можемо окарактерисати као чисто прагматичан:

„Постављање постмодернизма у контекст књижевне историје двадесетог вијека, као и истицање његове задужености према иновацијама које је увео модернизам, постаје све битније, уколико желимо да термин и даље има практичну вриједност за књижевну критику“²¹ (Stevenson, 1991: 57–58).

У тој традицији иновација које је увео модернизам, Греј проналази своје мјесто као постмодернистички писац. Међутим, Стивенсон сматра да је Греј иступио корак напријед у пародирању форми које су саме служиле пародирању ранијих књижевних форми:

„*Ланарк* такође показује колико је Греј самосвјестан у кориштењу самосвјесних књижевних форми: постмодернизам, који је некоћ био вођен потребом да се пародирају и подривају конвенционалне књижевне форме, данас је постао препознатљива и прихваћена форма коју треба пародирати и са којом се можемо поигравати“²² (Stevenson, 1991: 55–56).

С једне стране, Рандал Стивенсон сматра да се Греј свјесно поиграва за жанровском предодређеношћу постмодерног романа, док је, према Бонкеу, Греј готово несвјесно ухваћен у ријечну струју постмодернизма:

„Жанр научне фантастике, уколико га дефинишемо као термин који подразумијева и дистопију и апокалиптичну тематику, се сам нуди као рјешење, [...] из простог разлога што је овај жанр у тијесној вези ра развојима романа у посљедњих неколико деценија, а посебно књижевношћу постмодерне.“²³ (Böhnke, 2004: 87).

²⁰ „[S]elf-reflexive concern with art“.

²¹ „Placing contemporary postmodernism in relation to twentieth-century literary history, showing how it follows from modernist innovation, is increasingly necessary if the term is to continue meaning anything specific for literary criticism“.

²² „It also shows Gray highly self-conscious about using self-conscious forms of fiction: postmodernism, once largely directed by the urge to parody and subvert conventional forms of writing, become in its turn a recognised, accepted form to be parodied and played with itself“.

²³ „The science-fiction theme, if it is taken as a relatively broad category that includes dystopian and apocalyptic modes, offers itself here [...] because it is closely linked to the developments of the past decades and to postmodernism in particular“.

За *Ланарку* као кључно Грејево дјело, он каже да посједује „озбиљну критику друштва и савремене политике“²⁴ (Böhnke, 2004: 87). Ту исту „критику друштва“ данас видимо као мисаону окосницу свих важнијих дјела, како романа тако и филмова, из жанра научне фантастике. С једне стране, Макхејл то објашњава потребом данашњих умјетника да у први план поставе онтолошка питања у вези са судбином наше цивилизације. С друге стране, Бонке једноставно констатује да се жанр научне фантастике „сматра као најбољи одраз стања у савременом друштву“²⁵ (Böhnke, 2004: 88). Међутим, Бонке, признавши тешкоће на које наилази свако ко покуша да жанровски „чисто“ дефинише Грејев опус, закључује: „Једна од могућности би била да се Грејев опус класификује као књижевност фантастичног.“²⁶ (Böhnke, 2004: 93). О *Ланарку*, Бонке каже, цитирајући Грејеве ријечи које увијек садрже дозу ироније и сарказма, слједеће:

„Сам Греј отежава проблем [жанровског дефинисања] тиме што на питање у вези са спојем аутобиографског и фантастичног у *Ланарку*, као и књижевној традицији која стоји иза таквог споја, одговара: 'Сваки писац своје фантазије ствара на основу властитог искуства. Већина научно фантастичних универзума нису ништа друго доли дјелићи овог нашег свијета увеличани до немогућих пропорција’“²⁷ (Böhnke, 2004: 93).

Занимљив и изненађујући закључак произилази из Бонкеове констатације да се научна фантастика не бави толико будућношћу колико се са носталгијом враћа у прошлост. Као примјер он наводи роман *Творац историје* (*A History Maker*, 1994) у коме се, поред футуристичког матријархалног друштва, читалац сусреће и са свијетом романи из романа Валтера Скота: „[Р]адња се одиграва у Етричкој шуми²⁸, на граничној линији између Шкотске и Енглеске, која нас више води у прошлост, а мање у садашњост, својим племенским заједницама, кланским ратовима [...].“²⁹ (Böhnke, 2004: 100). Логичан закључак који слиједи јесте: ако је научна фантастика један од водећих жанрова у оквиру постмодернизма, и ако се научна фантастика са носталгијом враћа у прошлост, онда је сасвим разумљива примједба Фредрика Џејмсона да је у савременом потрошачком друштву омиљени књижевни облик пастиш.³⁰ Наша критика упућена Бонкеовој анализи

²⁴ „[S]trong social and political criticism“.

²⁵ „[I]t is today sometimes seen as one of the most characteristic expressions of contemporary society“.

²⁶ „One of the alternative possibilities would be to classify his writing as fantastic literature“.

²⁷ „Gray himself does not make things easier when he answers a question about the mixture of autobiography and fantasy in *Lanark* and the literary tradition behind it as follows: ‘Every writer makes their fantasies on the basis of their experience. Most science fiction universes are part of our world blown up into insane proportions’“.

²⁸ У питању је стварно мјесто (прим. прев.).

²⁹ „[T]he setting is the Ettrick Forest in the Border area of Scotland, recalling the past rather than present: with its tribal communities warfare between ‘clans’“.

³⁰ Постмодерна користи форму која је „ампутирана од сатиричког порива“ и стога „заправо празна пародија“ односно пастиш. Fredric Jameson (‘amputated of satiric impulse [. . .] Pastiche is thus blank parody.’ (Jameson, 2002: 27)).

Ланарка јесте слједећа: он „огољује“ елементе фантастичног и научно фантастичног да би показао како се роман, у ствари, бави критиком друштва. Такво поређење – између фантастичног и критичког – и те како има своје мјесто. Међутим, Бонке таквом својом анализом не успијева да објасни привлачност и моћ коју фантазмагорични Антенк има над читаочевом маштом. То би било исто као када би неко *Гуливерова путовања* вредновао искључиво због критике друштва, а фантастичну причу о Лилипутанцима, дивовима, и коњима који говоре сматрао несуштинском по дјело. Да парафразирамо Џона Барта: сви ми лако можемо да критикујемо друштво, савремену политику, и капиталистички систем, али да ли тиме можемо да створимо и Антенк или Лилипутанце? Управо у том грму лежи зец, јер Џон Барт у свом чувеном есеју „Књижевност исцрпљености“ [„The Literature of Exhaustion“] разматра појмове оригиналности и умијеће пародирања у свијету умјетности. Он своје дивљење према Борхесу базира на Борхесовом умијећу поигравања са „исцрпљеношћу“ у свијету умјетничких форми и тема. Мањи умјетници ову безизлазност само формално уграђују у своја дјела, али прави умјетници од ње праве смисао свог дјела:

„У својој напознатијој причи, ’Тлон, Угбар, Орбис Тertiус’, он измишља један хипотетички свијет, изум тајног друштва научника који су забиљежили сваки детаљ о том свијету у скривеној енциклопедији. [...] Измишљени аутори *Прве енциклопедије Тлона* сами нису умјетници [...]. Аутор приче ’Тлон, Угбар, Орбис Тertiус’, који само *алудира* на ту фасцинантну енциклопедију, јесте умјетник; [...]“³¹ (Barth, 2002: 143).

Наравно, само имитирање онога што је Борхес употријебио у свом дјелу није умјетност. То би било исто као када би Пикасо тражио бесмртност само на основу своје скулптуре „Бикова глава“ коју је направио од цица и волана старог бицикла. Дјело само по себи јесте иновативно, али да ли би ико два пута погледао на „Бикову главу“ а да није знао да је то дјело аутора који је створио и „Гернику“? Стога Барт, истражујућу чему се ми то дивимо у умјетничком дјелу, закључује да је идеје лако дискутовати али умијеће није могуће опонашати:

„Уживам у поп-арту из чувене колекције Олбрајт-Нокс, [...] као и у духовитом разговору, али сам пуно више био импресиониран клаунима и акробатима на балтиморским старом хиподрому, [...]: прави *виртоузи* који изводе дјела која свако може да замисли и критикује али готово нико не може да опонаша.“³² (Barth, 2002: 139).

³¹ „In his most often anthologized story, ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,’ he imagines an entirely hypothetical world, the invention of a secret society of scholars who elaborate its every aspect in a surreptitious encyclopaedia. [...] The imaginary authors of the *First Encyclopaedia of Tlön* itself are not artists [...]. The author of the story ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,’ who merely *alludes* to the fascinating *Encyclopaedia*, is an artist“.

³² „I enjoy the pop art in the famous Albright-Knox collection, [...] like a lively conversation for the most part, but was on the whole more impressed by the jugglers and acrobats at Baltimore’s old Hippodrome, [...]: genuine *virtuosi* doing things that anyone can dream up and discuss but almost no one can do“.

У поглављу под насловом „Недоречене (анти)утопије“ („Ambiguous (Anti) utopias“), Бонке се фокусира на роман *Творац историје*, који се – готово, али не и засигурно – може окарактерисати као антиутопија. Међутим, не и као дистопија. Пошто је Греј романе *Творац историје*, *Свргнуће Кевина Вокера* (*The Fall of Kevin Walker* 1984), *Макгроуи и Људмила* (*McGrotty and Ludmilla or the Harbinger Report*, 1990), и *У кожи* (*Something Leather*, 1990) адаптирао из ранијих сценарија, сценарио за *Творца историје* је првобитно имао апокалиптичан крај. У интервју који је дао Бонкеу, Греј објашњава зашто је промијенио крај:

„[П]исац мора да буде ’реакционаран’, мора да има критички став према друштвеним кретањима свога доба, [...]. У вријеме када сам писао сценарио, доминирали су битници и хипи-сентимент – увјерење да ће све да крене набоље, зато што ће нове технологије да донесу благостање, и нико више неће морати да обавља по живот опасне послове. [...] пишући данашњу верзију, помислио сам, а не, стање је толико лоше да не смијем бити песимистичан! Нисам желио да угодим лошим људима.“³³ (Böhnke, 2004: 125).

О „недоречености“ романа – који има два завршетка, један оптимистичан (утопијски), други сатиричан, као и три различите верзије приче – Бонке каже: „[Р]оман се може читати као мета-коментар о компликованој природи коју утопијски концепт има на крају XX вијека“³⁴ (Böhnke, 2004: 127). Утопија више не може да опстане у овом нашем циничном добу. Али, шта је заправо утопија? Ако се за прототип (сасвим природно) узму Морова *Утопија* и Платонова *Држава*, онда утопија ни мало не личи на сентиментални пастиш, већ је зрело и мисаоно дјело коме не недостају основни непријатељи духу сентиментализма: сатира и иронија. Управо у оваквом сагледавању ми се налазимо на књижевној раскрсници на којој стоји *Творац историје*: један пут води у научну фантастику и постмодернизам, други пут воду у утопију и сатиру, или, шкотску традицију. Шкотску књижевну традицију најбоље осликава феномен „шкотског јунака“ („Scottish hero“). У студији *Таленти Аластера Греја*, угледни професор Единбуршког универзитета и књижевни критичар Кернз Крејг (Cairns Craig) у поглављу под називом „Силазак у пакао је лак: *Ланарк*, реализам и границе имагинације“, говори о томе шта се подразумејева под „јунаштвом“ у шкотском роману: „Парадокс на који се *Ланарк* ослања, [...], јесте у томе што се његов јунак То мора одрећи бијега у умјетност, да би повратио своју људскост.“³⁵ (Craig, 1991: 103). Сатиричан крај *Творца историје*, у коме

³³ „[A] writer has to be ’reactionary,’ has to be critical of the main current of his society, [...]. At the time I planned it, it was the beatnik or flower-power period of feeling – everything is going to get better because technology is going to make everybody richer and nobody will need to do nasty work. [...] in writing the modern version I thought, aw naw, things are too bad to be pessimistic! I wasn’t wanting the baddies to have it their way“.

³⁴ „[I]t can be read as a metastatement on the complicated nature of the concept of utopia at the end of twentieth century [...]“.

³⁵ „The paradox upon which *Lanark* is based, [...], is that its hero, Thaw, must be deprived of the escape route of imagination, of art, if he is to recover his humanity“.

јуначног Вота Драјхопа (Wat Dryhope) више не видимо као херојског ратничког вођу, већ као шкотску протуву, јесте повратак или оплемењење „обичношћу“ свакодневнице („ordinary“). Такав повратак јесте коначни циљ јунакових путашествија у шкотском роману. Поистовјећивање утопијског са сентименталним и нестварним рјешењима за људске бољке, као и појава антиутопије, односно дистопије као „реалних“ приказа стања у људском друштву, јесу посљедице слабог познавања властите људске природе. Управо из овог разлога Бонке закључује, прво усмјеривши жанровску анализу *Творца историје* на посмодернистичку трасу: „[И]стичући тешкоће у стварању утопије која, у исто вријеме, није и дистопија, роман свједочи о општем негативном ставу према утопијском концепту, ставу који по многим карактерише научну фантастику из друге половине XX вијека.“³⁶ (Böhnke, 2004: 127). Бонке само потврђује већ изречени став о погрешној концепцији утопијског у савременом контексту.

Критичари које сам до сада споменула, попут Бонкеа и Стивенсона, Грејев опус жанровски класификују као „књижевност фантастичног“, пошто жанр научне фантастике тешко може да опише сву комплексност Грејевих романа. Бонке то чини готово преко воље. Међутим, овакво класификовање најбоље обједињује привидне противрјечности које настају када се Греју покуша приступити са чисто теоретског становишта. Греј јесте постмодерниста, али он је и много више: умјетник који посједује властити, јединствен израз. Греј је и Шкот: човјек са специфичним културним залеђем. Управо овакво културно залеђе је створило специфичан облик књижевног стварања: традиционалност као одлика постмодернизма.

Однос између „стварности“ и фикције јесте кључан за постмодернистички роман, не због очигледне разлике која постоји између ова два свијета, већ због нових могућности за естетску манипулацију текстом. Покушај да се стварност „савлада“ јесте мотив који стоји иза појаве модернизма. Наравно, оно што се сматрало „стварношћу“ није било исто што и „стварност“ у викторијанском роману. Стварност у викторијанском роману јесте „умјетничка“, док је стварност у модернистичком роману „субјективна“, а на крају стварност у постмодернистичком роману више није нити „умјетничка“ нити „субјективна“ већ иронијска. Показали смо колико Аластер Греј може да буде ироничан о ироничноме, по чему је „одличан постмодерниста“, али и да он сам схвата колико површна таква „игра“ може да буде, и стога анализирање његовог опуса у оквиру традиције шкотског романа враћа стару, добру, британску „солидност“ и тежину његовој умјетности. Као што смо већ напоменули, Кернз Крејг сматра да је повратак „обичном“ и свакодневници, оно што се налази у „срцу“ шкотске књижевности.

Брајан Макхејл има занимљиву опаску о повезаности између реалистичног и фантастичног описа: „[У]спјешан ефекат фантастичног зависи од

³⁶ „[W]hile stressing the difficulties of constructing a utopia which is not at the same time also a dystopia, the novel contests a strictly and generally negative position towards utopian concepts which is often seen as characteristic of (late) twentieth-century science fiction“.

успјешности реалистичног приказа³⁷ (McHale, 1987: 74). Занимљиво је да Дејвид Дејчис (David Daiches) управо у овоме види умјетничку виртуозност *Орканских висова*: прича о духовима која је смјештена у изузетно солидан јоркширски амбијент.³⁸ Међутим, постмодернизам иде корак даље: реалистично постаје фантастично, док фантастично постаје обично. Елеменат „стварности“ који је најлакше препознати као такав јесу историјски детаљи или личности. Ти такви детаљи или личности попримају фантастичне одлике у роману постмодернизма. Када говоримо о историји и историчноме као теми, Аластер Греј је подједнако и постмодерниста и Шкот. Наравно, историја не мора неминовно да буде општа, она може да буде и лична. Другим ријечима, враћамо се на познат терен, а то је аутобиографија. Она је, као и све, проблематизована у постмодернистичком роману. Такво проблематизовање је само себи циљ, зато што оно у први план доводи онтолошке преокупације писца. Циљ није никакво разрјешење, зато што би то било епистемолошки мотивисан процес. Оно што је проблематично овдје, по Макхејлу, није аутобиографија сама по себи, већ прелажење граница између биографског, фиктивног и наративног. Макхејл се пита „зашто стварној особи давати фиктивно име“?³⁹ (McHale, 1987: 202). Зашто „Ланарк“ и „Данкан То“ умјесто „Аластер Греј“? Међутим, у роману *Заљубљени старци; заоставитина Џона Танока (Old Men in Love (Are Still Learning); John Tunnock's Posthumous Papers 2007)* Греј себе поставља као фиктиван лик под стварним именом. „Стварни“ писац је Џон Танок, док је „Аластер Греј“ глазовски писац са нешто ауторитета“ који ће помоћи у објављивању јунаковог постхумног дневника. Овдје није важно да докучимо „стварност“ из свих ових „заблуда“, већ да, ако је могуће, уживамо у небројеним заплетима које манипулација односа између стварности и фикције може да роди у роману постмодернизма. Елементи „стварности“ не морају да буду једино чињенице из личног живота, постоје и „други облици података – чињенице из алманаха, енциклопедија, научних радова, историјских текстова“⁴⁰ (McHale, 1987: 203). Аластер Греј то непрестано ради – *Ланарк, Творац историје, Сиота творења (Poor Things, Episodes from the Early Life of Archibald McCandless M.D. Scottish Public Health Officer, Edited by Alasdair Gray 1992)*, *Заљубљени старци* обилују фуснотама и биљешкама са маргина које су пуне „корисних“ информација из „стварног“ свијета. Наравно, оне служе једино да прекину једнолични ток читања. Другим ријечима, циљ јесте довођење у свијест *онтолошког*, у овом случају акта читања, умјесто епистемолошког што би било обогаћивање знања. Елеменат аутобиографског као и остали видови информација споља,

³⁷ „[T]he possibility of producing the fantastic effect is dependent upon the possibility of representing the real“.

³⁸ Дејчис спомиње комбинацију „неупитне прецизности“ („matter-of-fact precision“) у препривању Нели Дин са „преувеличаном симболиком“ („monstrous symbolic“) људских односа у роману у „Уводу“ за Пингвиново издање *Орканских висова* (Daiches, 1986: 10).

³⁹ „Why invent a fictional name for a real person“.

⁴⁰ „[O]ther forms of real-world data – facts from almanacs, encyclopedias, science, historical research“.

служе да уздрмају свијет измишљеног. Аутобиографија у билдунгс-роману јесте фикција, аутобиографија у постмодернистичком роману постаје страни елеманат у тексту, намјерно остављен као стран да би појачао „нестварност“ фиктивног свијета.

Пошто је у постмодернистичком роману однос између стварности и фикције проблематизован до крајњих граница, не због потребе да се тај однос што боље објасни, већ због нових естетских могућности које то проблематизовање рађа, у центар разматрања долази једнако плодан и проблематичан однос између фантастичног и реалистичног. Већ смо напоменули како фантастично своју снагу црпи из реалистичног описа, док реалистично служи да би описало немогуће свијетове у роману. Можемо рећи да испада парадоксално да у викторијанском роману реализам служи да би нас „опчинио“ својим нестварним свијетом, док у роману модернизма и постмодернизма фантастично служи да би нас „повратило“ у стварност. Стога је могуће Грејев роман *Ланарк* посматрати као дјело научне фантастике, као што то раде Бонке и Рандал Стивенсон који каже „*Ланарк*, заправо, припада овом најновијем споју научне фантастике и неких одлика постмодернизма“⁴¹ (Stevenson, 1991: 57), али и као дио традиције шкотског пролетерског романа („working-class novel“) – традиције која себи ријетко допушта било какву трансценденцију реалистичног – како то чини Манфред Малзан у свом есеју „Индустријски роман“: „Јунак Грејевог романа *Ланарк* (1981) јесте младић радничког поријекла који покушава да постане умјетник: што представља један од могућих излаза на које наилазимо у пролетерском роману“⁴² (Malzahn, 1987: 239). Иако Малзан има довољно критичког сензибилитета да препозна квалитете романа које превазилазе идеолошку скученост овог жанра – поред Греја, он спомиње и роман *Ревизор Хајнс* (*The Busconductor Hines* (1984)) много хваљеног писца Џејмса Келмана (James Kelman) – на крају есеја инсистира на *Ланарковој* „чврстој повезан[ости] са стварним свијетом“⁴³ (Malzahn, 1987: 239).

Оно што смо покушали демонстрирати кроз наше ишчитавање опуса Аластера Греја јесте парадоксалан однос између опречних појмова као што су традиција и постмодерна, реализам и фантазија. Кроз пажљиво ишчитавање данас већ култног романа *Ланарк*, покушали смо да однос између реалистичног дијела романа – који је код нас поистовјећен са аутобиографским – и дистопијског, односно фантастичног дијела романа повежемо са ширим сагледавањем проблематичног односа између стварности и фикције у постмодерном роману. Ту смо се највише послужили аргументима Брајана Макхејла, Дитмара Бонкеа и Рандала Стивенсона. С друге стране, додирнули смо се и тематике као што је питање националне традиције у савременој књижевности, понајвише се послуживши закључцима и опсервацијама Кернза Крејга.

⁴¹ „[I]t is [...] in this recent context of combined science fiction and postmodernist forms that *Lanark* belongs“.

⁴² „Alasdair Gray’s *Lanark* (1981) has a hero with a working-class background who tries to become an artist: another possible escape route which features in working-class novels“.

⁴³ „[F]irmly rooted[ness] in the real world“.

Литература

- Barth, J. (2002). The Literature of Exhaustion. In Bran Nicol (ed.), *Postmodernism and the Contemporary Novel: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Böhnke, D. (2004). *Shades of Gray; Science Fiction, History and the Problem of Postmodernism in the Work of Alasdair Gray*. Berlin Madison/Wisconsin: Galda + Wilchverlag, Glienicke.
- Craig, C. (1991). Going Down to Hell is Easy: *Lanark*, Realism and the Limits of the Imagination. In Robert Crawford and Thom Nairn (eds.), *The Arts of Alasdair Gray*. Eds. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Daiches, D. (1986). Introduction to Emily Brontë, *Wuthering Heights*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Gray, A. (2002). *Lanark: A Life in Four Books*. Edinburgh: Canongate Classics.
- Gray, A. (2005). *A History Maker*. Edinburgh: Canongate.
- Gray, A. (2007). *Old Men in Love (Are Still Learning); John Tunnock's Posthumous Papers*. London: Bloomsbury.
- Gray, A. (1992). *Poor Things, Episodes from the Early Life of Archibald McCandless M.D. Scottish Public Health Officer, Edited by Alasdair Gray*. New York, San Diego, London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers.
- Jameson, F. (2002). The Cultural Logic of Late Capitalism. In Bran Nicol (ed.), *Postmodernism and the Contemporary Novel: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Malzahn, M. (1987). The Industrial Novel. In Cairns Craig (ed.), *The History of Scottish Literature; Twentieth Century*, vol. 4. Aberdeen: Aberdeen UP.
- Manlove, C. (1994). *Scottish Fantasy Literature; A Critical Survey*. Edinburgh: Canongate Academic.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen.
- Miller, G. (2004). Alasdair Gray (1934 -). In Jay Parini (ed.), *British Writers*, supplement IX. New York: Charles Scribner's Sons.
- Morgan, E. (1991). Gray and Glasgow. In Robert Crawford and Thom Nairn (eds.), *The Arts of Alasdair Gray*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Прћић, Т. (1998). *Нови транскрипциони речник енглеских личних имена*. Нови Сад: Прометеј.
- Stevenson, R. (1993). *A Reader's Guide to the Twentieth-Century Novel in Britain*. Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Stevenson, R. (1991). Alasdair Gray and the Postmodern. In Robert Crawford and Thom Nairn (eds.), *The Arts of Alasdair Gray*. Edinburgh: Edinburgh UP.

Božica M. Jović

THE ROLE OF FANTASTIC IN THE TRADITION OF REALISM

Summary: In this paper I will present the role of the fantastic in novels by a Scottish novelist, poet and painter, Alasdair Gray, as well as its place in the Scottish literary tradition. Furthermore, the opus of Alasdair Gray will be observed against the artistic criteria imposed by the author himself upon his work, on the one hand, and on the other, against the background of the national literary tradition. One of possible definitions of mutually exclusive terms, such as „the fantastic“ and „realism“, which will be offered in this paper, will be in the framework of literary criticism and theoretical approach that value the identification with the national.

СВЕТЛОСТ БОЖЈЕГ СЛОВА

Сажетак: Циљ овог рада је ре-конструкција читања у средњем веку. Како бисмо дочарали „патос писмености“ (Аверинцев) карактеристичан за средњовековну књижевност, поћи ћемо од најранијих текстова у којима се тематизује почетак словенске писмености (*Сказење о писменима, Житије Тирилово*). Анализираћемо метафору књиге као хране, прогутане мудрости. Читање у средњем веку је епифанијски чин који ћемо довести у везу са стварањем култа писма и култа књиге.

Кључне речи: патос писмености, култ књиге, култ писма, историја читања

Од Јаусове *Естетике рецепције* и позиционирања читаоца у центар истраживачког троугла (аутор – дело – читалац) написан је велики број студија које се баве самим феноменом читања. Ипак, у поређењу са подацима које имамо о ауторима или о самим текстовима, читалац делује као најнеухватљивији предмет проучавања. Тим поводом у *Историји књиге* Фредерик Барбије пише: „Свака историја читања судара се с проблемом документованости који се поставља на свим нивоима: опште непостојање непосредних извора (читаоци себе не описују), практично непостојање извора у низу који би омогућили да се дође до статистичке истине (...) позивање на ’општедруштвено-културне показатеље’“ (2009: 297). Најмногобројнији читалац је безгласан, нем и не оставља трагове за собом.² Ако смо већ у немогућности да се ослободимо своје презентоцентричне позиције и неко средњовековно дело прочитамо на начин на који су га читали средњовековни читаоци о којима немамо пуно података, онда наше разумевање ранијих читања може почивати једино на освешћивању повесне различитости. Стога, иако свесни чињенице да је времепловно читање немогуће, покушаћемо да реконструисамо разлике које нас деле од најранијих читалаца старе српске књижевности.

Да бисмо разумели који значај има *писмо*, и то *свето писмо* за средњовековног читаоца, равнодушност према штампаном тексту треба да „заменимо“

¹ dragana.vukicevic@vektor.net

² На основу штурних података о читаоцима које добијамо из записа средњовековних писара, пописа пренумераната, из преписке, књижарских или издавачких статистика, ex librisa (и који су увек делимични) можемо фрагментарно (самим тим и врло тенденциозно) реконструисати њихову личност (род, узраст, професија, локација), али ретко кад и само читање.

патосом писмености. Ову синтагму је први пут поменуо Сергеј Аверинцев у студији *Поетика рановизантијске књижевности* пишући о „психолошкој атмосфери“ која је пратила пре-писивање и читање црквене литературе. Патос писмености, по Аверинцеву, можемо пронаћи и раније, у култу писане речи код старих египатских писара и сакралној атмосфери која је пратила њихов рад. Од египатске културе култ писмености преноси се на хеленски култ књиге врхунећи у ранохришћанској и византијској култури.

Нас ће, у овом раду, занимати стварање „патоса писмености“ у старој српској књижевности.³ Наша истраживања сакралног чина читања ишла су у три правца – први правац се односио на промене настале појавом писмености и разлике између усмених и писаних култура (вишебожачке и хришћанске културе); други правац истраживања је био усмерен ка проучавању стварања култа писма (хришћанског писма)⁴ и култа књиге (Библије), а трећим правцем фокусирали смо се на самог средњовековног читаоца и записе које је оставио о себи.⁵ Због броја страница којим су ограничени зборнички радови (до 20 ауторских страна), задржаћемо се само на првом правцу истраживања.

Почетке читања везујемо за појаву писма и сложен однос који је прве пице и њихове најраније читаоце пратио. У општесловенској књижевности настанак првог словенског писма и књига на старословенском језику⁶ приписује се мисионарској одисеји Солунске браће. У полемичком саставу *О писменима* Црнорисца Храброг (крај 9. века) наилазимо на штуре податке о стању пре њиховог доласка:

„Раније, дакле, Словени не имаху књига, него цртама и резама цртаху и гатаху, јер беху пагани. Крстивши се беху принуђени писати латинским и грчким писмом без устројавања. Али како се може писати добро грчким писмом

³ За средњовековног писара само пре-писивање светих књига јесте свети чин, начин комуницирања са сакралним, трансцендентним. У студији *Скрипторије и штампарије код Срба у средњем веку* Јасмина Грковић-Мејдор пише о сакралности преписивања: „Само писање је било сакрални чин, пре почетка и на крају рукописања се читала молитва, однос према чину стварања нове књиге био је строг.“ (2011: 926).

⁴ По Сергеју Аверинцеву култ писма својствен је и познојудејском (протокабалистичком), познопаганском и гностичком синкретизму (в. *Поетика рановизантијске књижевности*). Можемо га пратити и у односу према хијероглифима (симптоматичан је њихов назив). Његова генеза, дакле, сеже у прехришћанско доба и препознаје се кроз веровање у мистично значење слова. Други религиозан однос везује се за култ књиге. Побожно дивљење једној, највећој од свих књига – Библији – карактеристичан је за хришћанску културу.

⁵ Подсетимо се да је писменост била привилегија мањине и да је „бити читалац“ имало ексклузивност незамисливу за наше доба. За разлику од писаца, преписивача, читаоци се, међутим, ретко кад оглашавају и коментаришу свој чин читања – ипак, писање о писању јесте једна врста криптограма иза којег се крије и онај који ПРВИ чита оно што је написао.

⁶ Након гашења словенске цркве у Моравској, ученици Солунске браће су наставили са радом. У 10. и 11. веку у српским карајевима је постојала богослужење на старословенском, а два важна центра старословенске писмености ан Балкану били су Охрид и Преслава. Грковић Мејдор пише: „У 11. и 12. веку црква је била грчко-словенска творевина, а у употреби су била оба језика“. За почетке писмености се везује и двоазбучје – постојање глаголице и ћирилице (2011: 943, 944).

Бог, или живот, или дзело, или црков, или чајаније, или широта, или јед, или онду, или јуност, или јензик, или друго слично овоме. И тако беше много година“ (2000: 18).⁷

Нас ће у овом раду занимати управо то недефинисано, амбивалентно стање које је трајало „много година“ и у којем су, у поређењу са онима који су писали грчким или латинским, многобројнији били они који уопште нису писали, они којима је једини начин комуникације био говор, који су имали своје паганске идоле, клањали се храсту и веровали у словенска божанства. Свега три реченице којима „улазимо“ у њихов свет. Зато, помоћ тражимо у другим изворима у којима су сачувани подаци о необичном сусрету пагана са писаним текстом. Да бисмо из наше перспективе разумели јаз између писаног и усменог, вратићемо се више векова уназад упоређујући промене које су настале с појавом, овога пута не првог словенског, већ првог (грчког) писма. Свесни различитости грађе од које полазимо и времена који дели прве античке читаоце од првих средњовековних (словенских) читалаца издвајамо неколико питања која ће руководити наше истраживање:

У чему су се словенски пагани разликовали од грчких и шта им је било слично упркос различитости контекста у којем су прихватили писмо? Шта повезује прве читаоце античких текстова који преласком на писану културу нису променили и своју веру са првим словенским читаоцима који су се, прихватавши словенско писмо и напустивши сферу усменог изражавања, припојили заједници хришћанских народа? Шта повезује оне који су улазили у потпуно непознато настајуће поље писане културе са онима који су били у суседству надмоћне (византијске) писане културе?

Pro et contra писане речи

Расправа о односу између усмене и писане речи и преимућствима прве или друге стара је колико и појава писма. У књизи симптоматичног наслова *Муза учи да пише*, Ернест Хавелок прати промене које су настале у античкој култури у тренуцима када се по први пут уз реч праћену мелодијом (слухом реципирану) појавила „нема“ писана реч (оком реципирана): „Певање, приповедање и памћење, с једне стране, (што је културолошка комбинација конвен-

⁷ Тешкоће око стварања писма сликовито је фикционализовао у одредници *Тирило у Хазарском речнику* Милорад Павић: „Док су Словени 860. опседали Цариград, Константин је на малоазијском Олимпу правио у тишини монашке ћелије замке за њих – градио прва писмена словенске азбуке. Први пут је начинио обла слова, али словински језик је био толико диваљ да мастило није могло да га задржи, па је начинио другу азбуку од решеткастих слова и у њих је затворио тај непокорни језик, као птицу. Касније, када је припитомљен и када је научен грчком (јер језици уче друге језике), словенски језик се могао ухватити и у она првобитна, глагољска писмена.“ (1991: 64). У науци, о лингвистичким аспектима превођења *Светог писма* са грчког на словенски језик и значају старословенског превода за укупну европску рецепцију *Библије* в. Грковић-Мејдор (2011: 944–945).

ционално означена као уметност), и читање и писање са друге, (што припада документованој и писаној култури), радње су које се међусобно сукобљавају, и између њих се успоставља један конкурентски однос“ (1994: 32). Канонски текст од којег полази већина проучавалаца ових „конкурентских“ односа до нас долази посредно – преко Платона. У дијалогу са Федром, одговор на питање везано за преимућство старог или новог начина изражавања Сократ тражи у старијој писаној египатској култури. Он цитира дијалог који се води између бога Теута, дариваоца вештина, и египатског краља Тама. Једна од вештина које се нуди људима јесте и писмо:

„Ово знање, краљу, учиниће да Египћани буду мудрији и да боље памте, јер је нађен лек за памћење и за мудрост“. Али Там одговори: „Веома довитљиви Теуте, један може да произведе вештине, а други да оцени колико је у њима штета и користи за оне који ће се њима служити. Тако си и ти сада као отац писмених знакова, у доброј намери рекао супротно ономе што они могу. Они ће, наиме, у душама оних који их науче рађати заборав због невежбања памћења, јер ће људи, уздајући се у писмо, сећање изазвати споља страним знацима, а неће се сећати изнутра сами собом. Ниси, дакле, изумео лек за памћење, него за опомињање, а ученицима носиш привидну, а не истиниту мудрост, јер кад постану многослушалице без наставе, уображаваће себи и да су свезналице, иако су већином незналице и тешко подношљиви у саобраћању, јер су постали назови мудраци, а не мудраци“ (Платон, 1979: 127).

Сократ, веран усменој комуникацији, подупире преимућства усмене речи уочавајући њену суштаствену везаност за одређеног слушаоца док у писаној комуникацији „свака реч тумара овамо и онамо, исто тако к онима који је не разумеју као и онима којима није намењена, па се не зна с ким треба говорити, а с ким не.“ (Платон, 1979: 128). Дијалог између Сократа и Федра за Платона је прилика да изнова развије тезу о онтолошко-гносеолошки хијерархизованим световима па Федар закључује да предност треба дати „живој и душатој речи онога који зна, а чија би се *писана реч* могла с правом обележити као *сенка живе*“ (Платон, 1979: 128) (Курзив Д. В.). Не треба заборавити да је највећа одбрана усмене речи ипак записана и „да се против писања књига изјашњава човек који је неуморно писао књиге, а изјашњава се, управо у књигама“ (Аверинцев, 1989: 214).

За паганске културе „усмена реч је још увек телесна самост човека, његов идентитет, написана реч то није“ (Аверинцев). Ово би могла бити прва додирна тачка између античког и словенског паганина који треба да прихвате писмо и „уђу“ у свет писане културе. Да бисмо разумели „жилавост“ овог проблема, који читаоцима из 21. века у којем је апсолутну предност остварило писано (и сликовно) изражавање (интернет, телевизија) делује чудно, задржаћемо се на студији Валтера Онга *Усмено и писано – Технологија речи*.⁸ У духу структуралистич-

⁸ У студији *Усменост и писаност: технологија речи* Валтер Онг пише: “By contrast with natural, oral speech, writing is completely artificial“ а затим објашњава парадокс технолошке природе писане речи: „Technologies are artificial, but - paradox again - artificiality is natural to human

ких бинарних опозиција, Онг низу усмена : писана култура придаје следеће деривационе опозиције: магија:наука, отворен:затворен систем, друштво:индивидуа, особито:универзално,повезано:разједињено, звучно:визуелно, акционо:контемплативно, садашње: прошло/будуће, текуће:фиксирано, пролазно:конкретизовано, циркуларно:линеарно, временито:просторно. Не би ли савременом читаоцу приближио реакције првих (у почетку неписмених) читалаца на појаву писма, Онг нас, попут Хавелока, поново враћа на Платона и његов однос према писму: „Plato was thinking of writing as an external, alien technology, as many people today think of the computer“. Писање и с њим повезано читање јесте било нешто *страно* за све оне који су знали само за усмену реч. У *Историји читања* А. Мангел пише: „У Сократово време писани текст није био део свакодневног искуства. Иако су књиге постојале у Атини у значајном броју у петом веку пре Христа, а почела се развијати и трговина књигама, обичај приватног читања успостављен је отприлике столеће касније, у време Аристотела – а он је био један од првих читалаца који је скупио збирку важних рукописа за личну употребу. Говор је био средставо помоћу којег су људи учили и преносили научено, а Сократ је припадао низу усмених учитеља у које спадају Мојсије, Буда и Исус Христ, који је само једном, како кажу, написао неколике речи на песку и одмах потом их избрисао“ (2005 : 69).

Осећање писма као нечег страног морало је бити заједничко, како за многе Платонове савременике, тако и за, вековима касније, неписмене Словене које је преко писма требало увести у хришћанску заједницу народа. Међутим, ако се у античкој књижевности сачувао амбивалентан однос према писаном, у књижевности средњег века писана култура је постала доминантна, а усмена периферна. За Словене, између паганске фазе и фазе словенске писмености, постојала је и међуфаза када они користе латинску и грчку азбуку. За разлику од Грка пагана, свет слова за њих није био апсолутна непознаница, нити је његова будућност била неизвесна.⁹ Писмо није за средњовековног човека „лек за памћење“, није механички додатак којим се као у нотном запису преноси мелодија речи. У средњем веку оно је почивало на другачијој телеологији и зато се, упркос „страности“ нове технологије (за неписмене), отпор према писму трансформисао у апологију писма као божје благодети.

Једну овакву апологију можемо реконструирати упоређујући најраније текстове (*Сказање о писменима*, *Житије Гирилово*, *Житије Методијево*) у којима је описано настајање и прихватање словенског писма. Из сачуваних података стиче се утисак да су Словени готово без отпора, прихвативши хришћанство, прихватили и писмо. У духу оновремених мотивација, у *Житију Гириловом* читамо да је потреба за писмом била „подстакнута од Бога“:

beings. Technology, properly interiorized, does not degrade human life but on the contrary enhances it“ (2002: 113) .

⁹ Маја Анђелковић у студији *О првој словенској филолошкој расправи* – О писменима *Црнорисца Храбра* уочава издвојене три развојне фазе: 1 паганску фазу када Словени немају своју азбуку па користе црте и резе; ранохришћанску фазу – када Словени користе латинску и грчку азбуку; хришћанску фазу – када Словени имају своју азбуку“ (2005: 30).

„Растислав, на име моравски кнез, подстакнут од Бога, пошто се посаветовао са својим кнезовима и Морављанима, упуту посланство цару Михајлу са поруком:

’Наши су се људи одрекли паганства и придржавајући се хришћанског закона, али ми немамо таквога учитеља који би нам на нашем језику праву хришћанску веру објаснио да би и друге земље видећи то у нас следиле. Зато, пошаљи нам, господару, таквог епископа и учитеља. Јер од вас ползе увек на све стране добри закони.’“ (1964: 100).

Црнорисац Храбар даје отворену предност словенском писму над грчким јер оно долази посредовањем ’светог мужа’: „Зато је словенско писмо светије и часније, јер их је створио свети муж, а грчко пагани Грци“ (2000: 19). Канонизација Ћирила и Методија је један вид стварања „вечне приче“ о словоизумитељу и пропагатору писмености.¹⁰ У *Житију Ћириловом* – пратимо унутрашњу драму која се одвија у Ћирилу у тренутку када схвати каква одговорност и моћ лежи у изумећу писма. На Константинову сумњу како да проповеда веру људима који немају „слова за свој језик“ (јер пита се Константин „ко може на води беседу написати“), цар Михајло се позива на Јеванђеље по Матеју XXI, 21, 22: „Ако ти хоћеш Бог ти то може дати, који даје свима што га моле не сумњајући“, у наставку, „и који отвара онима који куцају“ (Матеј VII, 7.8; Лука XI 9).

Пошто је Библија послужила као полигон за борбу идеја, и пошто је цар дао подршку Константину – он, читамо у *Житију Ћириловом* „онда отиде и по свом старом начину ода се молити заједно са својим сарадницима и ускоро му се јави Бог, који увек послуша молитву слугу својих. И тада састави слова и поче писати јеванђељску беседу“ (1964: 101). У *Похвали Ћирилу* Климента Охридског благодет божја се излива „у уста његова“: „Та уста од светлости светлија, сазда Господ да омрачене греховном лажју просвећује“ (1964: 125). Прича о политичкој борби за превласт над Панонијом у потпуности је скрајнута, а у први план истакнута „благодет Божја“. Зато је опште место у првим словенским писаним изворима *похвала писму*. Оно је „дар, већи и достојнији него све злато и сребро и драго камење и пролазно богатство“ (1964: 103).

Прве словенске књиге ће славити бога; у духу библијске метафорике њима ће се отварати „уши глувих да чују речи Писма“ и њима ће „језик мутавих“ (варварски) постати јасан (духован – прожет Логосом) – (Пророк Исаија XXXV 5; XXXII 4). Стварање словенског писма постаје вид метафизичке драме између Бога и Ћавола јер „Бог се много томе веселио, а ѓаво би посрамљен“ (1964: 103). Латински и франачки архијереји тако постају ѓавољи изасланици који бране преимућство три језика којима се слави Бог (јеврејски, грчки и латински), па лингвистичка расправа о равноправности језика и писма поново поприма метафизички карактер. Изузетно је надахнута Константинова религиозна „лингвистичка одбрана“ словенског писма па ћемо се с уживањем препустити њеном почетку:

¹⁰ За многе културе карактеристични су митови и легенде о човеку који ствара (пише и чита) прво писмо и прву књигу.

„Не пада ли киша од бога на све подједнако? Или сунце не сија такође за све? Зар не удишемо ваздух сви једнако? Како се дакле не стидите да признате само три језика, а за све друге народе и племена хоћете да буду слепи и глухи? Кажите ми да ли Бога сматрате тако немоћним да то не може дати, или тако завидљивим да то неће?“ У наставку, Константин се позива на цитате из Библије („Давид наиме, кличе говорећи: Појте Господу, *сва* земљо, појте Господу песму нову!“) Курзив Д. В. (1964: 104).

Прихватање писмености је имало и неку врсту институционалне (владарске) потпоре, иницијације у заједницу моћних, па је разумљиво што се отпор према новој вери и новим техникама њеног ширења (што је за нашу тему примарније) не помиње. У *Житију*, међутим – а да се не наруши жанровска логика – апологија усмене паганске културе могла се уклопити у серију дијалога којима би се потврдила Тирилова реторска супериорност над противницима. Шта је говорио Тирило убеђујући нехришћанске народе да науче писмо и прихвате хришћанску веру сазнајемо само у фрагментима. Непознати аутор, који бележи Тирилове речи, пише:

„Од много тога ми смо укратко изложили онолико само за сећање; ко пак, хоће да тражи у потпуности ове беседе наћи ће их у књигама његовима, које је превео учитељ наш и архиепископ Методије, брат Константина Филозофа, разделивши их на осам беседа, и ту ћете видети снагу речи од Божје благодети као пламен који спаљује противнике“ (*Житије Тирилово*, 1964: 89)

Осам беседа које „као пламен спаљују противнике“ нису познате словенској медијевалистици (ни у Тириловом грчком оригиналу ни у Методијевом преводу на словенски).¹¹ Ипак, у *Житију Тирилином* наилазимо на две метафоре кључне за наше разумевање прелазне етапе и смењивање паганске, усмене културе – хришћанском, писаном културом. У недостатку опсежнијих историјских извора, преко метафоричног пренесеног значења покушавамо да реконструишемо и разумемо сам чин читања карактеристичан за оне од којих је све кренуло. У поглављу у којем описује Константинов пут „у Хазарију на Меотско језеро и Каспијска врата кавкавских гора“ непознати аутор бележи дијалог који Константин води са човеком „лукавим и довитљивим“ којег Хаза-

¹¹ У Павићевом *Хазарском речнику* на том месту се отвара простор за фикционализацију историје. У духу постмодерног псеудодокументаризма Павић не преза од фикцијског контекста у којем се цитати мешају са псеудоцитатима и изворна грађа трансформише до непрепознатљивости. Павић често приче гради на наговештеним наративима, „тамним местима“ извора од којих полази. И он у постојећу полемику убацује расправу о предностима усмене или писане речи служећи се двама метафорама које треба да доведу до спознаје предности друге над првом – метафором прогутане мудрости и метафором нагог човека. У *Хазарском речнику*, каганов изасланик такође изражава сумњу у сврховитост Тирилове мисије. Он Константину поставља низ питања, а ми издвајамо оно у којем се варира неповерење према писаној речи: „Зашто (Константин) док говори увек држи књигу пред собом, док Хазари сву мудрост ваде из груди као да су је претходно прогутали“ – курзив Д. В. (1991: 73). На питање сумњичавог Хазара „Константин му је одговорио да се без књиге осећа наг, а нагом човеку ко ће веровати да има много хаљина“ (1991: 73). Инспирација за ово могао је бити стих из *Прогласа јеванђеља* Константина Преславског „наги су сви језици без књига“.

ри шаљу не би ли проценио опасност од прихватања Константинових мисионарских идеја. Једно од питања које тај човек поставља гласи:

„Зашто ви држите у рукама књиге кад из њих све приче приповедате? А ми не тако: већ сву мудрост вадимо из груди као да смо је претходно прогутали, те се не размећемо својим знањем о књижевности као ви.“¹²

У овом питању нашу пажњу привлачи метафора прогутане мудрости.

У наставку, Филозоф му одговара:

„Одговорићу ти на то: ако сретнеш нага човека, а он ти каже: много хаљина и злата имам – да ли ћеш му поверовати видећи га нага?

Он рече:

-Не.“ (1964: 71).

На трагу смо и друге метафоре – нагог и одевеног човека.

Постављајући питања на која хазарски изасланик не зна одговоре, Константин оспорава моћ прогутане мудрости – тј. живе и усмене речи. Константинска расправа, која има елементе сократовског (усменог) дијалога, уклапа се у средњовековне текстове у којима се у разним контекстима поменуће метафоре варирају. Алберт Мангел у *Историји читања* пише: „како се читање развијало и ширило, гастрономска метафора постала је део опште праксе“ (2005: 183). Метафора „прогутане мудрости“ у значењу „културолошке комбинације говора и слушања“ доживеће своју метаморфозу, и парадоксално, постати једна од учестало рабљених метафора (овог пута не за говор већ за писмо, за нову културолошку комбинацију – писање и читање. Промакнуће исте фигуре из једног контекста у други – можемо пратити у књизи Е. Р. Курцијуса *Европска књижевност и латински средњи век* у поглављу *Метафоре с јелима*. Он даје селективни каталог ове метафоре кроз време (антика, средњи век, почеци хуманизма) наводећи њене варијације (душевна храна, гозба духа); наводе се и конкретније метафоре – поређења (учења) са сољу, зачином, брашном, млеком... (1996: 507). Наша средњовековна књижевност не оскудева у сличним гастрономским метафорама. У студији *Сасуди речи анђеоске хране и „чаше“ животноворећег пића у старој српској књижевности* Бранко Летић подсећа на уобичајену метафорику: „Није случајно Теодосије (13. век) назвао своје *Житије светог Саве* „трпезом речи анђеоске хране“, а архиепископ Данило Пећки (1270–1337) своје житије краља Милутина, према псалмској матрици, „животноворећим пићем“ (2012: 857). Он даље прати како се, у старој српској књижевности развија метафорично значење речи „сасуд“ – „јер као што су поједина јела и пића на трпези у различитим сасудима, тако је и књижевни текст, духовна храна и духовно пиће, у различитим књижевним облицима, (под)жанровима“ (2012: 858). Прича о различитим сасудама открива изражене рефлексije средњовековних аутора о публици која ће читати њихова дела: „Теодосијева трпеза је намењена читаоцима скромнијег друштвеног статуса и знања („лењима духом“), јер треба са те трпезе да се ’насите’ поука и знања.“ За разлику од ње,

¹² „Жива и душата реч“ (на коју наилазимо још код Платона, а чија је мртва сенка – писана реч) провлачи се и кроз Павићев фикционализован Ћирилов дијалог.

Доментијанова трпеза је припремана за краља Уроша „за његово префињено ’непце“¹³. Метафора јела се обogaђује и другим детаљима („Писци често истичу жељу да ’слатко’ говоре, да њихов текст буде ’сат меда’, да поучне садржаје *зачине* разним додацима“) у којима Летић препознаје средњовековну естетску компоненту читања (2012: 858–859). Он нас води кроз књижевни јеловник тумачећи алегоријско значење хране: млеко „симбол основне хришћанске хране“, сир алегорија препознатљивог садржаја „за неуке“, маслац „сладак духовном непцу“ учених и закључује: „Дакле, житије је духовна трпеза на којој је основно јело класична биографска прича на различите начине разрађивана. Да би та храна била ’анђeosка’ додају јој писци, попут куvara, бројне прилоге и зачине за које је потребан читав низ различитих сасуда приповедне, реторске или поетске природе“ (2012: 860–861).

Летић указује и на библијско порекло слике: „Формулације ’Једите, ово је тијело моје новогa завјета’ и ’пијте, ово је крв моја новогa завјета’ упућују на ’усвојене’ поруке текста као склопљени ’нови савез’ са Христом. То на актуелни начин потврђују и фреске на којима свеци гутају исписиве ротулусе“ (2012: 857). Анализирајући *Књигу пророка Језекиља* (почетак 6. века п. н. е.), о гутању свитака Сергеј Аверинцев пише: „Посвећеном у пророке показан је свитак, ’исписан с лица и наличја’, па му је наређено да прогута тај свитак. ’Сине човечиј, нахрани трбух свој и црева своја напуни овим свитком који ти дајем“¹⁴. У наставку Аверинцев скреће пажњу на „чулну конкретност“ ове слике „незамисливу за нашу уобразиљу“: „Гутање књиге јавља се као симбол посвећивања у трансцендентну тајну“ (1982: 210, 225). Поједена књига се јавља и у апокалиптичној визију светог Јована:

„И отидох к анђелу, и рекох му: дај ми књижицу. И рече ми: узми и изједи је; и грка ће бити у трбуху твојему, али у устима биће ти слатка као мед.

И узех књижицу из руке анђелове, и изједох је; и бјеше у устима мојим као мед слатка, а кад је изједох, бјеше грка у трбуху мојему.

И рече ми: ваља ти опет пророковати народима и племенима и језицима и царевима многима“. (Откровење Јованово, гл. 10, 9–11).

У поглављу *Настајање средњовековне књиге* (студија *Живот са књигом*) Ирена Шпадијер додатно конкретизује „чулност“ слике у којој читалац гута текст. Она описује процес обраде пергамента који је требало да буде очишћен и опран освећеном водом коју писар потом испија: „Тако је и сама обрада пергамента симболизовала преображај паганина (нечиста, крвава животињска кожа) који као новопокрштени верник (бео и безгрешан пергамент) постаје спреман да прими божанска слова и речи“ (2004: 450).¹⁴ Сагледавши тек на овај начин повезивање књиге са гутањем (не више само метафорично, већ и буквално)

¹³ „На трпези за ученог краља нема плитких сасуда јер Доментијан прибегава узвишеном стилу чије су одлике ’емоционаност појачана до егзалтације, експресија која се спаја са апстраховањем, апстракција осећања са апстракцијом богословске мисли’ (Лихачов)“ (Летић, 2012: 860).

¹⁴ У манастирским скрипторијама писало се најпре на пергаменту, а од 13. века и на хартији која је потом преовладавала.

можемо разумети Аверинцевљев коментар: „Заиста, човек треба да буде Византинца да би замислио како се 'испија' хартија, тј. комадић пергамент!“ (1982: 226).

Направили смо одисеју од живе и душевне речи до прогутаног слова – од „физиса“, „бића речи“ (изговорене и записане) до метафоре, од онтологизације до алегоризације речи – пут од осуде/критике до похвале писане речи који је ишао преко истих „слика“, „фигура“.

У *Житију Тириловом* развија се још једна поетска слика која такође припада уобичајеним средњовековним реторским залихама – велика заступљеност метафоре нагог човека у средњовековним текстовима била је предмет и теоријских промишљања па су се у време ренесансе диференцирале четири врсте симболичког приказивања нагости:

1. *Nuditas naturalis* – нагост по рођењу („Ништа наиме, нисмо донијели на овај свијет, тако да ништа не можемо из њега изнијети“ (1, Тим, 6,7);
2. *Nuditas temporalis* – нагост условљена немаштином или свесно изабрана и руковођена жељом за служење богу;
3. *Nuditas virtualis* – Нагост као знак чистоће и невиности, и њој опречна
4. *Nuditas criminalis*: „представља пожуду, таштину и недостатак свих крепости“ (1979: 418).

Симболичка тумачења нагости преузета су из одреднице *Нагост* (голо-тиња) из *Лексикона иконографије, литургије и симболике западног кришћанства*, али варијантност у значењу може се препознати и у контексту византијског наслеђа.¹⁵ Словенски просветитељ Хазарима одговара да се без књига човек осећа наг, а нагом човеку ко ће веровати да има пуно хаљина. Као што одећа (прикрива путено и грешно), тако и писана реч чува од анималног (непросвећеног); Библија се чита, па је реторику убеђивања нехришћанског народа и пропаганду хришћанске вере боље почети позивањем на само „писмо“; оно је чувар оних који га шире да се не удаље у јерес интерпретације – да не домишљају већ да следе написано.¹⁶

Најзначајнија дела ране словенске средњовековне књижевности у којима се тематизује примање писма, још једанпут да утврдимо, не садрже апологију усмене речи која је карактеристична за античку књижевност. Управо обратно,

¹⁵ Метафора књиге као одеће такође се може везати за старију писану, египатску, цивилизацију у којој се књига буквално супстанцијализује уз тело умрлог (обавија, ставља уз умрлог), постаје истински двојник *Књига мртвих* је папирус дуг шест метара и широк тридесет три центиметра; настала је између 1500 и 1300 г. п. н. е. а, пронађена је уз умрлог писара Сесостриса. „Слика, односно симболи и изражене материјализиране идеје живе истим животом; она је у Египту готово све до његове пропасти и истински двојник што ће рећи да је магијски изражавала и у себи садржавала суштину и бит, тј. живот приказаног, те посједовати или разумјети слику значи исто што и посједовати оно што она представља“ (Вишић, 1982: 12).

¹⁶ Курцијус наводи делове у Библији у којима се директно помиње „писмо“ (плоче Закона су „писане прстом Божјим“, у једној есхатолошкој визији „савиће се небеса као књига“, у Откровењима „небо се измиче као књига кад се савије“) луцидно запажајући да је Христос је једини бог кога нам античка уметност представља са свитком књиге (1996: 507).

тешко је пронаћи текст у којем се не велича значај Писма. Ова разлика разумљива је с обзиром на време када Словени примају писмо, време када је писана култура увелико постала доминантна (нећемо претерати ако устврдимо и хегемонистичка). Зато је неопходно истаћи специфичност контекста у којем Словени са усмене прелазе на писану културу.

По узвишености чина писања средњовековни писар ближи је египатском писару него писменом античком грађанину.¹⁷ Као што су Египћани технику писања доводили у везу са светим, процес сакрализације иманентан ће бити и за средњовековни текст. Тако је нпр. процес стварања правога словенског писма доведен у директну везу са божанском промишљу и потврђен цитатима из Библије. Ако је писмо „божја благодет“, по аналогiji, преписивач је нека врста извођача – посредника, медија између светог текста и његовог читаоца. Не заборавимо да је модел медијатора познат још из античке културе. Хавелок пише: „Аутор који је касније назван Хомер, ма ко да је он могао бити, обраћа се музама као извођач, али не и као аутор. Он посредује између музе, ма ко да она била, и публике; као да његови стихови заправо нису његови, већ да потичу из неког њему спољашњег извора којег он назива ’музом’“ (1994: 31). Ту међутим свака даља сличност с античком културом престаје јер за хришћане књига је попут светиње (већ смо поменули сличност са египатском писаном културом), а за Грке, оно је попут нотног записа – начин да се бележи оно што је суштаствено усмено. У словенском писменом друштву умеће читања је био иницијацијски чин уласка у заједницу образованих, а образовање, везано углавном за манастире, имало је сакрални карактер (у поређењу са обавезујућом црквеном литературом мали је број књига профаног садржаја које су се могле читати по избору¹⁸). Читалац је прелажењем са сакралног на профани текст мењао и језички код – прелазео са српкословенског на старосрпски (уп. нпр. читање *Мирослављевог јеванђеља* и *Повеље Кулина бана*).¹⁹

У дијахронијским проучавањима словенске писмености, појава писма и првих читалаца била је изразито планска и вишеструко мотивисана – колико религиозним, нимало мање геополитичким или економским разлозима (борба за језик и писмо је била повезана са борбом за спас душа (религиозна мотива-

¹⁷ Аверинцев лцидно запажа: „На грчком Олимпу нема места за божанског писара и књижевника, за божанског канцеларисту попут Тота. Бог песника Аполон и бог говорник Хермес Логиос (словесни) јесу божанства усмене речи“ (216). У наставку Аверинцев образлаже своје запажање: „Дарови хеленских богова – вокално-ораторска култура и физичка култура, школованост гласа и увежбаност мишића представљају главне симболе класичне ’калокагатије’. Писменост је била неопходан ослонац ове ’калокагатије’, али није могла да уђе у ред њених симбола. Нису је ни убрајали у дарове богова“ (1982: 216).

¹⁸ Такви су историјски списи, или *Душанов законик*, или *Хиландарски медицински кодекс*.

¹⁹ Јасмина Грковић-Мејдор наводи врло илустративан пример преласка с једног на друго читање анализирајући Савину *Посланицу игуману Спиридону*: „почетка текста, у којем се свети Сава обраћа Спиридону као духовном лицу, писан је српкословенским језиком, али средишни део где му пише као блиском пријатељу, срочен је старосрпским. У завршном делу текста, у духу хришћанских обраћања, он се опет враћа српкословенском“ (2011: 949).

ција) колико и ширењем две утицајне сфере (западне, римске и источне, византијске) – политичко хегемонистичка мотивација)). Први словенски читаоци били су стога колико учесници нимало спонтаног, али врло успелог политичког и културног експеримента (ширење византијског утицаја на Балкану), толико, реториком ондашњом – учесници верске (спасилачке) мисије – преобраћеници који друге преобраћају. Зато је однос према писаном тексту био у идеолошком смислу вишеструко значајан. Ако га повежемо са причом о спасењу душе, разумљиво је зашто је он био изразито адмиративан. Између раног средњовековног читаоца који учећи словенску азбуку, преводећи или пишући словенским писмом умножава „божју реч“ и савременог читаоца – разлике су толике да је тешко замислити било какву њихову конгруентост. Први се морао борити за свој језик, своје писмо, своју књигу верујући да се тиме бори за своју душу – он је из усменог „језика мутавих“ развијао оно што ће генерацијама потоњим бити „освојено“ и подразумевано (богата средњовековна књижевност која се развијала прво на старословенском, а онда на српскословенском језику на коју се у 18. веку надовезала нова српска књижевност).

Литература

- Аверинцев, С. С. (1982). *Поетика рановизантијске књижевности*, прев. Д. Недељковић, М. Момчиловић. Београд: СКЗ.
- Барбије, Ф. (2009). *Историја књиге*, прев. Љ. Мирковић. Београд: Слио.
- Грковић-Мејџор, Ј. (2011). Скрипторије и штампарије код Срба у средњем веку. *Летопис Матице српске*, Нови Сад, год. 187, књ. 488, св. 5, 925–940.
- Курцијус, Е. Р. (1996). *Европска књижевност и латински средњи век*, прев. Ј. Бабић. Београд: СКЗ.
- Лексикон иконографије, литургије и симболике западног кришћанства*. (1979). Загреб: Свеучилишна наклада Либер.
- Летић, Б. (2012). Сасуди речи анђеоске хране и „чаше“ животворећег пића у старој српској књижевности. *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 41/2, 2012, 857–864.
- Мангел, А. (2005). *Историја читања*, прев. В. Гвозден. Нови Сад: Светови.
- Онг, В. (Walter J. Ong). (2002). *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*. London pp. 113–114 in 2002 edition.
- Ораић-Толић, Д. (1990). *Теорија цитатности*. Загреб: Графички завод Хрватске.
- Павић, М. (1991). *Хазарски речник*. Београд: Просвета.
- Платон. (1979). *Ијон. Гозба. Федар*, прев. М. Ђурић. Београд: БИГЗ.
- Половина, Н. (2011). *Време када књига није знала за границе: разговор са Јасмином Грковић-Мејџор*, У: *Летопис Матице српске*, Нови Сад, год. 187, књ. 488, св. 5, 941–957.
- Стари српски записи и натписи*. (1986). Београд: Просвета, СКЗ.

- Хавелок, Е. (1991). *Муза учи да пише*, прев. Г. Кркљуш. Нови Сад: Светови.
- Ћирило и Методије: житије, службе, канони, похвале*. (1964). пр. Ђ. Трифуновић. Београд: СКЗ.
- Ћирковић С., Михалчић, Р. (1999). *Лексикон српског средњег века*. Београд: Knowledge.
- Црноризац, Х. (2000). Сказање о писменима, прир. и превео Т. Јовановић, *Стара српска књижевност: хрестоматија*. Београд: Филолошки факултет, Крагујевац: Нова светлост, 17–20.
- Шпадијер, И. (1998). *Књижевност*. У: Манастир Хиландар, Београд, 103–114.
- Шпадијер, И. (2004). *Живот са књигом*. У: Приватни живот у српским земљама средњег века. Београд: Слио.

Dragana Vukićević

THE LIGHT OF GOD'S LETTER READING IN THE MIDDLE AGES

Summary: The differences between the early medieval reader (who has spread the „word God“ by teaching Slavic alphabet, translating or writing Slavic script) and the modern reader who has proclaimed the „death of God“ can easily give the impression of the discontinuity of reading. The aim of this paper is to re-structure readings in the Middle Ages. To illustrate the „pathos of literacy“ (Averincev) as characteristic of medieval literature, we will analyze the earliest texts about the beginning of Slavic literacy (Skazanje o pismenima, Life of Cyril). Reading in the Middle Ages is an epiphany act that will be associated with the creation of the cults of letter and books.

KOSMOPOLITSKI ASPEKTI POEZIJE VILIJAMA KARLOSA VILIJAMSA

Sažetak: Uobičajeno je da se u američkim književnim istorijama Vilijams procenjuje kao „najameričkiji“ veliki pesnik XX veka odnosno kao izraziti predstavnik poezije američke lokalnosti. U ovom radu ukazuje se, polazeći od koncepta „utemeljenog kosmopolitizma“ Entoni Epije, na različite kosmopolitske aspekte Vilijamsove poezije, što dovodi u pitanje prethodno navedeni sud. Počevši od multilingvalnosti izražene u naslovima niza pesama do tematske multikulturalnosti koja se sagledava u usredsređenosti brojnih pesama na ličnosti neameričke umetničke tradicije: slikare, muzičare, književnike, kao i njihova dela, ali i na neameričke predele i ambijente Vilijamsova poezija pokazuje da mnogo duguje svetu. U radu se analiziraju pesme „El Hombre“, „Danse Russe“, „Autoportret“, „Riba“, kao i dve čuvene Vilijamsove elegije „Fordu Madoksu Fordu na nebu“ i „Elegija za D. H. Lorensa“ u kojima se naglašava kosmopolitizam ovih autora kao posebno značajna osobina njihovog bića i stvaralaštva.

Cljučne reči: utemeljeni kosmopolitizam, multilingvalnost naslova, tematska multikulturalnost, neamerička umetnička tradicija

Uobičajeno je da se u američkim književnim istorijama Vilijam Karlos Vilijams (William Carlos Williams, 1883–1963) procenjuje kao „najameričkiji“ veliki pesnik XX veka, odnosno kao izraziti predstavnik poezije američke lokalnosti. Pri prikazivanju i tumačenju Vilijamsa kao suštinski američkog pesnika okrenutog lokalnosti implicirana je i sugestija o njegovoj provincijalnosti unutar „svetskih tendencija“ u poeziji XX veka, pa u tom smislu i njegovoj marginalnosti. Za ovo postoji nekoliko razloga.

Za života Vilijams je bio skoro potpuno zanemaren od književnih kritičara. Postavlja se pitanje kako to obrazložiti s obzirom na Vilijamsove izuzetne književne aktivnosti. Napisao je 49 knjiga iz svih poznatih žanrova kao i dela koja se teško žanrovski klasifikuju: preko 600 pesama, 4 romana, 52 kratke priče, 2 knjige eseja i kritika, autobiografiju, biografiju svoje majke, istoriju Amerike, 4 pozorišna komada, libreto za operu; bavio se i prevodilačkim radom i preveo sa španskog Kevedov roman *Pas i groznica* i nekoliko pripovedaka, a sa francuskog Supoov roman *Poslednje noći Pariza*.

Danas je jasno da je Vilijamsova poezija naišla na nerazumevanje i neodobravanje dominantne škole u nauci o književnosti i kritici toga vremena – Nove kritike

koja je promovisala poeziju modernizma čiji je najbolji reprezentant bio Eliot jer je njen ideal bila dobro napravljena simbolistička pesma, često poređena sa savšenim kristalom. To je zatvorena, impersonalna, autotelička forma, u kojoj je naglašen formalni aspekt, a okrenuta je mitskim temama, naglašavanju složenih i paradoksalnih stavova, natopljena književnom tradicijom (dakle, eksplicitno kosmopolitska), istoricizmom i žudnjom za univerzalnim značenjem utemeljenim u metafizici.

Vilijams se, međutim, zalagao za drugačiju poeziju. Najpre, smatrao je da je neophodno odbacivanje autoriteta metafizičke tradicije, temelja modernističke poezije, koji počiva na akademskom okamenjivanju nauke, istorije i filosofije, kako bi se američki pesnik mogao približiti izvornom doživljaju sveta i progovoriti izvornim jezikom. Potom, isticao je da se ovakav jezik koji ne prenosi ideje već uspostavlja bliski odnos sa bićem može otkriti samo u lokalnosti. Jedino lokalno je univerzalno, verovao je, i zato američki pesnik treba da piše jezikom svoje lokalnosti, direktno, lično, antiformalistički i aktuelno. Američka poezija mora biti utemeljena na ritmovima i bojama američkog govora, misli i iskustva. Najзад, i to je možda stav koji je najpresudnije uticao na kvalifikaciju Vilijamsa kao lokalnog pesnika i time i diskvalifikaciju od Nove kritike, kao svoj glavni poetički *credo* proklamovao je da nema ideja sem u stvarima (Say it! No ideas but in things!) (Popović Srdanović, 1983: VII, XI). Upravo ovo poverenje Vilijamsovo u čulno i perceptivno, u lepotu stvarnog, njegova iskrenost u sagledavanju objekata i zadovoljstvu tog gledanja, ono je što se smatra „američkim“. Ovo pesnikovo poverenje u stvari je takvo da je „na njegovim usnama uvek poznato, pragmatično, američko *Ovo su činjenice* – jer je on najpragmatičniji od svih pisaca i tako američki da i taj pridev ne deluje kao adekvatan... uzvikujemo u **očaju i oduševljenju** (podvukla D. P. S.): On je pesnička Amerika (‘the America of poets’)(Jarrell, 1968: XI).

Uvid u Vilijamsovu poeziju, međutim, omogućuje nam da konstatujemo da njegovo delo pored nesumnjivo „američkih“ ima mnoge kosmopolitske karakteristike.¹ Pošto se, naravno, postavlja pitanje kako o ideji kosmopolitizma govoriti u književnosti ili preciznije kako definisati kosmopolitizam pesnika koji je uvek temeljno određen jezikom na kojem piše, čini se da je u tom smislu najfunkcionalnije shvatanje tzv. „ukorenjenog kosmopolitizma“ koje u delima *Etika identiteta* (*Ethics of Identity*) i *Kosmopolitizam: Etika u svetu stranaca* (*Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*) koristi filozof Kwame Entoni Epija (Kwame Anthony Appiah). On ističe da kosmopolitizam mora da pomiri „neku vrstu univerzalizma sa legitimnošću barem malog dela pojedinačnog“ (Appiah, 2005: 222–223), što znači da sagledava kosmopolitizam kao fenomen čija je suština parcijalnost, odnosno kosmopolite kao one koji pripadaju mestima koja nisu njihova rodna zemlja, na parcijalan

¹ Reč kosmopolit izvodi se iz grčke reči κοσμοπολίτης (*cosmopolites*) odnosno „građanin sveta“, izvedene iz reči κόσμος *kosmos* (svet) i πολίτης *polites*, (građanin). Termin potiče od Diogena (V vek pre Hrista) koji je upitan odakle je odgovorio: „Ja sam kosmopolit – građanin sveta“. Kao drugi mogući izvor shvatanja kosmopolitizma kao pripadništva svetu Derida, unutar hrišćanske tradicije, sagledava sv. Pavla koji je sve ljude tumačio kao sinove božje, pa prema tome, kao braću. <http://en.wikipedia.org/wiki/Cosmopolitanism>

način. On veruje da je moguće negovati odanost sopstvenim korenima i istovremeno kultivisati kosmopolitski odnos prema stvarima koje afirmišu našu „zajedničku ljudskost“.² Otuda koncept „ukorenjenog kosmopolitizma“. Dva osnovna ideala koje on identifikuje kao osnovu za ovaj „ukorenjeni kosmopolitizam“ su „univerzalna briga“ i „uvažavanje ljudskih različitosti“ (Appiah, 2006: XV). Da bi se mogla izgraditi saosećajnost prema drugima i drugim kulturama nužna je, ističe ovaj autor, lojalnost odnosno saosećajnost prema sopstvenoj kulturi ili kulturi svog emocionalnog izbora, što zauzvrat omogućava i saosećajnost prema drugim kulturama.

Kosmopolitizam V. K. Vilijamsa može se posmatrati upravo u okviru koncepta „ukorenjenog kosmopolitizma“ jer insistirajući na svojim korenima, okrenut prema svojoj lokalnosti, svojoj najspeцифичnijoj partikularnosti, on istovremeno uvažavajući i razumevajući druge kulture, omogućava svim njihovim glasovima da u njegovoj poeziji međusobno komuniciraju.

Među elementima koji su odigrali ulogu u definisanju kosmopolitizma Vilijamsovog najpre valja uočiti porodičnu multikulturalnost, pesnikovu multilingvalnost, i kosmopolitsko obrazovanje. Vilijams je rođen u imigrantskoj porodici: njegov otac je kao petogodišnjak iz Britanije, preko Amerike, stigao do Porto Rika gde je odrastao; nikada se nije odrekao britanskog pasoša koji je koristio radeći kao zastupnik kolonjske vode „Florida“ uglavnom u centralnoj i južnoj Americi (Williams, 1967: 14). Njegova majka, koja je imala umetničke sklonosti (slikala je i svirala klavir), došla je iz Santo Dominga u Njujork posle veridbe (1967: 5). S obzirom na to da su Vilijamsovi roditelji odrasli u miljeu karipske kulture i španskog jezika, u kući se, kao paralelni jezik, govorio španski (1967: 14–17). Sam pesnik govorio je pored španskog i francuski; vreme od 1897. do 1899. proveo je na školovanju u Švajcarskoj, u Šato de Lansiju kraj Ženeve, u međunarodnoj školi (1967: 28–34). Neko vreme je sa porodicom boravio i u Parizu pohađajući bolju parisku gimnaziju „Lise Kondorse“ (1967: 35–42). Pored francuskog jezika, Vilijams je bio u dodiru i sa nemačkim jezikom. Pošto je završio studije medicine na medicinskom univerzitetu u Pensilvaniji, proveo je na specijalizaciji pedijatrije godinu dana u Lajpcigu (1967: 109–112).

Vilijams je, dakle, od rođenja, tokom godina formiranja, bio izložen različitim kulturnim uticajima i jezicima počevši od onih u sopstvenoj porodici a potom i izvan nje. Već je ova činjenica dovoljna da se obesnaži uverenje Novokritičara da je Vilijams provincijalac. Na ovo uverenje je, između 1919. i 1920. snažno uticao Paund koji se družio s Vilijamsom još od ranih studentskih dana, i često, sa svojih internacionalističkih pozicija, ismejao Vilijamsovu odbranu domaćeg ambijenta. Ali, Vilijams je putovao više nego Paund i upoznao mnoštvo različitih kultura: više puta je posećivao Francusku, Švajcarsku, Belgiju, Nemačku, Holandiju, Veliku Britani-

² Epija ističe da „kosmopolitizam počinje sa jednostavnom idejom da u ljudskoj zajednici, kao u nacionalnim zajednicama, treba da razvijemo običaj koezistencije: razgovora u u svom starom smislu, zajedničkog života, udruživanja“ (Appiah, 2006: XIX). On smatra da istorija kosmopolitizma počinje sa stoicima, a razvija se posebno u kasnom XVII veku sa „Deklaracijom o pravima čoveka“ i Kantovim predlogom da se osnuje „Liga naroda“ (ibid, XIV).

ju, Italiju, Španiju, Austriju, kao i Porto Riko (Williams, 1967: 119–124; 185–197; 209–234). Iskustvo putovanja, različitih jezika i različitih kulturnih konteksta u kojima se kretao odigralo je veliku ulogu u formiranju njegove otvorenosti i osetljivosti prema drugom u smislu uvažavanja „ljudskih različitosti“.

Ovoj nesumnjivo kosmopolitskoj osobini doprinela je umnogome Vilijamsova medicinska praksa koja mu je donela susrete, bukvalno sa hiljadama ljudi. Najčuveniji literarni doktor pored Čehova ostvario je ozbiljnu i uspešnu medicinsku karijeru, i kao lekar sa privatnom praksom u Raderfordu, u Nju Džersiju u kojem je živeo do smrti i kao šef pedijatrije u Opštoj bolnici u obliženjem Patersonu. (Zna se, npr. da je obavio oko 2000 porođaja i pregledao desetine hiljada ljudi.)

Mada je danonoćno obavljao lekarsku dužnost, Vilijams je sa ne manje žara učestvovao u avangardnim poetskim pokretima koji su se definisali u Njujorku; družio se sa Alfredom Krejmborgom, Merijen Mur, Volasom Stivensom i mnogim drugim književnim stvaraocima. Pored neprestanog delovanja u književnosti, Vilijams je voleo i odlično poznao savremeno slikarstvo. Od 1910. kada je otvorio ordinaciju u Raderfordu redovno je posećivao njujoršku galeriju Alfreda Štiglica u kojoj tada izlažu Matis, Roden, Tuluz-Lotrek, Ruso, Sezan, Pikaso. Sa avangardnim umetnicima kao što su Marsel Dišan i Alfred Štiglic prijateljuje. Bio je neprestano u kontaktu sa Paandom i njegovim evropskim književnim aktivnostima i sledbenicima a tokom boravaka u Evropi upoznao je brojne značajne pisce, vajare, slikare, fotografe, muzičare: Luja Aragona, Brankuzea, Džejmsa Džojisa, Men Reja, Hemingveja, Fernana Ležea, Džordža Anteja. Upoznao je i Jejtsa kome je Paund bio sekretar (Williams, 1967: 209–234).

Iako je živeo u malom američkom provincijskom gradu Raderfordu, a ne kao Paund i Eliot u tadašnjim kulturnim svetskim centrima kakvi su bili London ili Pariz, baveći se za razliku od Paunda i Eliota profesijom koja nije imala dodirnih tačaka sa književnošću, Vilijams je ipak, zbog svog porekla, multilingvalnosti, obrazovanja i umetničkih i profesionalnih interesovanja uspešno afirmisao elemente različitih svetova i kultura kojima je, na ovaj ili onaj način, istovremeno pripadao i koji će u njegovom delu izgraditi njegove kosmopolitske aspekte kako kroz multilingvalnost naslova tako i preko tematske multikulturalnosti poezije.

Jedan od aspekata Vilijamsovog kosmopolitizma može se sagledati u multilingvalnosti naslova njegovih pesama. Na španskom je naslov zbirke *Al Que Quiere*, kao i pesama: „El Hombe“, „Mujer“, „Libertad, Igualidad, Fraternidad“, na italijanskom naslov zbirke *Dalla Primavera Trasportata Al Morale*, kao i naslovi pesama „Riposte“, „Io, Baccho“, na francuskom su „Danse Russe“, „Romance Moderne“, „La Belle dame de Tous les Jours“, „Chanson“, na nemačkom „Lustspiel“ itd.

Upitan jednom zašto je naslov njegove pesme „El Hombre“ (Vilijams, IP, 1983: 7) na španskom, Vilijams je rekao da mu je bilo „dosta francuskog“. „Znate kako se u umetničkom svetu rado govori francuski. Bez obzira govori li francuski ili ne, takva osoba će uvek rado koristiti francuski izraz, što pokazuje njenu mudrost, pretpostavljam. Pa, kako bih to izmenio, mislio sam da je i španski pogodan jezik, veoma zapostavljen jezik, još od Longfeloua... Moji roditelji su govorili španski,

rađe nego engleski, a brat i ja smo ih slušali i razumeli jer su na španskom govorili ono što nisu želeli da mi razumemo. Zato sam voleo španski“ (Wagner, 1961: 23–24). Međutim, ovo duhovito i simpatičnoobrazloženje može biti shvaćeno samo kao izraz Vilijamsove skromnosti i nepretencioznosti jer naslov pesme u tumačenje pesme unosi značajnu semantičku nosivost.

El Hombre

Neku čudesnu snagu
ulivaš mi zvezdo drevna:

sijaj sama pri izlasku sunca
u čemu nema tvog udela.

Govornik očito posmatra nebo u rano jutro. Čitalac o njemu ne zna ništa ali mu naslov na španskom sugerise da se on nalazi ili u podneblju gde se govori ovaj jezik, ili se potcrtava njegova različita etnička pripadnost u ambijentu engleskog govornog područja. U svakom slučaju, izborom španske reči akcentuje se njegov status različitosti, i ulazi u „igru izvora i etimologija“³ čime se naglašava kako njegov specifičan kontakt sa prirodom i vasionom tako i njegova moralna pozicija. Sjaj Danice (večernjače, Venere) ne doprinosi sjaju sunca, ali ona ima sopstvenu, autentičnu i prepoznatljivu svetlost. Ona zato uliva „čudesnu snagu“ posmatraču – inspiriše ga na individualni stav, na neustupanje pred moćnijim, na opstajanje na sopstvenom putu. U susretu sa moćnom vasionom, najzad, na prepoznavanje njene moći ali i na pravo na sopstvenu slobodu. Ako se pesma čita kao iskaz čoveka drugog etniciteta, onda ona upravo podržava njegov utemeljeni kosmopolitizam: on je svestan moći konteksta u koji je uronjen ali se ne odriče svog identiteta.

Vilijamsovo živo interesovanje za muziku, najuniverzalniju pa time i najkosmopolitskiju umetnost, rezultiralo je pesmama u kojima je istaknuta prijemčivost pesnika za plesove različitih podneblja („Rumba! Rumba!“; „Danse Russe“, „Ples“), kao i muzičke oblike specifične za pojedine predele i ambijente („Chanson“, „Jingle“, „Romance Moderne“; „Sicilijanska emigrantska pesma“, „Pustinjska muzika“) ali i za neke kompozitore, npr. Bramsa („Beleška uz muziku Bramsovog Prvog klavirskog koncerta“), Sibelijusa („Tapiola“) ili Betovena („Priznanje slikarima“).

Suptilne i složene kulturne veze, rana manifestacija Vilijamsovog kosmopolitizma, uspostavljene su u pesmi „Danse Russe“ iz 1917. (IP: 8).

Danse Russe

Ako moja žena spava
i beba i Katlin
spavaju

³ Julio Marzan, npr. piše da je moguće da je „El Hombre“ Gongora, pošto za njega u eseju o Lorki Vilijams kaže: „Gongora je bio čovek!“ (Julio Marzan, *The Spanish American Roots of William Carlos Williams*, str. 4). Marzan naglašava da je kod Vilijamsa uvek moguće uočiti dualnosti između javnog „Bila“ i privatnog „Karlosa“ koje izvire iz njegovog imena, sastavljenog iz engleske i španske komponente – Vilijam Karlos (William Carlos).

a sunce je plameno beli kolut
 u svilenoj izmaglici
 nad sjajnim drvećem, -
 a ja u severnoj sobi
 igram nag, groteskno
 pred ogledalom
 mašući košuljom oko glave
 i pevajući nežno sam sebi:
 „Usamljen sam, usamljen,
 tako mi je najbolje!“
 Ako se divim svojim rukama, licu
 ramenima, bokovima i zadnjici
 ispred navučenih žutih zastora, -

Ko će reći da nisam
 srećni anđeo čuvar svoje porodice?

Opsednutost igrom kao univerzalno komunikativnim umetničkim fenomenom može se pratiti od prvih Vilijamsovih pisama bratu Edu o igri Isidore Dankan 1908, do poslednjih redova njegovog velikog epa *Paterson*. Ovaj, inače prvi ples pomenut u njegovoj poeziji, prožet je seksualnošću i nazvan „ruskim plesom“ (na francuskom, da bi i tako bila potvrđena njegova različitost). „Katlin je devojčica koja nam je pomagala oko bebe“, piše Vilijams. „Kada su gostovali Nižinski i Pavlova, prvi put smo se divili ruskoj carskoj školi igranja. Otuda, pretpostavljam, danse russe. U svakom slučaju, igra“ (Wagner, 1961: 31). Moguće je da je Vilijams gledao na sceni *Popodne jednog fauna* u postavci Djagiljeva, pa se govornik u njegovoj pesmi ponaša kao satir („igram nag, groteskno“) koji igra uz Panovu pesmu. Time njegova igra postaje pokušaj da se ostvari pretragički, preumetnički, primordijalni gest, iz koga tek treba da se rodi umetnost. Svojom „ruskom“ igrom govornik otvara novi prostor istinitijeg samospoznavanja svoga tela uspostavljajući komunikaciju sa glasom iskonskog drugog potisnutog tradicijom. Ritualni čin narcisoidnog/oslobođenog govornika odigrava se u času osame koji govornik prepoznaje kao najbolje stanje da bi u poslednjim stihovima iskoračio iz ovog solipsizma i uspostavio ironično i drugu svoju ulogu – „srećnog“ anđela čuvara porodice, odnosno čuvara konvencija.

Već je naglašeno da je Vilijsamsovo interesovanje za slikarstvo i vizuelne umetnosti trajalo od rane mladosti, pa se to odražava i u njegovoj poeziji. U ranim pesmama pominju se Vato i Fragonar („Portret jedne Dame“) i Botičeli („Botičelijevo drveće“) a u kasnoj pesmi „Poklonjenje slikarima“ Vilijams izražava divljenje za pripadnike različitih slikarskih tradicija. Redukcije Paula Klea, Direrova „Melanholija“ ili melanholični osmeh Leonardove „Đokonde“ kao i Bošovi monstumi, u ovoj pesmi, svako na svoj način predstavljaju primere kako „umetnost demistifikuje ili označava tajnu izvorišta i čovelovu istinsku slobodu“ (Riddel, 1974: 275–276). Vilijamsovo interesovanje za slikare naročito je uočljivo u njegovom epu *Paterson* gde se daje iscrpni katalog velikih svetskih umetnika, čija umetnost ukazuje na sopstvenu slobodu koja se sastoji u prevazilaženju konvencija određenih putem tradicije ili istorije. Njihovu umetnost Vilijams slavi kao „parodičnu dekonstrukciju“ sopstve-

ne tradicije kroz izobličenja. Pomenuti su i slikari koji su imali smelost da se otisnu u nepoznato ili oni koji su otkrili da je svaka velika lokalna umetnost univerzalna: to su pored Gogena, Tuluz Lotreka, Pikasa, Huana Grisa i slikari američke tradicije Džekson Polok, Odibon i Ben Šan (Popović Srdanović, 2007: 129–163).

Vilijamsov najomiljeniji slikar bio je najveći slikar flamanske renesanse, majstor žanr scena i pejzaža Brojgel, čijim slikama pesnik posvećuje pesme „Dar“ i „Kermes“. Poslednja Vilijamsova zbirka pesama (1962) nosi naslov *Brojgelove slike* i u njoj se nalazi 10 pesama posvećenih pojedinim slikama ovog fantastičnog slikara. Ovaj niz pesama otvara pesma „Autoportret“ (IP: 201).

Autoportret

U crvenom zimskom šeširu plave
oči se smeju
samo glava i ramena

zbijeni na platnu
ruke prekrštene
veliko desno uvo vidi se

lice blago nagnuto
teški vuneni kaput
sa pljosnatim dugmadima

zakopčan do vrata otkriva
baburast nos
a oči optočene crvenilom

od napora mora da ih je
jako zamarao
no nežni zglavci

pokazuju da je bio
nenaviknut na
fizički rad neobrijan

zarastao u plavu bradu
nije imao vremena ni za
šta osim za svoje slike.

Ova odlična ekfrazna, verbalna reprezentacija vizuelnog dela, izuzetan je primer Vilijamsovog ukorenjenog kosmopolitizma pošto istovremeno funkcioniše i kao poetski diskurs i metadiskurs: slaveći slikarsku veštinu flamanskog slikara 16. veka, Vilijams postiže vrhunac svog pesničkog izraza. Pošto je jednom rekao da „umetnik uvek i zauvek slika samo jednu stvar: autoportret“ Vilijams opisujući Brojgelov autoportret piše i sopstveni manifestacijom sopstvenih pesničkih postupaka. Pesnik nam žurno otkriva slikarev autoportret – jer to priliči predmetu slike. Slikar Brojgel „nije imao vremena niza/šta osim za svoje slike“, a pesnikova žurnost nam pokazuje da tako funkcioniše i pesnik. Kako Brojgelov slikarski nagon, tako i pesnički nagon Vilijamsov predstavljaju nezaobilaznost svakog umetničkog stvaralačkog poriva.

Poseban kosmopolitski aspekt u Vilijamsovoj poeziji izgrađen je preko njene posvećenosti raznim ambijentima. U ranoj pesmi „Marku Antoniju u nebu“ Akcijum je sagledan kao pozadina ljubavi Antonija i Kleopatre, ambijenti Kariba – Azora, Vatrenog ostrva, Sv. Tomasa, Santo Dominga i Porto Rika oživljeni su u pesmama „Posveta za komad zemlje“ i „Adam“ koje govore o biografijama Vilijamsove babe po ocu i oca, a lepršava atmosfera italijanskih gradova Asizija i Amalfija u pesmama „Vrt mentalne bolnice“ i „Oblaci“. Ambijent Španije oživljen je u pesmi „Visoki most nad rekom Taho u Toledu“. Rusija je predmet istoimene pesme, kao i pesme pod naslovom „Džingl“. Beč je predmet pesme „Lustspiel“ a Švajcarska mesto dešavanja pesme „Izložba konja“. Čudesni meksički pejzaž i ljude srećemo u pesmama „New Meksiko“, i u dugačkoj pesmi „Pustinjska muzika“. Pesma „Rođenje Venere“ približava čitaocu razna podneblja za kojima pesnik čezne – od Krima na Crnom moru do Labradora na severu, od trojanskih polja do mandžurijskih ravnica, od Kana do Sevilje.

Sa posebnom osetljivošću prema svetu prirode ali i ljudi dalekog severa oživljena je atmosfera norveškog severa u pesmi „Riba“ (IP: 140–143). Dominantni glas govornika, ribara Norvežanina, jednostavno ali neumoljivo približava čitaocu svakodnevicu Severnih mora u kojoj se ljudi i priroda neprestano sukobljavaju i uvažavaju, kroz dva godišnja doba, leto i zimu. U leto „sunce nikad ne zalazi“:

Sunce kruži nad horizontom.
Između dvanaest i jedan noću
veoma je nisko, blizu mora,
na severu. Onda se
diže malo, polako,
do podneva, onda ponovo pada
i tako tri meseca,
sve je više, pa sve niže
dok ne iščezne –
Zimi je sneg često
Visok kao tavanica ove sobe.

U ovom podneblju uobičajeno je videti kako voda ključa ispod čamca „od zamaha kitova pod vodom“, u njemu „pljuskanje haringi/ može da se čuje skoro na milju“, u njemu nije neobično sagledati „hiljade buradi/ nabijenih ribom na obali“, u njemu se, u mrežama bacanim zimi, svake noći „uhvate na stotine bakalara“. Sardine, skuše, sardele, pastrmke, lososi, znaci ali i simboli ovog severnog predela ispunjavaju stihove pesme, iskaze govornika, svojim obiljem ali i neočekivanim nasiljem:

I svi ti milioni riba
moraju se izvaditi, svaka, rukom.
Žene i deca
iščupaju im komadić
pod grlom prstima
tako da slana voda prodre unutra.

Jednostavne ali efektne reči dopunjava portret govornika takođe sačinjen od protivurečnosti: „Visok, koščat,/ velikog obešenog nosa, s tamnim kolotovima oko očiju,/ sporog glasa i uz osmeh“. Pred doživljajem onoga ko u punoj meri živi u realnosti, i govori jezikom rođenim iz takvog doživljaja, bleđi svaki drugi lik i svaki drugi jezik, pa tako i pokušaj Engleza, drugog govornika u pesmi, da se uplete u monolog ribara i sopšti svoje opservacije, ne uspeva. Poslednji iskaz govornika (poslednja strofa) pokazuje da realnost za njega uključuje i mit – fantastična bića *huldra*, danske šumske nimfe i *nekke*, zli vodeni duhovi u potpunosti se utapaju u postojeći svet. Kao i da neprestano nasilje koje ljudi vrše nad prirodom loveći ribu nije nepovratno već ga priroda uzvraća upravo u časovima najdubljeg uvida u tajne severnog mora.

Ne znaš ti sever.
 – i videćeš možda *huldru*
 dugorepu
 i sasvim plavu, od noći,
 i *nekke*, polu-čoveka polu-ribu.
 Kada ugledaju jednu od njih,
 znaju nestaće neki čamac.

Kosmopolitski aspekt Vilijamsove poezije naročito je zanimljivo sagledati u odnosu koji pesnik uspostavlja sa drugim pesnicima i piscima neameričke tradicije. Vilijams posvećuje pesme starogrčkim pesnicima Teokritu i Sapfi (neke su verzije preвода sa starogrčkog) a pevao Eshilu („Koral: Ružičasta crkva“), o Aristofanu, Sokratu, Platonu i Aristotelu („Oblaci“). U ovim dvama pesmama pomenuti su još i Vijon, Erazmo i Šekspir („Oblaci“) kao i Milton, Po, Bodler i Vitman, nadrealisti, Prust i Žid, uz filozofe Djujija, Džemsa i Vajtheda („Koral“). Pesmu „Sve što je kod žene savršeno“ Vilijams posvećuje Lorki, dok je Tolstoju posvećena istoimena pesma. Posebno mesto u Vilijamsovim pesmama posvećenim književnim stvaraočima zauzimaju dve elegije, posvećene dvojici pisaca – kosmopolita: Fordu Madoksu Fordu i D. H. Lorensu.

Vilijamsov kosmopolitizam impliciran je već u činjenici da on nastavlja tradiciju jednog od najstarijih pesničkih žanrova, elegije, i to onog njenog vida u kojem autor oplakujući smrt svog omiljenog autora, slavi njegovo delo, uspostavljajući na taj način sa njim posebne veze. Pesma „Fordu Madoksu Fordu na nebu“ (*Klin* 1944.) (IP: 111–112) posvećena je Fordu (1837–1939), engleskomromansijeru, kritičaru, pesniku izdavačuogromne spisateljske energije koja je proizvela više od osamdeset knjiga. Ford je deo života proživio u Francuskoj, a naročito je voleo Provansu. Fordova najpoznatija pesma je „Na nebu“ i u njoj je Provansa predstavljena kao konkretno nebo na zemlji. Vilijams je ovog, kako piše, „ogromnog Britanca koji je uživao u svemu“ (Williams, 1967: 194–195) upoznao u Parizu. U svojoj elegiji Vilijams opeva Fordovu sposobnost da francuskom, provansalskom predelu koji je otkrio, zavoleo i „prisvojio“ pripíše attribute raja kako svojim življenjem u njemu, tako i poezijom njemu posvećenom, kao i nemogućnost da se taj predeo bez Forda ikada više doživi na isti način. Predeo u Vilijamsovom doživljaju dobija osobine koje mu je Ford pripisao pa će Provansa za Vilijamsa uvek biti Fordova Provansa.

Je li išta bolje na nebu, moj prijatelju Forde,
Nego u Provansi?

Ne mislim da jeste jer si od Provanse načinio
nebo svojom hvalom
da predočiš kakva bi mogla biti
tvoja radost u sadašnjim okolnostima.
Ono što si opisivao bilo je nebo
pretočeno iz svoje teskobe
da liči na staze i vrtove
važnijeg sveta u kome sad obitavaš.
Ali, dragi moj, oduzeo si nam
njen veći deo.
Provansa koju si ti
toliko slavio nikada neće biti ista
Provansa za nas
pošto si nas napustio.

Opisan kao čovek koji nikada nije bio svetac već „puten“, „pokvaren“, čovek koji „voli da jede i pije i da se kurva“, čovek koji voli da se „sebi smeje“ i da se „ne plaši/ sebe“ jer sem svoje sposobnosti da stvara nema šta da izgubi – „ni imovinu ni mišljenje vredno/ pomena za mešetara“ – Vilijamsov Ford je, mada se „predao“ svetu, ipak „nebeski čovek“.

...Hvala bogu nisi
bio slabić, predao si se svetu
i lagao! dođavola lagao si užasno
ponekad. Ali sve to je bila,
sad vidim, bezbrižnost, deo čoveka
koji je ovde na zemlji beskućnik.

Rajski predeo koji je Ford video u Provansi postaje i za Vilijamsa ne samo bolji deo pravog neba koje će postojati dok god je pesnik živ i seća se svog prijatelja, već i jedino pravo nebo.

Provanso, debeloguzi Ford se nikada
više neće opružiti po stolicama tvojih kafea
ni obrati i oljuštiti tvoj sveti beli luk za svoj obrok
ni groktati i znojiti se, ni oblizivati
usta. Prost kao svet koji nam je
ostavio postao je
deo onoga čiji si poznat deo bila ti
Provanso, koju je toliko voleo.

„Elegija za D. H. Lorensa“ (IP: 95–99) nastala je po Lorensovoj smrti u Francuskoj, 1930. godine. Lorens je bio Vilijamsov omiljeni pisac, jedan od „duhovnih savremenika“, kako je nazivao one stvaraoce u čijim je delima nalazio potvrdu za svoje teze o umetnosti. Lorens se 1920. obratio čitaocima časopisa *New Republic* rečima: „Ameriko, slušaj sebe“ preporučujući Amerikancima da ne traže podršku u spomenicima

evropske prošlosti, već u onome što je njihov kontinent odbacio, da shvate „veliki urođenički duh Amerike“. Kontinuitet treba u američkoj tradiciji uspostaviti ne sa Evropom već sa „ubijenom crvenom Amerikom“, savetovao je. Amerikanci treba da budu spremni na novi čin, „novi izdanak života“. Ove svoje ideje Lorens je u potpunosti razvio u knjizi *Studije iz klasične američke književnosti* objavljenoj 1923. godine (Popović Srdanović, 1983: 311). Američki odgovor stigao je u vidu Vilijamsovih tekstova na teme iz američke prošlosti u časopisu *Broom*, a potom u knjizi *U srži Amerike*, kao pokušaj da se na originalan način predstave glavni događaji i figure američke mitske istorije. Lorens je prikazao Vilijamsovu knjigu sa pohvalama.

Lorensova mnoga putovanja svedoče o njegovom kosmopolitizmu. Posle rata napustio je Britaniju u nekoj vrsti „dobrovoljnog izgnanstva“ i „žudnje za lutanjem“ i stigao do Australije, Italije, Cejlona, Amerike, Meksika i Francuske. Pošto je u Meksiku, 1925. oboleo, vratio se u Italiju i pored Firence živeo do kraja života. Umro je u mestu Vens u Francuskoj. Vilijamsova elegija opisuje Lorensov život kao neprestani napor („pomamni rad“) da svojim delom izmeni engleski način života („traćenje, traćenje i životna hladnoća“) koji ga je ispunjavao gorčinom. Istovremeno, ona evocira različite tople ambijente u kojim je pesnik živeo (Mediteran, Meksiko) koji su ga punili energijom neophodnom za rad. U Vilijamsovoj pesmi slike koje asociraju na ove ambijente mešaju se sa slikama iz Lorensovih dela (iz pesme „Zmija“, romana *Pernata zmija*, kratkog romana *Devica i ciganin* i romana *Zaljubljene žene*) koja označavaju njegovu većitu pripadnost Engleskoj. Elegično osećanje upravo izvire iz svesti Vilijamsove da je Lorensov napor nedelotvoran jer svet kojem se on obraća ne prepoznaje njegove kosmopolitске ideje. Taj hladni svet Engleza, muškaraca, žena, mladih koji bi mogli biti drugačiji, iscrpljuje se u tako prozaičnim aktivnostima kakve su „slušanje žaba“ i pričanje „o pticama i insektima“. Zato stvarnost ostaje nepromenjena, oličena u najengleskijem godišnjem dobu, proleću, koje nikada ne uspeva do jare: u Engleskoj „nema leta“.

Jadni Lorens
 izmoren pomamom tužnog rada
 da stvori leto iz
 truljenja proleća. Engleskinje.
 Muškarci koje ne privlači ljubav
 već rubovi sveta.
 Zmija pokreće svoju
 kamenoliku glavu,
 Ukočene ahatne oči pokreću se takođe.

Pošto je uspostavio samog Lorensa kao velikog Engleza I pohvalio njegovo uzdizanje do „neengleske veličine“, Vilijams Lorensovo razumevanje nijansi engleskog života suprotstavlja njegovom ubeđenju da je glavni nedostatak engleskog života – nedostatak ljubavi (Vickery, 2006: 82). Nedostatak ljubavi, međutim, uronjen je u naizgled prijatno englesko „poluhlavno poludoba“ i njegovu „nepotpunost“ dok ljubav pripada svetu toplih predela („mediteranske večeri“, „pepeo kritskih vatri“). Mada surov, ovaj svet predstavljen je smislenim kretanjem i zaokruženošću.

Plavi morski luk u cvetu – prema
sprženoj jalovosti
meksičke visoravni. Ili spečenim
gradskim trgovima
mediteranskih ostrva
gde se čeka autobus i
čamci polako dolaze preko vode
pristižući.

Bukvalno i figurativno, metaforički i simbolički, Vilijamsov Lorens traga za osunčanim predelima koji mogu da zapale vatru u ljudima. Međutim ovaj cilj kulturne, nacionalne, pa i lične transformacije nikad ne može biti dostignut (Vickery, 2006: 82). Pošto je tako, Lorensova smrt čini se izlišnom. Ipak, Vilijams ne smatra Lorensove napore promašajem. Njegovu strast i posvećenost valja slaviti i u toj situaciji jer Lorensov život mora biti shvaćen u okviru prirodne smene ciklusa dana i noći, života i smrti. Na kulturnom planu taj život je potvrđen kao uspešan slikom iz Lorensovih *Zaljubljenih žena*, dela koje ovog velikog kosmopolitu zauvek vezuje za Englesku.

Silovito, satirično sunce
koje vodi april ne u
dahtavu igru već u bespokretnost
unutra, u mozak, zamače se
i takođe nestaje.
A sestre se vraćaju
kroz sumrak
odmerenoj srdžbi
svojih nepopustljivih starih.

Vilijams je svestan da i priroda i ljudsko društvo uvek nadilaze individuu u njenom pokušaju da transformiše ljudski život bez obzira na njenu upornost i posvećenost. Otuda je njegovo uzdržano žaljenje usmereno kako prema Lorensu tako i prema prirodi koja u svakom klimatskom pojasu sledi svoj kurs. Kao što se ljudi ne mogu promeniti ni prirodni red stvari ne da se narušiti, ali to ne ugrožava mogućnost Vilijamsovu da u okvirima elegije žali što je tako.

Cvrči, cvrči, cvrči
cvrčak gde se zmija
ahatnih očiju nadvila nad vodu.
Neka mladi žale
što preminulog Lorensa
Engleska nije želela.
I u vrtovima forzicija
a u šumi
sada razbokorena čehulja
u cvetu.

Lament zbog pesnikove smrti i njegove neshvaćenosti u zemlji koju je svojim delom proslavio, postaje u Vilijamsovoj pesmi divljenje Lorensovom kosmopolitizmu čime sam Vilijams potvrđuje svoju kosmopolitsku poziciju.

Navedeni primeri Vilijamsovog kosmopolitizma pokazuju da se Vilijams nikako ne može smatrati isključivo pesnikom američke lokalnosti. Njegovo temeljno uvažavanje ljudskih različitosti i proslava te različitosti izuzetnom poezijom daju nam za pravo da ga smatramo ne samo velikim američkim već velikim svetskim pesnikom XX veka.

Literatura

- Appiah, K. A. (2006). *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York: W.W. Norton and Co.
- Appiah, K. A. (2005). *Ethics of Identity*. Princeton: Princeton University Press.
- Cosmopolitanism <http://en.wikipedia.org/wiki/Cosmopolitanism> [15.12.2013].
- Jarrell, R. (1968). Introduction. *Selected Poems of William Carlos Williams*. New York: New Directions Paperbook.
- Marzan, J. (1994). *The Spanish American Roots of William Carlos Williams*. University of Texas Press.
- Popović Srdanović, D. (2007). *Bura sporednih stvari*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Popović Srdanović, D. (1983). Predgovor. *Izabrane pesme Vilijama Karlosa Vilijamsa*. Beograd: Nolit.
- Riddel, J. (1974). *The Inverted Bell – Modernism and Counterpoetics of William Carlos Williams*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Vickery, B. J. (2006). *The Modern Elegiac Temper*. Louisiana State University Press.
- Vilijams, V. K. (1983). *Izabrane pesme*, izbor i prevod D. Popović Srdanović. Beograd: Nolit.
- Wagner, W. L. (ed.) (1961). *Interviews with William Carlos Williams*. New York: A New Directions Book.
- Williams, W. C. (1967). *Autobiography*. New York: New Directions Book.

Dubravka Popović Srdanović

COSMOPOLITAN ASPECTS OF WILLIAM CARLOS WILLIAMS'S POETRY

Summary: American literary histories usually judge Williams as „the most American“ great American poet of the XX century, i.e. as an exceptional representative of the poetry of American locality. In this paper different cosmopolitan aspects of Williams's poetry, grounded in the Appiah's concept of „rooted cosmopolitanism“ are pointed to in order to question the previous judgment. Multilingualism present in titles of many

of his poems, thematic multiculturalism showing in poems dedicated to non-American tradition artists – painters, musicians, writers, as well as to their works, and to non-American landscapes and ambiances, illustrate how much Williams owes to the world. Poems „El Hombre“, „Danse Russe“, „Self-portrait“ and „Fish“ are analyzed as to shed some light on particular poet’s cosmopolitan interests. Also, two famous Williams’s elegies, „To Ford Madox Ford in Heaven“ and „An Elegy for D. H. Lawrence“ are analyzed as poems in which cosmopolitanism of these authors represents defining characteristic of their being and literature.

PROPHETIC ELEMENTS IN LEONARD COHEN'S POETRY AND MUSIC

Abstract: This paper focuses upon Leonard Cohen's religious experience and prophetic visions in his poem „Prayer of My Wild Grandfather“, his songs „Story of Isaac“, „The Future“ and „First We Take Manhattan“ and a short section from his novel *Beautiful Losers* beginning with the words: „God is Alive. Magic is Afoot“. Cohen's passionate religious seeking is filtered through Judeo-Christian myths, stories and tradition. His understanding of biblical archetypes offers the finest example of his poetic and prophetic voice. His ability to uncover multiple layers of meaning enlivens his ambitions for a revolutionary change, often against the political conservatism and social repression. Cohen delineates the human nature in all its guises, from obscene and blasphemous to divine. He seeks and sees the face of his longing in the paradoxes of the modern world. It seems that he speaks for an entire generation of beaten victims, presenting a very bleak view of the future.

Key words: Leonard Cohen, religion, priest, prophet, God, future, apocalypse

Leonard Cohen has been a critically regarded poet of the sacred and profane. He has steadily evaded precise classification by not fitting easily „into the categories of post-modern or the post-colonial; his obstinate Romanticism is seen as reactionary; and his treatment of women has been a persistent embarrassment or outright offence to feminist critics“ (Scobie, 1993). „In the figure of Leonard Cohen, we see an artist remake his role and redirect the scope of his influence to the point of exhaustion, if not oblivion; an introspective artist who is at war with himself, with his work, and with the collective tradition he remains attached to, if only by an invisible thread“ (Watson, on-line). Replacing his novels and poetry collections with albums, Cohen turns much of his attention to the world of popular music, still dealing with a very private and personal idiom in many of his songs. This readiness to take risks with his work has resulted in the „poet-songwriter achieving artistic longevity through his great power to move, and stir the very soul of the reader or listener. By interrogating the poetic energies of Cohen's poems, novels, and songs, one may see how an artist's progression can transcend formal barriers and aesthetic prejudices and still merit serious consideration as a modern poetic voice“ (Watson, on-line). With his graceful wit and provocative irony, he announces that his ideas are too new for most of his audience, particularly those who are criticizing him. He points out that there is a shift from the „world of the

golden-boy poet [to] the dung pile of the front-line writer“.¹ Cohen’s claim to new sounds, his manifesto for poetic transformation, is actually an attempt to move towards a more direct engagement with his own experience. Furthermore, he struggles to fuse his strong devotion to religiosity, „ludicrous sexual and linguistic taboos“ and his own concept of beastliness. He wants poetry to „shake people up, bloody their apathetic noses for them, disturb their complacencies“ (Layton, 1971: 95), and therefore, he reacts against generally accepted forms and notions, being by turns self-effacing visionary and impudent cynic, pessimist-prophet and satirist-jester. For this reason, many reviewers praise his „outstanding poetic quality“ and „gift for macabre ballad“ that is evocative of Auden (Frye, 1975: 109–111), often commenting on his aptitude for „flashes of lyric powers... surely worthy of Blake and Smart“ (Mandel, 1986: 137). Certain scholars see Cohen as „potentially the most important writer that Canadian poetry has produced since 1950 – not merely the most talented, but also... the most professionally committed to make the most of his talent“ (Ruhmann, on-line). Being the „voice of a new civilization“, he attempts to come to terms with his artistic and religious inheritance. He draws on myths and tales, Biblical imagery and Jewish popular customs, Zen Buddhism philosophy and social-political state of Canada. He also identifies the holocaust as the „central psychic event in his life“, claiming he has „never recovered“ from its „illumination of human behavior“ (Dorman and Rawlins, 1990: 66). He becomes aware of moral and spiritual decline, and therefore, he engages, as Pacey says, in „twin quests for God and sexual fulfillment“ (Pacey, on-line). This combination of „piety and genital pleasures“² gives interest, meaning and direction to Cohen’s world. Cohen himself has said that only two things interest him – women and God. Yet his idea is that to separate these two will be deleterious to both. If God is left out of sex, it becomes pornographic, and if sex is left out of God, it becomes self-righteous and pious.³ This is a quality he sees not only in his own work but in all other works that propose an essence of simplicity as an instance of the beautiful.

Cohen’s first poetry collection *Let Us Compare Mythologies* was published in 1956. This book with its indicative title engages thematic nuclei of Cohen’s poems – passionate religious devotion, the presentation of personal history as the source of deterioration and disappointment, social and political criticism, love, sadness and hopelessness. In his second volume *The Spice Box of Earth* (1961) these themes are further explored. Again, the name of the book, which refers to the ornamental spice box used during the Jewish *Havdalah* ceremony that marks the end of the Sabbath, reveals spiritual ideas present in almost all the poems. Cohen’s grandfather, Rabbi Solomon Klinitsky, a Torah scholar and linguist who had taught Cohen the mysteries of the Holy Scriptures since he was a child, was also his literary influence. *The Spice Box of Earth* includes a text called „Lines from My Grandfather’s Journal“ which represents one of the high points in Cohen’s writing. It depicts an encounter between King David and Rabbi Judah Loew, widely known as the Maharal of Prague, combining biblical stories with

¹ Cohen writes it in the preface to the first edition of his third collection of poetry *Flowers for Hitler*.

² A commentator early in Cohen’s career suggested that all his songs were about piety and sex.

³ Leonard Cohen as told to Brian Cullman in „Sincerely, L. Cohen“, *Details for Men* in January, 1993.

horrifying images of the concentration camps. This presence of the rabbi can be seen in many other poems as well, such as „Prayer of My Wild Grandfather“ and „Isaiah“, which is inspired by the prophet and his words of earnestness. Actually, in Cohen’s biography *Various Positions: A Life of Leonard Cohen* (1996), Ira Nadel observes: „The Book of Isaiah, with its combination of poetry and prose, punishment and redemption remained a lasting influence on Cohen’s work, forming one of several core texts for his literary and theological development“ (Nadel, 2007: 13). In „Prayer of My Wild Grandfather“, the poet presents a very disturbing event in biblical history. He encapsulates his difficult relationship with God – a deleterious but an inevitable one, which revealed itself early on in the poet’s work and has haunted him throughout his career. The culmination of this problematic relationship is the most evident in Cohen’s nihilistic vision of „The Future“ („Give me back the Berlin Wall/give me Stalin and St. Paul/Give me Christ or give me Hiroshima“ (Cohen, 1993: 372)). „Prayer’s“ strongly unconsecrated sentiment is directly reexamined in „Story of Isaac“, which is another example of the poet grappling with the fatalistic concept of surrendering to the will of God. Cohen’s messianic childhood also provides significant insight into the poet’s excessive concerns with legacy. His parents told him he was a descendent of Aaron, the high priest. „This is particularly interesting when considering the instrumental role given to prophetic imagery throughout his oeuvre: the wry ‘golden voice’ reference in ‘Tower of Song’, and ‘golden chord’ used in ‘Hallelujah’ (songs), not forgetting Cohen’s persistent thematic engagement with the prophetic figure who embodies the notion of being born blind into a role, without say or choice“ (Watson, on-line). In „Prayer of My Wild Grandfather“, Cohen redefines the prophetic perspectives so that God’s power is described as nothing more than a bee sting. The speaker reprimands his inherited God from the position of a reluctant and anguished agnostic, refusing to be silent when it comes to dealing with serious issues. Furthermore, one has to bear in mind the terrible years of persecution and terror to which Jewish people have been exposed, the ghastly injustice that also violates the core of the poet’s identity. The poet does not withhold himself but expresses his aggravation at a „God, God, God“ who is „like a lost bee after pollen in the brain“. Cohen’s God seeks unconditional faith and blind loyalty, driving his absolute influence „through that sting in [the] brain“. Cohen suggests that such seduction leads to the divided self and insanity in the mind of the believers until their „mind [is] made mad and honeycombed“. For Cohen, this argument against a God and his unquestionable will represents a pure subversive image of madness. Also, he presents a dramatic revision of „The Binding of Isaac“, a story from the Hebrew Bible in which God asks Abraham to sacrifice his son, Isaac, on Mount Moriah. In „Prayer“ God offers no guidance in times of violence and horrors, and thus, the speaker can never regain his belief in God’s divine love. In this poem, the poet is God’s opponent, scolding his mercy and longing to release himself from his contaminating legacy. „‘Prayer of My Wild Grandfather’ is a brilliant example of the poet’s highly contentious religious and spiritual stance, which permeates his oeuvre, and presents itself as one of the many fascinating dualities in the poet’s voice“ (Watson, on-line).

„Story of Isaac“, one of Cohen’s new incarnation songs, revives the biblical story used in his early poem, „Prayer of My Wild Grandfather“, and enhances the

poet's disquieting engagement with themes of brutality and abuse. In the song, the boy's bedroom „door it opened slowly“ (Cohen, 1993: 139), depicting Cohen's artistic intention to open the door to disturbing issues which were still taboo at that time. It is not explicitly clear whether Cohen refers to child molestation but „through his uncompromising critique of those prophetic ‘schemes’ disguised as ‘visions’ and taken up by religious ‘vultures’, the poet implies that he [is] able to see or sense something in the ordinary tale that represent[s] a harbinger for the parent/child bond to be permanently disrupted“ (Watson, on-line). The innocence and helplessness of Isaac contraststhe power of his father who „stood so tall above [him]“ (Cohen, 1993: 139), not being his protector but a distant stranger with a cold voice. The father's eyes, „shining“ like „his axe ... made of gold“ (Cohen, 1993: 139), illustrate the blind faith and heaven-sent madness of „honeycombed“ mind. From the nine-year-old Isaac's perspective the „lake [appears like] a lady's mirror“ (Cohen, 1993: 139) and the „eagle“ is mistaken for a „vulture“, indicating, once again, the incapability of the child to understand the bleak reality of his killer disguised as his guardian. „Cohen shows us how this symbol of salvation, redemption and resurrection (both eagle and God) can, with a simple trick of the light, be grossly distorted into a scavenger preying on the ‘hunted’“ (Watson, on-line). Regarding this song, it seems that Cohen's repudiation is greater than we might assume and the very line, „man of peace, man of war“, supports this argument, criticizing hypocrisy and vanity at large. As a set pair „Song of Isaac“ and „Prayer of My Wild Grandfather“ intensify Cohen's artistic standpoint and his commentary on all historical and religious shackles. Cohen deplores the abuse of power, adopting an all-embracing view about the inherited duality of existence. However, he further extends this idea by illustrating how society and its institutions, particularly organized religion, ultimately corrupt the purity of the individual.

The images of coarseness, a stunning vision of the apocalypse, are also revealed in Cohen's ninth album, *The Future* (1992), which is rhetorical in its effects, both verbal and musical, and artful in the layers of its (post)modern parody. Here, especially in the first song of the album, „The Future“, the categories of the self and consciousness gradually lose their meaning, as Cohen's vision develops, „Things are gonna slide in all directions“ (Cohen, 1993: 372). He incorporates the Judeo-Christian elements, relating the notion of apocalypse to the Book of Revelation, and thus, presenting himself as a prophet. Whereas John the Apostle, the author of Revelation, declares divine judgment and emphasizes the triumph of good, the Kingdom of God, the speaker refers to murder and complete destruction. However, for Cohen, who has been influenced by Buddhist thought as well, this destruction is the only possible way to reach the truth. From such a perspective, there is no everlasting or abiding essence in living beings, there is no real distinction between man and God. Therefore, the apocalypse merely reveals the unity of the world. The speaker purports to be the „little Jew who wrote the Bible“ (Cohen, 1993: 372) by which he means that humanity has created this holy book and that the „landscape we inhabit is a biblical one and of our own making. Organized religions, he suggests, serve a useful purpose in providing real solace for millions of people. From within

these religions they provide comfort, but in relation to each other they are antagonistic. They act like territorial states, and Cohen thinks this sinful“ (Boucher, 2005: 229). For this reason, Cohen seems to embody simultaneously the perspectives of humanity, God and Satan („Give me absolute control/over every living soul“ (Cohen, 1993: 372)), creating the same apocalyptic chaos described in the chorus, and, at the same time, stating that love is the only means to salvation. The speaker deconstructs the past, present and future. Is the future distinguishable from the present? The lines „I’ve seen the future/it is murder“ (Cohen, 1993: 372) underscore this question. The future is characterized by the union of opposites and our understanding of it is determined by our consciousness, not by intrinsic properties of reality. This idea is particularly important in the Buddhist tradition. From the Buddhist perspective, this life, this world is an illusion, joy and sufferings are unreal, all human experience is intangible. Cohen’s vision of the apocalypse can be compared to the experience of Nirvana. Cohen assumes the role of a seeker – hurt, vindictive, prophetic, obsessed with beauty and salvation. He comments on the spiritual turmoil that dwells within the human soul, the present-day society and its lack of ability to grasp the moment and make changes for the future. It seems that humanity is in a state of confusion, brimming with tension and conflict as well as resorting to isolation and intolerance. However, this condition urges, in terms of biblical prophecy, persistence, reformation and hope in the face of grim prospects.

Cohen repeatedly addresses questions concerning the approaching apocalypse – this obsession culminates in one of his best albums, *I’m Your Man* (1988). The first track on this album, „First We Take Manhattan“, announces, in spite of the enthusiastic proclamations of the end of the Cold War, harmful intensification of political events. Again, Cohen’s depression takes on geopolitical proportions, underlining the presently occurring de-liberalization of the world and its false optimism. These powerful insights are grounded in a „mosaic of religion“ and subordinated to an eschatological and messianic consciousness. The sense of confronting a decadent culture pervades the „taking“ of Manhattan and Berlin. Also, Cohen himself describes his lyrics’ true focus:

„...there is some kind of secret life we lead in which we imagine ourselves changing things, not violently, maybe gracefully, maybe elegantly in a very imaginative way and with a shake of the hand. The song speaks of longing for change, impatience with the way things are, a longing for significance; we deal in the purest burning logic of longing“ (Nadel, 2007: 248).

He expresses his frustration with the system as well as his jubilation each time he anticipates changing the political and cultural narrative through the song’s mantra. Cohen’s ironically militant words adumbrate, as so often in his work, the possibility of a new self. The poet-prophet’s speech confounds and even negates the given horizon that names the self: „They sentenced me to twenty years of boredom/ for trying to change the system within/I’m coming now, I’m coming to reward them/ First we take Manhattan, then we take Berlin“ (Cohen, 1993: 351). Yet, the poetic voice of this kind strives to be a prophet who conquers the cosmopolitan realm.

Moreover, Cohen suggests that „that part of ourselves that diminished that voice ... was demanding a spiritual aspect to our lives ... We gave that aspect of ourselves that was hungry some kind of perverse and obscene charity. We made him into an organ grinder ... We gave that part of us a monkey and a plywood violin, so that it would screech away and amuse us with its antics“.⁴ Through the „ambiguous seduction/repulsion pattern“, Cohen invites us to witness this internal drama and own the speaker’s earlier self. He says that „[his] song [is] really political, a certain demented ... manifesto, which addresses a constituency that really exists in the world, which cannot be defined by left or right, that is a radical perspective of a great many people, internationally, who feel that there is no ... political expression that represents us, that the language, the rhetoric of politics today has become so divorced from anybody’s feelings and heart that it invites a new and radical rhetoric which in a kind of humorous and demented and serious way [he] touch[es] upon in ‘First We Take Manhattan’“.⁵ He withstands the zeitgeist of the 1980s and 1990s, pointing to his struggle with the future and the gradual growth of extremism in everybody’s mind. According to his comments, Cohen remains a fervent prophet, the „Moses of our little exodus“, a bard who captures the spirit of his time.

Leonard Cohen as a novelist is no less controversial, challenging or uncompromising and no more conventional or acceptable to deal with. *Beautiful Losers* (1966) is Cohen’s second novel which precedes his career as a singer-songwriter. The novel is the most complete and disturbing summation of Cohen’s early ideas and obsessions. It is an overwhelming combination of prose, poetry and prayer which integrates three separate narratives. Visionary and obscene, it merges history, sex, politics and religion into the „apparatus of the notebook collection to locate the work in the modernist tradition of the poem in process and the forged documentary“ (Mandel, 1986: 137). The quest for God and sexual fulfillment is exhorted by the awareness of the individual’s vulnerability, by an agonizing feeling of being alone.

„Old friend, you may kneel as you read this, for now I come to the sweet burden of my argument. I did not know what I had to tell you, but now I know. I did not know what I wanted to proclaim, but now I am sure. All my speeches were preface to this, all my exercises but a clearing of the throat. I confess I tortured you but only to draw your attention to this. I confess I betrayed you but only to tap your shoulder. In our kisses and sucks, this, ancient darling, I meant to whisper“ (Cohen, 1970: 156).

This passage resembles both psalm and sermon. Cohen refers to the perpetual duality of poetry and prayer, pointing out the poetic nature of prayer and the prayerful nature of poetry. Moreover, he uses his inherent legacy, acting like a chazzan, a Jewish cantor who leads the congregation in prayer along with the rabbi, and Jeremiah, the prophet of the broken heart. The speaker implores us to „kneel as [we] read this“ as if we are to witness a preeminent ceremony and to hear the great truth. Cohen

⁴ This was a part of Leonard Cohen’s personal interview with Winfried Siemerling in 1990, North York.

⁵ *Ibid.*

ironically claims that all his other poems „were preface to this, all [his] exercises but a clearing a throat“ while, at the same time, he calls for participation in his continuing incarnation. He also identifies with the grievous, contemplative prophet Jeremiah, whose calling was primarily to the nation of Judah, urging the people to repent from their sins and return to God. These references expand the running metaphor used in the previous poem, „Prayer of My Wild Grandfather“, indicating the onerous task of being the public mouthpiece for the „private voice“.

„God is alive. Magic is afoot. God is alive. Magic is afoot. God is alive. Magic is afoot. Alive is afoot. Magic never died. God never sickened. Many poor men lied. Many sick men lied. Magic never weakened. Magic never hid. Magic always ruled. God is afoot. God never died...“ (Cohen, 1970: 157).

Cohen tunes himself as if he is God’s musical instrument, „meld[ing]intense physical prosaic exchanges, with tense metaphysical poems“ (Watson, on-line). „Magic is Afoot“, an elevating poem/mantra, explores the real meaning of Magic and God. It is dependent on a variety of rhetorical techniques of repetition for its power in delivery. „Magic is no instrument. Magic is the end“, Cohen indicates that these words are a constant source of unrestrained energy, evoking Blake’s statement: „The cistern contains, the fountain overflows. One thought fills immensity“ (Blake, 1969: 151). This symbiotic relationship with the divine enhances that immensity, that the „magic length of God“ which properly ends the mantra. „The ‘magic’ in Cohen’s poem is in how he uses this ‘exercise’ to demonstrate the seductive power of the voice to ‘command’ the page, and then disappear, much like the God of ‘Prayer’ who commanded Abraham and then ‘whispered nothing’“ (Watson, on-line). Nevertheless, the speaker instructs the reader to participate in the poetic sermon which gradually becomes a self-fulfilling prophecy, „the continuation of the poet’s voice off the page“ (Watson, on-line).

Cohen’s understanding of religious matters, the charming and evocative beauty of his art, has the dimension of someone who has explored various states and levels of spiritual consciousness personally, and therefore, has been engaged in the essential element of the traditional mystic path. From the very beginning, his works have proposed that the tribulations which ruin what he calls „the inner country“ of the psyche are interwoven with a greater moral malady. He views the social disruption as a collective mental state which commands the poet to envision new ways of knowing and perceiving. Searching for a universal language that addresses both the individual and communal, Cohen, at the same time, questions the authenticity and authority of his own voice, undermining the certainties he is trying to grasp. Despite his legendary self-absorption, he manages to avoid the solipsistic conclusions. It seems that his creativity resides in the depth and richness of his fascinating and disturbing visions, his constant challenging of conventions – social, political, cultural. His mythologies, cadences and diction reveal his obsessive study of the Bible and his poetic apprenticeship. He draws on a prophetic heritage, his deep Jewish sensibility and his exuberant use of Christian imagery, underlining his delightfully heretical religiosity. Although the sacred and morally ambiguous

pursuit preoccupies him, he also concentrates on the global themes. He sounds like an Old Testament prophet, writhing in the throes of a societal breakdown. He brings the news of degradation, dishonor and death. His commentary is filled with vivid images of war and upheaval, often with strong pacifist or revolutionary implications. His prophecy is of impending doom, his vision ranges from the pure religious to the political, always resulting in the same – destruction and irreversible chaos. He bitterly derides those who „sacrifice one generation on behalf of another“, reconsidering his lifelong faith in the transforming power of visionary contemplation and his earlier doubts about the healing potential of social changes. In the midst of all this decadence and darkness, Cohen flares a light of hope, claiming that the only thing which is left, in the place of true spiritual intimacy with God, is the search for the higher truth. This quest for spiritual grace represents Cohen’s attempt to deconstruct the romantic vision that people have of God; Cohen’s deity is not the supreme father – it is imperfect, oblivious and sometimes even powerless. He finds the self to be the more of mysterious force in the world, and thus, he opposes the idea of the omnipresent God that is apparently within everything. Therefore, his focus is on esoteric mystical experience rather than exoteric ideas and beliefs. Exploring the transcendence and awakening of the soul, he offers an insight and guidance into the deep truths of his real being. The creation of these interior spaces becomes his major concern and such an examination of God and the self exemplifies, once again, the basis of his various philosophies. The final conclusion Cohen draws from this questioning is an acceptance of the „elaborate lie“ that elucidates the violence of life and death. However, there is his growing need to avoid this violence. For this reason, Cohen creates his own world dominated by spirituality in which he turns into a Messiah-like figure, controlling his destiny and distinctive genius. Following the journey into his personal „underworld“, he appears to have returned with his pristine visions but he is still unable to confront the harshness of reality. His visions are governed by the sense of numbness and Cohen himself is imprisoned in a state of limbo. He maintains a continuous process of negation of all forms, systems and beliefs which are in themselves „static“, and thereby, contrary to life. Being concerned with the eternal moment of consciousness, he feels no allegiance to a particular self-conception and exhibits a variety of contradictory traits. He projects his religious feelings onto his work and investigates their role in the construction or deconstruction of identity. Also, he cries out in hopeful expectation that his prophetic voice will be laid down at the feet of the Voice upon whom he waits. Calling throughout for God to join us in the horrors of the world, he concludes that the self emerges from the bitterness of our circumstance; Cohen’s whole picture of contemporary chaos is presented in the increasing indication of moral and spiritual disintegration which actually becomes a part of our prayer. Cohen is in search of the „parable that gives the meaning to our deepest hunger“. For him, this is where religious traditions fit. He argues that suffering and death are inevitable realities of the human condition; these are the places where we make our own mental constructs. However, he admonishes his readers that these are only his personal experiences and that they should not blindly accept them.

References

- Blake, W. (1969). Proverbs of Hell from The Marriage of Heaven and Hell. *Blake: Complete Writings with Variant Readings*. Geoffrey Keynes [ed.]. Oxford: Oxford University Press.
- Boucher, D. (1970). *Dylan and Cohen: Poets of Rock and Roll*. New York: Continuum.
- Cohen, L. (1970). *Beautiful Losers*. London: Jonathan Cape.
- Cohen, L. Personal Interview with Winfried Siemerling. Available at: <http://www.uwo.ca/english/canadianpoetry/cpjr/vol33/siemerling.htm> [10.03.2013].
- Cohen, L. (1993). *Stranger Music: Selected Poems and Songs*. London: Jonathan Cape.
- Cullman, B. (1993). Sincerely, L. Cohen. *Details for Men*. Available at: <http://www.webheights.net/speakingcohen/details.htm> [02.03.2013].
- Dorman, L. S. and Rawlins, C. L. (1990). *Leonard Cohen: Prophet of the Heart*. London: Omnibus.
- Frye, N. (1957). A Review of Let Us Compare Mythologies. Reprinted in *Contemporary Literary Criticism*, Vol. 3, Carolyn Riley [ed.]. Gale Research Company, 1975, 109–111.
- Layton, I. (1971). *The Collected Poems of Irving Layton*. Toronto: McClelland and Stewart.
- Mandel, E. (1978). Leonard Cohen's Brilliant Con Game. Reprinted in *Contemporary Literary Criticism*, Vol. 38, Daniel G. Marowski [ed.]. Gale Research Company, 1986.
- Nadel, I. B. (2007). *Various Positions: A Life of Leonard Cohen*. Austin: University of Texas Press.
- Pacey, D. *The Phenomenon of Leonard Cohen*. Available at: [http://cinema2.arts.ubc.ca/units/canlit/pdfs/articles/canlit34Phenomenon\(Pacey\).pdf](http://cinema2.arts.ubc.ca/units/canlit/pdfs/articles/canlit34Phenomenon(Pacey).pdf) [20.02.2013].
- Ruhlmann, W. *The Stranger Music of Leonard Cohen*. Available at: <http://www.webheights.net/speakingcohen/gold1.htm> [20.02.2013].
- Scobie, S. (1993). The Counterfeiter Begs Forgiveness: *Leonard Cohen* and Leonard Cohen. *Canadian Poetry Studies/Documents/Reviews*, Issue: No. 33, Fall/Winter. Available at: <http://www.uwo.ca/english/canadianpoetry/cpjr/vol33/scobie.htm> [06.03.2013].
- Watson, B. W. *The Strange Case of Leonard Cohen: 'There is a crack in everything. That's how the light gets in'*. Available at: <http://www.leonardcohenfiles.com/bwolfe.pdf> [06.03.2013].

Jelena Ž. Mandić

PROROČKI ELEMENTI U POEZIJI I MUZICI LENARDA KOENA

Rezime: U ovom radu razmatraju se proročke vizije i religijsko iskustvo Lenarda Koena u njegovim pesmama „Prayer of My Wild Grandfather“, „Story of Isaac“, „The Future“ i „First We Take Manhattan“, kao i odlomak iz njegovog romana *Divni gubitnici* koji počinje rečima: „Bog je živ. Magija je u toku“. Koenovo strastveno duhovno traganje predstavljeno je kroz judeohrišćanske mitove, priče i tradiciju. Njegovo poimanje biblijskih arhetipova prikazuje se kroz njegovo najfinije poetsko i proročko umeće. Njegov talenat da uoči višeslojnost značenja podstiče njegove ambicije za revolucionarnom promenom koja je vrlo često usmerena protiv političkog konzervativizma i društvene represije. Koen prikazuje ljudsku prirodu u svim njenim oblicima, od razvratne i bogohulne do božanske. On traži i pronalazi predmet svoje čežnje u paradoksima modernog sveta. Čini se da on govori u ime cele generacije stradalnika, dajući krajnje sumornu sliku budućnosti.

СВЕТ У ПОЕЗИЈИ ОХРИДСКОГ, ПОЕЗИЈА ОХРИДСКОГ У СВЕТУ

(Поезија мултимедијалног пројекта Драгана Охридског Спасеског
„Погледај у себе“, галерија „Гварнеријус“, Београд, септембар–октобар 2012)

Сажетак: Научни рад „Свет у поезији Охридског, поезија Охридског у свету“ инспирисан је међународном промоцијом и изложбом грандиозног мултимедијалног пројекта „Погледај у себе“ у култној галерији „Гварнеријус“ у Београду (септембар–октобар 2012). Предмет нашег интересовања је *свет у поезији* мултимедијалног уметника: песника и сликара, као и презентација његове *поезије у свету*. Македонски уметник из древног града Охрида, осваја *светове у својој уметности* (књижевности, поезије, сликарства и синергије уметности), као што ми пратимо презентацију његове *уметности у свету*. Велика српска култура и уметност, одлична су „врата“ света – не само за македонску уметност, књижевност и поезију, већ и за сваки достојни подвиг у уметности. Дијалог, синергија, проток енергија између македонске уметничке креације и српског прагла уметности, традиције и културе – велики су изазов нашег захвата. Резултати су – висок ниво синергије, дијалога и откривање нових светова у световима.

Кључне речи: поезија, мултимедијалан пројекат, Драган Охридски Спасески, Београд, 2012

1. Међународна промоција пројекта

Текст је инспирисан међународном промоцијом мултимедијалног пројекта „Погледај у себе“ Драгана Спасеског Охридског, која се одржала у угледној галерији „Гварнеријус“ у Београду септембра месеца 2012.¹ Пројекат садржи циклус уметничких слика (уља на платну) под називом „Мајка и дете“, створане током десет година, и истоимену књигу *Погледни во себе*² (мултимедија). Охридски је реномирани мултимедијални уметник из Охрида, сликар и песник. Његова се уметност не може ограничити само на ове одредбе, јер се креативност Охридског шири и пробија зидове између разних уметности и средстава израза. *Погледај у себе* је импозантан пројекат који презентира не само врхун-

¹ Изложба слика је трајала септембра–октобра 2012.

² Драган Охридски Спасески: *Погледни во себе*. – Охрид, „Летра“, 2004.

ску индивидуалну креативност, већ носи и дух македонске енергије, као и потенцијале сакривене у дубинама најдубљег језера у региону – чувеног Охридског језера. И како расту митеме о Охридском језеру, тако расту и енергетски светови стваралачког универзума даровитог Драгана Охридског. Охридског, који се родио само неколико метара од фантастичног језера, Охридског који је редовно „сисао“ стваралачке „сокове“ нестварног и магичног амбијента, Охридског, чија је сетилна и духовна „храна“ увек била – фасцинантна лепота богатог визуелног света Охридског контекста, Охридског – чија је скупочена сликарско-песничка колекција, допутовала нама и вама...

2. Свет у поезији, поезија у свету

Нашу радозналост буде питања – да ли је могуће да „свет“ улази у поезију Охридског, и да ли је могуће да и поезија Охридског „улази“ – у свет? И ако је то могуће, како се то постиже?

Како се један уметник и једна култура отвара према другој култури?

Колико је могуће да се отвори „разговор“ уметника и уметности, према другим културама?

Одговор на ова питања лежи у мом личном доживљају презентације овог пројекта.

3. Орошени светом росом

А како сам ја, као промотер поезије пројекта доживела овај догађај, можете приметити кроз моје обраћање београдском аудиторијуму:

*Те вечери*³

у тој *свечаној вечери*,

сви ми достојени, добили смо *писмо*. Мултимедијално *писмо*.

Те вечери,

сви ми даровани, освећени

заједно смо ушли у тај раскошни духовни храм... оазу уметности, савршенства и светости.

Те вечери, сви смо били орошени *светом росом*

Росом – милодара.

Благословљени смо те вечери били сви,

јер су нам у госте дошли – слике, ремек-дела лепотице,

за које немам речи, већ само – занемело усхићење,

³ Моје се обраћање односи на промотивно вече пројекта.

дошли су нам оригинали, да би те вечери водили гласни дијалог са речима и графизмима из књиге *Погледај у себе* али дошли су, и *они* да вас виде лично...
слике, стихове, визуелизми
да потраже ваше очи и чула.

Дошли су сви.

И речи и слике и емоције и поруке и прапоруке и сакривени светови значења. Дошла су и „деца“ званичних али и „тајних“, закулисних *љубави речи и слика*, јер није грех да и они воде љубав.

Читава колекција. Покретна.

Тајна. И трајна.

Цео лични манастир. И црква и храм уметности. И уметности.

Јер су и брат и сестра

лепота ока, уха и мисли када су у мисаоној хармонији

И јер нема узвишенијег загрљаја од – мајчиног са сином...

Ова префињена, елитна „сликовница“, мисловница умница, те вечери је била – пред вама.

Са вама.

А биће и – у вама

И памтиће тај тренутак *небесног слављења*.

Пројекат „Погледај у себе“ је велика свечаност, *чин, светочин...*

Свевасионска радост

Ка родном месту песника – сликара. *Васиони ...*

* * *

4. Ремек-дело

Ремек-дело стоји пред нама!

Празник је чула.

Филозофија чула и септилизација филозофије

Расте у... нестварно леп амбијент.

Ово је један од *кључева света*. И то истинског...

Један од *кључева живота*...

И *књига* је мултимедијални пројекат.

А мултимедијални пројекат је: и књига и ванземаљски непроцењива *колекција уметничких слика* и ... *ваша мисао* која дохрањује овај свет и „расте“ из привидних „празнина“... просторних, аудитивних, графемских, филозофемских.

Тако се све подаје ка –
Максималној продукцији значења.

* * *

5. „Читање“ пројекта и књиге

Али, како се чита ова књига?

- Као *свет* што се чита: на спратове, ка узвишењима и планинама (*вертикално*).
- У низу, ко што *воде* теку (*хоризонтално*).
- *Дијагонално* (као тајне, невидљиве, мистериозне, те заумне везе света и ствари у свету).
- Чита се и преко *геометријских облика* (или калупчића), који „расту“ преко невидљивог позадинског мозаика.

Тако нико није *самотњак*. Нити *реч-самотњак* остаје сама, нити ванземалски лепе раскошије слика, нити... *ми*.

А *реч?* – Реч се узвисује ка небу и ка небеском плаветнилу, као да му је рођена постеља.

Расту:

- реч у заједници, у смисаоној породици;
- реч и празнина, бездна;
- реч и метафизички „простор“;
- реч која се „поново прерађа“ кроз геометријске мозаике;
- реч кој је у дубинској унутрашњој синтакси са раскошним циклусом уметничких слика у боји.

Реч умнореч.

У *космичком хијатусу* је зачето и угњездено ово ремек-дело, у: „Васиони“⁴, где: “

Бесконачност и вечност
су стечене привилегије.⁵

Ето у таквој *истини* расте ово мултимедијално чудо, чудо које од те вечери и у Вама расте кроз чула, мисли и емоције...

А мост свега тога је „*трептај*“. Кључ, рекли бисмо, свему у овом филозофском и метафизичком универзуму је фасцинантни феномен *трептаја*. Срце лепих енергија.

⁴ „Васиона“ је наслов песме. Књига *Погледај у себе* нема нумерацију и зато сви примери немају број странице. Одсуство нумерације део је стратегије да се сугерише филозофија бесконачности и безбројности.

⁵ У овој фусноти и у следећим биће оригинални стихови на македонском језику:

Бесконечности и вечности
се здобиени привилегији,

Али, како се заправо дешава овај процес? – Кроз странице ове мултимедијалне радости, расту и узвисују се сематнички квадрати, од празних, кроз етапе, расту у попуњене и осмишљене светове и крунишу се – знаком!

Освајачки походи простора, увек су чист губитак за освајача. Тако и песник, не осваја борбени простор, ни простор слике, ни песнички стваралачки простор, већ води љубав са њима. Милује и речи и облике и боје – да би му се подали и поверили.

Њему. И нама.

Сав је у *дрхтају*, као што и сам за Бога каже:

задрхта Бог

док ствара

ЧОВЕКА

човека

човека⁶

Ако је најузвишенија степеница стварања, *Ars Poetice* акта, феномена оплодње и радости *дрхтај*, ако је то „мост“ енергија и синергија света, феномена, универзума, бесконачности, значења итд., онда је овај чин слављења феномена дрхтаја, трептаја, фреквенција које ни метафизички феномен не може да разоткључа.

* * *

6. У име ветра и сна

Песник је јасан, када у именске светове синтагме, који, као графеме, стреме да парирају осмишљеним и пуним значења квадратима, уграђује овакве метафоре:

будућност

божје мисли

РЕЧ

будућност

6 затреперува Бог
додека го создава

ЧОВЕКОТ

човекот

човекот

људске
потребе за борбом
и
поред очекиваног краја⁷

И тачно ту расте готово „драмски дијалог“, има пуно обраћања песничко-вог гласа према „ти“, ка оном што се тражи да *погледа у себе*. Има и повишење тона, има и искрене критике бесконачном „тиииииииииии.....“ коме се песник обраћа овако:

е
да знаш
да си жив
а други живе
живот твој
у твоје име
и⁸

И то:

у име
ветра и сна⁹

и баш је ту право место рефрена:

„погледај у себе...“¹⁰

7

иднината
на божјата мисла

ЗБОРОТ

иднината
на
човековата
потреба од борба
и
покрај очекуваниот крај

8

е
да
знаеш
дека си жив
а друг го живее
животот твој
во твоје име
и

9

во името
на ветрот и сонот

10

„погледни во себе...“

У срцевини те мудрослагалице расте *хоризонтална, вертикална, дијагонална и геометријска провокација*.

7. Технике

Технике?

Уље на платну и реч на хартији. Али то су утиснуте и урезане речи и слике вечности и бесконачности, на бесконачном небу утиснута је песничка епопеја стихостваралаштва великог Охридског, и на *небесном се платну* распротрао уљани универзум сликара виртуоза!

Привидна фрагментарност текста иде у прилог *полифоне полисемије*. Оркестрација те полисемије, мегапројекат је, лична провокација – за сваког од нас.

Још узбудљивија је *полифонија жанрова*. Хибридноста жанрова, скоро невидљиво расте у полижанровски пројекат. Нама се уметник обраћа и преко: личне исповести, и преко филозофске универзалије и преко именског и глаголског света. И преко лирског дрхтаја реке и преко строгог епског водопада. И преко мисли, размисли и филозофеме, које су све успешно оркестриране у успешну и срећну синергију.

Али све то није усиљено.

Уље на платну води дијалог са својим *репродукцијским светом* у књизи *Погледај у себе*. Репродукцијски свет пак, води дијалог са *текстуалним светом* у књизи. А он је пак, „дете“ *графичког и визуелног семантизма* идеје. Носеће идеје. Једне. Која се размножава и распрскава у мноштво нових подидеја.

Али, како се тачно одвија тај *дијалогизам* или *полилогија жанрова*? Ако *поезија* покреће и поставља питања, онда јој визуелно „подаје руку“. *Геометријске форме* не ограничавају семантички простор, већ га доосмишљавају. Дилеме. Отварају могућности и нове потенцијале значења и путују ка – њеном величанству – *смислу*. Смисао је виша степеница значења. Крунише их, усрећује и поентира.¹¹

Гласноговорник посеже ка свему.

Како? Као рафинисани *херменеутичар тишина*, као:

..... тумача
ничега¹²

Пројекат: Да се тумачи ништа. Да се растумаче светови празнине, да се

¹¹ Песничка дикција Охридског показује високе односе ументости, једне према другој, али и однос признања ка састваралацима. То није само однос човека према Богу, већ и однос човека према речи-Бог и слике-божанства.

¹² толкувачот
на ништо

откопавају празнине света, да се изваде и имплантирају „празнине“ у универзуму дела. Филозофске, специјалне, судбинске... личне.

Тако, на неким местима текст симулира и „аутоматски запис“, запис тока свести. Па чак и подсвести. Љуште се слојеви тока мисли. Одмотавају слике. Они мазе пренежне маестралне тренутке – великана са платна. Мајке и сина.

сине мој
сунце моје¹³

... осветлиће очев глас.

И тако је десет година расла ова унутрашња драма дела *Погледај у себе*. Преко погледа у све нас. А сада и преко погледа – од нас. Расла је са сваким осмехом, загрљајем, „благостијем“, „благовештањем“ – благе вести, као „небесна љубав – мајке и сина“, као „распеће љубави“, али и као: „шећерни дар, који је у ствари нож“, као „враћање блудног оца“, као истинско „распеће љубави“, као „угризај“, као стање „после греха“... и све то као „историја једног пољупца“, и све то у – „све дрхти“¹⁴...

Колекција слика на овоме мултипројекту исто тако има своју унутрашњу синтаксу која из света савршене стваралачке тишине, шаље поруке.

Занемљујете пред савршенством ове врхунске колекције, истинског ремек-дела, усправљујете се као пред националном или светском колекцијом вредности, равне „небеским иконама“, у којима је небо „црква“, а слике су звезде... које чекају нас. Да их осетимо, да их разбудимо, да нас ускрсну ка савршенству уметности визуелне и поетске, испред које се само и једноставно, можемо поклонити. Као пред свето дело, дело божанствене руке, дело изабраника *слике* и ... *речи*.

А где чека његово височанство реч? Како се сналази у свету беспрекорних маестралних слика грча, страдања, боли, катарзе, среће, тоpline, *ванземаљске мајчине* и *синовљеве љубави*... ?

Али и љубав *очевих* уметничких очију и песничког срца.

Ипак, дискурс Охридског повремено се самоконтролише веома *благом* и *духовитом самоиронијом*, али и са вештим и ненаменским парадоксима:

Вриштим у себи
((((((((((аааааааааааааааааааааааааааааааааааааа))))))))))
на све језике
у исто време¹⁵

¹³ сине мој
сонце мое

¹⁴ Набројани низ су наслови слика (уља на платну) из циклуса „Мајка и дете“.

¹⁵
Вриснувам во себе
((((((((((аааааааааааааааааааааааааааааааааааааа))))))))))
на
сите јазици
истовремено

или:

ах прођоше ми
звезде испред очију
слеп сам за тмином

сунце моје
сине мој

поново
грејеш
али зашто
овде
слабије успева
човек¹⁶

Заиста, ретко парадокс поентира нежним обраћањем: „сунце моје / сине мој“. Тако се одгонетају или одлажу директни потенцијални коментари или могуће реплике на силне металолизме. „Слеп за слепило“ – био би превод парадокса „слеп сам за / тамницу“. Дубљи би превод био: „Нисам уопште слеп → Низашта нисам слеп. → Видим“. Уметник, врхунски сликар – није слеп ни за реч. Види и њих. Не само што их чује, доживљава и визуелно и аудитивно, и семантички и графемски, већ их доживљава и као слике, па чак и као скулптуре, облике. Преко квадрата потенцира се и „тело речи“, наглашава се и његова *анатомичност* и *телесност*.

Слику види као *текст*, а *слова* доживљава као *облике*, који су већ одавно превазишли и надрасли графеме.

Све се то стапа као вешта утока у неку „*будућу*“ *реку* – у *филозофемску реку* у којој се уливају и графеме и визуелизми и геометријски семантизми и антологијске слике са „небеске колекције“ и много штошта...

Улива се и *свет*, цео *свет* потресно улази у десето годишњу стваралачку драму ове књиге, улива се у планетарну љубав песника-сликара-уметника пре-

16

ах ми поминаа
звезде
пред очи
слеп сум за
темината

сонце мое
сине мој

повторно
грееш
но зошто
овде
послабо успева
човекот

ма вољеној жени и сину, у мајчиној и синовљевој љубави – према њима...

Та „љубав“ има хиперболизирану потребу за откровењем као:

откривам све
што раније
није
замишљено
од Бога¹⁷

Космогонијска песничка аутохерменеутика тријумфује великим идејама, али и још раскошнијим емоцијама.

Свему овоме морамо да додамо и синтаксички феномен. Наиме, у овом комплексном полифоничном делу постоји интелигентна игра са интерпункцијом. Нема тачака, нема зареза, нема ускличника – само „три тачке“ и „безброј тачака“ има... И то хоризонталне и вертикалне *тачке у низу*. То је искусна и верна стилема песника Охридског, који је развио ову стратегију у свом хаику-опусу.

Семантички океан тих *трију* и *безброј тачака*, неуморни је потенцијални извор значења. Он успешно кореспондира са статиком именских метафоричких струја песничког текста. Он дијалогизира и са бесконачношћу емотивне кулминације ремек-дела слика, потхрањује их, витаминизира. Он је боја подлоге, боја, али и перспективе бесконачности, из које се истичу незаборавни портрети мајке и сина, који бдију око оца.

Историзација подвига уграђеног у *слику* равни се до антологијске раскошне тријумфалности вредне, та прескупоцене колекције!

Нема друге интерпункције, осим графема – ознаке за бесконачност? Нема друге „подлоге“ и „позадине“ за текст? То је тако јер реч нема паспарту, јер нема мисао нема рам. Не постоји ни истински рам за – слике лепотице.

Из „три тачке“ произлази ова филозофија чула, али и према „три тачке“ путује и сетилизација филозофије... Охридског...

Из такве се раскоши рађа и према таквој светој лепоти путује с а в о в а
ј с в е т ...

Врата, врата, врата. До сада невидљива за нас, а одсада могућа и видљива и за нас.

Семантички прозори – то су укрштања: хоризонталних, вертикалних, дијагоналних струја, али и струја геометријског облика.

Пут. Ето то је ова књига. есетогодишњи мукотрпан, али и прескупоцен пут дела, које расте кроз љубав према свом *детету* као *уметничко дело*, али и

17

откривам се
што претходно
не
е
замислено
од бог

уметничког дело – као према свом рођеном *детету*.

Уз све ово тријумфује и „краљ чула“ – проглашеног од песника-сликара-уметника, а то је „разум“. Као врхунско чуло – проглашава се „разум“.

Величанствен је овај чин светочин.

Песник- сликар-уметник враћа се *кући*:

И тако ме Васиона
враћа у
у рају
мога дома
Васиона¹⁸

Реплика ових стихова маестрална је слика под названа „Повратак блудног оца“. Кулминација драме је „врисак победника“, који пара тишину и када:

Скелет
пружа руку
до његовог срца
и гаси га¹⁹

И баш кад се срце гаси:

..... У истом тренутку чује се
плач новорођенчета.....²⁰

Задње речи ове песничке реке су:

замисли
замисли
замисли Бога пред чином
стварања
човека
Уздише

ЖЕЛИМ

.
.
.

18

И така ме врака
во рајот
на мојот дом
Вселената

19

Костурот
ја испружува раката
до неговото срце,
го изгаснува

20

..... Во истиом момент се слуша
плач на новороденче.....

СТВАРАМ

.

²¹

Вертикалне „три тачке“ *уливају се и драматично теку* испод речи као *песнички водопад*, водопад неизречених и неисказаних тоталитета, који путују ка дубинама будућности овог дела.

„Желим“ значи „стварам“ је неисказана унутрашња синтагма. Речи: „желим“... „постојим“ шаљу ка *утроби-васионе* ову колекцију. Ка инфинитним семантичким потенцијалима свих значењских ентитета, честица – или планета овог семио-система.

* * *

8. Путовање „погледај у себе“

Али шта је ово? Шта је моје обраћање вама? Каква ме је храброст уздигла пред овим сатворенијем уметности? – Јесам ли понудила „кључ за кључеве“ света и живота? Јесам ли била „мост“ – трептај чина и дела према вама... и обрнуто? Јесам ли се удостојила мисије мудрочина?

* * *

Орошени смо, знам.

Сви ми ваздигнути и благословљени даром дела, овим *милодаром*, понесли смо вредни *милодар*

И као што расту „лица“ иза „лица“ сенке из сенке, ореоли из ореола, тако у бесконачном семиотичком еху, ехо-небо размножава се и плоди сваки атом мисли... песничке, сликареве замисли...

21

замисли
 замисли го
 замисли го бога
 пред чинот
 на создавање
 на човекот
 воздигнува

САКАМ

.

СОЗДАВАМ

.

Јесмо ли погледали у себе?

„Погледај у себе“ је обраћање, молба, лечебна симфонија филозофије, поезије, слике... мудрословија и света лепоте

Ово крунисање неописивог лепог, овај *тријумф уметности*, ова *слава речи и слике*... је наше путовање – поглед у себе....

9. Дијалогизам уметности охридског

Тако сам ја доживела међународну промоцију пројекта македонског уметника Драгана Охридског Спасеског „Погледај у себе“ у Београду. Та ме је импресија мотивисала да се посветим и битном питању његовог уметничког концепта – дијалогизам уметности унутар једног стваралачког универзума. Како разговарају више уметности – у једном уметничком продукту?

Како се реч обраћа слици? Како се слике обраћају поезији? Како они „живе“ једна унутар друге?

Неколико уметности као: сликарство, поезија, графизми..., у постојаној су синергији. У пракси, то изгледа овако: књига *Погледај у себе* садржи фототипе свих портрета ове рафиниране колекције (уље на платну).

10. Игра тзв. „Оригинала“ и тзв. „Копија“

Наизменични след слика и поезије (која је само наоко фрагментирана), велики је гест динамике пројекта. А још је већи дијалогизам уметничких „актера“ када почиње „разговор“ реалних слика (изложених у галерији) и (фототипа) слика из књиге. И још је већа интеракција, па и „игра“ тзв. „оригинала“ и тзв. „копија“, када су се у галерији „Гварнеријус“ појавили истински, прави оригинали – личности из културног и јавног живота ширег региона и ширег културног контекста. Слика у слици, реч у реч – ефекат је те узбудљиве игре која се мултиплицирала и конкретним фотографисањем тзв. „оригинала“ са својим тзв. „копијама“.

11. Монолитност мотива

Ипак, циклус портрета има тематску доминанту. Монолитност мотива је велика стилема композиције ове колекције. Носећи мотив је: мајка и дете. Књига је посвећена супруги и сину, кои су истински мотив из реалности. Аутор поистовећује процес зачећа, рађања и израстања свог сина са десетогодишњим процесом уздизања своје колекције. Све су ово вредни подаци, све је то важно за „архиву“ духа, све је то унутрашња, интимна историја овог великог подвига.

Тај монотематски универзум, чије се тематеме широко отварају према „царству“ загрљаја и нежности између мајке и сина, које се уздиже на највиши могући ниво љубави – царује у свету слика (уље на платну), као и у фототипима слика, који су у књизи. Између тих фототипа – расте песнички свет. Свет који одбија да се оформи у стандардну форму песме, који је у суштини – песнички издисај. Као да природно тече тај издисај, који је идеално складан са визуелним формама (*квадрати* у сивкастој боји који сугеришу слику мреже, умрежења, а можда и још нешто...). Затим, *кругови* су оперативне форме, које се пуне значења. Ту су и разни знаци, амблеми, као и игре када на пример текст „улази“ у форме, или пак „излази“ чак и из маргине странице. Таквим се филозофемама служи маштовити Охридски, таквим се узбуђењима и насладама препуштамо и ми, док напредујемо кроз свет слика, речи, графизма-стилемизма, свет интеракција форми и уметности.

И у том се свету управо руше границе, не само маргине страна, већ и границе језика (као македонски и српски на пример), границе култура (македонске и српске), јер је и жеља велика да се роди нова синергија, нова симбиоза две културне средине. А свет – управо тако улази у дело, као што и дело почиње да улази – кроз српски културни контекст – у свет.

Знакови воде „љубав“ са речима поезије. Они постају – засебни поими, као што је на пример појам „убавина“. Он је део поезије, он је камчић песничког мозаика, али у овом свету мутимедијалног Охридског, тај сегмент постаје – посебни појам који је већ „ушао“ у један од графичких знакова. И тако семантички мозајик пројекта постаје све гушћи, све богатији, концентrirанији. Густина семантизма је у постојаној прогресији и мултиплицирању.

Та полифонија значења, саставља се на виши, потенцијални, могући ниво оркестрације. Сложено је, али сасвим је могуће да саставите „конце“ разних компонената (различних уметности), јер је све у неком заједничком утапању. Као што се све реке или воде сливају у „једну“ воду света, тако се и све „инвестиције“ значења знакова, симбола, појмова и форма уметника Охридског, „сливају“ у једном – семиотичком „водопаду“. Могуће усклађивање или састављање тог „водопада“ – свакако је наша привилегија, у којој нам друштво прати – и сам аутор (или више аутора у њему).

Дозвољавамо себи своју могућу интерпретацију тог феномена и као фактор кохезије предлажемо – појам „трептаја“. Молба је управо овде место цитата стихова Охридског:

(Васиона. Бесконечност и вечност
су здобијене привилегије.

Трептај повезава све и
постоји само за себе, као димензија.)

замисли

замисли га

замисли бога

пред чином саздавањем
 човека
 уздисава
 ((((((((((аааааааа...))))))))))
 спава ми се
 прах остаје прах
 вода вода
 а човек фикција бога
 сам подносим ризик
 оног чега творим²²

12. Привидни „монотематизам“ – висока полисемичност

Постоји занимљива стратегија Охридског која својом колекцијом слика, предлаже привидни „монотематизам“. Тако се „иза“ очигледне тематизације једног мотива, у ствари сакривају океани значења. Резултат тога је – висок ниво полисемичности, која се не ограничава на: жанрове, форме, вид уметности, итд....

Тачно, у центру свега је – врхунска љубав мајке и сина, која се будно прати очима супруга и оца – Охридског. Али та је љубав толико плодна, толико родна, да може „родити“ нове светове значења и из најмањих сегмента значења. У свету „три“ или више „тачака“, на пример, могу се „уселити“ чак и читаве филозофеме, компримиране размисли, предлог-аксиологије...

Брига о значењу, о умножавању значења, али и о очувавању смисла, очигледна је и у стиховима који као да су *Ars Poetica* исповест:

²²

(Вселена. Бесконечности и вечности
 се здобиене привилегији.
 Треперењето поврзува се и
 постои само за себе, како димензија.)

замисли
 замисли го
 замисли го бог
 пред чинот на создавање
 на човекот
 воздвигнува
 ((((((((((аааааааа...))))))))))
 ми се спие
 правта останува прав
 водата вода
 а човекот фикција на бог
 сам го поднесувам ризикот
 од она што го создавам

бежим у себи

дрхтим

флуид
нас неки раздељава
течнина
и кад смо интимни

да не сраснеме
да не постнемо једно тело

једна осама
отров испразнет
душа једна

дрхтим
нежно

ЖЕЛИМ

као што
је пчела нежна
пред него што убоде
ЖЕЛИМ

нежно да
кажем
желим
све

ЖЕЛИМ

са најостријим делом језика
ЖЕЛИМ

са ножем
у његовим мускулима
да реч не зауставим
да остане неповређен
да не изгуби смисла

ЖЕЛИМ²³

23

бегам
во себе

треперам

флуид
некој не одделува
течнина
и кога сме интимни

да не сраснеме
да не станемо едно тело

Идеал оплођивање смисла, велики је изазов уметника Охридског. „Извадити“ максимум од сваке тачке, сваког „празног места“, од сваке најмање или веће „инвестиције“, видљива је интенција сваког креативног подвига аутора.

Али на врху ауторске аксиологије – свечано тријумфира снага неизговореног, моћ тишине:

навире ти

бујица у уста

бујица речи

реци

ако можеш

остани човек

не допуштај

у теби

некад

да

експлодира

неизговорена

реч

една осама

отров испразнет

душа една

треперам

нежно

САКАМ

како што

пчелата е нежна

пред да убоде

САКАМ

нежно да

кажам

сакам

се

САКАМ

со најостриот дел на јазикот

САКАМ

со ножот

во неговите мускули

зборот да не го сопрам

да остане неповреден

да не ја изгуби смислата

САКАМ

која
тли
све што
ћеш рећи
из тишине
јаче
греје
свака реч
у себи
носи снагу

која се против њега
може употребити
ако у себи
носи
истину
од страсти
понос без жеља
одвратно
је
све
а за мене ништа није
је
без

..... тумача
ничега²⁴

24

ти навира
порој во устата
порој зборови
кажи
ако можеш
остани човек

не допуштај
во тебе
некогаш
да
експлодира
неизговорениот
збор
што
тлее

Тишина је најгласнија (порука) – ето то је унутрашња порука ових стихова. Али и не само стихова, већ и слика, форми, графема итд. Мултимедијални аутор је дао потпуно поверење визуелној уметности, која царује и влада над свим процесима продукције значења. Креативан визуелни свет – је свет тишине. Али и свет који као рођену сестру „под руку“ „држи“ – поезију. Тај је свет, код уметника Охридског, „мајка“ и поезија, и речи и не-речи и слика и графемских стилизација и визуелних форми. Мудроносна филозофија тишинских светова овог стваралаштва, може „родити“ и размножавати нове светове унутар креативног света уметника Охридског. А универзалност, као сема овог поступка, отвара овај опус ка свим временима, свим просторима и свим световима.

13. Реч као слика, слика као реч

Још је једна тактика уметника Охридског важна. То је третман речи – као слика, и третман слике – као реч. То је тако пажљиво изведено, да је усхићујућа оптика аутора. Реч је слика, која парира стилизованим графемима, реч је склуптура, јер има више димензија и далеко је над нивоа нотације. Слика „гледа“ реч – као слику, а реч просто „наговара“ слику – да проговори, да приповеда, да пусти глас...

У таквом се „набреклом“ – потакнутом – трептавом свету „чује“ поли-

се што
ке кажеш
од тишината
посилно
грес
секој збор
во себе
носи сила

што против него
може да се употреби
ако во себе
носи
вистина

од страсти
гордост без желби

одвратно
е
се

а за мене ништо не
е

без

..... толкувачот
на ништо

фонија значења. У таквом се универзуму „заљубљују“, „оплођују“ и „орођују“
имеђу себе: и мисли и форме и садржине и поруке и...

Да се „пробију“ границе чула – то је велика идеја-водиља Охридског, који
предлаже:

треба
да се отворе
врата
чула
да се открију
нови светови
изван њих

други живот
могућност
јака

брана
наших
страдања

колико рана
може издржати
рана што рану
назива²⁵

25

треба
да се отворат
вратите
на сетилата
да се откријат
новите светови
надвор од нив

друг живот
можност
силна

брана
на нашите
страдања

колку рани
може да издржи
раната што рана
се нарекува
брана

на нашите
страдања

14. Свет у књижевности, књижевност у свету

И тако међународном промоцијом мултимедијалог пројекта (изложбе слика и књигу мултимедија) Драгана Спасеског Охридског „Погледај у себе“, свет „улази“ – у поезији Охридског, као што и поезија Охридског „улази“ – у свет. Српски се уметнички, стваралачки и културни контекст показао као идеално тло синергије, дијалога и нове креације у креацијама. „Разговор“ уметности унутар једног уметника није био затворена форма, јер је напротив „распукла“ раскошна полилогија више уметности, али и разних уметника, традиција и култура. Тако македонска врхунска уметност разговара са српском, а кроз њу и са светом. Свет се „улива“ у свет уметности Охридског, као што се и његов свет улива у светску уметност.

Интеракција између македонске књижевне критике²⁶ и српске критике ликовне уметности и историје уметности, велик је дослух и синергија између македонске и српске науке. За усхићење је био и ниво компетентне публике, која је била у знаку македонско-српских креативних и стваралачких релација. То је конкретан књижеван и културан живот који се догађао, не само на промоцији, већ је заживео и током двомесечне поставе изложбе (као део мултимедијалног пројекта).

И какав је коначно ефекат промовирања и излагања пројекта у том културном контексту? Ефекат је изванредан по своме домету, јер су дела (уметничке слике – уље на платну) могли да препознају своје „оригинале“ или истинске објекте из реалности. Права су културна историја фотографије великих аутора или јавних личности испред својих портрета. То су културни догађаји који се могу десити ретко, и то на тако елитном галериском простору као што је култна Галерија фамилије Колунџија „Гварнеријус“ у Београду.

А македонско-српска уметничка синергија достигла је своју достојну кулминацију, јер се композиција скупocene колекција слика, портрета Охридског, заиста ретко може сакупити, дислоцирати од матичне средине и презентирати у нову средину. То је веома сложен захват, али и бесконачно благотворан. Постефекти овог су захвата дугорочни и дубински. Замислите како уз све то ненаметљиво, али вешто „корача“ – поезија даровитог Охридског. Из дубине Охридске тајне нам долази овај уметнички стваралачки универзум... Тихо, али величанствено.

колку рани
може да издржи
раната што рана
се нарекува

²⁶ На отварању изложбе слика (уље на платну, портрети), која је део мултимедијалног пројекта „Погледај у себе“, поздравну је реч имао г. Љубиша Георгиевски, амбасадор Републике Македоније у Републици Србија, а промотери су били: проф. др Станислав Живковић (из Београда) и проф. др Кристина Николовска (из Скопља).

Литература

Драган Охридски Спасески: *Погледни во себе*. Охрид, „Летра“, 2004.

Kristina Nikolovska

**THE WORLD IN OHRIDSKI'S POETRY, OHRIDSKI'S
POETRY WORLDWIDE**

**(Poetry from the multimedia project of Dragan Ohridski Spaseski
„Look at yourself“, „Guarnerius“ gallery, Belgrade, September–
October 2012)**

Summary: The work „The world in Ohridski's poetry, Ohridski's poetry worldwide“ has been inspired by the international promotion and exhibition of the grandiose multimedia project „Look at yourself“ at the cult „Guarnerius“ gallery in Belgrade (September–October 2012). The main object of our interest is the *world in the poetry* of this multimedia artist: poet, painter, as well as the presentation of his *poetry in the world*. The Macedonian artist who comes from the old town of Ohrid, conquers the *worlds in his poetry* (literature, poetry, painting and synergy of art), as we follow the presentation of his *art in the world*. The great Serbian culture and art are an excellent „door“ to the world- not only for the Macedonian art, literature and poetry, but also for every worthy artistic achievement. Dialogue, synergy and the energy flow between the Macedonian artistic creation and the Serbian follower of art, tradition and culture are great challenge for our work. The results are a great level of synergy, dialogue and revealing new worlds inside worlds...

(ДЕ)ХУМАНА СЛИКА ПОТРОШАЧКОГ ДРУШТВА У РОМАНУ *ПОТРОШНИ* НИНИ ХОЛМКВИСТ

„Роду људском прете велике недаће које извиру из: незнања свештеника, материјализма научника и недисциплине демократије.“
(Питагора, грчки филозоф, VI век)

Сажетак: У савременом потрошачком друштву човек је суочен са новим врстама егзистенцијалних страхова који се не темеље на постулатима хришћанског виђења света. Модерна књижевност постаје својеврстан одраз тог страха у коме долази до (де)хуманизације света и људских односа у њему.

У раду, аналитичко-синтетичком методом и психолошким и социолошким генетичко структуралистичким приступом, испитујемо дехуману слику потрошачког друштва у роману *Потрошни* Нини Холмквист. Дело представља уметнички успешно остварену слику антиутопије у којој се појам *потрошни* везује се некорисне, непотребне и маргинализоване људе, који не доприносе економском просперитету развијеног друштва будућности, па су сведени на статус робе, потрошне ствари и изложени бројним медицинским експериментима и донацији органа, како би продужили живот делу економски употребљиве нације.

Својом значењски богатом структуром роман иницира многа савремена друштвена, политичка и социјална и питања, осликава (де)хуману слику глобалног света и показује какве последице по човека, на унутрашњем психолошком плану, оставља процес модернизације и наглог економског развитка нашег друштва.

Кључне речи: дехуманост, маргинализација, глобализација, потрошачко друштво, генетички структурализам, роман *Потрошни* Нини Холмквист

1. Дехуманизација света у савременој литератури

Хуманост и етичност кроз историју људске цивилизације представљали су основне постулате на којима су се утемељивале вредности различитих заједница људског друштва. Процес глобализације, који представља сет процеса који генерирају међуповезаност и међузависност између држава и друштва повезујући их (Mclean and McMillan, 2003: 223), пре свега на економском, научном, техничком, али и на културном нивоу, допринео је квалитету живљења са-

временог човека. Позитивни ефекти наглог напретка људског друштва можда се највише огледају у наглom развоју генетике и медицине, истраживањима и открићима која су знатно продужила животни век човека, или у брзом протоку информација и развоју медија који су допринели да људски свет постане „глобално село“. Међутим, глобализација и мондијализација донеле су људској јединци и бројне спољашње и унутрашње негативне манифестације живљења, које као да потврђују речи Радишчева, руског филозофа из XVIII века: „Посебна особина човека је – бесконачна могућност његовог усавршавања, али и изопачавања“ (према Јеротић, 2010б: 34). На спољашњем плану, бројним истраживањима, експериментима и расипањем природних ресурса угрозили смо природну еколошку равнотежу наше планете, а на индивидуалном, унутрашњем плану, човек је стално изложен осећању страха и личне угрожености, упадљивом нестајању моралног и етичког понашања, чије узроке Владета Јеротић налази у људској одбрамбеној рационализацији да у савременом друштву „пошто нема Бога, нема ни греха, а онда ни грешника“ (Јеротић, 2010а: 166).

У модерном глобалном друштву развио се и посебан вид широким ма-сама популарне књижевности, литературе која као да потврђује марксистичку тезу у проучавању књижевности која однос између продукције књижевности и њене рецепције види као однос производње и потрошње. Савремен човек на књижевност гледа као на својеврсни вид „робе“, чија је суштина да умири његове интимне страхове, вредновање се заснива на „јавности“ дела, на његовом својству производа, на његовој повезаности са одређеном друштвеном и уметничком средином, при чему се потврђује став Мукаржовског да активна способност за естетску функцију није реално својство предмета, „већ се манифестује само у одређеним околностима, тј. у одређеном друштвеном контексту“ (Мукаржовски, 1987: 83).

Људско биће је суочено са новим егзистенцијалним страховима који се не темеље на постулатима хришћанског виђења света. Упркос наглom развоју науке и медицине и брзом развоју човечанства на многим пољима, човек је и даље остао ефемеран и смртан. Суоченост са брзим развојем света на многим пољима, можда и појачава страх од смртности. Савремена књижевност постаје својеврстан одраз страха с којим је савремена цивилизација суочила човека. У њој долази до својеврсне (де)хуманизације света, која се између осталог огледа и у популарности тзв. антихорор жанра, у коме хуманизују и очовечују разна демонска створења (виле, вештице, вукодлаци...).¹

Сижеи савремених књижевних дела преосмишљавају народна веровања и минус поступком доводе до преобликовања структуралних елемената на којима се темељио мит о демонским створењима, што има за последицу негацију легенди, односно стварање нових, у којима главни протагонисти више нису де-

¹ Међупланетарној популарности ове литературе знатно је допринела и њена екранизација. По мотивима из романа, чији су главни јунаци иреална бића, снимљени су бројни филмови и серије у којима су главне улоге поверене чувеним холивудским звездама и секс симболима, који су јунаке, чије ликове тумаче, ослободили ореола ужаса, страха и демонског.

монска бића и ноћни шетачи, већ бесмртници, који, као и „обични“ људи, жуде за љубављу и носе у себи клицу добра и зла. Психолошки посматрано разлози томе можда леже у људској подсвести која жели да оправда своју, у суштини, недозвољену жељу за бесмртношћу.²

Уобичајена је појава у историји уметности да једно књижевно дело остане без непосредног дејства, или да нека новија књига испрва изазове велико интересовање, па да се убрзо зато што није била схваћена или естетски вредна, заборава. Разумевање текста подразумева да је писцу и публици својствен заједнички контекст, који писац не мора да изнесе, а да га публика ипак разуме. Без намере да се упуштамо у разматрање о стилским вредностима књижевних дела са демонским бићима у улози главних ликова, чињеница да их је прочитао огроман број људи широм света, и то углавном младих, говори о њима као о својеврсном глобалном феномену. Огромна популарност ове литературе међу младом популацијом може се објаснити тврдњом С. Кинга (Stephen King) да је хорор присутан у временима када постоје проблеми (економски или политички) са којима људи морају да науче да живе, али не и онда када су суочени с „примерима ужаса у својим сопственим животима“ (Кинг, 2006: 43). Светска економска криза и бројна политичка превирања у многим земљама широм света говоре о сталним економским и политичким проблемима са којим је суочен човек модерног друштва, а суочавање, односно несучавање са примерима ужаса у сопственом животу говори у прилог популарности ове литературе међу тинејџерима.

2. (Де)хумана слика потрошачког друштва у роману *Потрошни* Нини Холмквист

За разлику од савремених књижевних дела која припадају жанру популарне хорор тинејџерске литературе у којима долази до суптилне дехуманизације људског света и система вредности на којима се он темељи, шведска списатељица Нини Холмквист у роману *Потрошни* (Холмквист, 2010) представља (де)хуману слику глобалног света. Појам *потрошни* је трпни глаголски придев изведен од глаголске именице *потрошња* (*трошња*) која се везује за економију и тржишну привреду да би се њоме означио процес финалне употребе (трошења) материјалних добара и услуга ради задовољења људских потреба³. У роману Нини Холмквист појам *потрошни* везује се за људе, односно

² Трансформација народних веровања и митова у књижевности под утицајем процеса глобализације за последицу има не само стварање нове књижевне врсте, већ и преобликовање свести људи, и то првенствено младих, које може да има далекосежне етичке последице. Оправдавање превасилажења смртности и крхке људске природе по цену улепшавања и хуманизовања демонског у литератури и разни експерименти у науци у циљу продужења људске врсте можда су само различити облици појавности једне у суштини исте људске намере.

³ „Потрошња је процес трошења производних материјалних добара и услуга ради задовољења људских или производних потреба“ (Веселиновић, 2010: 64).

жене старије од педесет година и мушкарце старије од шездесет година, самце, без породице и деце и успешних каријера у напредним гранама индустрије. Они постају материјал у „банци резервног биолошког материјала“, субјекти на којима се врше медицински експерименти, различита испитивања и тестирања, потом, донације органа, све до последње, крајње донације којом и окончавају живот. Човек на тај начин постаје обезљуђен, лишен своје људске суштине и сведен на *потрошну ствар*, која се физички исцрпљује после прве употребе (Богдановић и Шестовић, 2002: 91).

Главна јунакиња романа Дорит Вегер смештена је у Другу јединицу банке резервног биолошког материјала непосредно пре свог педесетог рођендана. Она живи сама са својим псом, без пријатеља, партнера (њен љубавник је одбио да напусти жену да би је оженио), деце, обезбеђене куповне моћи (њени приходи једва да покривају хипотеку). Нема чак ни старе родитеље о којима треба неко да се стара, што би јој у представљеној стварности романа обезбедило изузеће, односно, омогућило живот у „спољашњем свету“, од неколико година. У имагинарном друштвеном поретку Дорит је неприлагођена, некорисна, непотребна, сувишна. Интимно, она осећа дубоку усамљеност и отуђеност попут многих други људи у реалном свету нашег времена.

Механизми који доводе до таквих осећања и стања јединке у роману су представљени комплексно. Они нису мотивисани само унутрашњим факторима, карактером и психолошким карактеристикама човека, већ су условљени и неписаним нормама и кодексима понашања које друштвена заједница прокламује. Јунакиња о томе каже:

„Време мог детињства и адолесценције заговарало је прибављање животног и радног искуства, упознавање људи, посматрање света око себе и испробавање пре одабира занимања којим бисмо, пре свега, били задовољни. Задовољство је било важно. Остварење себе било је важно... Деца и породица били су нешто што је могло и касније да дође, или чак да се уопште не одабере. Идеал је био првенствено наћи себе, развити се, постати комплетна особа која себе воли и поштује и не зависи од других. То је посебно важило за жене. За нас је било изузетно важно да не зависимо од мушкарца који би нас издржавао док се ми старамо о деци и кући“ (Холмквист, 2010: 27).

Идеали имагинарног потрошачког друштва које описује Дорит Вегер на савременог читаоца не делују као фиктивни кодекси резоновања далеке будућности или заостали традиционални обрасци понашања. Они су нам блиски и разумљиви, јер су то норме понашања и наше савремене цивилизације, у којима препознајемо и модерне феминистичке ставове (савремена жена зарађује и сматра да је равноправна и независна од свог мушког партнера): и данас млади људи желе да путују, остваре себе у различитим доменима, упознају и мењају партнере, што има за последицу касно ступање у брак у односу на традиционално друштво, одлагање репродукције, пад наталитета, пораст насилних прекида трудноће...

Постављање на пиједестал себе, својих потреба и личне слободе по сваку цену, кршење норми понашања које имају вишевековну традицију, не пролази

без последица по човека. У роману, реминисценцијом главне јунакиње, ми сазнајемо да је она „хетеросексуалним несрећним случајем, затруднела“ (Исто, 26), и прекинула трудноћу. Самоисповест јунакиње наводи нас на поређење са модерним друштвом и само неким видљивим последица „модерности“ и сексуалне револуције, „распад брака и породичног живота, пораст броја ванбрачне деце и тзв. дивљих бракова, и ново, сасвим друкчије понижавање жене од оног у патријархату, пораст инверзних и перверзних полних односа“ (Јеротић, 2010а: 166).

На унутрашњем психолошком плану последице модернизације и наглог економског развитка нашег друштва су усамљеност и отуђеност савременог човека, осећање неприлагођености и сувишности. У фиктивном свету романа, Дорит Вегер не осећа патњу за људима из света који је оставила, јер са њима није успела да оствари праву и суштинску везу.⁴ Осећање припадности је не веже чак ни за породицу, „моја породица је сада била растурина, распршена ветром попут маслачка“ (Холмквист, 2010: 17), до удаљавања је долазило постепено, проласком све више времена између телефонских разговора, писама, мејлова и посета, када су родитељи „карика која нас је повезивала“ умрли, „нисмо имали око чега да се ујединимо или окупимо“ (Исто, 88). Све ово нужно подсећа на емотивну изолованост и губитак веза савременог човека, до које долази услед недостатка времена, сталне трке, журбе и презаузетости коју намеће темпо живљења модерног доба.⁵

Савременом човеку је тешко да успостави истинску везу са другим људским бићем. Психоаналитичар Јеротић поставља питање зашто је људима тешко да воле и на њега даје сасвим једноставан одговор: „не волимо, или тешко заволимо, јер нисмо били вољени“. Изворе таквог стања Јеротић налази у егоцентризму који „суверено влада данашњим светом, и то у свим областима живота: у породици, у интимној сфери односа полова, у школи, у политичким односима народа и нација“ (Јеротић, 2010а: 118–119).

Једино биће за којим јунакиња осећа истинску бол је њен пас, Јорк. Њихов однос приказује крајње песимистичку слику људских односа у савременом свету, у коме је човеку лакше да са животињом успостави много ближи и телеснији однос него са другим људима. Разлоге за то ауторка делимично налази и у речима, које опосредују људске односе, постављају мостове међу људима или амортизују њихове односе, јер људи у блиској вези често бирају да причају о нечем другом, а не о ономе што их узнемирава, љути, отежава њихов однос.⁶

⁴ „У мојој представи света, емотивно или финансијски зависити од некога било је строги табу, чак и сањати о томе и приближити се и најмањој унутрашњој жељи за животом у симбиози са другим човеком“ (Холмквист, 2010: 29).

⁵ На паралелу између предметне и представљене стварности романа наводи и реченица коју је изрекла шефица Друге јединице банке резервног биолошког материјала, Петра Рунхеде: „Волела бих једну... друштвено осећајнију политику, у којој људи не би морали да све време буду сами“ (Исто, 88).

⁶ „Или када се два стална партнера удубе у дискусију о томе како деци требају ципеле, или енергично почну да планирају надоградњу виле, уместо да причају о томе зашто у последње време стално једно друго нервирају“ (Холмквист, 2010: 66).

Речи, уместо да повезују људе, постају фактор њиховог отуђења, раздвајања, што је последица недостатка поверења у друго биће и страха да се изразе емоције. И Јунг сматра да свака реч има за сваку особу нешто другачије значење, чак и међу људима који деле исту културну позадину. „До такве варијације долази зато што се општи појам прима у једном индивидуалном контексту, те се стога схвата и примењује на помало индивидуалан начин“ (Јунг, 1996: 42). Парадоксално је, што у роману Нини Холмквист, човек тек када се суочи са губитком своје суштине постаје свестан значења речи, то је оно што дехуманој слици света у *Потрошима* даје посебну ноту језе и апсурда: човек спознаје праву емоцију, пријатељство и љубав тек када је сведен на статус потрошне ствари.

Место дешавања радње романа, „банка резервног биолошког материјала“, у којој се врши обезљуђење човека и његово свођење на статус робе, није представљено као мучионица која изазива страх и језу, већ као место у коме субјекти језивог друштвеног експеримента по први пут доживљају припадност и интеракцију са другим људима, склапају права пријатељства, развијају емоције и партнерску љубав. „Не постоји ништа, ма колико нехумано, лоше или ирационално то било, што не би пружало бар неко олакшање, уколико се дели с групом“ (Фром, 1998: 34). Осуђени на смрт, маргинализовани и изоловани од остатка друштва, јунаци *Потрошних* имају илузију оствареног емотивног живота. Пуноћа емотивних контаката које остварују добија додатни интензитет и снагу чињеницом да свакога тренутка могу бити уништени одвођењем некога од њих на коначну донацију.

Екстеријер и ентеријер у коме су смештене жртве имагинарног друштвеног система не подсећа на болницу или затвор, већ више личи на неко луксузно одмаралиште у коме се ужива у благодети и луксузу који омогућава савремено потрошачко друштво. Смештени у луксузним једнособним апартманима, окружени баштама, ресторанима, спортским теренима, теретанама, базеном, библиотеком, уметничком галеријом, бутицима, ликови имају привид нормалног живота, нарушеног једино камерама и микрофонима, који прате и ослушкују сваки њихов покрет.

Главној јунакињи у почетку смета тај очигледни знак њене интимне неслободе, који подсећа на модерне ријалити програме типа *Великог брата*, у коме су људи изложени својеврсном експерименту у коме су спремни да се зарад славе и популарности одрекну своје интима и поделе је са милионима незнаца широм света.

Нини Холмквист показује како се у неприродним условима мења свест људи, што је у складу са ставом Леслија Вајта да је људска свест друштвено условљена, а не индивидуална и психолошка. Тумачење свести културним и друштвеним силама „служи као још једна потврда да је појединац оно што његова култура начини од њега. Он је посуда. Култура даје садржај“ (Вајт, 1970: 149). Стална контрола не смета ликовима у роману *Потрошни* да развију осећање међусобне блискости у коме нису могли да уживају у спољашњем све-

ту. Главна јунакиња не може да у потпуности игнорише или заборави надзор, али јој камере временом постају природне. Пореди их са улогом религије у прошлим временима, када су људи били убеђени да су непрекидно под будним оком Бога. Улогу свемогуће ирационалне силе у *Потрошнима* од Бога преузима човек, односно систем. Поражавајуће је што је човек у стању да се помири са тиме да нема смисла покушати да сакријеш шта радиш, говориш, мислиш и осећаш од свемогуће контроле друштва.

Благодети луксуза у коме уживају осуђени на смрт апсурдни је показатељ „хуманости“ друштва и система који их је одбацио. Код ликова је присутна свест да је њихово одржавање скупо и да кошта пореске обавезнике. Анализирајући луксуз који уживају, један од ликова, Елса, изрећи ће најтежу осуду против дехуманизовања људског бића: „Ми смо као весели прасићи или кокошке у дворишту. Једина разлика је то што су прасићи и кокошке – надам се – срећно несвесни ичега осим садашњости“ (Холмквист, 2010: 56).

Товљени као телад, јунаци Нини Холмквист морају да испуне своју „грађанску дужност“ – обавезну донацију органа, која кулминира њиховом финалном „поклону“ заједници – донацији плућа и срца. Овај својеврсни друштвени „канибализам“, коришћење људског тела, представља „прљаву тајну, која није тајна, то је прихваћена национална политика, нескривена“ (Valdes, 2009).

Друштво и систем у коме се дешава дехумано и морбидно свођење човека на робу, у роману је описано као *демократско*. И сами јунаци, жртве таквог система, описују га као демократију, „они који бране прираштај и демократију и благостање, они су власници мог живота. Они су власници свих живота. А живот је капитал. Капитал који треба равноправно расподелити грађанима, тако да допринесе репродукцији и прираштају, благостању и демократији. Ја сам само администратор, администрирам своје виталне органе“ (Холмквист, 2010: 103).

Потенцирање појма демократије даје роману тон политичког огледа, антитезе утопије, дистопије, која попут Орвелове *Хиљаду деветсто осамдесет четврте* и *Врлог новог света* Олдоса Хакслија, не претендује да буде хумана. Истраживање друштва у агонији, система усмереног ка елиминисању оних који не доприносе економском просперитету, тамна прича о свету у коме је све усмерено ка постизању капитала, својим мисаоним токовима преиспитује наше схватање хуманости, људског достојанства, слободе и демократије. Парадоксално је што је за ликове у роману демократија право да човек „изражава било које ставове и осећања све док не вређају, прете или хушкају“ (Холмквист, 2010: 207), али није право да буду слободни и сами одлучују о свом животу. Апсурд је и што у таквој демократији живот и постојање сами по себи немају никакву вредност, док је оно што је заиста вредно, сама производња.

И идеја толеранције, којом се толико много манипулише у модерном демократском свету, налази се скривена у значењским токовима романа. Имагинарно развијено потрошачко друштво, које сви актери радње у *Потрошнима* карактеришу као демократско, манипулише појмом толеранције, јер у њему нема суштинског разумевања и прихватања оних који се не уклапају у друштве-

но прихваћену норму понашања, која гласи: бити користан и друштвено употребљив. Холмквистова као да потврђује Маркузеову тезу о „репресивној толеранцији“, под којом аутор подразумева пасивно прихватање радикалног зла:

„Толеранција данас обухвата политику, услове и облике понашања који не би смели да се толеришу јер спречавају, или уништавају, шансе за живот ослобођен од страха и беде (...) Она се чини добром, јер служи кохезији целог система на његовом путу ка богатству, и још већем богатству (...) уз заостравање борбе за опстанак и елиминисање алтернатива“ (Маркузе, 1969: 97–98).

Дорит Вегер, главна јунакиња романа, овом ће демократском друштвеном пројекту, „фарми срећних прасића“, дати чак и ознаку хуманости: „Покушавали су, заправо, да нас у животу одрже што је могуће дуже и дешавало се да особе у одличној кондицији живе у Јединици и по шест-седам година пре него што се одреде за коначну донацију. Потрошни чине резерву и тешко болесни потребни људи крпе се прво органима насталим од њихових сопствених изворних ћелија, а у случају да то не успе, чекају се органи млађих људи погинулих у несрећама. Потрошнима се прибегава када се све друге могућности исцрпе и када за неког тешко болесног пацијента нема никаквог другог доступног материјала, или у случају да је баш хитно“ (Холмквист, 2010: 111).

Ликови у роману Нини Холмквист несвесни су принуде, они добровољно пристају на положај жртве. Одричу се права да слободно располажу својим животом. „Ја уопште не поседујем свој живот, поседују га други“ (Холмквист, 2010: 103). Своју жртву доживљавају као значајну, верују да је смислено умрети „да би се бруто национални доходак повећао“ (Исто, 104). Они су од стране друштва убеђени о значају жртвовања за оне „неопходне“, грађане који производе, подижу децу, брину о најмилијима, доприносе привредном расту државе. Сложеним слојевима значењске структуре роман показује деловање ефикасног друштвеног механизма тихе принуде и убеђивања грађанства у име политичке елите како су бесмислене и алогичне ствари, које сеprotиве не само етици, већ и здравом разуму, заправо, за њих позитивне.

Сматра се да је личност човека најличнија и најимтимнија одлика његовог Ја. Међутим, она је резултат деловања друштвених сила на индивидуални организам. Механизми деловања друштвеног система на личност појединца су сложени и суптилни. Владајући друштвени систем да би служио својим сопственим интересима мора да контролише и утиче на понашање чланова који га чине. „Овај друштвено психолошки механизам је тако ефикасан да друштво успева не само да придобије појединце за ствар општег благостања, већ их стварно наводи да раде против сопствених интереса – чак дотле да жртвују сопствене животе за друге или опште благостање“ (Вајт, 1970: 148). Појединац тако, као и ликови у роману Нини Холмквист, живи у илузији да је његова жртва добровољна и да је слободан и независан у доношењу одлука.

Људи увек настоје да рационализују и дају оправдање својим деструктивним тежњама или самом пристајању на њих.⁷ И Дорит Вегер покушава да ра-

⁷ „Рационализација је компромис између наше анималне природе и наше људске способности да мислимо. Та нас способност присиљава да верујемо како све што радимо може поднети проверу

ционализује прихватање положаја жртве, тиме што покушава да убеди себе да тим чином од друштвено неупотребљиве постаје корисна. Њој је потребно не само да усвоји, већ и да заволи тај став, да би могла да умре за оно што назива капиталом, да се не би осећала беспомоћно, што заправо и јесте, али то може да поднесе све док се заиста и не осећа тако. Рационализацијом дехуманости покушава да чак заволи стање принуде и обезљуђења да би живот учинила подношљивим. Њена привидна и од друштва наметнута уверења бивају доведена у питање оног тренутка, када је, у условима крајње неслободе, контроле и изложености смрти, осетила љубав.

Поставља се питање због чега су људи и у реалности спремни за безусловну послушност држави, режиму, тоталитарним друштвима, чак и по цену понижења, деструкције, дехуманизације, патње... Одговор на то нам је, можда, понудио Фром ставом да једном „кад доктрина, колико год ирационална она била, освоји власт у друштву, милиони људи ће јој радије веровати, него се осећати прогнани и изоловани“ (Фром, 1998: 34).

Свака владајућа идеологија настоји да своје идеје и ставове промовише широким слојевима као етички вредне, хумане и истините. Неки општи материјални критеријум истинитости, није могућ. Кант сматра да је он чак и у самоме себи противречен, јер „као неки *општи*, за све субјекте уопште важећи критеријум, он би се потпуно морао апстраховати од сваке разлике тих субјеката“ (Кант, 2010: 65). Са становишта психоанализе, чак и неке очигледне идеје којима се човек бави у наизглед дисциплинованом будном стању нису онако одређене као што смо склонили да верујемо. „Напротив, што их из веће близине испитујемо, то њихов смисао (и њихов емоционални значај за нас) постаје све неодређенији“ (Јунг, 1996: 41).

Неетичка, нехумана, идеја у домену демонске фантастике о злоупотреби људског тела под изговором хуманости и напретка, у имагинарном ткиву дела дошла је од једне новооформљене популистичке партије и врло мало људи је у почетку њихов предлог узимао озбиљно или уопште није размишљао о томе.⁸ Временом, питање се појављивало у различитим облицима и паковањима, ушло у програме неких већих и етаблираних странака, јавно мњење се полако мењало и дошло је до дебате и референдума на коме је прихваћено. Без намере да се упуштамо у разматрања о етици, подсетићемо да су многи ставови, који су у не тако далекој прошлости, били у домену фантастике, попут истополних бракова, или истополног родитељства, данас законом одобрени у многим европским земљама.

ума, и управо зато настојимо да сви наши ирационални ставови одлуке изгледају разумни“ (Фром, 1998: 52).

⁸ И незаинтересованост за друштвена питања главне јунакиње умногоме подсећа на равнодушност и резигнираност великог броја људи када је реч о друштвеним питањима од виталног значаја. „Сваки пут када би се покренула прича о тој теми, било у масмедијима или у стварности, уздисала бих резигнирано, окретала страну или мењала програм или тему разговора“ (Холмквист, 2010: 26).

Сензибилитет рецепијента узнемирава начин на који је у роману остварена сличност са савременим друштвеним механизмима формирања и утицања на мишљење јавности у демократским развијеним земљама и поступком настајања и развијања многих по човечанство фаталних идеологија, попут фашизма који је заговарала националсоцијалистичка немачка радничка партија. Детерминисаност добра и зла, као и појам истинитости и етичности, друштвене су и културне категорије, а не индивидуалне и психолошке, што очигледно показује разматрање великих разлика у дефинисању добра и зла, код разних култура у свету, јер оно што је добро у једној култури, може бити зло у другој (Вајт, 1970: 149).

2.1. Роман *Потрошни* у светлости генетичког структурализма

Генетичко структуралистички приступ тексту романа Нини Холмквист имплицира став да његова предметна реалност припада већем или мањем броју структура различитих нивоа и да има посебно значење у оквиру сваке од њих. Тако и роман *Потрошни* представља у исти мах и индивидуални и друштвени феномен, укључује две структуре, од којих једну чини личност ствараоца, а другу друштвена група у чијој су средини изграђене менталне категорије које структуришу роман. Потребно је да се појединац уклопи у целину коју представља друштвена група чији је он само део. Са друштвеном групом којој припада повезује га скуп заједничких тежњи, осећања и идеја, тј. јединствено „виђење света“.

Ствараоци представљају неку врсту посредника између структуре дела и структуре једне групе или једног друштва, то долази отуда што су „прави субјекти културних творевина друштвене групе, а не усамљени појединци“ (Дубровски, 1989: 142). Голдман полази од уверења да целина људског понашања има структурални карактер, а уметничко дело као готов естетски резултат представља израз одређене визије света која се формира на нивоу шире друштвене групе, тако да уметничко стварање не представља индивидуалну појаву, већ се јавља као израз везе између појединачне свести и глобалних структура, које Голдман назива „колективном свешћу“, а „уметничко дело, уместо да на просто одражава колективну свест и биде сводљиво на њу (...) представља, напротив, јединствен степен кохерентности коме теже, више или мање успешно, свести појединаца који образују групу“ (Голдман, 1986: 213–214).

Генетичко структуралистички приступ роману *Потрошни* у првој етапи тумачења полазио би од унутрашњег испитивања дочараног света уметничког текста ка виђењу света који он изражава. Та прва етапа, коју Голдман назива „феноменолошко разумевање“ лишена је било каквог смисла ако се на њу не надовезује следећа етапа, етапа „објашњавања“ или „генетичког проучавања“. Откривање неке значењске структуре представља процес разумевања, „док њено уклапање у обухватнију структуру представља процес објашњавања“ (Голдман, 1967: 226).

Приликом разумевања истражује се текст, његова значењска структура, а код објашњавања колективни субјект, друштво, тако „да је тумачење увек иманентно текстовима који се проучавају, док је објашњење увек спољашње“ (Стакић 2002: 165).

Тумачење романа *Потрошни* показује да је слика света у предметној равни романа локализована и дешава се у блиској будућности, у Шведској. И сама ауторка романа Нини Холмквист живи у истој земљи, која је домовина њених књижевних јунака. Тумачење и објашњавање света књижевног дела подударају се у једној димензији. Висок економски стандард државе омогућава припадницима те заједнице да не буду суочени са сталном бригом о задовољењу основних егзистенцијалних потреба, али, можда, управо баш економска развијеност, ствара у човеку стални притисак о неопходности не само задржавања високог стандарда, већ и његовог подизања на још виши ниво.

Унутрашњи притисак, трка за каријером и што бољим друштвеним положајем, неке су од општих карактеристика друштвених група у развијеним потрошачким друштвима, али и у дочараној предметности романа, што за последицу има, и у реалном и у имагинарном свету, дехуманизацију људских односа, мањак слободног времена, отуђеност и усамљеност. Тако да, иако је слика света у роману *Потрошни* локализована, она превазилази границе свог просторног и временског одређења и представља језиву рефлексију нашег сопственог времена и менталног стања утилитаристичког потрошачког друштва.⁹ Сама ауторка је изјавила да је роман написала као критику друштва и начина на који данас политички лидери виде свет у бројкама.

Свођење човека на ствар и његова употреба у роману Нини Холмквист не показује се као фантастика или дистопија далеке будућности, већ као реална карактеристика друштвеног система који носи ознаке демократије, осликавајући високо развијено модерно друштво које, под изговором хуманости и напретка, оправдава процес маргинализовања и употребе људске јединке, њеног обезбјеђења и свођења на потрошну ствар.¹⁰ Слика не делује савременом читаоцу као производ фантастике и нереалне фикције, већ оставља дубоко пессимистички утисак губљења људске хуманости у постмодерном друштву, слику неког будућег и не тако далеког система у коме се не поштују општи етички критеријуми раздвајања добра и зла, већ се за етичко и морално прокламује све оно што доприноси економској добити.

⁹ Питање је колико се може и да ли је оправдано преносити психопатолошко понашање на један народ или друштвену групу. Владета Јеротић сматра да постоје сличности у испољавању индивидуалне природе човека, нормалне, абнормалне и патолошке, са оном читавог једног народа, „ендогени и егзогени чиниоци, подједнако моћни, стварају и условљавају динамику односа међу људима и међу народима, одношења у којима су добро и зло осовинске полуге које све покрећу“ (Јеротић, 2002: 167).

¹⁰ У делу *За социологију романа* Голдман истриче да постоји потпуна хомологија између књижевне форме романа и свакодневног односа људи према добрима уопште, односно да „роман као књижевна форма представља транспозицију на план књижевности свакодневног живота у индивидуалистичком друштву насталом из производње организоване за тржиште“ (Голдман, 1967: 211–212).

3. Закључна разматрања

Најзагонетније место у структуралном ткиву романа вероватно је његов завршетак. Ауторка романа као да је понудила алтернативу два завршетка, исказану кроз дилему главне јунакиње „да *нестати* не мора нужно да значи извршити *крајњу донацију*. То је исто тако могло да значи и *отићи, побећи*“ (Холмквист, 2010: 248). Да ли је главна јунакиња Дорит Вегер одлучила да не прихвати од друштва наметнут јој поредак, који је механизмима унутрашње тихе принуде претворен у нормално стање егзистенције непотребне људске јединке? Нини Холмквист је додатно мотивисала своју јунакињу за такав корак. Дорит Вегер је у Банци резервног биолошког материјала спознала праву емоцију и осетила љубав, осетила се потребном, јер је у условима крајње изолованости, дехуманизовања и недостатка приватности, успела оно што у реалном животу није, да затрудни са човеком кога воли. У предметном свету романа она добија и реалну могућност да то учини, јер јој један од болничара даје картицу којом може откључати електронску браву и упућује је како да испланира бекство. Анонимни лик, кога сама јунакиња назива по личној физичкој карактеристици, Младеж, упућујући Дорит у могућност бекства скреће јој пажњу да она сама никада и није помислила на то.

Нико од ликова у роману *Потрошни* и не помишља на могућност бекства. Попут главне јунакиње Дорит Вегер, нико од њих није довољно мотивисан за такав поступак. Апсурдно је да очување сопственог живота и егзистенције не представља довољну мотивацију. Психолошке методе и средства контроле којима се постиже повиновање воље појединца систему моћи, пружају делимично објашњење на ово питање које представља једно, по Ингарденовој концепцији, од места неодређености у роману.¹¹

По једној алтернативи завршетка романа, Дорит Вегер је одлучила да побегне, по другој, она је пасивна, мири се са постојећим стањем и у Банци резервног биолошког материјала рађа девојчицу, коју одмах по рођењу дају на усвајање, а она сама, непотребна никоме, чак ни самој себи, док чека крајњу донацију свог срца и плућа, пише писмо својој ћерки у коме је нешто „од онога што бих јој и сама испричала да сам изабрала слободу с њом, уместо што сам је дала некоме ко јој може подарити сигурност и могућност достојанственог живота“ (Холмквист, 2010: 264).

Гранање завршетка романа *Потрошни* у складу је са идејом Умберта Ека о *отворености* модерних дела (Еко, 1965) и могућности да их читалац интерпретира у складу са властитим ставом и концепцијом која се не може са сигурношћу утемељити на било каквим основним идејама које су садржане у

¹¹ Ингарден је пошао од претпоставке да књижевни текстови у већој или мањој мери садрже *места неодређености*. Да би се дело у било којој мери догодило, прималац мора да попуни места неодређености, да и сам има стваралачку улогу. По Ингарденовој концепцији, читалац је само привидно независан од књижевног текста и од писца, у суштини, он се „покорава сугестијама и директивама што потичу из дела“ (Ингарден, 1971: 53).

интерпретираном делу. Отворена структура садржи у себи позив читаоцу да ступи у дијалог са делом.¹²

Отвореношћу текстовних структура и питањима која из овакве отворености произилазе и траже одговор од реципијента, може се објаснити и њихово деловање на читаоца. Покушавајући да превазиђемо замке линеарног моносемичког читања, ризикујући да, по мишљењу Јовице Аћина, замуtimo смисао текста сопственим дискурсом, који помишља на „сопствену распршеност у читаном тексту“ (Аћин, 1978: 46), имајући у виду и дилему теоретичарке Кригер, која се пита да ли су књижевна дела која читамо наши учитељи, уобличитељи наших визија или су одраз наших потреба (Кригер 1982: 81), остајемо забринути над тежином етичких питања које отвара роман *Потрошни*.

Да ли је алтернатива слободе само сан главне јунакиње? Њен унутрашњи монолог имплицира да се одрекла слободе зарад сигурности и могућности достојанственог живота свог детета. Достојанствен живот који подразумева сигурну егзистенцију у свету потребних и корисних грађана. У оваквој алтернативи завршетка, спознаја љубави и пријатељства, не доводи до личног сазревања јунака. Дехуманизација света, људских односа и система вредности не дешава се само у спољашњем окружењу и ван човека, и људска психа осећа патолошке последице таквог поретка.

Једно од суштинских питања које оставља за собом ово дело јесте како човек може да уопште допусти могућност егзистирања друштва које је створило механизме за постојање дехуманог друштвеног система у коме долази не само до спољашње деградације општељудских етичких вредности, већ и до унутрашњег обезљуђења које има за последицу отуђење од своје суштине и губљење идентитета. Такав систем и такво друштво, без обзира на постигнути степен економског развоја, нема перспективу будућности и опстанка. „Држава мора пропасти, ако се појединац тако веже за њу да добробит државе, њена снага и слава, постану критеријуми за добро и зло“ (Фром, 1998: 71).

Литература

- Аћин, Ј. (1978). *Паукова политика за критику књижевне метафизике*. Београд: Просвета.
- Богдановић, М. и Ј. Шестовић (редактори). (2002). *Економија од А до З*. Београд: Београдска отворена школа / Досије.
- Valdes, M. (2009). An Unsettling but Vibrant ‘Unit’ of Social Measurement, *The Washington Post*, Доступно на: <http://www.washingtonpost.com>, 30. june 2009, [25. 10. 2013].

¹² До дијалога, по Зорану Константиновићу, не долази само на релацији дело – читалац, односно, писац – читалац, већ се он јавља и у процесу настајања дела, и то као дијалог индивидуалне свести неког аутора са колективном свешћу његовог времена и са вредностима његове околине (Константиновић, 1984: 58).

- Вајт, Ј. (1970). *Наука о култури*. Београд: Култура.
- Веселиновић, Петар. 2010. *Економија*. Београд: Универзитет Сингидунум.
- Голдман, Ј. (1967). *За социологију романа*. Београд: Култура.
- Голдман, Ј. (1986). *Марксизам и хуманистичке науке*. Београд: Нолит.
- Дубровски, С. (1989). *Зашто нова критика*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Еко, У. (1965). *Отворено дело*. Сарајево: Веселин Маслеша.
- Ингарден, Р. (1971). *О сазнавању књижевног уметничког дела*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Јеротић, В. (2002). *Индивидуализација и (или) обожење*. Београд: Ars Libri.
- Јеротић, В. (2010а). *Препознати Христа*. Београд: Ars Libri / Беокњига.
- Јеротић, В. (2010б). *Путокази духа*. Београд: Ars Libri / Беокњига.
- Јунг, К. (1996). *Човек и његови симболи*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Кант, И. (2010). *Логика*. Крагујевац: Империја књига.
- King, S. (2006). *Dance Macabre*. London: Hodder Paperbacks.
- Константиновић, З. (1984). *Увод у упоредно проучавање књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Кригер, М. (1982). *Теорија критике*. Београд: Нолит.
- Marcuse, H. (1969). 'Repressive Tolerance' in Robert P. W., M. Barington and H. Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance*. Boston: Beacon Press.
- Милошевић, Н. (2000). *Има ли историја смисла?* Горњи Милановац: ЛИО.
- Мукаржовски, Ј. (1987). *Структура, функција, знак вредност*. Београд: Нолит.
- McLean, I. and A. Millan. (2003). *The Consise Oxford Dictionary of POLITICS*. Oxford: University Press.
- Стакић, М. (2002). *Стручне методе у настави књижевности*. Чачак: Легенда.
- Фром, Е. (1998). *Психоанализа и религија*. Београд: Народна књига АЛФА.
- Хаксли, О. (1997). *Врата перцепције – рај и накао*. Београд: Esotheria.
- Холмквист, Н. (2010). *Потрошни*. Београд: Чаробна књига.

Mirjana M. Stakić

DE (HUMANIZED) IMAGE OF CONSUMER SOCIETY IN THE NOVEL *THE UNIT* BY NINNI HOLMQVIST

Summary: In the contemporary consumer society people are faced with new kinds of existential fears which are not based on principles of Christian world view. Modern literature is becoming a reflection of this fear which causes the (de)humanization of the world and interpersonal relationships within it.

In this work, we examine (de)humanized image of consumer society in the novel *The Unit* by Ninni Holmgvist using analytic-synthetic distinction. This piece represents successfully realized artistic image of anti-utopia in which the term *the expendables* is knitted to useless, unneeded and marginalized people, who don't contribute to the economical prosperity of the developed society of the future, and that gives them the status of merchandise, expendables, and they are exposed to numerous medical experiments and organ harvesting, so that they can prolong the lives of the economically usable part of the nation.

With its semantically rich structure the novel initiates many contemporary political and social questions, illustrates the (de)humanized image of the globalized world and shows the consequences of the modernization and sudden economical growth of our society when it comes to the people and the psyche.

POSTUPAK NARATIVNOG ULANČAVANJA KOD DIDROA

Sažetak: U ovom radu se razmatra uzajamno uslovljavanje sveta i književnosti, tj. stvarnosti i fikcije, kod francuskog romansijera Denija Didroa, a kroz postupak narativnog ulančavanja u trostepenom vidu – kao priče u priči, priče o priči, i unutrašnjih prstenastih narativnih usložnjavanja. U tu svrhu su analizirani romani *Indiskretni dragulji*, *Fatalista Žak i njegov gospodar* i *Redovnica*. Didroov narativni prosek je sagledan u književnoj dijahroniji i razmotrene su paralele sa Servantesom. Istraživanje nudi i kratak teorijski osvrt na postupak narativnog ulančavanja kojem su književni teoretičari pridavali raznovrsna imena: *Spiegelung* na nemačkom, *focal repetition* i *mirror reflection* na engleskom, *auto-enchassement*, *récit spéculaire* i *mise en abyme* na francuskom.

Ključne reči: naracija, fikcija, narator, metapriča, mise en abyme, Didro, Servantes

1. Uvod

Još pre Rablea, u prvoj polovini XVI veka, i pre Servantesa, na početku XVII veka, dakle, još od njihovih prethodnika nama nepoznatih ili nedovoljno poznatih, romansijer je nastojao da svoju pripovednu fikciju predstavi kao istinito kazivanje o ljudima i događajima, kao verodostojan isečak iz života, kao dokument o svetu koji književnost odražava. Svet u književnosti nije doslovno podražavan kroz sirovo preslikavanje stvarnosti i dosledno zavedenu faktografiju. Stvaralački genij je učinio književnost tako moćnom da pripovedna fikcija, koja crpe svoje izvore, poticaje i modele iz stvarnosti, povratno utiče na samu stvarnost, oblikujući svet iz kojeg je potekla, kojim se bavi i kojem se obraća.

U ogledu *Servantes, Stern, Didro: paradoksi romana, roman paradoksa* (*Cervantès, Sterne, Diderot: les paradoxes du roman, le roman des paradoxes*, 1999), Pedro Havijer Pardo Garsija Pardo (Garcia, 1999: 51–52) definiše trostruki paradoks na kojem je zasnovan *moderni roman*, čiji je začetnik Servantes: prvo – to je „istinita priča koju kazuje lažov“ („le récit vrai d’un menteur“) i roman nastoji da uhvati stvarnost kroz priču koja je fikcija; drugo – naracija-istina naratora-lažova postavlja se nasuprot lažima ranijih romana, i „njegova stvarnost je utoliko više ubedljiva što se više ističe *fiktionalnost* romana koji mu prethode“ („sa réalité est d’autant

plus convaincante que la *fictionnalité* des romans précédents est mise en relief“); treće – dijalog/pričanje postavlja se kao potvrda istinitosti romanesknog.

U radu *Didro i romaneskno: postupak autentifikacije narativne fikcije* (Vučelj, 2013: 267–281), razmatrani su postupci koje romansijer primenjuje kako bi njegova stvaralačka *fikcija* postala umetnička *istina*. Tehnika kojom se overava romaneskno, imenovana *postupak autentifikacije narativne fikcije*, kako stoji i u naslovu pomenutog ogleada, i koja je u vezi s pozicijom naratora, analizirana je u Didroovim pričama, romanima i dijaloškim satirama. Podsetimo se toga da su se romansijeri, potkraj srednjeg veka i u epohi renesanse, a zatim i u vreme prosvetiteljstva, uobičajeno predstavljali kao izdavači, recenzenti, prevodioci pronađenog rukopisa nečijih ispo-vesti koje su autentifikovali time što su dodavali predgovor, uvod, pogovor ili beleške. Time su nastojali da obezbede navodnu verodostojnost kazivanja. U pomenutom radu *Didro i romaneskno* čitamo i sledeće:

„Autentifikacija fikcije, kao skup postupaka kojim se jedno književno delo pred- stavlja za verodostojan dokument, obavlja se preko autora i preko junaka. Autor je označen kao izdavač dokumenta, ili kao poverenik koji je zabeležio svedo- čenja očevidaca, ili je on sam svedok koji je lično poznao junaka iz priče; ujedno, junak se identifikuje kao stvarna osoba.“ (Vučelj, 2013: 272).

Navodna verodostojnost fikcije u vezi je s pozicijom naratora, a time i s pozi- cijom čitaoca. Naracija se može usložnjavati tehnikom fokalizacije, tj. promenom položaja naratora, promenom samog naratora ili uvećavanjem broja naratora; druga- čije rečeno – primenom postupka narativnog ulančavanja, što i jeste predmet ovog istraživanja u kojem razmatramo kako je Didro primenio taj postupak u romanima *Indiskretni dragulji* (*Les bijoux indiscrets*, 1748), *Redovnica* (*La Religieuse*, 1796) i *Fatalista Žak i njegov gospodar* (*Jacques le fataliste et son maître*, 1796).¹

2. Narativni okviri

Didroov romaneskni prvenac *Indiskretni dragulji* duhovita je i tematski više- slojna satira u kojoj se pretresaju naučna, etička i estetička pitanja: porede se Njutn i Dekart i raspravlja o naučnom metodu, tumačenjem snova zalazi se u oblast pod- svesnog, debatuje se o italijanskom i francuskom stilu u muzici, kritikuje tradicio- nalno pozorište i glumačka tumačenja likova, obnavlja poetička rasprava oko starih i modernih.² Junak priče, sultan Mangogul, u zamišljenoj prestonici Monomotapa

¹ *Redovnica* i *Fatalista Žak* su najpre objavljivani u nastavcima u rukopisnoj *Književnoj prepisci* (*Correspondance littéraire*) za svega petnaestak inostranih aristokratskih prenumeranata, prvo delo u devet brojeva pomenute revije (1780–1783), a drugo u sedamnaest brojeva (1778–1780), dok su se prva štampana izdanja obe knjige pojavila u Francuskoj tek 1796. godine.

² U vezi s *Indiskretnim draguljima*, didrolozi obavezno ističu da je roman prepun aluzija na dvorski život Luja XV i gospođe de Pompadur, koji su predstavljeni kroz glavne likove sultana Manongula i njegove miljenice Mirzoze, te da se još aludira na prvog ministra, najpre Rišeljea (Richelieu), a zatim Flerija (Fleury), te na muzičare Lilija (Lully) i Ramoa (Rameau), zatim Dekarta, i Njutna. Tu su i političke aluzije na Luja XIV i Nantski edikt. O tome, vid.: Wilson, 1985: 71.

u Kongu, ima tu privilegiju da može da čuje intimne ispovesti, kako to kaže Artur Wilson (Wilson, 1985: 71), organa „koji je najstručniji da odgovori na upitnik doktora Kinzija“.³ Jedan okret magičnog prstena čini nevidljivim onog koji ga nosi, a usmeren prema nekoj dami podstiče njen „dragulj“ da progovori o svom iskustvu.⁴

U *Indiskretnim draguljima* postoji narativno ulančavanje na tri nivoa. Osnovni unutrašnji nivo čini dnevnik afričkog autora: „Nisam bogzna kako vešt slikanju portreta. Uštedeo sam čitaocima portret sultanije miljenice, ali se nikada ne bih odlučio da im uskratim prikaz portreta sultanove kobile.“⁵ (Didro, 1961: 169). Spis je preveden na francuski jezik, čime se dospeva na drugi nivo: „Manongul je bio danas, kaže afrički pisac, čiji dnevnik prevodimo, u pola deset kod Fani.“⁶ (Didro, 1961: 244). Treći nivo, koji obuhvata u sebi prethodna dva, to je štampano izdanje stručne redakcije prevedenog rukopisa dnevnika. U sam tekst knjige izdavač unosi beleške kojima komentariše dnevnik afričkog autora: „Na ovom mestu rukopis je upropašćen“⁷ (1961: 60); zatim komentariše prevod dnevnika: „Ovde nas je neznanje prevodioca lišilo izlaganja koje nam je besumnje afrički pisac sačuvao. Posle praznine od jedno dve strane, dalje stoji...“⁸ (1961: 43); a komentariše i samu priču: „Deseta glava – manje naučna i manje dosadna nego prethodna“⁹ (1961: 44). Ipak, ne može se pouzdano odvojiti osnovni tekst afričkog autora od prevodiočevih intervencija i izdavačevih dodataka. Dobija se utisak da je izdavač iskoristio prevedeni dnevnik da iznova ustroji priču.

Dva i po veka pre Didroa, Migel de Servantes upotrebio je postupak dokumentovanja fikcije kroz tri nivoa, u romanu *Oštroumni plemić Don Kihote od Manče (El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, 1605, 1615)*. Prvi unutrašnji nivo čini povest o pustolovinama Don Kihota, koju je napisao arapski autor Sid Amete Benneheli. Drugi nivo predstavlja prevod spisa na kastiljanski, koji nije samo odražavanje prvobitnog spisa u drugačijem lingvističkom kodu, već sadrži i usputne slobodne komentare umetnute u korišćeni prevod:

„Kad je prevodilac ove povesti stigao do pisanja ove pete glave, reče da je smatra apokrifnom jer Sančo Pansa u njoj govori drugčijim stilom od onog koji bi

³ Wilson aludira na profesora Alfreda Kinzija (Alfred Kinsey), koji je objavio dve istraživačke studije o seksualnom ponašanju muškaraca i žena 1948. i 1953. godine, što se smatra začetkom seksologije.

⁴ Kako su na javnim skupovima *vaginalne disertacije* postale učestale, sve dame su počele da se pribojavaju da njihov „dragulj“ iznenada ne progovori. Neobična pojava, koja je uzela maha, izazvala je interesovanje naučnika. Jedni su dokazivali da *dragulji* imaju sposobnost da govore, drugi su uzvraćali primedbom zašto nisu ranije progovorili. Fenomen je imao i umetničkog odjeka, te su u pozorištu pevali horovi *dragulja*. Teolozi su, sa svoje strane, u svemu videli izraz „nebeskog gneva“.

⁵ „Je ne suis pas grand faiseur de porterait. J’ai épargné au lecteur celui de la sultane favorite ; mais je ne me résoudrai jamais à lui faire grâce de celui de la jument de sultan.“ (Diderot, 2006: 98).

⁶ „Manongul était aujourd’hui, dit l’auteur africain dont nous traduisons le journal, à neuf heures et demie chez Fanni.“ (Diderot, 2006: 141).

⁷ „Le manuscrit s’est trouvé corrompu dans cet endroit.“ (Diderot, 2006: 53).

⁸ „Ici l’ignorance des traducteurs nous a frustrés d’une démonstration que l’auteur africain nous avait conservée sans doute. À la lacune de deux pages ou environ, on lit...“ (Diderot, 2006: 44).

⁹ „Chapitre dixième moins savant et moins ennuyeux que le précédent.“ (Diderot, 2006: 45).

se mogao očekivati od njegove plitke pameti, i govori tako istančano da on ne smatra mogućim da Sančo to zna, ali nije hteo da je propusti i ne prevede, da bi ispunio ono što mu dužnost nalaže, pa tako nastavi..." (Servantes, II, 1988: 37).

Treći nivo je izdavački, to je sama knjiga, koja je pred čitaocima, a ona predstavlja stručnu redakciju i samog prevoda, kao i originalnog spisa, uz dodavanja i proširivanja, do kojih je priređivač došao na osnovu svojih istraživanja:

"Ali pisac ove povesti, iako je radoznalo i marljivo tragao za Don Kihotovim delima prilikom njegovog trećeg odlaska, nije mogao da nađe traga o njima, bar ne u verдостojnim spisima; jedino se u sećanju nekih Mančanaca sačuvao glas da je Don Kihot kad je treći put krenuo od kuće otišao u Saragosu, tamo se našao na čuvenom viteškom turniru, gde su se odigrali događaji dostojni njegove hrabrosti i valjane glave. Ni o njegovom kraju i smrti nije mogao ništa pronaći, niti bi pronašao i saznao da ga dobra sreća nije namerila na jednog starog lekara koji je imao olovni kovčežić, nađen, kako je on rekao, u temeljima starog i porušenog pustinjačkog obivališta koje se obnavljalo; u tom kovčežiću su nađeni neki pergamenti ispisani gotskim slovima, ali s kastiljanskim stihovima, u kojima su opisani mnogi njegovi podvizi i koju su govorili o lepoti Dulsineje od Tobosa, o Rosinantovom izgledu, o vernosti Sanča Panse i o sahrani samog Don Kihota, s različitim epitafima i pohvalama o njegovom životu i navikama" (Servantes, I, 1988: 424).

Servantesovski metod, osim u *Indiskretnim draguljima*, čije smo narativne okvire prethodno popisali, Didro je primenio i u *Dodatku Putovanju Bugenvilovom* (*Supplément au Voyage de Bougainville*, 1773–74). Francuski moreplovac i istraživač Bugenvil (Louis-Antoine de Bougainville) objavio je *Putovanje oko sveta* (*Voyage autour du monde*, 1771),¹⁰ koje je poslužilo Didrou kao prvi nivo, iz kojeg gradi naredni: tobožnji priređivač vrši stručnu redakciju spisa i, na osnovu izvora, objavljuje izdanje koje uključuje delove putopisa koje je Bugenvil, navodno, bio izostavio. Tako u Didroovom dijaloškom spisu *Dodatak Putovanju Bugenvilovom*, sagovornici, označeni kao *A* i *B*, razgovoraju o samom Bugenvilovom putopisu, takođe čitaju navodno odbačene stranice, izostale iz autorovog izdanja, i komentarišu i temu spisa i autorov pristup temi.

U prethodno pomenutim Didroovim delima, kao i u Servantesovom *Don Kihotu*, koje je nesumnjivi uzor za sve kasnije romansijere koji primenjuju postupak narativnog ulančavanja, *fikcija* se predstavlja kao da je nekakav *zapis iz stvarnosti*, čime se književno delo postavlja unutar stvarnosti, kao skica odražene stvarnosti. S druge strane, pribegavanjem istinitim situacijama i stvarnim osobama, književno delo se postavlja izvan stvarnosti koju obuhvata, oblikujući je, i čineći tako da fikcija postane alternativna stvarnost.

¹⁰ Bugenvil je boravio na Haitiju devet dana, u aprilu 1768, i svoje utiske je pretočio u putopis koji je doprineo da se stvori mit o srećnom divljaku neiskvarenom civilizacijom. To je izazvalo pravu bujicu spisa koji porede civilizovanog čoveka i urođenika, na štetu prvog. O tome, vid. stručnu belešku Stefana Pižola (Stephane Pujol): Diderot, *Contes et romans*, Éd. M. Delon, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2004, 1100–1102.

Stvarnost i fikcija se u sadejstvu usložnjavaju unutar sebe.¹¹ Tako u romanu *Redovnica*, stvarnost, a to je dokumentovana sudska hronika o devojci koja je pvela proces kako bi raskinula monaški zavet, služi Didrou da započne gradnju jedne fikcije, tj. da započne seriju ispovednih pisama koje navodno devojka Suzana Simonen, primorana na manastirsko zavetovanje, upućuje markizu de Kroamaru (Marc-Antoine Nicolas, marquis de Croismare), dobročinitelju voljnom da joj pomogne. To poigravanje sa stvarnom osobom, markizom de Kroamarom, koji ne zna da je Suzana fiktivna osoba i da Didroovo pero stoji iza ispovednih pisama koja je on dobijao od kaluđerice, iznedrilo je roman *Redovnica*. Tako se fikcija i stvarnost razvijaju paralelno i u sadejstvu: Suzanine epistolarne ispovesti, koje su narativna fikcija, tj. roman, za markiza de Kroamara predstavljaju stvarnost, a uzvratna markiževa reakcija povratno nadahnjuje Didroa da dalje oblikuje svoju fikciju, tj. ono što je stvarnost za markiza.

Priča o sudbini Suzane Simonen otkriva se čitaocima kao obična *fikcija* preko *Predgovora-dodatka* (*Préface-annexe*) koji dolazi posle romana, a u kojem se priznaje da je Didro izmislio Suzanu i da se predstavljao u njeno ime u pismima upućenim markizu de Kroamaru. Autor na taj način, objašnjava Žak Šuje (Chouillet, 1973: 495), uzima čitaoca za saučesnika u kovanju lažne *istinite priče* kojom je prevaren markiz de Kroamar, i čitaocu otkriva 'pravu priču' (la „veritable histoire“) o laži, te zato čitalac ne može da uskrati naratoru svoje potpuno poverenje u svemu što će mu on ispričati (Chouillet, 1973: 495).

Paralelu s odnosom fikcije i stvarnosti u *Redovnici* možemo pronaći kod Servantesa zahvaljujući analizi koju je izveo Pardo Garsija. Ovaj kastiljanski istraživač na Univerzitetu u Salamanki (Universidad de Salamanca) smatra (Pardo Garcia, 1999: 55) da *kihotovska ludost* služi *da se diskredituje književnost* koja i izaziva ludost kod Don Kihota od Manče, ali istovremeno i *da se akredituje stvarnost* koju romansijer predstavlja: naime, realizam Servantesovog romana istaknut je u opreci s varljivošću i laži književnosti. „Tako“ – zaključuje Pardo Garsija (1999: 55) – „dijalog između stvarnosti i književnosti teče u dva pravca, od stvarnosti ka književnosti, kako bi se ukinula književnost, ali i od književnosti ka stvarnosti kako bi se potvrdila stvarnost“.¹²

3. Mise en abyme

Fikcija se predstavlja kao zapis iz stvarnosti i preko umetnutih napomena u vezi s pripovedanjem, koje imaju i ulogu kritičkog odmeravanja same fikcije, čime

¹¹ U *Tumačenju snova*, Frojd govori o *bekonačnom umnožavanju* u odnosu između sna i jave – na šta nas podseća Dalenbah (Lucien Dällenbach), u istraživanju ovog postupka samoodražavajućeg usložnjavanja: sanjamo da sanjamo, i budimo se iz sna, a u stvari sanjamo kako se budimo iz sna (Dällenbach, 1977: 219).

¹² „Aussi le dialogue entre réalité et littérature court-il dans les deux directions, de la réalité à la littérature, pour invalider celle-ci, mais aussi de la littérature à la réalité pour valider celle-ci.“ (Pardo Garcia, 1999: 55).

se književno delo samoanalizuje, dobija *metanarativnu* ravan, u smislu metadijegetičkog iskaza, tj. iskaza o iskazu. Na taj način, pisac *postaje samome sebi sagovornik* – zaključak je koji Dalenbah izvodi o Židu (André Gide), koji je, u XX veku, obnovio narativni postupak, svojstven Didrou, vek i po pre Žida, a genijalno primenjen kod Servantesa, dva i po veka pre Didroa. Za postupak, u kojem je *pisanje podignuto auto-refleksijom na drugi stupanj*, tj. kada „čitamo knjigu u knjizi, nastajanje u nastajanju, središte u središtu“ („lire un livre dans le livre, une origine dans l'origine, un centre dans le centre“), Žak Derida (Derrida) kaže (Dällenbach, 1977: 216) „to je bezdan, bezдно beskrajnog udvajanja“ („c'est l'abîme, le sans-fond du redoublement infini“).

U narativni tok može se umetnuti posebna narativna jedinica, narativni okvir, filmskom leksikom rečeno – *sekvenca*, ili sam *frejm*, kao naracija unutar naracije; a moguće je umetnuti i više narativnih jedinica, ne samo linearno, po dužini noseće narativne celine, već i jednu unutar druge. Tako se narativni okviri usložnjavaju unutar sebe, kao *metapriča*, u određenju koje tom pojmu daje Dalenbah (Dällenbach, 1977: 71): metapriča je umetnuta priča koja ima svog naratora u sklopu dela, koje ima svog naratora, koji, opet, obuhvata prethodnog naratora i umeće ga u svoju priču. Dalenbah podseća (1977: 35) da se ovaj postupak poredi s ukrajinskim lutkama i meksičkim piramidama. Ukrajinske matrhoške su drvene lutke koje se rasklapaju, i unutar najveće se nalazi druga lutka, unutar druge treća, i tako u nizu, najmanje šest. Na isti način se uklapaju i meksičke piramide, kineske kutije i ruske babuške.

U čitanju Didroovog *Fataliste Žaka i njegovog gospodara*, Artur Vilson, oslanjajući se na nekoliko istraživačkih ogleđa drugih autora,¹³ rasklapa *didroovske kutije*: struktura *Fataliste Žaka* funkcioniše „kao kutija u kutiji, jer se sastoji od narativnih celina unutar narativnih celina“ – veli Vilson i dodaje: „Najveća od tih kutija, koje sadrži sve druge, jeste dijalog između pretpostavljenog naratora i pretpostavljenog čitaoca“.¹⁴ Na isti način, Šarli Gijo (Guyot, 1953: 75) raščlanjuje *Fatalistu Žaka* na tri uklopna plana: jedan je plan na kojem su Žak i njegov gospodar, drugi je plan likova o kojima oni razgovaraju; a tim dvama planovima dominira treći – dijalog koji Didro vodi s čitaocem. Gijo pretpostavlja da su se Gogolj (Гоголь), dok je pisao *Mrtve duše* (*Мёртвые души*, 1842), i Andre Žid, dok je pisao *Kovače lažnog novca* (*Les Faux-Monnayeurs*, 1925), setili baš Didroove narativne tehnike u *Fatalisti Žaku*.

Najjednostavniji oblik narativnog uklapanja predstavlja onaj u kojem se zasebna i dovršena priča umetne unutar *velike* priče koja čini okvir dela. Tako *Fatalista Žak* sadrži priču o kockaru Deglanu (Desglands), koji ne može da održi obećanje da

¹³ Clifton Cherpak, *Jacques le fataliste and Le Compère Mathieu*, SVEC, LXXIII, 1970, 167; Cl. Cherpak, *The literary periodization of eighteenth-century France*, PMLA, LXXXIV, 1969, 326; Emily Zants, „Dialogue, Diderot, and the new novel in France“, *Eighteen century Studies*, II, 1968–1969, 175; Roger Laufer, „La structure et la signification de Jacques le fataliste“, *RScH*, n° 112, 1963, 517–535; R. Laufer, *Style rococo, style des Lumières*, Paris 1963, 135.

¹⁴ „[...] la structure de Jacques le fataliste fonctionne « comme une boîte gigogne, car il consiste en unités narratives dans des unités narratives. La plus grande de ces boîtes qui contient toutes les autres est le dialogue entre l'hypothétique narrateur et l'hypothétique lecteur“ (Wilson, 1985: 558).

se više neće kockati; priču o prepredenom razvatniku igumanu Hadsonu (Hudson), čija je žrtva, tek jedna od mnogobrojnih nevinih, iskušenik Rišar (Richard), kojem nije uspelo da raskrinka prepredenog crkvenog velikodostojnika, već je sam morao da se raskaluđeri, kako bi se spasio od moguće osvete; i podužu priču o neuspejoj ljubavnoj osveti gospođe de la Pomre (Mme de la Pommeraye) spram markiza De-zarkija (le marquis des Arcis), koji je odbacio njenu emotivnu privrženost.¹⁵

Naracija u naraciji, tj. umetanje više priča u osnovnu ili vodeću priču, postupak je koji prethodi Didrou dva i po veka u prvoj knjizi Servantesovog *Don Kihota od Manče*: lepa pastirica Marsela i nesrećno zaljubljeni Grisostom (glave 13 i 14), zaljubljeni pastir Lope Ruis (glava 20), priča o mladiću odrpancu od bednog lika (glava 24), *Novela o nerazumnom radoznalcu* (glave 33, 34 i 35). Zasebne priče, kao zasebne knjige, takođe se mogu postaviti tako da jedna bude obuhvaćena drugom, tj. da se jedna odrazi u drugoj. To se postiže intertekstualnom intervencijom: kada se jedno delo poziva na neko drugo delo, kada se likovi u jednoj pripovesti dovedu u vezu s likovima iz neke druge, već objavljene, pripovesti, ili kada se u samu naraciju neposredno umetne deo neke druge naracije, iz već objavljenog dela. Tako Stefan Pižol (Pujol), u stručnoj belešci za kritičko izdanje Didroovih romanesknih dela, ukazuje (Diderot, 2004: 1098) na to da, u *Dodatku Putovanju Bugenvilovom*, sagovornik A govori o likovima iz drugih Didroovih novela – *Gospođa de la Karlajer* i *Ovo nije priča*, dok kraj *Gospođe de la Karlajer* najavljuje *Dodatak Putovanju Bugenvilovom*.

Teoretičari su davali razna imena, ovde opisanom, narativnom postupku, što Dalenbah podrobno navodi u svom istraživanju (Dällenbach, 1977: 216): Mišel Fuko, povodom *Hiljadu i jedne noći*, govori o *réflexion en miroir*; Žerar Ženet (Genette) narativno samoogledanje i unutrašnje ulančavanje naziva „unutarnjom duplikacijom“ („duplication intérieure“); Cvetan Todorov, povodom jedne priče u *Dekameronu*, govori o „auto-ulančavanju“ („auto-enchassement“); u engleskom jeziku se koriste izrazi *mirror reflection* i *focal repetition*, a u nemačkom jeziku se kaže *Spiegelung*. Lisjen Dalenbah je ponudio odrednicu *récit spéculaire*, kojom je i naslovio studiju, posvećenu ovom postupku, kao i autorima koji su ga primenjivali. Najviše prostora u Dalenbahovom istraživanju dobio je Andre Žid koji je nametnuo pojam *mise en abyme*, inače i u podnaslovu Dalenbahove studije,¹⁶ kao stručni termin u književnoj teoriji sredine i druge polovine XX veka.¹⁷

Dalenbah kaže (1977: 17) da reč *abyme* semantički upućuje na „značenje dubine beskrajnog, vrtoglavog i strmoglavljujućeg“ („les notions de profondeur, d’infini, de vertige et de chute“). Standardni francuski oblik je *abîme*, u kojem je Žid, kako kazuje Daniel Mutot (Moutote, 1993: 72), konotirajući grčko pismo, zamenio latin-

¹⁵ Anri Lafon (Henri Lafon), u kritičkoj belešci za Plejadino izdanje, broji *petnaestak priča* (une quinzaine d’histoires) u *Fatalisti Žaku*. Vid.: Diderot, *Contes et romans*, Éd. M. Delon, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2004, 1196.

¹⁶ Dalenbah veli da su termini *mise en abyme* i *ogledalo* međusobno zamenjivi, te se oni mogu povezati i krstiti imenom *récit spéculaire* (nešto kao – *ogledajuća priča*) (Dällenbach, 1977: 51).

¹⁷ Dalenbah kaže da je Ženet, u *Figurama III* (Figures III, 1972), predložio termin *structure en abyme*, ali da je taj predlog kasno došao, jer se u poetičkoj praksi već bio ustalio Židov termin (Dällenbach, 1977: 33).

sko i grčkim γ , i tako došao do oblika *abyeme*. Francuska reč *abîme*, prema *Francusko-hrvatskom ili srpskom riječniku* (Putanec, 1989: 3) znači: *ponor, provalija, bezdan, propast*. U ekstenziji *abîment*, ova reč označava *udubljivanje*. Izvedeni glagol (*s'*)*abîmer*, između ostalih, ima i značenja *sunovratiti (se), zaroniti, udubiti (se)*. Školsku definiciju pojma *en abyeme* daje rečnik *Le Robert Collège: delo sadržano u nekom drugom delu iste vrste (priča u priči, slika u slici, film u filmu)*.¹⁸

Srednjovekovni vladarski grbovi, čitamo u ogledu *Le Narrateur gidien* (Vučel, 2005: 234) i u studiji *Andre Žid i poetika* (Vučelj, 2010: 93), imali su naslikan neki prizor u čijem je centru kao odražen u ogledalu smešten umanjen isti taj prizor, a onda na nižoj ravni, u centru unutrašnjeg ponovljenog prizora, isti taj prizor još umanjeniji, stvarajući tako lanac odraza:

„*En abîme* je tako izraz preuzet iz heraldike kojim se označava postupak multiplikacije osnovnog prizora unutar samog sebe umanjenjem njegovih pojava dimenzija, što može mikroskopski posmatrano ići gotovo unedogled. Na isti način, na slikama Memlinga i Mesisa, ogledalce je postavljeno nasred slikarskog ateljea koji se u njemu odražava.“¹⁹ (Vučelj, 2010: 93).

Daniel Mutot kaže da književna shema *mise en abyeme* jeste shema *Biblije*. Iako Mutot ne obrazlaže svoj zaključak, paralela koju on povlači se sasvim jasna, i njeno objašnjenje, u nastavku ove elaboracije, preuzimamo iz prethodno citiranih izvora.²⁰ Ako pogledamo kompoziciju *Biblije*, može se reći da je *Novi Zavet* odraz *Starog Zaveta*. Naime, dolazak Mesije opisan u *Evandeljima* najavljen je u starozavetnim knjigama proročkim: eksplicitnim je postalo ono što je najpre bilo implicitno. *Poslanice* u *Novom zavetu* na nižem stupnju odražavaju *radosnu vest*, tj. *Evandelja*: učenje o spasenju koje je došlo preko Isusa Hrista. Apostolska pisma su kritički komentari Isusove misije, tj. *Poslanice* su analize *Evandelja*. Prema tome, *Novi zavet* sadrži naraciju (to su četiri *Evandelja*) i kritički osvrt na naraciju (to su apostolske *Poslanice*).

4. Mise en abyeme

Na osnovu dosadašnjeg razmatranja kroz konkretne primere, može se izvesti zaključak da se narativni postupak *mise en abyeme* pojavljuje u trostepenom vidu: kao priča u priči, kao priča o priči, i kao niz narativnih prstenastih unutrašnjih usloznavanja. Dalenbah (1977: 52) predlaže definiciju prema kojoj „je *mise en abyeme* svako unutarnje ogledalo koje odražava celinu priče kroz prosto, odraženo ili prividno

¹⁸ „Loc. EN ABYME, se dit d’une œuvre contenue dans une autre de même nature (récit dans le récit, tableau dans le tableau, film dans le film).“ (Le Robert Collège, 2005: 7).

¹⁹ I u ogledu na francuskom jeziku: „Donc, *en abîme* devient un terme tiré de la langue héraldique désignant le procédé de multiplication d’une image en elle-même en réduisant ses contours, ce qui pourrait aller presque sans fin. De même, sur les tableaux de Memling et Metzys le petit miroir est posé au milieu de l’atelier qui se reflète dans ce miroir.“ (Vučel, 2005: 234).

²⁰ Vučel, 2005: 234–235; Vučelj, 2010: 93.

podvostručenje“ („est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéciale“). Prema tome, *mise en abyme* i *ogledalo* su ekvivalenti (Dällenbach, 1977: 215), te otuda i Dalenbahov naslovni termin u studiji za ovaj narativni postupak – „récit spéculaire“ (*ogledajuća priča* ili *ogledalna priča*).

Sva tri narativna vida mogu se ilustrovati na Didroovog antiromana *Fatalista Žak i njegov gospodar*. Umetnuta pripovetka o ljubavi i osveti gospođe de la Pomre primer je *priče u priči*, tj. kad se zaokružena narativna celina ubaci u noseći narativni tok, u samo delo, omeđeno koricama knjige. *Priča o priči* je kritičko sagledavanje same naracije, koje se umeće u naraciju, i ono se, u *Fatalisti Žaku*, ispoljava u pripovedačevom dijalogu s čitaocem, kroz koji autor u obrisima razmatra naratološke postupke.²¹ Najsloženiji vid postupka *mise en abyme* jeste unutrašnje uslozňavanje naratorâ, pri čemu je svaki unutrašnji narator podvrgnut kritičkom sagledavanju naratora koji ga svojim narativnim okvirom obuhvata. Didroovska narativna *matrjoška* ubacuje se u veću rasklopnu lutku, u dijaloški tok Žak–Gospodar; a ta figura se ukviruje razgovorom autora s čitaocem, što je opet samo još jedna rasklopna figura koja ulazi u veću, u okvir same knjige, koju priređuje izdavač.

Dok čitamo tzv. antiroman, čiji je najslavniji vesnik Servantes, a njegovi uspešni sledbenici Stern u *Tristramu Šendiju* i Didro u *Fatalisti Žaku*, dakle – čitajući književnu fikciju, kako veli Pardo Garsija (Pardo Garcia, 1999: 52) privučeni smo u taj „ispisani svet koji nam se čini stvarnim“ („ce monde écrit qui nous semble réel“), a istovremeno smo svesni toga da on pripada *pisanju, hartiji, fikciji*. Zato je i *Fatalista Žak i njegov gospodar* „roman čitanja u najširem smislu reči“ (Pardo Garcia, 1999: 89), tj. refleksija o tome kako čitamo ne samo književnost, već i stvarnost, što vodi tome da se identifikuju i jedna i druga – i književnost i stvarnost. Ovo istraživanje ćemo i zaključiti navodom iz Parda Garsije: „Poput naratora i čitalaca/slušalaca u *Fatalisti Žaku*, svi smo mi naratori i čitaoci zatvoreni u vlastitu subjektivnost.“²²

Literatura

- Chouillet, J. (1973). *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Armand Colin.
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil.
- Pardo Garcia, P. J. (1999). Cervantès, Sterne, Diderot: les paradoxes du roman, le roman des paradoxes. *Exemplaria*, 3, 51–92.
- Guyot, C. (1953). *Diderot par lui-même*. Paris: Seuil.

²¹ Pardo Garsija kaže da je Deni Didro pozajmio od Semjuela Sterna postupak dijaloga naratora s čitaocem (Pardo Garcia, 1999: 77). Pitanje uticaja Sterna na Didroa razmatrano je takođe u radu *Ironička identifikacija u Didroovom Fatalisti Žaku*, pri čemu su Didroove pozajmice od Sterna smelo nazvane plagijatom (Vučelj, 2012: 262–264).

²² „À l'instar des narrateurs et des lecteurs/auditeurs de *Jacques le fataliste*, nous sommes tous des narrateurs et des lecteurs enfermés dans notre subjectivité.“ (Pardo Garcia, 1999: 89).

- Moutote, D. (1993). *André Gide: Esthétique de la création littéraire*. Paris: Honoré Champion.
- Vucel, N. (2005). Le Narrateur gidien. *Bulletin des amis d'André Gide*, 146, vol. XXXIII, 231–243.
- Vučelj, N. (2010). *Andre Žid i poetika*. Novi Pazar: Narodna biblioteka Dositej Obradović.
- Vučelj, N. (2012). Ironička identifikacija u Didroovom „Fatalisti Žaku“. *Philologia Mediana*, 4, 261–271.
- Vučelj, N. (2013). Didro i romaneskno: postupak autentifikacije narativne fikcije. *Philologia Mediana*, 5, 267–281.
- Wilson, A. (1985). *Diderot – sa vie et son œuvre*. Paris: Laffont / Ramsay.

Izvori

- Diderot, D. (2004). *Contes et romans*. (ur. M. Delon). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Diderot, D. (2006). *Œuvres II – Contes*. (ur. L. Versini). Paris: Robert Laffont.
- Didro, D. (1961). *Indiskretni dragulji*, prev. Zagorka Grujić. Beograd: Rad.
- Servantes, M. de. (1988). *Oštromni plemić Don Kihot od Manče*, I–II, prev. D. Vrtunski. Novi Sad–Beograd: Matica srpska–Vajat.
- Le Robert Collège*. (2005). (ur. M.-H. Drivaud). Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Putanec, V. (1989). *Francusko-hrvatski ili srpski riječnik*. Zagreb: Školska knjiga.

Nermin Vučelj

LE PROCÉDÉ D'ENCHAÎNEMENT NARRATIF CHEZ DIDEROT

Résumé: Dans cet article on se propose d'examiner comment le monde et la littérature, c'est-à-dire la réalité et la fiction, s'influencent mutuellement dans l'œuvre de Denis Diderot à travers le procédé d'enchaînement narratif à trois niveaux : le récit dans le récit, le récit du récit, les cercles narratifs se multipliant dans le récit. Pour notre dessein nous avons analysé *Les bijoux indiscrets*, *Jacques le fataliste et son maître* et *La Religieuse*. Nous examinons le procédé narratif de Diderot dans la diachronie littéraire et nous faisons des parallèles entre Diderot et Cervantès. Cette recherche offre aussi un précis théorique du procédé d'enchaînement narratif, connu sous différents noms : *Spiegelung* en allemand, *focal repetition* et *mirror reflection* en anglais, l'*auto-enchaînement* et le *récit spéculaire* en français, et, finalement, le terme répandu dans la théorie et critique littéraire du XX^e siècle – la *mise en abyme*, proposé par André Gide.

„ЕЛАДА-ЮГ-РАЙ“ В ТВОРЧЕСТВОТО НА Ф. М. ДОСТОЕВСКИ И А. П. ЧЕХОВ (ПРЕДВАРИТЕЛНИ БЕЛЕЖКИ)

Абстракт: В статията е интерпретиран семантичният ред „Елада-юг-рай“ в две произведения на Ф.М. Достоевски и А. П. Чехов – в романа „Юноша“ и повестта „Палата №6“ – в които даденият ред е категорично заявен. Предложени са историко-литературни, културологични и семиотични основания на интерпретацията.

Ключови думи: културни опозиции, архетип, Античност, поезика, семантика

„Географията изключително лесно се превръща в символика“ утвърждава в своето изследване „За понятието ’географско пространство’ в руските средновековни текстове“ Ю. М. Лотман (Лотман, 2000: 303). За три века от развитието на руската литература, около опозицията „Север – Юг“ се формират три различни семантични комплекса. Тяхното формиране зависи от различни фактори – идеологически, политически, естетически. Фокус на настоящата интерпретация са естетическите обстоятелства, довели до формирането на комплекс от значения, свързани с три елемента – „Елада – юг – рай“ – в творчеството на двама от най-видните представители на следреформения период в руската литература на XIX век – Фьодор Михайлович Достоевски и Антон Павлович Чехов.

1. Историко-идеологическа предистория на руския „юг“

Според наблюденията на Д. С. Лихачов, домонголска Русия се ориентира най-вече по оста „Север-Юг“, съответстваща на „пътя от варягите към гърците“ (Лихачов, 1990: 5). Л. О. Чьорная отбелязва, че в много руски апокрифни текстове се наблюдава смесване на Севера и Запада (които семантично се обединяват около топоса на ада) и на Юга и Изтока, съдържащи значението „Рай“ (Черная, 2000: 31–32).

На актуализацията на културно-митологичната опозиция „Север-Юг“ в руското обществено съзнание по време на управлението на Екатерина II обръщат внимание в изследванията си А. Л. Зорин и О. М. Гончарова (Зорин, 2001;

Гончарова, 2008). За Екатерининското управление като за време на раждане на „гръцкия проект“ говори А. М. Зорин: „Знаменитый 'греческий проект' Екатерины II, без сомнения, одна из самых масштабных, детализированных и амбициозных внешнеполитических идей, которые когда-либо выдвигались правителями России“ (Зорин, 2001: 33). Интересът на Руската империя към бившите византийски територии и конкретно към завземането на Цариград, става гръбнак на новия „гръцки проект“. За „европейската биография“ на Русия, която Екатерина толкова активно се стреми да създаде, връзката Византия – Петербург не е съвсем достатъчна. В идеологическите интерпретации се отива още по-далеч – към образа на Древна Гърция, на езическата люлка на културна Европа. „Античная Греция трактовалась как тождественная Византии, Россия — как новое воплощение их обеих“ (Виролайнен, 2008: 237). В условията на „гръцкия проект“ на Екатерина се създават условия за мощно проникване и усвояване на античната култура в Русия, което създава основите на т.н. „миториторична култура“, просъществувала в руски условия няколко десетилетия. За пореден път „Югът“ приема измеренията на „Изток“, доколкото става въпрос за Константинопол – столицата на Източната Римска империя. Очертава се идея за една тясно свързана и същевременно отвоисително автономна двойна империя, в която ще се обединят „звездата на Изтока“ и „звездата на Севера“ (Зорин, 2001: 35). Така се ражда и названието на така важния за съдбата на славянските народи на Балканския полуостров „Източен въпрос“, включващ завладяването на проливите от Русия.

Идеята за отъжествяване на Русия с Византия, активизирането на координатата „Юг“ в руската политика и идеология е свързана с няколко фактора:

- новият „европейски“ статус на Империята, която има нужда от древна „културна биография“;
- православната принадлежност – Москва и Петербург като производни на Константинопол образи, като религиозната приемственост се приравнява на културна приемственост (Зорин, 2001: 36);
- своеобразният тип колонизационна практика, заложена в този проект, при която колонизатори и колонизиращи огледално пораждат митове едни за други.

Присъединяването на Крим към Империята през 1774 г. – първа и особено важна стъпка в осъществяването на проекта – внася нови нюанси в културната опозиция „Север – Юг“. О. М. Гончарова отбелязва:

Одновременно Крым переосмыслился и как греческое пространство. Старым городам давали новые „греческие“ имена: Севастополь, Симферополь, Феодосия (Кафа), Евпатория (Гулев), Левкополь и т. д. Таким образом, Крым становится пространством устройства „новой Греции“. „(...)Екатерина и себе легко «приписывала» эллинские черты; для своих современников она была 'российской Минервой', ей писали оды на древнегреческом языке (например, ода 'Екатерине II <...> истинной покровительнице греков, сочиненная на эллиногреческом языке' Г. Балдани)“ (Гончарова, 2008: 19).

Двузначността на Крим като културен топос пише в статията си „Северо-Юг России“ Мария Виролайнен (Виролайнен, 2008: 235–248). Тя определя Крим като носител на семантиката „Юг“ в руското съзнание в продължение на три века – XVIII, XIX, XX. В кримската митология, „програма-минимум“ в „Екатерининския гръцки проект“ се откроява определена „елинска“ доминанта, която се възприема като представителна не само за Древна Гърция, но и за Византия по силата на известен метонимичен пренос. Таврида придобива все по-отчетливо измеренията на Едем, като основание за това не е само прекрасният ѝ климат и буйната ѝ растителност. Следващият етап в усвояването на „Юг“ – а от Империята, ще стане неговото пренасяне в самия „Север“ – създаването на „таврическите топоси“ в Петербург.

В началото на XIX век се осъществява нова актуализация на категорията „Юг“ в руското съзнание. Семантиката на менталната карта по посока „Север – Юг“ семантично се променя и това се свързва с критическата установка на руския романтизъм:

- Осмислянето на Русия на самата себе си като Север, противопоставящ се и на Запада, и на Изтока в новооформящата се културна поляризация през XIX век (Лотман, 1985: 6);
- Неудовлетвореността на романтичния герой от окръжаващата реалност го кара да търси и поетизира културни територии, които да оспорват и компенсират недостатъците на „студения“ Север. На суровия климат на Петербург се противопоставят топлите багри на италианските градове и неземната красота на източните пейзажи. За по-реден път се прави спояване на Юга и Изтока около архетипа „Рай“.
- Романтичният „рай“ придобива два ипостаса – източния, „волен“ и екзотичен пейзаж на Кавказ (с вариации към Персия и татарския Крим) и вегетативното средиземноморско буйство на италианския пейзаж, в който „класическият италиански мит с лекота се превръща в романтичен мит“ (Федоров, 2007).

След залеза на романтизма Италия като Юг се запазва в руската поезия, но този комплекс е лишен от семантиката на рая, защото от 1840 – 1880 Италия вече присъства в руската литература в „диалектични оценки“, които я представят като страна с мъчителни проблеми.

2. Елементите на семантичния ред и тяхната знаковост

Достоевски създава своя роман „Юноша“ („Подросток“) през 1875. В него, почти буквално, е повторена една ненапечатана част от предходния роман на писателя „Бесове“ („Бесы“), представяща съня на Версиков. Частта е организирана около сюжета на картината на Клод Лорен „Асис и Галатей“:

Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видал таких. В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена,

по каталогу – „Асис и Галатея“; я же называл ее всегда „Золотым веком“, сам не знаю почему. Я уж и прежде ее видел, а теперь, дня три назад, еще раз мимоездом заметил. Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то быль. Я, впрочем, не знаю, что мне именно снилось: точно так, как и в картине – уголок Греческого архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад; голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце – словами не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, и мысль о том как бы наполнила и мою душу родною любовью. Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и роднились с людьми... О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; луга и рощи наполнялись их песнями и веселыми криками; великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость. Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей...“ (Достоевский, 1990: 593–594).

На този възлов момент от романа са посветени множество интрепретации в литературната критика. С. М. Соловьев смята, че в тази картина е „мечтата на Достоевски“, възхитителния сън, отражение на който той не намира в действителността (Соловьев, 1979: 158). Е. Степанян – Румянцева вижда в картината на Лорен „детството на човечеството“ и „неговия залез“, събрани в едно по логиката на „мита за Сатурновото царство“ (Степанян-Румянцева, 2013). Константин Баршт определя картината като един от „идеалните пейзажи“ в творчеството на Достоевски, представящ „рая на земята“, „Царството на Истината“ (Баршт, 2007: 27). Картината на „Златния век“, според мнението на Н. А. Тарасова, е „сън с двойствен мотив: от една страна свързан с образа на щастливото и невинно човечество“, а от друга – метафорично предаващ визията за историята на Европа...“ (Тарасова, 2012: 131). Но най-многогранно, като че ли оценява семантиката на тази част от романа Константин Мочулски: „В 'Юноша', вместо Апокалипсис, ние виждаме идилия“. Картината на Клод Лорен се превръща в компресия на всички идеи на романа – търсенето на Бога, мисионерската визия за Русия, проблемът за бащинството, драматичното съзряване на човешкия дух.

Традиционно романа „Юноша“ се разглежда като една от диалогичните реплики на Достоевски към романите на Толстой. На дворянската „порода“ на Болконски и Ростови, Достоевски противопоставя „случайното семейство“. На историческата правда във „Война и мир“, Достоевски противопоставя правдата на мита в „Юноша“ (Донских, 2006: 53–54). И този мит се възплъщава с цялата си многозначност в картината на Клод Лорен. Как се осъществява тази митологизация на чисто дискурсивно ниво?

Всъщност, описанието съвсем не представя целия сюжет на картината, а в него са включени определени негови елементи, чийто семиотичен подбор изгражда нужния за целите на романа „прочит“ на оригинала.

Картината на Клод Лорен, според романа на Достоевски, представя крайморски пейзаж в някакво „ъгълче на Гръцкия архипелаг“. Това начало на опи-

санието на картината актуализира за пореден път един от най-важните локуси в романа – този на ъгъла – който за поетиката на произведението има далеч не само пространствен смисъл. Както ще признае Аркадий Долгорукий „Моя идея – угол“ (Достоевский, 1990: 189). Това е апокалитичен рай на „края на света“. Следва описание на природата („вълни“, „скали“, „Острови“, „слънце“) и описание на хората („прекрасни“, „щастливи“, „невинни“, „весели“, „силни“). Но реалният сюжет на картината на Лорен в романа на Достоевски липсва. Нито дума за централния персонаж на картината – Циклопът, който ще разбие любовната идилия на Асис и Галатея. Според Т. А. Касаткина окоето на Циклопа в литературната интрепретация на Достоевски се е превърнало в око на слънцето, оставащо на небето и след напускането на човешкия свят от Бога (Касаткина, 2003: 17) Но в самия текст на съня на Версиров податки за подобна интерпретация трудно могат да бъдат намерени.

Хронотопът на литературната картина се изгражда по две координати: „Гърция – люлката на европейската цивилизация“ и време – „преди 3000 години“, които категорично отвеждат към един митологичен хронотоп на избягването, в който, по думите на Михаил Бахтин „началото и края в мита са равноценни“. Така чрез един пейзаж Достоевски предава последният и първият ден на човечеството. Смисълът на този монтаж може да бъде наречен идеологически – сънят за „Люлката-залез“ на Европа представя под формата на картина представата на руския европеец, имащ пряка връзка с древна Гърция и спасяващ нейните завети в залеза на Европа. На това ниво на реализация картината реновира незабравените сюжети на екатерининско-потьомкинския проект, в които Елада представя духовното родословие на империята от гледна точка на културната и религиозната си генетика.

В картината на Лорен в „Юноша“ се съдържа и друг, психологически смисъл. Тя отразява чрез своята едемско-апокалиптична атмосфера страшното раздвоение в душата на Версиров (а до известна степен и в душата на Аркадий) между преизподнята на плътта и спасителната светлина на духовното. „Дводушният страдают все герои романа, так или иначе тяготеющие к полносу Версирова. (...) Двоение, как эпидемия, нарастающими волнами распространяется от центра этого мира, от Версирова“.

Преобладаващият идеологически и религиозен смисъл на „Златния век“ се откроява по-ярко при сравнение с един друг южен пейзаж в Петокнижието на Достоевски. В „южния град“ Севиля, върху „горещите му улици“ идва Господ, за да се изправи срещу непобедимата триада на „чудото, тайната и авторитета“. Югът на Западната църква се свързва семантично с огньовете на Инквизицията и унищожителния пламък на аутодафетата. Това не е Едемския рай на Елада, това е градът – блудница, градът над бездната и градът – бездна (Топоров, 1987: 122), поредна проекция на града на порока и страданието – Вавилон, Содом, Гомор.

Двадесет и три години след романа на Достоевски – в 1892 към същия семантичен комплекс се обръща в своята повест „Палата №6“ Антон Павлович

Чехов. За този четвърт век Русия преживява поредица от катаклизми. Настъпила е епохата на краевековието с нейния интерес към маргиналния герой, към камерните форми, към фрагментарността. Текстът на „Палата №6“ най-често се „чете“ през призмата на художественото пространство. Пространственият модел, градящ се върху опозицията „отворено-затворено“ пространство, е характерен за Чеховата проза от следсахалинския период на творчеството му. В основата на „топографията“ на повестта ляга „хронотопът на затвора“, който включва две концентрични нива на реализация – болничната палата и провинциалния град (Степанов, 2006). Тази затвореност, херметичност на пространството е откритие и за Чеховата късна драматургия, превърнала дворянското имение в затвор – убежище, амбивалентно, символично, митологично пространство, в което героите са победени от убиващото монотонно ежедневие и от силата на своите спомени.

В структурата на „Палата №6“ В. М. Маркович проследява действието на две противоположни наративни „сили“ – „Бессюжетная структура ‘заряжает’ повесть тяготением к однозначному представлению о мире, где все расчлениено, обусловлено и оценено. Дискусии, которые ведут герои и, главное, взаимодействие высказываемых идей с движением сюжета вносят в ‘Палату...’ иную устремленность. Появляется возможность различных подходов к тому, что воспринимается героями как объективная действительность“ (Маркович, 2006: 99–100).

Архетипните конструкции могат да бъдат открити в повестта на Чехов не само по отношение на наративната структура. Самото пространство в повестта, разделено по опозицията „отворено“ – „затворено“ (конотирани в повестта като „добро“ и „зло“) всъщност повтаря една прастара митопоетична схема, базирана върху две основни пространства – на ада и рая. В описанието на болничната палата също могат да бъдат открити цял ред митологични елементи:

В больничном дворе стоит небольшой флигель, окруженный целым лесом репейника, крапивы и дикой конопли. Крыша на нем ржавая, труба наполовину обвалилась, ступеньки у крыльца сгнили и поросли травой, а от штукатурки остались одни только следы. Передним фасадом обращен он к больнице, задним — глядит в поле, от которого отделяет его серый больничный забор с гвоздями. Эти гвозди, обращенные остриями кверху, и забор, и самый флигель имеют тот особый унылый, окаянный вид, какой у нас бывает только у больничных и тюремных построек.

„Если вы не боитесь ожечься о крапиву, то пойдемте по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и посмотрим, что делается внутри. Отворив первую дверь, мы входим в сени. Здесь у стен и около печки навалены целые горы больничного хлама. Матрацы, старые изодранные халаты, панталоны, рубахи с синими полосками, никуда негодная, истасканная обувь — вся эта рвань свалена в кучи, перемята, спуталась, гниет и издает удушливый запах“ (Чехов, 1977: 72).

В това описание са използвани и характеристиките на периферията като особен пространствен код, и спецификата на топоса на гората от вълшебната

приказка, и образите от античната митология на кучето Цербер и превозвача към небитието Харон. Цялостната картина на палатата отвежда към представата за Аид – царството на мъртвите, а диалогът между Громов и Рагин се строи по античната сюжетна схема „разговор в царството на мъртвите“ (Маркович, 2006: 105).

Към приведените наблюдения за „адските“ конотации на болничната палата в повестта, можем да добавим още една важна характеристика. Този „ад“ е подчертано материален. Той е изграден от хипертрофирани тела, от тежки миризми, от стари, деформирани, счупени предмети. Човешкото присъствие е подложено на неочаквани „замени“ – „...в ваннах держали картофель“ (Чехов, 1977: 83).

Много от авторите-чеховеди пишат за илюзорността на „изхода“ за неговите герои. Тези изходи неведнъж приемат очертанията на мечтата или бълнуването. (Степанов...) Неведнъж е писано за чеховското „след 100–200 години“, което е синоним на невъзможното желание и утешение. В дълбините на угасващото съзнание на доктор Рагин се появява бягащо стадо елени, „необикновено красиви и грациозни“ (Чехов, 1977: 126).

Тази крехкост и ефимерност на мечтата се въплъщава и в характеристиките на пространствата, представящи архетипа „рай“ в творчеството на Чехов. Тзи характеристики са „нетрайност“, „преходност“, „мимолетност“. Золтан Хайнади анализира три проекции на рая в творчеството на Чехов в произведенията „Степ“ („Степь“), „Черният монах“ („Черный монах“) и „Вишнева градина“ („Вишневый сад“), които реализират особеностите на един от ипостасите на християнския рай – Едем, райската градина (Хайнади, 2004).

В „Палата №6“ също се появява образът на рая – неочаквано, лаконично, в контекста на споровете между Рагин и Громов:

- Идите, проповедуйте эту философию в Греции, где тепло и пахнет померанцем, а здесь она не по климату. С кем это я говорил о Диогене? С вами, что ли?
- Да, вчера со мной.
- Диоген не нуждался в кабинете и в теплом помещении; там и без того жарко. Лежи себе в бочке да кушай апельсины и оливки. А доведись ему в России жить, так он не то что в декабре, а в мае запросился бы в комнату. Небось, скрючило бы от холода (Чехов, 1977: 100).

Така в убогата, убиваща смяра на болничната палата се появява мечтата по свободните пространства на Елада с нейната философия, топъл климат, плодородие. Русия от края на XIX век е отново „Север“, но не величав и месианистичен, а студен, болезнен, безприютен край на несправедливостта и безнадеждността.. Този райски свят е вегетативен, екзотичен (портокалите и маслините, непознати за руския климат плодове, стават негови емблеми). В този рай се изравняват „вътрешно“ и „външно“, което е невъзможно в руския „климат“. В него липсва бит, материалност, която е толкова задушваща и погубваща за

Чеховите герои. Този рай е свободен, защото е „топъл“. Темата за студа минава през цялата структура на повестта като лайтмотивна нишка. Героите на Чехов в най-драматичните моменти на съществуването си се покриват със *студена* пот, крайниците им *изстиват*, те постоянно *треперят от студ*. Сред този студен, руски свят пълноценното човешко съществуване е невъзможно, защото както казва Громов:

„Я знаю только, — сказал он, вставая и сердито глядя на доктора, — я знаю, что бог создал меня из теплой крови и нервов, да-с! А органическая ткань, если она жизнеспособна, должна реагировать на всякое раздражение. И я реагирую!“ (Чехов, 1977: 101).

За Громов човекът е „топло“ творение и героят компенсира цялото си изгубено право на живот чрез словото, чрез своите екстатични монолози, в които живее копнежът по един свят, противоположен на абсурда „тук и сега“, в миражите за античния Юг, където под портокаловите дървета хората се занимават с философия и се радват на съществуването си.

В пиесата „Вуйчо Ваньо“ („Дядя Ваня“) в мрачния, обикновен и безнадежден кабинет на Войницки виси карта на Африка. Изправен пред нея доктор Астров възкликва:

Астров. Придется в Рождественном заехать к кузнецу. Не миновать. (*Подходит к карте Африки и смотрит на нее.*) А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело! (Чехов, 1978: 114).

Тази карта дава необозрими хоризонти на пространството и желанията. Картата на Африка изпълнява функциите на сублимна алтернатива на пространството „тук“, тя изразява онази семантична ориентираност на руската драма към максимата „Който живее тук, за него никъде няма спасение“ (Милдон, 1992: 226). Свързването на героя с едно-единствено място е вече трагедия, но той няма желание и сили да смени пространството, защото то вече е и време – пропилян е някакъв, макар и имагинерен, момент на възможни промени или на възможно щастие. Астров говори за Африка като за безкрайно далечно място, където сега е „жарище страшное“, където всичко е различно от есенната вечер в стаята на Иван Петрович. Напрежението между мястото на действието и споменатите „други“ места предава най-точно „кръглото съществуване, животът без изход, така мощно възплътени у вуйчо Ваньо, а и в различна степен у всеки от останалите образи в пиесата“ (Madorskaia, 2004). Картата „никому тук не е нужна“, защото тя е само свидетелство за невъзможността на мечтите, щастието и промяната. Тя не дава никаква реална надежда за изход, тя само констатира деформираното „време-пространство“. В този смисъл картата на Африка става предмет – двойник на картограмата на Астров, която също е цветна хроника на едно умиране на живата „флора и фауна“, на последните 50 години, превърнали се в опустошено, бедно и агонизиращо пространство.

Към този тип „рай“ в Чеховото творчество – миражен, илюзорен, невъзможен принадлежи и картината на гръцкия Юг в повестта „Палата №6“. Той

няма никакъв идеологически смисъл, той е далеч от всякаква конкретика. Той е картина в стил „модерн“, прагматично-декоративна, визуализираща философските цитати в разговора на Рагин и Громов и придаваща им пластична яркост. Древна Гърция е знак в тази картина, която създава онази особена и често псевдо-митологична атмосфера на „модерна“, превръщаща пространството във функция на всепоглъщащото чудовище-време (Знивяцковский, 1996: 23).

3. Историко-литературна перспектива на концепта

Представените варианти на реализация на семантичния ред „Елада – Юг – рай“ в произведенията на Ф. М. Достоевски и А. П. Чехов демонстрират различната семантика, постигната чрез съчетаването на едни и същи структурни елементи, но ориентирани към различен социокултурен и естетически контекст.

След 1861 година, в т.н. „следреформен период“ на руската литература в нея особено място заема „семейната тема“. Причините са поне две. От една страна, новите процеси в живота на Империята, измененията на държавната структура, съществувала векове, създава дестабилизация в социалното битие на отделния човек. Необходима е промяна в неговите жалони на фона на драматичните обществени трансформации, личният живот на човека отново става актуален и значим. Но писателите от втората аполовина на XIX век представят семейството като микромодел на обществото, в който всички катастрофи на „големия свят“ резонират по особено болезнен и деструктивен начин. Още в творбите на първия голям художник на тази епоха – Иван Сергеевич Тургенев, италианският Юг ще придобие особен статут на пристан за чувствителните му, но изгубили посоката си герои (Гревс, 1922: 64–105). Но това вече не е Италия от романтичните блянове на поетите от началото на века. Италия на Тургенев често е образ двойствен, амбивалентен, „это и райское сакральное пространство, локусы которого создают иллюзию вертикального пути, отрешенности от земного, реального мира (’остроконечная башня святого Георгия’, ’золотой шар Доганы’“ (Тургенев: 290) и др.); и мертво, губително място едновременно: „’Венеция умирает, Венеция опустела’, – говорят вам ее жители; но, быть может, этой–то последней прелести, прелести увядания в самом расцвете и торжестве красоты, недоставало ей“ (Лихтарович, 2007). Във Венеция намира смъртта си Дмитрий Инсаров, устремен към един друг Юг, който остава недостигат копнеж на сърцето и ума му – Балканския юг, пространствата на България.

По-късно, в романа на Л. Н. Толстой „Ана Каренина“ („Анна Каренина“) гонените от обстоятелствата, светското общество и собствената си съдба Ана и Вронски, по модела на героите на романтизма, ще потърсят своя „изгубен рай“ в Италия, но въпреки преклонението пред красотата и културата на тази страна, тя няма да стане техния щастлив пристан и там ще се породят първите

кълнове на погубващата връзката им ревност. Дори такъв романтичен мотив като отразяването на женската красота в портрета на Ана (Ghini, 2004), като че ли съвсем логично възникващ в атмосферата на опияняващата ума и сетивата Италия, търпи дискредитация в романа, още веднъж потвърждавайки наблюдението на Шкловски, че „Толстой считал невозможным мимезис реальности и чаще предпочитал создавать, а не копировать действительность“ (Ghini, 2004).

У Достоевски „раят“ ще приеме нови измерения – това ще бъде завинаги изгубената Швейцария за „абсолютно прекрасния човек“ княз Мишкин и за „гражданина на кантона Ури“ Николай Всеволодович Ставрогин. Но болезненото отношение на почвеника Достоевски към Запада търси нови лица за неговия „рай Христов“. И за пореден път в историята руската култура Изтокът и Югът се приближават и сливат в картината на острова от Гръцкия архипелаг, чрез който в своя сън-екфрасис руският европеец Версилон ще търси опора за месианизма на руското дворянство. Античната хармония, преминала през размереността на руския класицизъм, отново ще се превърне във форма, носеща силата на Божественото.

И същата тази Елада, родина на философи и поети, ще стане идеал за параноичния Иван Дмитриевич Громов, завършващ живота си на 33 – възрастта на Христос. Тя ще бъде за него Южният рай - всичко онова, което не е Русия. А нали и самият Антон Павлович е син на онези земи, по които растат вишневи градини и за които В. А. Слепцов още в 1877 година пише: „Таганрог – это греческое царство“.

Моделът „Елада като рай“ в руската литература от втората половина на 19 век е резултат от особената културна атмосфера на краевековието. В нея се осъществява събиране в едно на края и началото, като специфичният европейски *fin de siècle* се възприема и като раждане на някакво ново летоброене (Матич, 2004: 101). В този модел е заложено и едно предчувствие за новата актуализация на модела в периода на руския Сребърен век, който дори взема своето название от историята на римската литература. Тогава Елада за пореден път става пространство на духовно поклонничество за руската интелигенция, а зад стилизираните образи на Античността в творбите на руските модернисти от началото на XX век ще прозират очертанията на поредния навеки изгубен руски рай.

Литература

Монографии

- Зорин, А. (2003). *Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века*. Москва: НЛЮ.
- Мильдон, В. (1992). *Открылась бездна... Образы места и времени в классической русской драме*. Санкт-Петербург: Артист-Режиссер-Театр.
- Соловьев, С. (1979). *Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского*. Москва: Сов. писатель.

Антологии, статьи от сборники

- Виролайнен, М. Н. (2008). Северо-Юг России. *Крымский текст в русской культуре*, СПб: Пушкинский дом, 235–248.
- Гончарова, О. М. (2008). Крым как Византия (мнорая половина XVIIIвека). *Крымский текст в русской культуре*, СПб: Пушкинский дом, 7–22.
- Достоевский, Ф. М. Подросток. *Собрание сочинений в пятнадцати томах. т. 8*. Ленинград: Наука.
- Звяницковский, В. Я. (1996). Чехов и стиль модерн (К постановке вопроса). *Чеховиана. Чехов и “серебрянный век”*. М: Наука. 23–30.
- Касаткина, Т. А. (2003). Два образа солнца в романе “Подросток. Роман Ф. М. Достоевского”Подросток”: возможности прочтения. Коломна: КГПИ. 29–37.
- Лотман, Ю. М. (2000). О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. *Семиосфера*. СПб.: Искусство-СПб
- Лотман, Ю. М. (1985). Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова. *Лермонтовский сборник*. Ленинград: Наука. 5–22.
- Маркович, В. М. (2006). „Архаические“ конструкции в „Палате № 6“: предварительныезамечания. *Чеховские чтения в Оттаве*. Тверь-Оттава: Лилия Принт. 96–111.
- Матич, О. (2004). Покровы Саломеи: эрос, смерть и история. *Эротизм без берегов*. М.: НЛО. 90–121.
- Топоров, В. Н. (1987). Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. *Исследования по структуре текста*. Москва: Наука. 121–132.
- Черная, Л. О. (2000). Образ „Запада“ в русской культуре XI-XVII вв. *Россия и Запад: Диалог или столкновение культур*. Москва: Российский институт культурологии, 31–46.
- Чехов, А. П. (1978). Дядя Ваня: Сцены из деревенской жизни в четырех действиях. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13, М.: Наука. 61–116.
- Чехов, А. П. (1977). Палата № 6. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т.*, т. 8, М.: Наука, 72–126.

Периодика

- Гревс, И. (1922). Образы Италии в творчестве Тургенева. *Начала: журнал истории, литературы и истории общественности* 2, 64–105.
- Донских, О. (2006). Странный рай Достоевского (по мотивам «Сна смешного человека»). *Критика и семиотика* 9, 51–77.
- Лихачов, Д. (1990). О национальном характере русских. *Вопросы философии* 4, 3–6.
- Тарасова, Н. (2012). Образ заходящего солнца в романе „Подросток“: Достоевский и Диккенс. *Русская литература* 1, 124–132.

Интернет-ресурсы

- Ghini, G. (2004). Власть портрета (Икона, русская литература и табу на протрет). *Toronto Slavic Quarterly* № 11. <http://www.utoronto.ca/tsq/11/GiuseppeGhini.shtml> [14. 01. 2014]
- Madorskaia, M. (2004). Overcoming the Resistance of Chekhov's Drama: Louis Malle's *Vanya on 42nd Street*. *Toronto Slavic Quarterly* № 10, <http://www.utoronto.ca/tsq/10/index10.shtml> [03. 01. 2014]
- Баршт, К. А. (2007). Женевский миф в творческом процессе Ф. М. Достоевского. *Slavica Gandensia. The International Review of the Belgian Association of Slavists* 34, <http://www.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=MeskemjyoLs%3D&tabid=10084> [11. 01. 2014]
- Лихтарович, В. А. (2007). Венеция в романе И. С. Тургенева „Накануне“. *Материалы XIV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых „Ломоносов“, 13 апреля 2007 г.* http://www.lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/19/lichtarovich_va.doc.pdf [16. 01. 2014]
- Степанов, А. Д. (2006). Чеховская „абсолютнейшая свобода“ и хронотоп тюрьмы: предварительные замечания. *Международная научная конференция, посвященная 70-летию профессора В. М. Марковича*. <http://www.lit.phil.spbu.ru/article.php?id=11> [14. 01. 2014]
- Степанян-Румянцева, Е. (2013). Словесное и пластическое в „Подростке“. *Вопросы литературы* 2, [11. 01. 2014]
- Федоров, Ф. П. (2007). Италия в русской поэзии второй половины XIX века. *Toronto Slavic Quarterly* № 21, <http://www.utoronto.ca/tsq/21/fedorov21.shtml> [10. 01. 2014].
- Хайнади, З. (2004). Архетипический топос. *Литература* №29 (605), <http://www.lit.1september.ru/article.php?ID=200402903> [13. 01. 2014]

Наталия Няголова

„ЭЛЛАДА-ЮГ-РАЙ“ В ТВОРЧЕСТВЕ НА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И А. П. ЧЕХОВА (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ)

Резюме: В докладе рассматривается концептуализация топоса Греции (Эллады) в двух текстах русской классической литературы – в романе „Подросток“ Ф. М. Достоевского и в повести „Палата №6“ А. П. Чехова.

Данный топос входит в созвучие с своеобразной геомифологией русского XIX века (М. Н. Виротайнен), в которой оппозиция Север – Юг сохраняет свою семантическую нагрузку. Миф Юга выявляет более „строгую“, традиционную, формировавшуюся еще в XVIII веке, „варяго-греческую“ ориентацию (О. М. Гончарова), а так же античную, мифориторическую установку, определяющую русскую культуру начала столетия.

У Достоевского и Чехова отношение Север (Россия) – Юг (Греция) строится как сетивная, пластическая оппозиция. В „Подростке“ сюжет картины Клода Лоррена „Асис и Галатея“ представляет закат солнца на фоне цветущего Эдема (на побережье Греческого архипелага). Для Константина Версилова этот закат является контрапунктом „заката“ Европы, погруженной в кровопролитиях и национальных катаклизмах. У Чехова „теплая“ Греция-Эдем с цветущими померанцами и оливами становится отрицанием „холодной“ и „болезнетворной“ России, в которой любая идея гуманизма и тепимости подвержена истреблению.

РЕДЕФИНИСАЊЕ НАРАТИВА У ПОСТКЛАСИЧНОЈ НАРАТОЛОГИЈИ

If narrative is force and form, so is narratology.

Marie-Laure Ryan

Сажетак: У раду се разматрају нови приступи у тумачењу наратива који су засновани на ревизији теоријских, термилошких и методолошких аспеката структуралистичке или класичне наратологије. У овом тренутку уочљив је интерес најзначајнијих представника посткласичне и когнитивне наратологије за оне одлике наратива које су у досадашњој теоријској традицији били непримећене или ирелевантне. То се посебно односи на категорије темпоралне неодређености, као и на виртуелне аспекте наратива. Полазаћи од теорије „полихронијске наратије“ Дејвида Хермана и теорије аспектуалности и модалности Јурија Марголина, у овом раду указујемо на виртуелну, алтернативну или контрачињеничну причу као на својеврсну термилошку и хеуристичку парадигму посткласичног редефинисања наратива.

Кључне речи: посткласична наратологија, наративна динамика, виртуелни наратив, модалност, когнитивни приступ наративу

Наратолошки обрт који се почетком осамдесетих година прошлог века десио у пољу хуманистичких наука, променио је и саму дисциплину¹ која је у дотада страном свету требало да почне да се осећа као староседелац – наратологију. Њена нова лица, скептици и они мање склони персонификованим теоријским дискурсима би, можда, рекли маске, подмлађена, ретуширана и понекад радикално измењена, обликовала су групни портрет теоријског приступа који се у

¹ У науци о књижевности наратологија има различит, а понекад и хибридни статус. Рајанова указује на бинарне опозиције у дефинисању наратологије: да ли је она уметност или наука, облик књижевне критике или дискурзивне анализе, интерпретација или дескрипција? (Рајан, 1999: 113). Питања би се даље множила: да ли је наратологија теорија или практична, апликативна дисциплина, да ли припада домену науке о књижевности, или шире, друштвенохуманистичким наукама, или је у суштини начин али и средство схватања (креирања) живота самог и нашег искуства? Иако се уместо целовитих одговора на сва ова питања, наилази на парцијалне изборе у студијама појединачних аутора, амбицију ширих синтетичких захвата показују поједини правци у наратологији за које је индикативна и ширина тематског опуса – почев од структурализма па до савремених когнитивних теорија.

последње три деценије препознаје као „посткласична наратологија“. У уводном тексту зборника радова: *Наратологије: Нове перспективе у наративним анализама (Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis)*, објављеном на самом крају двадесетог века (1999),² уредник зборника и данас један од најутицајнијих представника когнитивног приступа у посткласичној наратологији, Дејвид Херман, уводећи нову термилошку синтагму, укратко сажима њене основне смернице. Указујући на то да се гласине о смрти наратологије, које су пратиле период њене кризе, полако стишавају, Херман истиче да постајемо сведоци „мале наратолошке ренесансе“ (Херман, 1999: 1) коју прати публикавање бројних радова у којима се преосмишљава или реконцептуализује класичан модел наратолошких истраживања. Мада посткласичну наратологију не треба изједначавати са постструктуралистичким теоријама наратива, међу њима се, као полазишта, могу уочити сличне методолошке парадигме. Психоанализа, феминистичке и родне студије, новореторички приступ и посебно, лингвистичка и истраживања у филозофији језика и другим филозофским правцима, указују на правце кретања нових наратолошких студија. Користећи термине „наратологија“ и „наративне студије“ као синонине, Херман изнова реактивира иницијалну мисију раног Барта о експанаторној моћи наратологије у студијама о било ком наративно организованом дискурсу – литерарном, историографском, конверзацијском, филмском или неком другом. Али, за разлику од Барта и његовог амбициозног манифеста, Херман сада помирљиво признаје да посткласичној наратологији очигледно недостаје тај почетни ентузијазам, праћен осећајем чистог открића и методолошког утопизма, карактеристичног за семиолошку револуцију шездесетих година. Уместо да као некада, трага за најбољим моделом описа, посткласична наратологија је свесна својих партикуларних ограничења и методолошког релативизма који је прати. Суштинска промена видљива је у прелазу са текстоцентричних и формалних (формалистичких) модела, ка моделима који почивају на интеракцији текста и контекста, (спој формалног и функционалног). Дефинишући наратив као дискурзивни жанр и когнитивни стил (Херман, 2004: 300), Херман под „контекстуалним усидрењем“ подразумева релацију између приче коју читаоци тумаче и контекста унутар ког се прича тумачи“ (Херман, 2004: 211). Са контекстуализацијом блиско је повезан *мултиперспективизам* и *мултидисциплинарност* посткласичне наратологије, као оно што отежава или обесхрабрује сваки покушај дефинитивног или њеног потпуног теоријског описа.

Као што је у својим почецима, проистекавши из окриља структурализма, наратологија градила и богатила своју терминологију позајмицама (често врло инспиративним), из различитих области, тако је и у овој фази термилошки вокабулар богатији за нове, често метафорички преузете термине из нових технологија или лингвистике и когнитивне психологије. Мари-Лор Рајан даје кратак преглед термилошких позајмљеница које су се одомаћиле у наратологији: из *грчке етимологије* (Женетови термини за хомодијегетичког и хетеродијегетичког припове-

² За почетак посткласичне наратологије узима се већ објављивање првог тома књиге *Време и прича* Пола Рикера, 1983.

дача, аналепсу и пролепсу), *традиционалне граматике* (Тодоровљево упоређивање ликова, њихових својстава и догађаја са именицама, придевима и глаголима), *трансформативне граматике* (дубинске структуре, трансформације, површинске структуре), *геометрије* (фигуре, семиотички квадрати, троуглови и кругови), *оптике* (тачка гледишта, фокализација), *филмске уметности* (наратив са оком камере, зумирање), *визуелних уметности* (уоквиравање), *топографије* (простори приче и дискурса, домени, границе), *психоанализе и психологије сексуалности* (наративна жеља, климакс), *математике* (хаотички системи), *филозофије језика и формалне семантике* (могући светови), *теорије игре* (покрети), *постмодерне друштвене теорије* (Фукоов Паноптикон), *феминизма* (разликовање типично мушких и женских наративних структура, родно одређење наратора) (Рајан, 1999: 114).

Као најизразитије примере преиспитивања класичних нараторолошких модела, Херман наводи оне радове који полазе из феминистичке перспективе (Сузан Лансер, Робин Ворхол), лингвистичке, социолингвистичке и психолингвистичке, когнитивне перспективе, филозофије и логике, посебно се осврћући на теорију могућих светова као на једну од доминантних теорија које је преузела посткласична нараторологија.³ Преламајући се кроз мноштво различитих, понекад компатибилних или супротстављених контекста, посткласична нараторолошка истраживања, не само да немају предзнак некадашњег радикалног сцијентизма, већ завршавају у некој врсти „посткласичне логике неодлучивости“⁴ као свом епистемолошком окриљу. Овај појачан интерес за логику *неодређености* (као треће логичке категорије, поред *лажног* и *истинитог*), коју Херман преузима из логике Макса Блека (1937), индикативна је за епистемолошки, методолошки и тематски аспект, како наративног текста, тако и наративне теорије. О њеној динамичкој природи и брзим променама, међутим, сведочи и недавни зборник радова *Посткласична нараторологија – приступи и анализе* (2010) који су приредили Јан Албер (данас, поред Брајана Ричардсона најистакнутији представник „unnatural narratology“) и Моника Флудерник (представница „natural narratology“). У уводном тексту ови аутори већ виде две фазе посткласичне нараторологије: за прву, рекли бисмо, хермановску фазу, карактеристично је њено развијање и гранање у мноштво приступа и модела, често јасно разграничених, док у овој другој фази долази до њихове консолидације и преклапања уз даље усложњавање и развијање. У којој мери је овај дијагностички увид актуелан и инспиративан, сведочи и овогодишња међународна конференција европске нараторолошке мреже која је одржана у Паризу 29. и 30. марта, управо под радним слоганом: „Emerging Vectors of Narratology: Toward Consolidation or Diversification?“ („Правци развоја нараторологије – ка јединству или разноликости?“).⁵

³ Међу ауторима који су теоријом могућих светова утицали на посткласичне нараторологе су Љубомир Долежел, Томас Павел, Јури Марголин.

⁴ Ову синтагму Херман преузима од А. Плотинског и Б. Х. Смит и инспирисан њоме уводи термин „посткласична нараторологија“.

⁵ Конференција европске нараторолошке мреже одржава се бијенално, сваке друге године. Први пут је одржана 2009. у Хамбургу под називом: *Um-наратив-етика* (*Mind-Narrative-Ethics*), потом

Бирајући „неодређено“ и „виртуелно“ (алтернативно) за кључне речи ране посткласичне наратологије, желимо да укажемо на њихове импликације за два индикативна и актуелна правца наратолошких истраживања која су била сасвим непозната у класичној наратологији. Један правац се тиче природе значења или, у ширем смислу, семантике наратива, а други услова и снаге наративног пријема, односно, разумевања или когнитивних аспеката наратива. Како смо већ истакли на другом месту (Милосављевић Милић, 2013а), овај интерес није примарно проистекао из литерарних студија, већ је инспирисан доминантним научним парадигмама које припадају квантној физици и модалној логици, односно, њиховим достигнућима из првих деценија двадесетог века. На њиховом трагу настале су студије које у новом хеуристичком светлу указују на природу наратива, при том полемишући са претходном формалистичком традицијом, допуњујући је или значајно је иновирајући. Довољно је само указати на редеофинисање класичних женетовских⁶ концепата *фокализације*, *приповед-*

2011. у Колдингу под називом *Радећи на причи: Наратив као место сусрета теорије, анализе и праксе (Working with Stories: Narrative as a Meeting Place for Theory, Analysis and Practice)*. Овогодишња конференција је била посвећена препознавању нових смерница у наратологији. Учествовало је око 140 предавача, научника из око 35 земаља (Европа, Азија, Латинска Америка, Средњи исток). Конференција је одржана у организацији CRAL (Centre de recherches sur les arts et le langage) у склопу прославе 30-годишњице њеног оснивања што је био повод за подсећање на њене осниваче који су били класици ове дисциплине (Клод Бремон, Жерар Женет, Кристијан Мец, Цветан Тодоров). Конференција је била организована кроз 4 пленарне сесије (предавачи Жан Мари Шефер, Брајан Ричардсон, Јан Криштоф Мајстер, Рафаел Барони, Дан Шен, Хосе Ангел Гарсија Ланда) и 5 паралелних сесија (подељених у 8 група у којима су била по три предавача, или у радионице и панеле). У уводном обраћању организатора ове конференције Џона Пјера (John Pier) са задовољством је констатовано све интензивније ширење наратолошке мреже, већа бројчана и географска заступљеност млађих истраживача. Пленарна предавања су се односила, како на реконструисање примарног (најстаријег) наратива, тако и на савремене борхесовске моделе наратива („врт са стазама које се рачвају“), потенцијале рачунарске наратологије, границе наратологије и границе наратива. У излагању Брајана Ричардсона „The Boundaries of Narrative and the Limits of narratology“ као парадигма граничних наратива поменут је и *Предео сликан чајем* Милорада Павића. У радионицама је указано на могућности наратолошке анализе унутар различитих медија – музика, филм, књижевност (наратолошка анализа филмова Тома Тиквера), као и на везе између мита, културе, приче и когниције (Hypertext, Multimedia). У сесији са темом „Transgenericity“ расправљало се о различитим жанровским одређењима истог текста и то на примерима хаику поезије као минималног наратива и лирске поезије као „говорног жанра“. Савремена српска наратолошка истраживања представљена су кроз три рада – рад Драгане Вукићевић се односио на скривене наративе и етнолошки приступ проучавању наратива (довођење у везу наратива и етапа у Ван Генеповој тријадној схеми обреда прелаза); Јелена Јовановић је у свом раду проучавала паратекст и улогу наслова примењујући Женетову типологију на роман Боре Станковића. Ја сам поднела саопштење под називом „(Без) граничност наратива – лиминални простор наратологије“ у којем сам представила типологију виртуелног наратива, као облика који у посткласичним наратолошким истраживањима још увек није теоријски и термилошки описан, посебно проблематизујући његову функцију у погледу одређења граница наратива. Излагање је било у оквиру сесије „Narrative Borders“ којој је председавао Стефан Иверсен и изазвало је занимљиву дискусију која се кретала у правцу промишљања теорије о неприродним наративима као и о феномену наративног урањања.

⁶ Овде имам на уму и следбенике и теоријску традицију.

ног темпа, наративних нивоа, дистинкције приче и дискурса, наративних и ненаративних модуса, на којима је почивала структуралистичка наратолошка анализа. Нови хеуристички доприноси Д. Хермана, који се односе на концепт *полихронијске нарације* и *хипотетичке фокализације*, М-Л. Рајанове и њене теорије о *виртуелним аспектима наратива* и концепту *урањања* (imersion), или ревизија канонских форми наратива Ј. Марголина, преко анализе његових *хипотетичких, оптативних и деонтичких маркера*, сведоче о актуелној наратолошкој фасцинацији феноменима мултипликација, алтернитета, виртуелизације и трансгресије.⁷ Савремена преокупираност алтернативним визијама будућности или контрачињеничним исходима прошлости, нарочито је видљива у психологији (у области теорије ума), у бројним радовима који су посвећени овом базичном феномену људских менталних активности. У том смислу *виртуелни наратив* (Милосављевић Милић, 2013а) може бити разматран као сама тематска и методолошка парадигма посткласичних наратолошких истраживања.

У овом раду, за потребе даљег промишљања природе виртуелног наратива, указаћемо на оне текстове поменутих аутора који су значајни за генезу и диференцирање овог типа наратива.⁸

II

Оно што лингвисти називају модалитет, увек је само додаток језику, оно чиме покушавам, као каквом молбом, да ослабим његову немилосрдну моћ констатације.
(Р. Барт)

Марголинова ревизија класичних наратолошких достигнућа заснована је на редифинисању наратива са лингвистичких позиција, односно, његове канонске форме која почива на ретронарацији. Доводећи у питање општеприхваћене дистинктивне карактеристике наратива: ретроспективно позиционирано приповедање о догађајима који унутар довршеног света приче имају статус чињеничних или истинитих тврдњи, Марголин се пита колико је заиста оваква форма канонска, ако се чак и у једној „стандардној ретроспективној нарацији“ наилази на зоне контраприповести или на тврдње о оном што се у свету приче није десило, што је остало као неактуализована могућност, или нерешено/неодлучиво у погледу извесности догађаја (Марголин, 1999: 144). Указујући на модалну природу наратива, пре свега на хипотетичке, деонтичке и оптативне исказе и полазећи од нових теоријских концепата Џ. Принса, М-Л. Рајан,

⁷ Моника Флудерник и Јан Албер фасцинацију овим феноменима истичу као маркер прве фазе посткласичне наратологије (Флудерник, Албер, 2010: 5).

⁸ О темпоралним аспектима виртуелног наратива, индикативним за посткласичну ревизију наратологије, писали смо у раду: „Виртуелна прича као изазов наратолошком проучавању темпоралности“ (Милосављевић Милић, 2013б: 11).

Д. Хермана, који скрећу пажњу управо на ове наративне феномене, Марголин полази од лингвистичког модела заснованог на ТАМ (Tense-Aspect-Modality) приступу. Марголиново инсистирање на ревизији и допуни традиционалног приступа анализи наратива садржи и захтев за дехијерархизацијом наративних модела као базичних или привилегованих форми. Такав приступ је индикативан за однос који посткласична наратологија заузима према својој претходној фази – од критике недостатака и одбацивања тврђих постулата, до нових интердисциплинарних осветљења већ познатих, или тек откривених феномена. Према Марголину, свака канонска форма наратива садржи нуклеус (догађај или стање) и три операције које одређују: временско позиционирање нуклеуса (Т), његове унутрашње временске контуре (довршеност или проток, А) и његов реални статус (актуални, неактуални, хипотетички, неодређени, контрачињенични, жељени, М) (Марголин, 1999: 143). Са аспекта ове три категорије јасно је да ће стандардни литерарни наратив, састављен од описа збивања завршених у прошлости и исказан у облику чињеничних тврдњи, бити само једна од форми наратива.

За наше диференцирање виртуелног наратива од значаја је трећи аспект Марголиновог екпланаторног модела који се односи на модалност (М) и нарочито на дистинкцију актуализованог и неоствареног. Овај домен наратива садржан је у негацијама, које у експлицитној форми јесу контраприповести (Марголин се овде позива на Принсов термин „disnarrated“), док су у имплицитној форми присутне у контрачињеницама и контрачињеничним кондиционалима. Попут Рајанове и Принса, и Марголин наглашава значај негација или алтернатива са виртуелним сценаријима за стварање зона („realm“) могућег унутар актуелног света приче. На епистемичком нивоу ови облици модалности имају два модуса – модус знања и одређености („realis“) и модус епистемичке сумње и неодлучивости („irrealis“). Али, док је у класичној ретронарацији неодлучивост само епистемолошка али не и онтолошка, будући да је још увек присутан оквир стабилног знања и глобалне кохеренције, увођење других аспектуалних облика (садашње или будуће глаголско време у паралелним или проспективним наративима), може довести до онтолошке неодлучивости или неодређености, или до феномена присутног у савременој књижевности који Брајан Мек Хејл назива „онтолошки зјап“, а који ће Р. Барт нешто раније назвати „драматичним“ (Барт, 2010: 20). Алтернативе и могућности су отворене, али, као и у негацијама, не знамо шта је на њиховом крају. У таквом наративном домену свет је тек у процесу настајања и обликовања, непрестано на граници између актуелног и виртуелног. У трећој, чистој проспективној нарацији (будуће време), свет приче је чиста виртуелност и потенцијалност, а како је све само пројекција, нема разлике између актуалног и могућег. Такав модални свет попуњавају доксативне, хипотетичке, оптаивне и деонтичке верзије модалних исказа праћене са четири глаголске форме: индикативним футуром, кондиционалом, субјунктивом и императивом. Насупрот оваквој минуциозној лингвистичкој апаратури, индикативно за посткласични наратолошки обрт је Марголиново тврђење

да је „могуће“, или „кондиционална природа догађаја“ суштински повезана са лудичким концептом креирања света „као да“ („make-believe“), које је у основи когнитивног концепта о наративу као урањању. На тај начин логика могућег постаје канонска структура наратива.⁹ Даље у раду ћемо донекле оставити по страни овај метафорички аспект виртуелног који би неутралисао, као и код сваког уопштавања, специфичне и дистинктивне црте *виртуелног наратива* и вратићемо се на виртуелност као на један од поступака у приповедању.

Коначни учинци поменутих наратива, као и услови њиховог препознавања, нису у лингвистичким маркерима, већ у читаоцу, у његовим когнитивним мапама које се активирају у интеракцији са текстом. Иако и Марголин, као и већина посткласичних наратолога, указује на опсесивне теме или филозофске парадигме времена, који не ретко носе атрибут „постмодерно“,¹⁰ као на шири контекст сопственог редесинасања наратива, он поентира своје истраживање временских аспеката наратива унутар актуелног теоријског мејнстрим оквира кроз запажање да је највећа експланаторна и хеуристичка предност ТАМ модела у повезивању литерарног наратива са начинима на које људска врста ментално мапира темпоралност.

III

Своје вишегодишње истраживање виртуелних аспеката наратива М-Л. Рајан¹¹ непосредно доводи у везу са, можда најочигледнијим синонимом за виртуелни свет данашњице – компјутерском технологијом. Развијајући у више књига и студија теорију која почива на поменутој интеракцији, Рајанова, од раних морфолошких и психолошких конотација „virtual embedded“ наратива, које су се тичале домена књижевног јунака (Рајан, 1991: 156), долази до виртуелног (концептуализованог кроз оба вида – *потенцијално* и *лажно*), као иманентног чиниоца сваког наратива, било да је реч о његовој реализацији у свести читалаца или о текстуалним стратегијама, или, још тачније, о њиховом преплитању. Полазећи, као и Марголин, од тезе да традиционални наратив не „живи“ само

⁹ Иако су импликације ове тезе познате од раније из Принсових и Рајаниних студија о приповедном потенцијалу и снази генерисања приче, њен дословни смисао је помало зачудан јер нас доводи до још једне ивице „епистемолошког зјапа“. Наиме, отвара се дилема – да ли је суштина наратива (приче), не више у њеном одлагању (Шехерезадин синдром), већ, заправо, у ономе што се није десило, што је остало виртуелно, нереализовано или потенцијално, дакле, у његовој супротности, растакању или непрестаном ишчезнућу. Више не ишчекујемо у сигурности извесног. Уместо тога, остаје сумња и неизвесност.

¹⁰ Марголин указује на праксу постмодерне да моделује реалност као поље вишеструких алтернативних верзија збивања (Марголин, 1999: 163).

¹¹ Аспектима виртуелног у наративу ова ауторка се бави већ дужи низ година, почев од 1991. Недавна конференција у Тампереу о виртуелним менталним световима, на којој је Рајанова била пленарни предавач („Narrative Minds and Virtual Worlds“, Tampere, 21–22. May, 2013), потврђује њен непресушни интерес за промишљање поменутих феномена.

од контраста између актуелног и виртуелног, већ и од њихове интеракције и међузависности, Рајанова постулира четири метафоре читања наратива позајмљене из компјутерске терминологије, што није толико важно за богаћење наратолошког речника, колико за њихову област примене, те способности да идентификују и опишу неке аспекте наратива који су, ако и препознати, до сада остали без термилошке и дескриптивне пратње.

Те метафоре су: виртуелност, рекурзивни наративи, прозори и трансформације. Оне нису виђене као статичне (морфолошке), већ као динамичне категорије које импликују везу наративне динамике и живог процеса перцепције наративног света. Све заједно чувају интерес за виртуелно као потенцијално и као индетерминисано поље света текста.

Парафразирајући Аристотелов став да је сврха приповести да прикаже, не оно што се заиста догодило, већ што се могло догодити, Рајанова оба аспекта виртуелности – као поља потенцијалних или лажних наративних путања, сматра важним за теорију наратива. Снага приче да у имагинацији читалаца оживи нестварне светове, указује на илузорни, обмањујући карактер фикције. Али, управо је та илузија повезана са обиљем потенцијалних реализација, текст на нивоу могућности садржи мноштво светова који се могу активирати у процесу менталне репрезентације. Захваљујући менталној симулацији, имагинарну реалност текста доживљавамо *као да* је реч о реалности коју живимо (Рајан, 2001: 200). То је предуслов сваког читања који, унутар когнитивне наратологије, разматра поетика урањања.

Када се виртуелно схвата као сам приповедни потенцијал, њему се могу приписати иманентна својства наратива по себи. Са те позиције се могу разматрати различите невербалне форме наратива, па чак и они типови текстова који су по дефиницији ненаративни жанрови, као што је лирска поезија или неки видови постмодерне фикције. Са друге стране, аспекти виртуелног присутни су чак и унутар традиционалних реалистичких текстова који представљају водич за само једну путању у „врту са рачвастим стазама“¹² (Рајан, 1999: 118). Ни овакви текстови нису лишени неостварених могућности, преварених очекивања јунака, путева којима се није пошло. Такве теме су далеко продуктивније за сижејни и естетски потенцијала наратива (Рајан, 1991: 156), него њихове опозиције, будући да активирају најмање две могуће путање. Позивајући се на филозофске ставове Фон Рајта, Рајанова закључује да су управо тематске нереализације (виртуелни или могући догађаји) унутар наратива, оно што чини разумљивим и делотворним актуелне путање – реализована збивања (Рајан, 1999: 118).

Преко феномена *рекурзивности* Рајанова реактуализује она својства наратива које се тичу мултипликација, понављања или умножавања. Указујући на ранији интерес наратолога за оквирне приче и стратегије наративних уоквиравања, ауторка са когнитивног аспекта анализира овај облик рекурзивности:

¹² Ова синтагма, преузета из наслова Борхесове приче, за многе теоретичаре постала је метафора или ознака самог феномена виртуелне нарације.

сваки пут када се новим оквиром активира нови ниво приче, текст ће померити причу на ону страну која тражи довршавање; једном, када се та унутрашња прича заокружи, пажња ће се усмерити или вратити поново на претходни ниво (Рајан, 1999: 121).

Замена једног термина другим није, међутим, тек номинална, већ изазвана променом приступа: док је „уоквиравање“ садржало статичну просторну конотацију, термин позајмљен из компјутерске технологије импликује динамичку перспективу уводећи темпоралну димензију у проучавање ових наративних феномена. Управо захваљујући тој димензији, могуће је сада описати структуру очекивања које настаје у процесу текстуалних само-репликација и читаочевих прелазних „илокуторних или онтолошких граница“.¹³ Синтагма „актуелни ниво“ означаваће где је читалац у сваком датом тренутку нарације или, где ће очекивати да буде када се прича на том нивоу доврши. Док у најједноставнијим формама наратива не мора ни долазити до преласка граница, сложени наративи функционишу кроз два синтаксичка обрасца: итеративни, које Рајанова упоређује са паратаксом на нивоу реченице, и рекурзивни, коме је аналогна хипотакса. Примери итеративних структура су епизодни наративи, као у случају билдунгсромана. У њима мали сегменти приче просто следе један за другим и сваки се од њих у когнитивном смислу мора поништити пре започињања следећег. У рекурзивним структурама мале приче су елементи већих целина па њихову когницију прати осећај прекида – свака нова прича „гурнута“ је ка скупу других недовршених делова и тек када читалац добије потпуну информацију, може се вратити и смисаоно довршити претходне наративне делове. Док итеративну структуру обележава једносмерно понављање, помицање ка будућем, рекурзивно уоквиравање „враћа казальку наративног сата“ на неки моменат који представља предисторију актуелне наративне ситуације. Минимална форма рекурзивног наратива је, на пример, сажет преглед јунакове прошлости који обично има статус позадински уметнуте информације. У најопширнијим видовима *враћања*, осамостаљивање уметнутих прича на рачун главног наратива (као код Стерна), водиће ка субверзији разлике приче и дискурса или до брисања разлике између предњег и задњег плана приче.

За доживљај наратива феномен рекурзивности је важан јер објашњава логику и домете растезања приче, њеног (не)ограниченог ширења и завршавања. Заправо, Рајанова посредно одговара на Бартову тезу о разликовању формалног и смисаоног краја приче када тврди да управо примена рекурзивног принципа помаже у разрешењу конфликта између ова два типа завршетка, једнако као што сугерише неопходност (према Аристотеловој дефиницији почетка, средине и краја) и арбитрарност (сваки догађај или лик има своју претпричу, која има своју претпричу, која...) ових завршетака. Управо растезањем репрезентације догађаја изван главне наративне линије, рекурзивна нарација помаже припове-

¹³ Док илокуторне границе подразумевају промену наратора у оквирној причи, онтолошке указују на прелаз из једног типа „стварности“ у други: на пример, у снове, фантазију или фикцију (Рајан, 1991: 175).

дацима да се изборе са осећајем незаустављиве пролиферације прича. Овако дефинисан концепт рекурзивности тиче се неких круцијалних аспеката наратива, међу којима Рајанова наводи: 1) разлике у стилу приповедања (пљоснати или дубински наративи); 2) читаочев осећај за наративно „сада“ и разликовање предњег и задњег плана приче; 3) когнитивно праћење наратива (колико нивоа или слојева приче може људска меморија обухватити); 4) приповедачеве стратегије јачања или пригушивања утиска о прекиду приче; 5) оправданост наративних враћања с обзиром на наративну телеологију и замена планова; 6) повезаност слојева приче са мотивацијом читања – читање ради великих прича или зарад оних малих, зачетих у рекурзивним дигресијама.

Традиционалном питању уоквиравања на нови, когнитивни начин враћа се и Вернер Волф у студији о *Mise en Cadre* као занемареном парњаку феномена *Mise en Abyme*. Приступајући односу центра и периферије као и Рајанова, са динамичке позиције, Волф уводи нови термин да би показао сложену релацију између доминантних и недоминантних делова текста. Полазећи од принципа сличности, Волф указује на скаларну а не бинарно опозитну функцију коју иницијални, оквирни или виши нивои текста имају за унутрашње или ниже нивое. У *Mise en Cadre*, понављање или сличност, функционише на релацији: од споља ка унутра, од вишег ка нижем нивоу, док је код *Mise en Abyme* обрнуто (Волф, 2010: 67). Као метапонцепт, овај феномен има функцију и у кодирању или обликовању самих когнитивних оквира текста или било ког другог артефакта. На тај начин он доприноси да се разуме начин на који читалац обликује или перципира неки део текста. У неким случајевима, као у прологу, он може функционисати као минијатурни наративни резиме целокупног заплета. Оно што представља дистинктивну црту овог типа оквира јесте модус *приказивања* а не *казивања* па се на овом месту уочава и разлика између Волфовог и Рајаниног приступа питањима оквира и уоквиравања. Ипак, оно што је, несумњиво, заједничко за оба аутора, јесте превазилажење старијег, класичног и структуралистичког концепта наративних оквира који је претпостављао стабилне морфолошке категорије и текстоцентричну оријентацију, а занемаривао когнитивне аспекте граница текста и приче.

Допуну промишљању динамичке природе наратива, која почива на когнитивним разграничењима и интеракцијама сегмената приче, Рајанова нуди и преко треће термилошке компјутерске метафоре – „прозора“. Разликујући значење овог термина од традиционалног термина „фокализације“, ауторка полази од аналогije са компјутером када се реч „прозор“ метафорично употребљава за ситуацију где је у сваком тренутку могуће ићи „даље“ од онога што је на екрану показано.

Ако је живот у основи тема сваког наратива, како се обиље тих *паралелних* или *симултаних* збивања може представити нарацијом којој је иманентна *линеарност* или *низ секвенци*? Дефинишући „прозор“ као наративну јединицу која разграничена оним што може бити представљено у текстуалном свету једним захватом, ауторка закључује да ће промена садржаја прозора пратити упутства

која су одређена наративном прогресијом у временском низу. Промена прозора је, стога, процес путем кога се наратив премешта са једне тачке у заплету на неку другу. Формално, та је промена обележена скоком у неко друго време и простор, или враћањем наративног часовника уназад (Рајан, 1999: 130).

Структуру прозора у једном наративу одређује њихов број. Њихова промена значајна је за наративну динамику и засићеност света приче и отуда је важно питање како те измене омогућавају наративни континуитет или кохеренцију приче. Рајанова издваја два основна типа промене: 1) када је наративна чињеница резултат стапања две различите линије заплета: на пример, када појава новог јунака из прошлости захтева враћање наратива на нека прошла збивања; 2) у другом случају измена је резултат прелаза из једне на другу паралелну линију заплета што проузрокује истовремену замену свих дискурзивних референци. У том случају, осећај континуитета може се сачувати учешћем истог јунака унутар обе линије. Просторне локације такође могу играти улогу у очувању референцијалног континуитета употребом два типа прозорских пребацивача. У случају „покретних прозора“, њихов фокус је на јунацима који се прате у времену и простору. Друга врста, „статични прозори“, бележе динамику и промену положаја јунака унутар истог просторног контекста. Пример за овај други тип Рајанова наводи из Андрићевог романа *На Дрини ћуприја*.

Формалне маркере за стварање прозора и њихова разграничења чини стандардни репертоар стилистичких пребацивача: просторних („у међувремену“), временских („много година раније“), илокуторних (промена приповедача, на пример, у оквиру, као на почетку Лазаревићеве приповетке *Ветар*), топографских сигнала (ознака поглавља, нови пасус), промена позорнице у позоришту. У постмодерној књижевности ови пребацивачи могу и изостати, иако долази до промене унутар света приче. Заједничка улога свих ових пребацивача јесте стварање просторних и(или) временских дисконтинуитета. За овај учинак важни су бочни и уметнути прозори. Минимална форма уметнутог прозора био би, на пример, ретроспективни сажетак јунакове прошлости.

Отварање наративних прозора може бити у два модалитета – актуелном (када се читалац пребацује у неко ново *сада* и *овде*), и виртуелном (када се друга наративна путања минимализује остајући усидрена унутар истог референтног оквира).

Разматрајући динамику прозора наспрам његових структура, аналогно односу приче и дискурса, Рајанова издваја седам врста наратива:

- 1) Наративи са једним прозором уз повремено уметање других прозора (аутобиографска форма приче),
- 2) Наративи са много прозора који минимализују динамику прелаза (панорамски класични романи),
- 3) Наративи са ограниченим бројем раздвојених прозора и фреквентним променама међу њима (роман *Ева Луна* Изабел Аљенде),
- 4) Наративи са мноштвом малих прозора (наративна техника слична кинематографској монтажи),

- 5) Наративи који преко уметнутих прозора реализују паралелне линије заплета (обично у виду бројних флешбекова),
- 6) Наративи са симултаним визуелним прозорима (авангардни наративи, експериментални наративи који опонашају новинске ступце),
- 7) Наративи са конфигурисаним визуелним отворима (фикционални хипертекстови).

Закључујући да ће све инстанце уметнутих наратива указивати на отварање нових „прозора“, Рајанова истиче да, са друге стране, ти нови прозори не морају подразумевати уметнуте сегменте приче. Посматрајући класично уоквиравање само као једну од врста рекурзивног уметања, ауторка новим концептима проширује традиционални приступ наративним нивоима а наведена типологија наратива имплицитно рачуна и на дијахронијски и жанровски преглед као учинак таквог новог приступа.

Четвртом терминолошком метафором, „морфинг“, Рајанова даје допринос фасцинацијама савременог доба променама или преображајима. Објашњавајући овај растући интерес постмодерним концептом субјекта као нестабилног идентитета подложног мултипликацијама, ауторка управо феномен „морфинга“ сматра суштинском ознаком савременог доба. Иако је тема преображаја стара колико и мит или најранији књижевни облици, у књижевности XX века налазимо је у окриљу магичног реализма. Међутим, Рајанова неће разматрати те „традиционалне“ облике метаморфозе које су подразумевале нагли или потпуни преображај. Подсетимо се да реч *морфинг* означава „технику за специјалне филмске ефекте којом се, коришћењем специјалног софтвера, једна слика постепено трансформише у другу“ (Клајн, Шипка, 2006: 795). Тај облик постепеног преображаја мора претрпети извесни метафорички пренос када се примењује на невизуелну, односно, вербалну уметност. Рајанова издваја четири типа таквих преображаја, код којих не постоји јасна граница између првобитних и потоњих верзија, а за које се могу наћи примери у књижевности:

- 1) Постепене трансформације објеката које укључују и промене облика,
- 2) Постепене трансформације које обухватају менталне, онтолошке или таксиномијске карактеристике (врсту индивидуе коју манифестује лик),
- 3) Симболичке трансформације индивидуа (ликови прогресивно постају попут неког другог),
- 4) Трансформације, које су чисто техничке природе и које се тичу нарације и наратора.

Оно што разликује четврти тип преображаја, који ће бити у фокусу Рајанине анализе наратива, није више морфинг као тема, већ као наративна техника. У том смислу тежиште у анализи наратива није на ликовима или објектима света приче, већ на виртуелним јединкама које претпоставља акт нарације. Као типове таквих, наративних преображаја, ауторка издваја три начина:

- 1) Преображај наратора, за шта се наводи пример из романа Итала Калвина, *Ако једне зимске ноћи неки путник*, у коме се наратор постепено мења од неименованог читаоца до јунакиње.
- 2) Преображај приповедача у аутора, и обрнуто, што је типично за пост-модернистичке метафикционалне романе, какав је, на пример, роман Џона Фаулса, *Жена француског поручника*.
- 3) Преображај приповедача, од јунака до безличног приповедача у трећем лицу. Пример за овај поступак налазимо на почетку Флоберовог романа *Госпођа Бовари*.

У свим овим примерима наративни преображаји подразумевају неку врсту прекорачења: природних, логичких, таксономијских или онтолошких граница, или практичних ограничења. Тако ће, као у случају Флобера, промена наратора из првог у треће лице отворити низ нових могућности, као што су променљива фокализација, или доживљени говор. Управо овај тип преображаја приповедача може бити методолошки апликативан када је у питању теорија приповедача у трећем лицу која се креће између крајности неминовног родног обележја (у теорији Сузан Лансер) и екстремизма теорије о наративи без приповедача (чији је представник Ен Бенфилд). Морфинг теорија допушта да се треће лице приповедача концептуализује као безлично и неотеловљено а да ипак повремено може задобити неки смислени облик.

Рајанова посебно инсистира на улози коју теорија о преображају има у оквиру негативне критике наратологије као дисциплине која оперише статичним или, више спацијалним, него темпоралним метафорама и терминима. Управо динамизам, који је инхерентан теорији морфинга – а ми бисмо рекли, и осталим трима концептима наративне динамике, сведочи о хеуристичком и иновативном значају савремене наратолошке анализе која се не фокусира на чисто формалне или статичке аспекте наратива. Како се може закључити из овде анализираних текстова, посткласична наратологија не одговара толико на питање: шта наратив јесте?, колико на питање: како наратив сазнајемо и како наратив креира те смернице читања. Иако настају на ревизији или реактуализацији многих традиционалних увида у анализу наративног текста, нове теорије доносе нове термине, нове, интердисциплинарне приступе, отварајући до сада многе неистражене аспекте наративног динамизма, по коме функционише свет приче. Међу њима, интерес за виртуелне, неодређене или хипотетичке просторе приче, заузима круцијално место. Студије Јурија Марголина, Дејвида Хермана и Мари-Лор Рајан то добро показују. Њима би се, свакако, могао придружити и допринос Алана Палмера наратолошкој теорији лика, пре свега до сада занемареном лику-колективу („интерменталном лику“, Палмер, 2010: 83).

Било да говоримо о посткласичној, когнитивној, трансмедијалној, неприродној, нео-класичној или конструктивистичкој наратологији, не можемо пренебрегнути иновативни карактер ових приступа, као и њихов живи дијалогски однос према теоријској традицији.

Литература

- Барт, Р. (2010). *Лекција*. Београд: Карпос.
- Margolin, U. (1999). „Of What Is Past, Is Passing, or to Come: Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative“, u: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman, Ohio State University Press.
- Милосављевић Милић, С. (2013а). *Виртуелни наратив – парадигма немогућих прича*, зборник радова са VII међународног научног скупа „Српски језик, књижевност, уметност“, одржаног у Крагујевцу, 26–27.10. 2012, књига II, Немогуће: Завет човека и књижевности, Крагујевац.
- Милосављевић Милић, С. (2013б). *Виртуелна прича као изазов наратолошком проучавању темпоралности*, зборник радова „Наука и савремени универзитет 2“, Ниш.
- Palmer, A. (2010). „Large Intermental Units in *Middlemarch*“, u: Alber, Jan, Fludernik, Monika. *Postclassical narratology, approaches and analyses*, Columbus, The Ohio State University Press.
- Ryan, M-L. (1999). *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ryan, M-L. (1999). „Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative“, u: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman, Ohio State University Press.
- Ryan, M-L. (2001). *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- Herman, D. (1999). „Introduction: Narratologies“, u: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman, Ohio State University Press.
- Herman, D. (2004). *Story Logic*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Wolf, W. (2010). „*Mise en Cadre* – A Neglected Counterpart to *Mise en Abyme*: A Frame-Theoretical and Intermedial Complement to Classical Narratology“, u: Alber, Jan, Fludernik, Monika. *Postclassical narratology, approaches and analyses*, Columbus, The Ohio State University Press.
- Шипка, М., Клајн, И. (2006). *Велики речник страних речи и израза*. Београд: Прометеј.

Snežana M. Milosavljević Milić

NARRATIVE REDEFINING IN POSTCLASSICAL NARRATOLOGY

Summary: This paper deals with the new approaches in narrative interpretation based on theoretical, terminological and methodological aspects of classical structuralist narratology revision. At this moment, the most relevant postclassical and cognitive

narratologists are interested for those narrative issues which were irrelevant or neglected from the standard tradition. It is especially related to the categories of temporal indetermination as well as to virtual aspects of the narrative. Starting from David Herman's „polychronic narration“ theory and Uri Margolin's model based on the „Tense-Aspect-Modality“ approach, we discuss the virtual, alternative and counterfactual story. Such story can be seen as a terminological and heuristic paradigm of postclassical redefinition of the narrative.

ОЗБИЉНОСТ ЕЈМИСОВЕ САТИРЕ

Сажетак: Још од Свифтовог времена сатирични роман представља један од омиљених жанровских облика енглеских и америчких романописаца. Овдје ћемо обратити пажњу на један специфичан облик сатире на енглеском језику – академску сатиру. Први значајан роман који разобличава академски свијет у књижевности јесте Ејмисов *Срећни Цим* (1954). Радња његовог романа одиграва се половином прошлог вијека када је високо школство у Великој Британији постајало *савременије*. Указаћемо на литерарне обрасце, стилске одлике, занимљиве карактере и нарочито на озбиљност његовог хумора заснованог на веселој академској заједници.

Кључне ријечи: роман, академска сатира, хумор, универзитет, професори

Познато је да комични роман у Британији има дугу и богату традицију још од времена Свифта (1667–1745) и Филдинга (1707–1754). Овдје ћемо посветити пажњу облику савремене сатире која своју духовиту жаоку усмјерава на високо школство и живот у универзитетском кампусу. Тако је настао жанр познат као „роман с кампуса“ („campus novel“) или „академски“ роман (Кадон, 1998: 107). Појавио се педесетих година прошлог вијека у САД и Великој Британији истовремено, и као што му и име говори, бавио се темама из универзитетског живота. Жанр сатиричног академског романа се одржао до данас у англофоним земљама. Писци овог типа романа на духовит начин разбијају илузије о узвишености академских навика и обичаја, како студентских, тако и професорских. Међу најзначајније представнике овог жанра убрајамо америчке писце Мери Макарти¹ (Mary McCarthy, 1912–1989) и Владимира Набокова (Vladimir Nabokov, 1899–1977), и енглеске Кингзлија Ејмиса (Kingsley Amis, 1922–1995), Малколма Бредберија (Malcolm Bradbury, 1932–2000) и Дејвида Лоца (David Lodge, 1935-).

Мери Макарти 1951. године објављује роман *Академски гаж* (*The Groves of Academe*) који се сматра првим америчким сатиричним романом о универзитету. Наслов је преузет из Хорацијевих *Енода: Atque inter silvas academi quaerere verum* (*Истину потражи у академском гажу*). Затим, 1957. Владимир Набоков

¹ За транскрипцију властитих имена на енглеском језику коришћен је *Нови транскрипциони речник* Твртка Прћића (Прометеј, Нови Сад, 1998).

објављује духовит роман о трагикомичном руском професору, емигранту, који ради на измишљеном Веиндел колеџу (Waindell College). Први енглески „роман с кампуса“ јесте Ејмисов *Срећни Џим* (*Lucky Jim*), објављен 1954. године. Већ у првом од многих издања роман је постигао велику популарност. Покрећу је низ позитивних и негативних критика и отворио пут за будуће писце овог жанра: Дејвида Лоџа и Малколма Бредберија. Занимљиво је да су и Лоџ и Бредбери истакнути теоретичари и историчари књижевности што им је сигурно представљало добар темељ за писање властите прозе. Лоџ је написао више романа о академском животу: *Замјена мјеста: прича о два кампуса* (*Changing Places: A Tale of Two Campuses*), *Мали свијет: академска романса* (*Small World: An Academic Romance*), *Фин посао* (*Nice Work*), али и више огледа о Кингзлију Ејмису и о роману *Срећни Џим*. Малколм Бредбери је познат по историјама енглеске и америчке књижевности и по духовитим романима о студентима и професорима: *Није лијено јести људе* (*Eating People is Wrong*) и *Историчар* (*The History Man*). У овом раду биће ријечи о хумору и збиљи у академским круговима поратне Енглеске описаним у првом смијешном роману о професорима, Ејмисовом *Срећном Џиму*.

1.

Књижевнике универзитети занимају од давнина, али прве облике жанра „универзитетске прозе“ („university fiction“) Кенет Вомак (Kenneth Womack) везује за образовне реформе спровођене у Енглеској половином деветнаестог вијека, и за почетак школовања жена и одобравање њиховог приступа у светишта науке, Оксфорд и Кембриџ (Вомак, 2005: 326). Будући да су Оксфорд и Кембриџ били заједнички синоним за високо образовање, настаје емблематични назив „Оксбриџ“ („Oxbridge“) за мјесто радње литерарних академских дјела. У романима деветнаестог вијека описују се сентиментални, па и мелодраматски догађаји у фиктивном опису живота на „Оксбриџу“ (Вомак, 2005: 326).

Оно што ће универзитетским романима дати сатиричан тон јесу бројне иновације образовних реформи од друге половине деветнаестог вијека, од којих је прва – право жена на високо образовање, и друга – отварање нових универзитета. То ће значајно пољуљати утицај Оксфорда и Кембриџа на културни живот Енглеске. До стварања нових универзитета долази из више разлога, а прије свега због два свјетска рата и више економских криза. То ће утицати на политику „демократизације“ универзитета и увођење реформи. Влада спроводи реформе одмах по завршетку Другог свјетског рата. Оне су, прије свега, подразумијевале универзитетско образовање за припаднике свих друштвених класа (Ростон, 2011: 227). Ријеч је о такозваној Одредби о образовању (Education Act) из 1944. године. Циљ те законске одредбе био је у настојању да се што већи број студентата из радничке класе асимилиује у процес високог образовања. Дакле, образовање је требало да буде доступно свима без обзира на класно и имовинско стање. Ипак, реформа није постигла искључиво позитивне резултате. Вомак

је примијетио да је овај процес утицао на значајно повећање броја отуђених и дезоријентисаних младих људи у новом окружењу (Вомак, 2005: 331). Реформа је подразумијевала отварање нових универзитета и произвођење нових наставних кадрова. Тако су колеџи и технички институти претварани у универзитете, а универзитетски центри су отворани у индустријским градовима као што су Бристол, Манчестер, Лидс, Лестер, и други. Управо због радничких центара у којима су стасали нови универзитети, а у складу са индустријском архитектуром, они ће бити названи универзитетима од „црвене цигле“ („redbrick“ universities) (Вомак, 2005: 329).

Такве новороформиране универзитете пратила је импровизација универзитетског живота и рада и формално испуњавање академских услова. Тако се повећавао и број пријављених и одбрањених дисертација на скоро сасвим експлоатисане и неоригиналне теме (Ростон, 2011: 227). Јасно је да је овакав нагли преокрет који је, као и увијек, диктирала политика, морао оставити дубоког трага на оно што је некада значио термин „академски“. Заправо, тај термин је сада у многим аспектима означавао све супротно од онога што би требало да значи. Нове дисертације, без стручних ментора, нису биле добро урађене, а нови „доктори“ нису били дорасли постављеним задацима. Дакле, нову академску слику представљали су дезоријентисани студенти и нестручни професори. Како наводи Шафер, и сам Ејмис био је скептичан у вези са демократизацијом универзитета, па је тврдио, имајући у виду *хиперпродукцију* академских кадрова, да ће „више значити горе“ („more will mean worse“) (Шафер, 2006: 40).

Сви ови парадокси дјеловали су и комично, па многи писци нису одољели пориву да ту друштвену збиљу опишу. Тако је Кингзли Ејмис, некада оксфордски студент, приликом посјете свом пријатељу Филипу Ларкину (Philip Larkin), запосленом на универзитету у Лестеру, уочио „посебности“ академског живота. Након што се суочио са професорима, дошао је на идеју да напише један роман чија ће се радња одигравати на неком имагинарном провинцијском универзитету. Ејмис је тај утисак забиљежио у својим *Мемоарима*: „Боже, неко мора нешто предузети у вези с овим. Није да је грозно – добро, можда мало; то је ... један цјеловит облик егзистенције који се не види споља... Урадићу нешто у вези с тим“² (“Christ, somebody ought to do something with this. Not that it was... a whole mode of existence no one had got on to from the outside... I would do something about it“) (Шафер, 2006: 37–38). На то га је подстакло и лично искуство: бранио је дипломски рад о викторијанској поезији на Оксфорду и један од чланова комисије имао је приговоре у вези са његовим радом, због чега Ејмис неће бити ангажован на Оксфорду, него ће добити понуду за упражњено мјесто наставника на Универзитету у Свонзију у Велсу. Касније се Ејмис шалио говорећи да је тамо добио посао наставника јер је то било једино упражњено мјесто у Британији (Келкс, 2003: 101). Свакако да је то искуство помогло Ејмису у разради идеје о шаливој страни академске збиље. Недуго затим написаће роман, под насловом *Срећни Цим*. Светозар Кољевић сматра

² Гдје год то није посебно назначено, цитати су дати у сопственом преводу.

да баш овај роман представља новину у односу на дотадашњи „професорски роман“ у коме су аутори, професори културне историје или етнологије, приказивали „прошлост и њене обичаје у фантастичним фабулама“. У новом роману с кампуса сада „универзитетски наставници приказују себе и своје колеге као главне јунаке, по правилу у хумористичном светлу, те тако увелико одступају од основног ’озбиљног’, често и преозбиљног тона карактеристичног за традиционални ’професорски роман’“ (Кољевић, 2003: 281).

Поред тога, Ејмис је као студент припадао покрету „гњевних младих људи“ („angry young men“), који су жељели да роману врате „пре-џојсовку традицију“ („pre-Joycean tradition“) насупрот експерименталном роману као препознатљивом енглеском жанру (Шафер, 2006: 5). Стога су романи Кингзлија Ејмиса, Ајрис Мердок (Iris Murdoch), и Ангуса Вилсона (Angus Wilson) одговор на модернизам и покушај повратка ранијој, реалистичној и линеарној форми писања романа (Шафер, 2006: 5–6). И због тога је овај роман уједно и урнебесно смијешан и смртно озбиљан, и академска сатира и комична романтична прича. Као такав, он представља важан британски романескни поджанр друге половине двадесетог вијека (Шафер, 2006: 36). Ејмис је себе описивао као писца „серио-комедија“ („serio-comedy“), а роман *Срећни Џим* као „чудноват спој реализма и бајке“ („curious mixture of realism and fairy tale“) (Шафер, 2006: 40). Дејвид Лоц сматра да је ово, заправо, „комични роман“ и да, као такав, представља типично енглески феномен (Лоц, 1992: 110). Овакав роман, тврди Лоц, повезује два чиниоца: ситуацију и стил (Лоц, 1992: 110). Келкс (Keulks) сматра да Ејмис наставља књижевну традицију комичне сатире Хенрија Филдинга, реалиста попут Џорџа Елиота, и специфичног енглеског ритма и досјетљивости по којима су препознатљива дјела Ивлина Воа (Evelin Waugh) и П. Џ. Вудхауса (P. G. Woodhouse). Ови аутори развијали су књижевне ликове унутар друштвеног контекста чврсте друштвене мреже и тако стварали чврст морални пејзаж који је изражавао суштинске друштвене и умјетничке вриједности (Келкс, 2003: 27). Како примјећује Петровић, због „неувијеног ниподаштавања модернизма“, заобилазе га књижевне награде и признања (Петровић, 2003: 300). Бунт „гњевних младих људи“ и објављивање романа *Срећни Џим* догодили су се управо када је у часопису *Обзервер* (*The Observer*) почела да излази серија чланака на тему „Да ли је роман мртав?“ („Is the Novel Dead“) (Бредбери, 2001: 353). Стога је, како тврди Бредбери, ова оригинална и изузетно смијешна књига представљала егземпларни роман педесетих (Бредбери, 2001: 339) или како каже Келкс, књига је тада била – *славни случај* (*cause célèbre*) (Келкс, 2003: 105).

2.

Назив романа је у вези са именом главног јунака, Џима Диксона (Jim Dixon), новопридошлог асистента на Катедри за историју једног провинцијског универзитета, али и са пар старих рима које су мото романа: „О, срећни Џим, // Како му завидим, // О, срећни Џим, // Како му завидим“ („Oh, lucky Jim, // How I

envy him, //Oh, lucky Jim, How I envy him“). Зашто би неко завидио Џиму и због чега је он срећан сазнајемо на основу бројних комичних ситуација. Он је један лакоислени младић који уопште не схвата озбиљност академског позива, али он је истовремено најискренија и најбезазленија особа с обзиром на људе са којима се дружи и са којима сарађује. Академски контекст у овом роману не почива на култури и научности, него на до тада незамисливим концептима понашања академског особља: „универзитетски наставници ћаскају, ругају се или реже један на другог, унапређују се у виша звања или киселе у нижим, путују по свету, размењују се на семестар или годину дана, причају вицeve, изводе вербалне и невербалне трикове често подваљујући једни другима“ (Кољевић, 2003: 281). Ејмис је у свом есеју „Прави и измишљени људи“ („Real and Madeup People“) назначио кључне одреднице за каснију грађу романа: „Универзитетске шеме. Провинцијалац. Воли културу. Траљаву културу. Неприлагођен момак. Изгледа као да је против културе. Не-У. Не Оксбриџ. Пиво. Дјевојке. Не зна да каже оно што мисли. Проблеми са шефом. Гњаве га. Ужаси. Досадан шеф а) досадна дјевојка б) фина дјевојка долази али она је туђа. Чија?, итд“ („University shags. Provincial. Probably keen on culture. Crappy culture. Fellow who doesn't fit in. Seems anti-culture. Non-U. Non Oxbridge. Beer. Girls. Can't say what he really thinks. Boss trouble. Given chores. Disasters. Boring boss (a) so boring girl (b). Nice girl comes but someone else's property. Whose? etc.“) (Келкс, 2003: 109–110).

Понукан мотивом да дође до посла, а не до знања, Џим Диксон, историчар, медиевиста, својим размишљањем и понашањем руши стубове академске куле од слоноваче. Његови разлози за *избор уже струке* леже у чињеници да је писмене радове из те области било лакше положити, а кад се пријавио за посао, сматрао је да ће боље изгледати ако буде заинтересован за нешто специфично. Међутим, при томе није претпостављао да ће се тиме и бавити. Тако ће умјесто интелегентног оксфордског студента који је, како Џим каже, на разговору за посао, „тупио нашироко о савременим теоријама интерпретације“ („chewing the fat about modern theories of interpretation“) (Ејмис, 2000: 33], посао добити баш он. Да ствар буде још гора, њега *струка* уопште није занимала, штавише, баш њу је највише мрзио. Џим закључује: „Зар нисте примјетили да се сви усавршавамо у ономе што највише мрзимо?“ („Haven't you noticed how we all specialize in what we hate most?“) (Ејмис, 2000: 33). Овај закључак објашњава Џимове академске побуде и разумијевање њиховог смисла. Он је веома једноставно изманипулисао систем који је почивао на академским „величинама“ оваплоћеним у лику професора Велча (Welch), Џимовог будућег ментора. Приликом првог сусрета с њим Џим је био у чуду како је такав човјек могао доћи на универзитет: „Како је он постао професор историје, чак и на оваквом мјесту? Објављеним радовима? Не. Изузетном наставом? Ни близу. Како онда?“ („How had he become Professor of History, even at place like this? By published work? No. By extra teaching? Not in italics. Then how?“) (Ејмис, 2000: 8). Професор Велч је тако постао образац неталентованог човјека који је неким чудом доспио на врх друштвене љествице. Мосли сматра да је лик професора Велча – „антологија грозног укуса и склоности“ („an anthology of appalling tastes and proclivities“)

(Мозли, 2005: 306). Можемо закључити да ученом оксфордском ђаку на оваквом универзитету заиста није било мјеста. Зато за Цима, чији је животни кредо био да „из било које књиге прочита што је могуће мање“ („whose policy was to read as little as possible of any given book“) (Ејмис, 2000: 16–17), овај универзитет представља простор нових могућности.

Цимова стручна каријера такође креће лошим током. Његов чланак ће украсти уредник једног историјског часописа и објавити га на страном језику. Али, чланак сам по себи није представљао квалитет. Наслов и предмет чланка, који је требало да уведе Цима у свијет науке, представља директну алузију на бесмислене наслове докторских дисертација и научних радова на које се позива Вомак. Назив чланка је „Економски утицај развоја техника бродоградње, од 1450. до 1485.“ („The Economic Influence of the Development in Shipbuilding Techniques, 1450 to 1485“) (Ејмис, 2000: 15). Цим свој чланак посматра сасвим непристрасно и описује његову бесмисленост као „посмртну параду чињеница које изазивају зијевање“ („funeral parade of yawn-enforcing facts“) (Ејмис, 2000: 15). Иако је прочитао, или почео да чита низ сличних чланака, његов сопствени му је изгледао најгоре. Веома искрено, Ејмисов јунак уочава бесмисао свог научног ангажмана. Тема рада га не занима, али поучен моделом који је учио у другим радовима, он покушава да слиједи образац вртећи се у круг: „У разматрању ове необично занемарене теме“, почиње. ’Ове како занемарене теме? Ове необично шта теме? Ове необично занемарене шта? Због тога што је размишљао о свему овоме, умјесто да је подерао и запалио рукопис, осјећао се као још већи лицемјер и будала.“ („In considering this strangely neglected topic, it began. This what neglected topic? This strangely neglected what? His thinking all this without having defiled and set to fire to the transcript only made him appear to himself as more of a hypocrite and fool.“) (Ејмис, 2000: 14–15). Из оваквих примјера можемо видјети да ово није само комедија ексцентричних професорских нарави, него и разоткривање опште квазинаучности. Дакле, истраживачи чије радове је Цим читао или покушавао да чита указују на сличан степен неразумијевања суштине истраживања. Ејмисова сатира задире дубоко у суштину урушеног академизма и научности на веома конкретном примјеру младог човјека који треба да постане истраживач, а о самом истраживању не зна ништа. Кључна разлика између Цима и његових колега јесте у томе што је он свјестан свог незнања и површности. То га ставља у ред Филдингових лакомислених и наивних јунака, Тома Џонса (Tom Jones) и Јозефа Ендреза (Joseph Andrews).

Ипак, крађа таквог, неинвентивног чланка открива чињеницу да су постојали интелектуалци гори и од Цима и од Велча. И та крађа представља суноврат високог школства и научности, сатирично разбијање мита, постављено на темељу идеје да горе увијек може бити. Пад академизма се тиме не везује само за нове универзитете, него и за оне с традицијом, и за научне часописе и њихове уреднике. Талас универзитетске декаденције није селективно запљускивао установе и појединце.

Поставља се питање какви су студенти и шта они могу да науче? Неки студенти били су једва писмени, па ће Цим искористити њихов „стил“ пи-

сања у једном шaljивом пријетећем писму. Ипак, и на лошим универзитетима постоје добри и заинтересовани студенти, а они наставнике попут Цима плаше јер ће открити њихово незнање. Такав је, на примјер, Миши (Michie), Цимов некадашњи познаник из рата, тенкиста, који је уписао историју, а занима га управо средњи вијек. Миши га непрестано запитује о разним стварима: када ће добити силабус предмета или да му објасни термин „схоластика“. Цим касни са припремањем силабуса а термин „схоластика“ је један од оних с којима је увијек имао проблема: „Миши је знао пуно, или се чинило да зна, што није било добро. Једна од ствари које је знао, или се чинило да зна, била је схоластика. Диксон је читао, слушао, чак и изговарао ову ријеч барем десет пута дневно без разумијевања, иако се чинило да је разумије.“ („Michie knew a lot, or seemed to, which was bad. One of the things he knew, or seemed to, was what scholasticism was. Dixon read, heard, and even used the word a dozen times without knowing, though he seemed to.“) (Ејмис, 2000: 28–29). Стога је његова наставничка тактика избјегавање Мишија. Цим је свјестан да се неће још дуго моћи претварати да зна ствари. Он не прави значајну разлику између појмова „знати“ и „изгледати као да се нешто зна“. Јасно је да се Цим, као и сваки лош наставник, плаши добрих студената и онога шта они знају, па ипак он не покушава да ради на свом стручном усавршавању већ се са колегама студентима надмеће за наклоност zgodних студенткиња. Тако ће Цим искрено признати свом будућем добротичитељу Гор-Еркарту (Gore-Urquhart) каква је његова универзитетска каријера: „’Чини ми се да ниси срећан овдје; је ли тако?’ ’Да, мислим да сте сасвим у праву.’ ’У чему је проблем? У теби или у њима?’ ’Па, и једно и друго, рекао бих. Они траће моје вријеме а ја траћим њихово.’ („I’ve notion you’re not too happy in it; am I right?’ ‘Yes, I think you are right, on the whole.’ ‘Where’s the trouble? In you or in it?’ ‘Oh, both, I should say.’ ‘They waste my time and I waste theirs.’“) (Ејмис, 2000: 214).

За разлику од његових колега и професора који живе у заблуди да су велики, Цим зна да не зна. Иако не зна шта је „схоластика“, он зна да препозна јефтин начин изражавања свог ментора. Његов стил говора Цим ће подражавати у свом говору на тему симболичног наслова „Срећна Енглеска“ („Merry England“). То је кључни дио романа у коме се све покаже: и Цимова неспремност за универзитет и стање на универзитету. Тај говор ће означити крај његове кратке али незаборавне академске каријере. Цим је био толико пијан да је имитирајући професора Велча преврнуо пулт, па је и говор о срећној Енглеској свакако добио на значају. Рјечник професора Велча се састојао углавном од поштапалица и испразних флоскула, а будући да је проводио доста времена с њим, и Цим их је низао редом у свом говору: „наравно“, „схватате“, „како би се то могло рећи“, „интеграција друштвене свијести“, „идентификација рада са умјећем“ („of course“, „you see“, „as you might call it“, „integration of the social consciousness“, „identification of the work with craft“) (Ејмис, 2000: 223). Разумије се да су сви препознали „стил“ професора Велча.

Поред академских, Цим пролази и кроз низ личних невоља, нарочито када је ријеч о друштвеном и емотивном животу. Густа магла која обавија Цимов храм

знања и спознаја протеже се и на емоције. У клишеима размишља и о љубави, присјећа се напола запамћених изрека, које је рекао *неко*: Платон или Рилке, Аристотел или И. А. Ричардс (Ејмис, 2000: 72, 107). Њему то ништа не значи. Роман, каже Лоц, иако је комедија, није непрестано смијешан (Лоц, 2000: vi). Једино је Џимов однос према женама суптилнији и сложенији него што би се очекивало. И ту је Џим најозбиљнији (Лоц, 2000: xiii). За Џима су значајне двије жене: Маргарет, колегиница, и Кристина, Берtrandова дјевојка. Берtrand је син професора Велча, умишљени самопрозвани умјетник. Џимова веза са Маргарет није била успјешна, али он према њој никада није био немаран у оној мјери у којој би био према науци или студентима. Она је, наводно, емотивно скрхана јер је претходну лошу везу завршила покушајем самоубиства. Од почетка се слуги да њена веза са Џимом неће имати срећан крај. Краја није могло ни бити јер није било ни почетка. Преко Маргарет Ејмис показује један негативан тип универзитетске жене: она је неуротична, усамљена, неугледна, лошег укуса кад је ријеч о одијевању, склона преувеличавањима и патетици. Насупрот њој, Кристина је лијепа, допадљива, скромна и не припада академском миљеу и стога у роману представља Аријадну која ће Џима извести из универзитетског лавиринта.

Ипак, сваки инцидент који је у први мах изгледао веома лоше по Џимову каријеру и његов лични живот, испоставио се као срећан на крају. Јер, у готово филмски срећном завршетку, Џим добија и дјевојку и савршен посао, у складу са његовим могућностима, односно „врсту секретарског посла“ („sort of secretarial work“) (Ејмис, 2000: 233) који се састоји у томе да прима људе или да им каже да их његов надређени, то јест Гор-Еркарт, имућни Шкот, не може примити, па срећан одлази с Универзитета. Стога неки овај роман виде као бајку о мушкој Пепељуги (Мозли, 2005: 307).

Ејмис је одолио искушењу да подлегне обичају објављивања авантура омиљеног јунака у наставцима. Када је писао свој трећи роман *Свиђа ми се овдје* (*I Like it here*), помишљао је да уведе лик Џима Диксона кога ће послодавац Гор-Еркарт послати пословно у Португал. У Португалу би Џим сусрео писца по имену Кингзли Ејмис (Мозли, 2005: 304). Ејмис је схватио да то не би било у реду и да би тиме би умањио литерарни значај *Срећног Џима*. Ипак, Ејмис ће и у својим сљедећим романима обрађивати теме из универзитетског живота, на примјер, у роману *Џејкова ствар* (*Jake's Thing*) (Мозли, 2005: 308), или у романима *Рускиња* (*The Russian Girl*) и *Не можеш и једно и друго* (*You Can't Do Both*) (Петровић, 2003: 299).

Било би, дакле, погрешно рећи да је *Срећни Џим* само забаван роман. Ејмис је у овом роману водио рачуна о стилу, и нарочито је пажљиво бирао садржају прикладне ријечи. Како Лоц показује, његов језик је језик образованих, елоквентан, али не конвенционално елегантан, него управо онакав каквим се говорило на Оксфорду када је Ејмис био студент. Адекватном употребом језика остваривао је ефекат споре радње (slow-motion effect) у контрасту са динамиком неизбежне надолазеће невоље (Лоц, 1992: 112).

Овим романом хтио је да разобличи сваки облик лицемјерја; да изазове побуну против оних који се претварају, било да су интелектуалци или не, односно

против свих оних који више цијене спољашње форме од суштине. Каже Ејмис: „Култура је добра, али не као код Велчових. Образовање је добро... али оно је и погубно ако се не спроводи како треба.“ („Culture’s good, but not the way the Welches did it. Education is good... but it is self-defeating if it isn’t done properly“) (Келкс, 2003: 110–111). Ову тврдњу Ејмис је образложио и у роману Џимовим објашњавањем Гор-Еркарту о својим проблемима на послу. Када га Гор-Еркарт упита да ли је предавање историје траћење времена, Џим ће одговорити: „Не. Ако се добро и разумно предаје, историја људима може бити жестоко корисна. Али у пракси није тако. Настају проблеми. Не знам ко је зато крив. Лоша настава је главни проблем. Мислим, није због лоших студената.“ („No. Well taught and sensibly taught, history could do people a hell of a lot of good. But in practice it doesn’t work out like that. Things get in the way. I don’t quite see who’s to blame for it. Bad teaching’s the main thing. Not bad students, I mean.“) (Ејмис, 2000: 214).

3.

На крају схватамо суштину насловне синтагме „срећни Џим“, јер ће сваки поштен човјек завидјети „срећковићу Џиму“ који у овом свијету може да буде оно што јесте. Џим се ослободио *сујете* која би га гурала ка напредовању у каријери и *маске* заинтересованог асистента и научника, карактеристичне за универзитетски свијет. Срећни сплет околности јесте једна врста компензације за његову искреност према себи. Али, наслов имплицира и судбину других који су остали на универзитетима и питање њихове среће, јер читаоци схватају да ни Велч, ни Маргарет, ни многи други нису ни бољи, ни вриједнији ни талентованији од Џима. Они живе у својим кулама од карата брижљиво заобилазећи све незгодне посљедице искрености.

Овај, како кажу, романескни *славни случај* заиста је узбуркао књижевну критику у Енглеској педесетих година. Угледни критичари попут Сирила Конолија (Cyril Connolly), или писци попут Сомерсета Мома (Somerset Maugham), сматрали су овај роман „превратничким“, тумачећи га, по ријечима Ејмисовог биографа, Ерика Џејкобса (Eric Jacobs), као представника *новог таласа* простоте и некултуре у умјетности (Џејкобс, 1996: 20). У приказу романа, објављеног у *Сандеј Тајмсу* (*The Sunday Times*) у децембру 1955. године, Сомерсет Мом указује на појаву једне нове класе, оваплоћене у лику Џима Диксона, класе „пролетеријата с бијелим оковратником“ („white collar proletariat“) (Џејкобс, 1996: 151). Та класа је њега итекако плашила јер је духовитост романа била само површна слика дубоких промјена у енглеској култури. За њега је порука романа била пророчка јер је откривала наличје високог школства, и нарочито наличје новог академског особља:

„Они не иду на универзитет да би стекли културу, него да добију посао, а кад га добију, онда забушавају. Немају манира, и отужно су неспремни да се суоче са било каквим друштвеним проблемом. Њихов појам славља је у томе што ће

отићи у паб и попити шест кригли пива. Они су подли, злонамјерни и завидни. Писаће анонимна писма да би угњетавали млађе колеге и прислушкиваће телефонски разговор који их се не тиче. Дарежљивост, љубазност, великодушност су особине које они презиру. Они су шљам. Напустиће универзитет чим се укаже прилика. Неки ће, без сумње, потонути, можда с олакшањем, у скромну класу из које су потекли; неки ће се одати пићу; неки криминалу, и отићи ће у затвор. Други ће постати директори школа и обликоваће младе, или новинари и обликоваће јавно мњење. Неколицина ће стићи до Парламента, постаће министри и владати земљом. Сматрам се срећним што то нећу доживјети.“

„They do not go to university to acquire culture, but to get a job, and when they have got one, scamp it. They have no manners, and are woefully unable to deal with any social predicament. Their idea of a celebration is to go a public house and drink six beers. They are mean, malicious and envious. They will write anonymous letters to harass a fellow undergraduate and listen to a telephone conversation that is no business of theirs. Charity, kindness, generosity are qualities which they hold in contempt. They are scum. They will in due course leave the university. Some will doubtless sink back, perhaps with relief, into the modest class from which they emerged; some will take to drink, some to crime, and go to prison. Others will become schoolmasters and form the young, or journalist and mould public opinion. A few will go into Parliament, become Cabinet Ministers and rule the country. I look upon myself as fortunate that I shall not live to see it.“ (Коста, 1994: 112).

Колико год ова критика изгледала и академска и класно елитистичка, она је покренула једну тему, актуелну и код нас у садашњем тренутку наше „транзиције“. Мом је веома убједљиво приказао развојни пут људи попут Џима Диксона, али и оних који су гори од њега као што су професор Велч, његов син или уредник који му је украо чланак. Он није негирао писатељски таленат Кингзлија Ејмиса, али је сматрао да је Џим Диксон, један од омиљених антијунака књижевне сцене двадесетог вијека, метафора опште појаве о ондашњем образовном систему. Он је указао на озбиљност ове друштвене комедије и на поруку коју она скрива у позадини веселих универзитетских догодовштина.

Може се рећи да је по добро увјежбаном класичном моделу, да се кроз смијех каже истина (*Ridendo dicere verum*), и Кингзли Ејмис разобличио „академски гај“ Енглеске педесетих година прошлог вијека. Зато је пажљивом читаоцу ова Ејмисова „академска комедија“ и својеврсна „историја“, „учитељица живота“, колико и забавна литература.

Литература

- Бредбери: Bradbury, Malcolm. 2001. *The Modern British Novel, 1878–2001*. London: Penguin Books.
- Вомак: Womack, Kenneth. 2005. Academic Satire: The Campus Novel in Context. In Brian W. Shaffer (ed.), *A Companion to the British and Irish Novel, 1945–2000*. Oxford: Blackwell Publishing, 326–339.

- Ејмис: Amis, Kingsley. 2000. *Lucky Jim*. London: Penguin Books.
- Кадон: Cuddon, J. A. 1998. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.
- Келкс: Keulks, Gavin. 2003. *Father and Son, Kingsley Amis, Martin Amis and the British Novel since 1950*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Кољевић, Светозар. 2003. *Енглески романсијери двадесетог века (1914–1960)*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Коста: Costa, Richard Hauer. 1994. *An appointment with Somerset Maugham: and other literary encounters*. Texas A&M University: Consortium Press.
- Лоџ: Lodge, David. 1992. *The Art of Fiction*. New York: Viking, Penguin.
- Лоџ: Lodge, David. 2000. Introduction. In Kingsley Amis. *Lucky Jim*. London: Penguin Books. v-xv
- Мозли: Moseley, Merritt. Amis, Father and Son. In Brian W. Shaffer (ed.), *A Companion to the British and Irish Novel, 1945–2000*. Oxford: Blackwell Publishing, 303–312.
- Петровић: Petrović, Novica. 2003. Od gnevnog mladog čoveka do matorog čangrizala: Slučaj Kingzlija Ejmisa. *Reč*, no. 69/15. 299–322.
- Ростон: Roston, Murray. 2011. *The Comic Mode in English Literature, From the Middle Ages to Today*. New York: Continuum.
- Џејкобс: Jacobs, Eric. 1996. *Kingsley Amis: A Biography*. London: Hodder and Stoughton.
- Шафер: Shaffer, Brian W. 2006. *Reading Novel in English 1950–2000*. Oxford: Blackwell Publishing.

Marija Letić

SERIOUSNESS OF AMIS'S SATIRE

Summary: Since the time of Swift the satirical novel has represented one of the favourite genres of English and American novelists. Here we are going to pay attention to the specific form of satire – academic satire (campus novel). The first relevant novel which unveils the academic *milieu in literature* is Amis's *Lucky Jim*. The setting of his novel covers the mid-20th century, the period of the *modernisation* of British higher education. We will point out literary patterns, stylistic aspects, interesting characters and particularly the seriousness of his humour based on merry academic community.

POSTKLASIČNA NARATOLOGIJA

Sažetak: U radu se posmatraju osnovne tendencije postklasične naratologije. Između ostalog, navodi se njen odnos prema klasičnoj naratologiji, kao i pravci kojima se ova savremena disciplina kreće, a koji se mogu svesti na: dijalog sa strukturalističkim dostignućima, transmedijalnost, interdisciplinarnost, odnosno produbljivanje kontekstualnih i kognitivnih aspekata naratologije.

Cljučne reči: postklasična naratologija, teorije pripovedanja, narativni tekst, interpretacija, kognitivna naratologija

Uvod

Koreni naratologije, kao i celokupne nauke o književnosti, mogu se pronaći u tekstovima Platona i Aristotela. Međutim, ova nauka, kao samostalna disciplina, počela je da se oblikuje šezdesetih godina XX veka. Francuski žurnal *Communications* je 1966. čitav jedan broj posvetio strukturalnoj analizi narativa („The Structural Analysis of Narrative“), a nekoliko godina kasnije Cvetan Todorov uveo je termin naratologija (*Grammaire du Décaméron*, 1969) označavajući njime *la science du récit*. Etimološki, naziv dolazi od latinskog *narrare*, u značenju jezičkog akta, govornog čina suprotnog *diegesisu* i *mimesisu*.

Za predmet ove discipline izdvojeni su fundamentalni principi pripovedanja i njegova sposobnost oblikovanja i prenošenja značenja. Drugim rečima, predmet naratologije jeste narativ, u smislu svega onoga što prenosi ili prikazuje priču. Priča se određuje kao niz (sekvence) događaja koje uključuju karaktere. Događaji podrazumevaju i prirodna i „veštačka“ dešavanja (npr. poplave i saobraćajne nesreće), a karakteri (likovi) bivaju delovi događaja na taj način što postaju činioци koji izazivaju dešavanja, vršioци ili žrtve, oni koji imaju koristi ili bivaju pod uticajem odigranog.

Narativ se određuje iz tri perspektive: objekta, tj. događaja o kojima se govori, procesa, implementiranog pripovedačem, i sintaksički, koji obuhvata prve dve perspektive. Otuda su za osnovne nivoe narativa izdvojeni *histoire* (story, fabula, povest), *narration* (diskurs, pripovest), *recit* (siže, tekst)

Svoj vrhunac naratologija doživljava sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka, u periodu koji se danas određuje kao klasična naratologija (KN – doba (post) strukturalizma). Neki od osnovnih problema kojima se KN bavila jesu: „autoreferencijalni prorezi teksta: prostorni i vremenski pokazni prilozi, zamenički i glagolski

oblici što su u teoriju pripovedanja ušli preko Bilerovih, Benevistovih i Jakobsonovih istraživanja; zatim, različite tehnike predstavljanja svijesti: pripovijedano mišljenje, gledanje, govorenje, nezamislive bez posredovanja jezičkih sklopova (Pauillaon, Cohn); forme neupravnog prenošenja govora (Vološinov, Bahtin, Banfield, McHale); mikrosegmenti i makrosegmenti opisa (Hamon, Slawinski); karakterizacija i fragmentizacija likova (Dacherty); pripovjedne situacije i pripovjedno gledište (Stanrel, Lanser); aspekti primaoca naracije (Prince, Pywowarerik); transtekstualnosti i s njima povezani problemi implicitnog autora i autora-kao-funkcije (Genette, Foucault). Posebnu važnost ima sklop revalorizacije jezične kvalitete teksta, istraživanje face-to-face pripovjednih interakcija (Goffman, Gülich, Quasthoff, L. Polanyi, Labov, Waletzky) i to ne samo u uobičajenim dnevnim situacijama, već i u psihoanalitičkom dijalogu (Labov, Fanshel, Flader, Giescke, Kernode)“ (Biti, 1987: 94).

Ekspanzionistička priroda naratologije u ovom, tačnije, od ovog perioda ogleđa se i u takozvanom narativnom zaokretu (*narrative turn*) koji se dešava u društveno-humanističkim naukama i koji podrazumeva da ova disciplina, odnosno metodologija dobija povlašćeno mesto u pomenutim naukama, ali i to da ona proširuje horizont svojih istraživanja sa priče, kao književnog fenomena, na priču kao formu skladištenja znanja.¹ Narativni zaokret uslovio je svest o tome da su narativi centralni u mnogim oblastima kulture, od autobiografije, istorije i psihologije, preko prirodnih nauka, do bankarstva i, čak, sporta.

Ovakva promena u naratologiji i njenoj primeni uslovlila je da se od devedesetih, i naročito od dvehiljaditih godina govori o jednoj novoj disciplini – postklasičnoj naratologiji (PN). U ovom radu prikazaćemo osnovne tendencije i usmerenja postklasične naratologije.

Da bi se epistemološki objasnio iskorak koji je načinjen u postklasičnoj u odnosu na klasičnu naratologiju, moguće je povući paralelu sa skokom koji se desio prelaskom sa njutnovske na ajnštajnovski model u fizici. Njuttin je smatrao da su vreme i prostor konstantni i univerzalni i na osnovu toga gradio je svoju paradigmu. Međutim, Ajnštajn otkriva da je brzina svetlosti ta koja je konstantna, na koju ne utiču ni vreme, ni prostor, te je, postavljajući svetlost, tj. njenu brzinu za glavnog junaka došao do zaključka da ako je ona konstantna, onda vreme i prostor moraju da budu relativni.

Slično je i sa objektom istraživanja u klasičnoj i postklasičnoj naratologiji. U prvom slučaju radilo se o narativu koji je bio njutnovski konstantan i podrazumevao je ono i samo ono što se zasniva na tome da neko priča priču o nekom koji radi/trpi nešto u određenom vremenu i prostoru. PN relativizuje takav model jer narative sagledava svuda gde se oni ili njihovi delovi mogu rekonstruisati, virtuelizovati, aplikovati. Zato je ona u svojoj osnovi kako kognitivna (virtuelizovati, prepoznati), tako i kontekstualna (narativi se nalaze svuda). Dakle, prelaz sa KN na PN označava promenu objekta istraživanja i zamenjivanje narativa narativnošću, kao procesa koji dovodi do nastanka narativa i njegovih imanentnih, tj. pragmatičkih osobina.

¹ „The narrative turn encompasses more and more disciplines concerned not just with story as story but with storied forms of knowledge“ (Kreiswirth, 2005: 382).

Ansgar Njuning (Nünning, 2003: 239–275) je za najbitnije razlike KN i PN izdvojio: 1) KN je orijentisana ka tekstu, a PN okrenuta kontekstu; 2) KN je usmerena ka jeziku, odnosno sintaksi, a PN ka govoru, tj. pragmatici; 3) KN je zatvoren sistem, a PN insistira na otvorenosti, dinamici naracije; 4) KN počiva na funkcionalnim analizama, a PN je okrenuta čitaocu i strategijama čitanja i razumevanja; 5) KN ide odozdo, a PN odozgo; 6) KN odlikuje reduktivni binarizam, a PN preferencija holističke kulturološke interpretacije; 7) KN zastupa strukturalističke taksinomije, PN ideološki usmeravane analize; 8) KN je indiferentna prema moralu dok ga PN stavlja u prvi plan; 9) KN određuje deskriptivna, a PN interpretativna i evaluativna paradigma; 10) KN je poetika fikcije, PN poetika interpretacije; 11) KN određuje univerzalizam, a PN partikulizam (kontekstualizam); 12) KN je relativno jedinstvena disciplina (sa osnovom u semiologiji), naspram PN koja je interdisciplinarni projekat zasnovan na različitim pristupima. Možemo dodati i to da je KN teorijska, a PN postteorijska disciplina.²

Postklasična naratologija

Dejvid Herman je u *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* prvi uveo odrednicu postklasična naratologija: „Postklasična naratologija, koja ne bi trebalo da se spaja sa poststrukturalističkim teorijama pripovedanja, sadrži klasičnu naratologiju kao jedan svoj segment, ali je obeležena obiljem novih metodologija i istraživačkim hipotezama te predstavlja okrilje novim perspektivama o formi i funkcijama samog narativa. Postklasična naratologija ne preispituje samo granice, već i mogućnosti starijih strukturalističkih modela pripovedanja, slično postklasičnoj fizici koja ne odbacuje klasične njutnovske modele, već nanovo promišlja njihove konceptualne podsticaje i preispituje oblasti njihove primene (Herman, 1999: 2–3)“.

U tom smislu PN revidira dostignuća klasične naratologije, nastale na osnovama francuskih strukturalista (Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, A. J. Greimas, Gérard Genette), i klasične nemačke teorije pripovedanja (Eberhard Lämmert, Franz Karl Stanzel). To je primetno i u činjenici da se Herman u koncipiranju PN poziva na studije Šlomit Rimon Kenan, Sejmura Četmena i Džeralda Prinsa.

PN predstavlja, dakle, detaljnu razradu klasične naratologije koja podjednako i konsoliduje i preinačava osnovno teorijsko jezgro naratologije proširujući klasičan naratološki model u metodološkom, tematskom i pogledu kontekstualnih uticaja. Ova proširivanja desila su se 80-ih i 90-ih godina i Herman vidi tri velike linije kojim se te promene kreću: 1) jačanje primene novih tehnologija i metodologija; 2) kretanje izvan literarnih narativa; i 3) proširivanje naratologije na nove medije i „narativne logike“.

S druge strane, imajući u vidu tendencije u PN koje su se iskristalisale poslednjih desetak godina, Jan Alber i Monika Fludernik (Alber, Fludernik, 2010) govore

² Termin postteorija uveo je T. Iglton (Eagleton, 2003) kako bi obeležio period koji dolazi nakon postmodernizma. Za razliku od njega, Herman govorio o postklasicizmu.

o četiri trenda:

- 1) revidiranje dostignuća i problema KN, u smislu intradisciplinarnog proširivanja njene paradigme fokusiranjem na teorijski slepim mestima, raskolima i aporijama stare paradigme;
- 2) metodološko proširivanje starijeg modela;
- 3) tematsko proširivanje – različito naglašavanje klasičnog modela čije se jezgro bavilo invarijantnim, univerzalnim kategorijama – feministički, LGBT, etnički, postkolonijalni pristupi narativu;
- 4) kontekstualni trend – primena PN i van romana – naratološki zaokret u društvenim i humanističkim naukama uslovio je svest o tome da su narativi centralni u mnogim oblastima kulture, od autobiografije, istorije i psihologije, preko prirodnih nauka, do bankarstva i sporta.

U tom smislu jedni proučavaoci nastavljaju da rade u okviru klasične paradigme naratologije dodajući analitičke kategorije originalnoj osnovi strukturalističkog koncepta, a drugi nastoje da ostvare radikalni raskid sa tradicijom prevazilazeći pretpostavke i kategoričke aksiome klasične paradigme. Motivi ovakve rekonceptualizacije teorijskih modela, pa čak i same naratologije kao discipline, vezani su za posledice narativnog zaokreta, tj. za činjenicu da se narativna teorija koristi u više različitih nauka i vezuje za mnoge i raznovrsne stvari.³ To je dovelo do preispitivanja aksioma koji su, u vezi sa literarnim tekstovima, delovali neupitno i neprikosnoveno – revidiraju se za strukturalizam standarni, fundamentalni koncepti i tipologije.

U PN pripovedni umetnički tekst nije glavni objekt analize, već početna tačka u interpretaciji mentalnih i kontekstualnih procesa posredstvom kojih se raspoznaju i obrađuju informacije postavljene u samom i samim tekstom. PN stavlja u prvi plan ono što su ranije metodologija pominjale, počevši od psihoanalize i traganja za skrivenim simbolima, tj. elaboracije određenih simbola, preko shematizovanih aspekata i belina fenomenologije, Ekove otvorenosti, do dekonstrukcijskih tragova i rasepa. Samo, nasuprot njima, PN gradi svoj pristup na navedenim mestima teksta, i to tako što ih nadopunjuje (u dekonstrukcijskom smislu) ideološkim interpretacijama i/ili hipotezama prirodnih nauka. Dakle, sličnost sa poststrukturalizmom ogleda se u teorijskom promiskuitetu i terminološkom bogatstvu (ležernosti), a razlika je u partikularnosti – PN ne pokušava da ukine tradicionalne modele u celini, samo ih preispituje u pojedinim segmentima. S druge strane, ono što PN razdvaja od dekonstrukcije jeste njena prekonstruktivistička utemeljenost. Zato je objekt proučavanja PN ne narativ, već narativnost kao proces koji vodi formiranju narativa i njegovih imanentnih osobina.⁴

³ Poslednjih desetak godina narativni zaokret postao je tako intenzivan da neki govore i o naratološkoj industriji (Heinen, Sommer, 2009).

⁴ Narativizacija se sastoji iz kognitivnih i lingvističkih operacija. Prve, ontološke, predstavljaju nesvesnu segmentaciju kontinuuma iskustva na kognitivne jedinice, odnosno događaje. Druge operacije – lingvističke, jesu znakovno kodiranje tih događaja kao sekvenci predikata i različitih tipova predloga u cilju linearnizacije i perspektivizacije, odnosno unošenja izvesnog poretka i povezanosti među događajima.

Odnos prema pripovednom tekstu koji određuje PN može se definisati kao „mimetički redukcionizam“. To označava da su svi elementi teksta bitni, a ne samo oni koji su neposredno prikazani kao pripovedni, odnosno da se pripovedno pronalazi i u onim tekstovima koji tradicionalno nisu određivani tako (mimeza ovde ne znači predstavljanje stvarnosti, već se tiče narativnog). Osim toga, mimetički redukcionizam podrazumeva da se pripovedni svetovi sagledavaju kao samosvojne strukture koje sa stvarnim svetom i nemaju neke neposredne veze. Iz tih razloga PN se bavi i problemima narativnosti u transmedijalnim formama, tj. kontekstima, kao i neverbalnim narativima (muzika, slikarstvo, i sl.).

Verner Vulf (Werner Wolf) je jedan od prvih koji je nastojao konceptualizovati narativnost u transmedijalnim okvirima. Tradicionalni narativi definisali su se preko: reprezentacije vremena posredstvom događaja; prisustva posredničke instance (naratora); dinamičkog odnosa između priče i diskursa (fabule i sižea) i kriterijuma empiričnosti. Volf, na tragu Džeralda Prinsa, posmatra stepen prisutnosti narativnog, i to tako što proširuje tradicionalna shvatanja posredstvom medijuma (sredstava izraza) i medija. On, zapravo, pokazuje da je narativnost rezultat kognitivne delatnosti (kognitivni frejm), a ne prisustvo u tekstu – što je značajan iskorak u odnosu na klasičnu naratologiju.

Do ovih stavova Vulf je došao na primeru analize „Laokoona“.⁵ Njegova teza sastojala se u tome da se ova skulptura može posmatrati kao narativ jer predstavlja slobodnu ilustraciju verbalne istorije (priče). Argumentacija ove teze počiva na tome da prikazujući tri tela u pokretu prouzrokovanim napadom zmije, skulptura, posredstvom izraza lica i gesta, posmatraču nudi i shemu napada i borbe koja ima veliki narativni potencijal upućujući ka prošlom i budućem poput verbalnog pripovedanja. Drugim rečima, Volf ne govori o formalnim narativnim svojstvima skulpture, već o mogućnosti da ih posmatrač uoči: pošto je narativ kognitivni frejm, moguće je narativizovati „Laokoona“. Po tome, sama skulptura ne pokreće u svesti posmatrača jedino poznatu priču („istoriju“), već priziva i opšta znanja o zmijama kao opasnim životinjama koje napadaju čoveka, odnosno aktivira sposobnost razumevanja izraza lica i tela (Wolf, 2003).

Navedeni i slični stavovi uslovlili su da ključna odrednica KN *story*⁶ bude redefinisana. Ovim nazivom obeležavane su sekvence događaja, odnosno sadržaj narativa. Dovođenje u pitanje njenog klasičnog smisla započeli su još 90-ih godina prošlog veka autori kao što su Rimon-Kenan, svojim proučavanjem geometrijske imaginacije (*geometric imaginary*), i, posebno, Tomas Pavel i Lubomir Doležel teorijama mogućih svetova. Zato Herman (Herman, 2002) *story* zamenjuje sa *story-world* obrazlažući da narativi omogućavaju da se zamisle čitavi svetovi priča sa mnoštvom različitih detalja, a ne samo aristotelovski sledovi događaja.

⁵ Izbor ove skulpture nije nimalo slučajna i neposredno se naslanja na istoimeno Lesingovo delo. Iako je u njemu ovaj nemački kritičar ukazivao na razlike između slikarstva i poezije, mnogi smatraju da je pokazano da su one manje značajne od njihovog zajedničkog telosa (npr. Wellbury, 1984: 19).

⁶ Istini za volju treba pomenuti da u klasičnoj naratologiji nije postojao konsenzus oko tri fundamentalne odrednice: *historie*, *narration*, *recit*. Ženet je predložio zasebno razmatranje *historie*, *recit* i *narration*. Balova zadržava pojmove *recit* i *historie*, a *narration* „prevodi“ u *text*. Rimon-Kenan prevodi *historie* kao *story*, *recit* kao *text*, a *text* Balove vraća u Ženetovo *narration* (Milutinović, 2004).

Posebno valja istaći istraživanja Mari Lor Rajan (Ryan: 1991, 1999, 2001, 2004) koja narrative sagledavaju poput mogućih svetova (univerzuma) sačinjenih od mnoštva različitih elemenata. Nju naročito zanimaju alternativni mogući svetovi, kao što su snovi, fantazije, halucinacije, odnosno oni koji su prisutni, ali nerealizovani u potpunosti u narativu. Na njenom tragu nalazi se i Snežana Milosavljević Milić i njeno proučavanje virtuelnih narativa.

Na osnovu ovakvih postavki PN se okrenula i istraživanju neprirodnih narativa (*unnatural narratives*), odnosno onih antimimetičkih narativa koji prikazuju u stvarnom svetu nemoguće scenarije i događaje dovodeći u pitanje osnovne empirijske kategorije identiteta, vremena i prostora.⁷ Brajan Ričardson (Richardson, 1987, 1997, 2000, 2002, 2006) je najznačajniji predstavnik ovog pristupa poznatog kao *unnatural narratology* koji kombinuje postmodernističku i kognitivnu naratologiju.

U tom kontekstu Johanes Ajzenhut (Eisenhut, 2009), na tragu Ingardenovih tačaka neodređenosti i praznih mesta uvodi pojam emulacije kako bi opisao model čitanja kao sanjarenja (*Tagtraum-Modell*). Pod tim se podrazumeva da se subjekt udaljava iz spoljašnjeg sveta kako bi konstruisao i promislio virtuelne epizode. Drugim rečima, emulacija podrazumeva kognitivni proces koji nastaje između čitaoca i teksta. Čitalac u tom procesu ne samo da sačinjava, već i preispituje različite projekcije. Pri tom, emulativni plan teksta zavisi kako od naratoloških kategorija (tekstualnih struktura), tako i od tekstualno-semantičkih parametara. Zapravo, Ajzenhut govori o tri funkcionalna nivoa teksta koja određuju čitanje i razumevanje. Semiotički nivo odnosi se na komunikativni aspekt teksta, njegov stil, topose i siže. Emulativni podrazumeva funkcije teksta koje omogućavaju empatiju, a paradigmatički nivo upućuje na korelaciju ličnih doživljaja i opšteljudskih iskustava (stvarni svet) ostvaren kognitivnom sposobnošću čoveka da prepozna opšte u pojedinačnom.

Sem toga, do revidiranja modela i dostignuća KN došlo je i promenom korpusa. Npr. Štancl i Ženet bavili su se romanima 19. i početka 20. veka. Nasuprot tome, PN se okreće ne samo savremenim tekstovima, već sagledava i druge medije i načine na koje narativne prakse oblikuju medijumi u kojima se priče predstavljaju. To je dovelo i do preispitivanja koncepta samog pripovedača, naročito u vezi sa filmskim (sineastičkim) pripovedanjem (*cinematic narrator* – Chatman, 1990: 124–138).

Na primer, Dominik Ort preispituje Ženetov model i njegove stavove o perspektivi, tački gledišta i fokalizaciji (Kaul, Palmier, Scrandies, 2009). Ort, uvodeći i film kao korpus naratoloških proučavanja, postavlja pitanje da li su naratološke kategorije univerzalne, ili je reč samo o onima koje važe za književni tekst. On navodi Jorga Švajnica koji je pokazao da fokalizacija na filmu označava kome pripada perspektiva iskustva (*Erlebnisperspektive*) koja je narativno predočena. Ort uvodi pojam polifokalizacije i govori o tri njena tipa u seneastičkom pripovedanju: korigujućoj formi (kada različita pripovedanja protivreče jedno drugom, pri čemu jedno koriguje druge), relativizujućoj formi (u kojoj su pripovedanja protivrečna, ali je nejasno koje je pravo) i dopunjujućoj formi (kada svaka sledeća faza pripovedanja predstavlja novu perspektivu iskustva).

⁷ Po Alberovim rečima, ovi narativi prenose fizički i logički nemoguće scenarije i događaje (Alber, 2009).

Osim filmu, PN se okrenula i onim medijima i medijumima koji u KN nisu ni postojali, odnosno nisu shvatani kao narativni. To se prevashodno odnosi na tzv. hiperfikciju. Hiperfikcija jeste elektronska literatura ostvarena hipertekstom: interaktivni roman, sajbertekst (igre i sl. gde izbor medija određuje strukturu i smisao teksta), hipertekstualna poezija, softveri za stvaranje, obradu i čitanje hipertekstualne fikcije (tzv. *storyspace*), tekstualne avanture (interaktivna fikcija), vizuelni romani, i sl.

Ili, Sandra Hajnen (Heinen & Sommer, 2009) je uporedila narativnost diskursa različitih nauka: istorije, prava i medicine čime je naratologija prerasla iz jedne književnonaučne discipline u opštu ekspertizu humanističkog, iskustveno-naučnog saznanja.

Nešto slično učinio je i Vinsent Mejlberg (Heinen & Sommer, 2009) koji je postavio pitanje može li slušanje muzike biti opisano terminima razumevanja narativa, odnosno može li naratologija postati nezavisno sredstvo analize jedne takve oblasti. Oslanjajući se na shvatanje Mike Bal da je narativ prikazivanje vremenskog razvoja (događaja u vremenu) Mejlberg zaključuje da se i muzika može „posmatrati“ na takav način – kao razvijanje u vremenu. Samo njeno izvođenje je svojevrsna fokalizacija, tačka iz koje „muzički događaj“ može biti posmatran kao narativ.⁸

Korelacija sa različitim disciplinama, kako u pogledu metodologija, tako i u vidu korpusa, dovela je do toga da se ovi odnosi u PN posebno ispituju. Tako je Ričardson (Richardson, 2010) napravio razliku između interdiskursivnosti i interdiciplinarnosti. Pod prvim on podrazumeva delimične pozajmice iz drugih naučnih oblasti, najčešće u pogledu terminološkog aparata, pri čemu ne dolazi do ravnopravnog dijaloga između tih oblasti (metodologija). U slučaju interdiciplinarnosti reč je o mogućnosti zajedničkih proučavanja koja imaju potencijal obogaćivanja disciplina koje u njemu učestvuju.

Sem pomenutog, PN bavi se i retorikom – narativ se u tom slučaju posmatra kao čin komunikacije između stvarnog autora i publike, kao i implicitnog autora i implicitnog čitaoca, odnosno naratora i naratera (narativne publike).⁹ Retorička analiza insistira na tome da tekst od čitaoca zahteva donošenje etičkih sudova (o

⁸ Videti i: Benson, 2003.

⁹ Podsećamo da je odrednicu implicitni autor uveo Vejn But (a kasnije je razradili Hirš i Četmen) u kontekstu neoaristotelizma čikaške škole, označavajući njome „drugo ja“ stvarnog autora. Po Butu, čitalac želi da zna na kojoj vrednosnoj poziciji stoji autor, odnosno gde on želi da se čitalac nalazi (Booth, 1983: 73). Analiza implicitnog autora omogućava da se najbliže pride umetničkim, stvaralačkim intencijama stvarnog autora (Booth, 1982: 21). Slično misli i Džejms Filan koji implicitnog autora definiše kao pojednostavljenu verziju stvarnog autora koja je odgovorna za nastanak teksta, odnosno prikazanog sveta u datom poretku. Proučavanje implicitnog autora podrazumeva i približno utvrđivanje stanja tzv. autorske publike (*the authorial audience*), tj. idealne publike za koju autor stvara tekst i koja ga u potpunosti razume (Rabinowitz, 1977: 121–141; Rabinowitz, 1998; Phelan, 1996: 135–153). Retorički modeli pomažu stvarnom čitaocu da postane deo autorske publike kako bi razumeo inovacije tokom prihvatanja mogućnosti koje narativ nudi. Ričard Volš navodi da se ekstradijegetički heterodijegetički naratori (impersonalni, autorski) ne mogu razlikovati od autora, tj. da je narator uvek ili lik koji pripoveda ili autor (Walsh, 2007: 84, 78).

naratoru, likovima, implicitnom autoru).¹⁰ Filan (Phelan) razlikuje četiri takve pozicije: 1) ispriповedanu etiku (nivo odnosa među karakterima), 2) pripovednu etiku (naratorov odnos prema karakterima), 3) impliciranu etiku (odnos implicitnog autora prema pripovednom svetu) i „empirijsku“ etiku (odnos stvarne publike prema tri navedena nivoa – Phelan, 2007: 11).¹¹

Navedeni etički principi narativnosti vode do sledeće oblasti PN koju možemo nazvati kontekstualnom (*context-sensitive*) ili ideološkom. Pošto se objekat istraživanja ove discipline proširio na gotovo sve tekstove, od poezije, preko muzike, do nauke, i obuhvatio najrazličitije medije i medijume, osim interesovanja za proučavanje imanentnih osobina teksta, pojavila su se i ona vezana za problem pozicije narativnosti u okviru društvenog, rodnog, rasnog, LGBT, istorijskog, ideološkog i psihološkog konteksta. Ovakva metodološka usmerenost podrazumeva utvrđivanje narativnih elemenata koji su odgovorni za stvaranje i prenošenje navedenih kontekstualnih smislova, odnosno na koji način su oni uslovljeni samim kontekstom: tekstovi se sagledavaju po svojim kulturalnim i ideološkim vrednostima, ali i načinima na koji u tom smislu deluju (Beck, 2003). To posebno važi za postkolonijalne naratologe koji, nastavljajući tradicije poststrukturalizma, odgovaraju na pitanja kako su narativni tekstovi povezani sa kolonijalnim ili neokolonijalnim diskursnim praksama (Aldama, 2003). Na tragu ovih sagledavanja, Brajan Ričardson (Richardson, 2001, 2006, 2007), na primer, navodi da se tzv. „mi-naracija“ strategijski pojavljuje u postkolonijalnoj fikciji propagirajući antiindividualistički koncept tradicionalnih kultura.

Međutim, najznačajniji iskorak PN vezan je za njenu transgeneričku prirodu. Naime, iako su pristupi u PN veoma raznorodni da, čak, mnogi govore o postklasičnim naratologijama, ono što sve varijetete objedinjuje jeste upravo ta njihova trans(disciplinarna/medijalna) priroda.

Ovakva pozicija sumira se u u zborniku *Narratology In The Age Of Cross-Disciplinary Narrative Research* (Heinen & Sommer, 2009) čija je osnovna tendencija preispitivanje postojećih naratoloških modela u svetlu novih proučavanja, kao što su naratološke sheme i nivoi, multimodalnost i stilističke metafore. Odnosno, glavni interes autora zbornika jeste istraživanje potencijala razvoja takozvane naratologije sa crticom (*hyphenated narratology*) u kojoj se narativna teorija sjedinjuje sa hermeneutikom, lingvistikom, kognitivnom teorijom i sl.

Tom Kindt naglašavajući da je tekst za PN uvek ilustracija, a ne cilj istraživanja, ističe da se o naratologiji ne može razmišljati kao o empirijskoj nauci, jer nju, umesto empirijskih uopštavanja, zanimaju više ili manje sistematizovane sheme konceptualnih stipulacija (ugovora – *conceptual stipulations*) koje se vrednuju po kriterijumima prihvatljivosti, povezanosti i logičnosti.

¹⁰ Tačnije, Naratologija diskursa analizira stilističke izbore koji određuju realizaciju narativnog teksta, kao i pragmatička svojstva koja kontekstualizuju tekst unutar društvenog i kulturalnog okvira.

¹¹ U okviru retoričkog pristupa može se navesti i Volš (Walsh, 2007) koji se bavio problemom pripovednog glasa; on je koncipirao narativno prikazivanje kao po modu retoričko i semiotičko (više negoli lingvističko). U pogledu retoričkog, Volš polazi od Platonove razlike mimeze i dijegeze. Semiotički segment vezan je za metaforičku prirodu pripovednog glasa.

A. Njuning navodi da su alijansu naratologije i kulturalne istorije opterećivale lažne binarne opozicije: tekst/kontekst i forma/sadržaj. Strukturalizam je zanimalo sve osim konteksta, a u PN, sem konteksta, neophodno je uzimati u obzir i strategije interpretacije. Te strategije podrazumevaju kulturalnu, rodnu i istorijsku uslovljenost razumevanja. Na taj način istorijska, međukulturalna i postkolonijalna problematika postaju delom ili osnovom PN.

O razuđenosti modernih naratoloških istraživanja svedoči činjenica o postojanju velikog broja njenih grana, tj. „naratologija sa crticom“: psihoanalitička naratologija, historiografska naratologija, naratologija mogućih svetova, pravnička naratologija; feministička naratologija,¹² rodna naratologija, kognitivna naratologija, prirodna (*natural*) naratologija, postmodernistička naratologija, retorička naratologija, kulturološka naratologija, transgenerička naratologija, politička naratologija, psihonaratologija (psihometrijski empirijski pristup)...

Ipak, iako postoji čitav niz različitih struja u PN, ona koja se posebno izdvaja jeste kognitivna naratologija. Naratološka istraživanja su čak i u svom klasičnom razdoblju bila veoma bliska ili povezana sa psihologijom. U tom smislu naročito je značajan rad Lava Vigotskog koji je naglašavao sociointeraktivne i kulturalne korene čovekove inteligencije. Džerom Bruner (Jerome Bruner) neposredno se oslanja na ovo učenje navodeći da je narativ jedna od dve osnovne strategije pomoću kojih se „kognituje“ svet (druga je paradigmatično ili logičko-klasifikatorsko mišljenje – Bruner, 1986). Stoga se Bruner zalagao da priče budu proučavane kao fundamentalni sociointerakcijski izvori razvoja i sofisticiranja ljudske inteligencije. Ovakvi stavovi doveli su do toga da se sve više proučava uloga priče u okviru porodice, odnosno razvoja deteta (Ochs et al., 1992), što je dovelo do napuštanja teze da je uspavanka najstariji literarni oblik u korist dečije priče.

Ali, tek će razvojem kognitivnih nauka (Wilson, Keil, 1999) postklasična naratologija dobiti poseban podsticaj, odnosno doći će do konstituisanja kognitivne naratologije. Međutim, kako nas propozicije ovog rada onemogućavaju da se detaljnije bavimo navedenom disciplinom, navešćemo samo njene aktuelne oblasti istraživanja:

- kognitivno proučavanje narativnih perspektiva u fikcionalnim i ostalim tekstovima;
- istraživanja prikazivanja kognicije likova i tekstualnih znakova koji omogućavaju čitaocu da uspostavi posebne predisponirane odnose sa njima;
- proučavanje emocija i emocionalnog diskursa i njihovih odnosa prema konkretnom tekstu i narativnim tradicijama;
- istraživanja dometa kognitivnih procesa određena vremensko-prostornim profilom datog sveta priče, kao i stepena na osnovu kojih se određeni tekst može smatrati narativnim;

¹² Feministička naratologija navodi da su narativi uvek određeni kompleksnim i promenljivim konvencijama koje nastaju u relaciji sa moćima implicitnog pisca, čitaoca i teksta. Feministkinje proučavaju priču i/ili diskurs kao trag rodnih razlika i na taj način se naratološka istraživanja smeštaju u istorijski i kulturni kontekst ističući za najvažnije rodne stereotipove. To je dovelo i do uvođenja pojmova heteronormativnog, odnosno falogocentričnog čitaoca.

- istraživanje tekstualnih i kognitivnih faktora na osnovu kojih se ostvaruju ključni efekti narativa kao što su napetost, neizvesnost, iznenađenje, odnosno na koji način se vremenskim ulančavanjem narativnih elemenata oblikuje recipijentovo shvatanje sveta priče;
- pokušaj osmišljavanja kognitivne teorije recepcije;
- proučavanje narativa kao izvora za mapiranje i razumevanje kompjuterski posredovanog okruženja – virtuelne stvarnosti;
- empirijska istraživanja koja nastoje da opišu korelacije između tekstualnih elemenata i tekstualnih efekata, odnosno strukture teksta i procesualnih strategija koje ih aktiviraju;
- intermedijalna istraživanja koja ukazuju na to da narativi funkcionišu poput kognitivnih makrofrejmova i omogućavaju interpretatoru da identifikuje priče ili njihove elemente u brojnim semiotičkim medijima, i van književnih.

Literatura

- Alber, J. (2009). „Unnatural Narratives“. *The Literary Encyclopedia*. Dostupno na: www.litencyc.com [12. 9. 2011].
- Alber, J. and M. Fludernik. (eds.) (2010). *Theory and Interpretation of Narrative*. Ohio: State University Press.
- Aldama, F. L. (2003). *Postethnic Narrative Criticism: Magicrealism in Oscar „Zeta“ Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman Rushdie*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Beck, A. (ed.) (2003). *Cultural Work: Understanding the Cultural Industries*. London: Routledge.
- Benson, Bruce Ellis. 2003. *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*. Cambridge University Press.
- Biti, V. (1987). *Interes pripovjednog teksta*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
- Booth, W. C. (1982). „Between Two Generations: The Heritage of the Chicago School“. *Profession*, 82: 19–26.
- Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bruner, J. (1986). *Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Eagleton, T. (2003). *After Theory*. New York: Basic Books.
- Eisenhut, J. A. (2009). *Überzeugen: Literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu einem kognitiven Prozess*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Heinen, S. and Sommer, R. (eds.) (2009). *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Walter de Gruyter: Berlin, New York.
- Herman, D. (1999). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ohio: State University Press.

- Herman, D. (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kreiswirth, M. (2005). „Narrative Turn in the Humanities“. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan. London/New York: Routledge, 377–382.
- Kaul, S., Palmier, J., P. Scrandies, T. Hrsg. (2009). *Erzählen im Film: Unzuverlässigkeit - Audiovisualität – Musik*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Milutinović, D. (2004). *Borhesova eksplicitna i implicitna teorija pripovedanja*. Beograd: Filološki fakultet. Neobjavljeni magistarski rad.
- Nünning, A. (2003). „Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term“. *What is Narratology?* Ed. Tom Kindt and Hans-Harald Müller. Berlin: de Gruyter, 239–275.
- Ochs, E., C. Taylor, D. Rudolph and R. Smith. (1992). „Storytelling as Theory-Building Activity“. *Discourse Processes*, 15: 37–72.
- Phelan, J. (1996). *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Phelan, J. (2007). *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Rabinowitz, P. J. (1977). „Truth in Fiction: A Re-examination of Audiences“. *Critical Inquiry*, 4: 121–141.
- Richardson, B. (1987). „‘Time is Out of Joint’: Narrative Models and the Temporality of Drama“. *Poetics Today*, 8.2: 299–310.
- Richardson, B. (1997). „Beyond Poststructuralism: Theory of Character, the Personae of Modern Drama, and the Antinomies of Critical Theory“. *Modern Drama*, 40: 86–99.
- Richardson, B. (2000). „Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame“. *Narrative*, 8.1: 23–42.
- Richardson, B. (2001). „Construing Conrad’s *The Secret Sharer*: Suppressed Narratives, Subaltern Reception, and the Act of Interpretation“. *Studies in the Novel*, 33.3: 306–321.
- Richardson, B. (2002). „Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction“. *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ed. Brian Richardson. Columbus: The Ohio State University Press, 47–63.
- Richardson, B. (2006). *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Richardson, B. (2007). „Singular Text, Multiple Implied Readers“. *Style*, 41: 259–274.
- Richardson, A. (2010). *The Neural Sublime: Cognitive Theories and Romantic Texts*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Ryan, M.-L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ryan, M.-L. (ed.) (1999). *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Ryan, M.-L. (2001). *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and the Electronic Media*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

- Ryan, M.-L. (ed.) (2004). *Narrative Across Media: The Language of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. (1999). Edited by Robert A. Wilson and Frank C. Keil. The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London.
- Walsh, R. (2007). *The Rhetoric of Fictionality*. Ohio: State University Press.
- Wellbury, D. (1984). *Lessing's Laocoön. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge University Press.

Dejan. D. Milutinović

POSTCLASSICAL NARRATOLOGY

Summary: In this paper Dejan Milutinovic examines the development of contemporary, so-called postclassical narratology. It deals with the theories of narrative that emerged after the year 2000. They not only continue to deepen the models of classical (structuralist) narratology, but use this methodology to analyze non-fictional and extra-literary texts, even those which are traditionally not considered narrative (e.g. music). Another distinctive feature of postclassical narratology is its closeness to natural sciences, especially mathematics and physics, and its attempt to use their metalanguage (formulas and algorithms) to show the narrative world and the relations within it. Special attention is given to the cognitive theories of narrative, namely to efforts of viewing the design and interpretation of the narrative as a fundamental human cognitive activity.

НАУКА И САВРЕМЕНИ УНИВЕРЗИТЕТ
СВЕТ У КЊИЖЕВНОСТИ – КЊИЖЕВНОСТ У СВЕТУ

Тематски зборник радова

Том II

Издавач

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
УНИВЕРЗИТЕТА У НИШУ

За издавача

Проф. др Горан Максимовић, декан

Лектура

Марија Шапић

Корице

Дарко Јовановић

Прелом

Милан Д. Ранђеловић

Формат

17 x 24 cm

Штампа

SCERO PRINT

Тираж

200

Ниш, 2014.

ISBN 978-86-7379-347-4

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

