

Vesna Lopičić / Biljana Mišić Ilić

---

JEZIK, KNJIŽEVNOST, ZNAČENJE: KNJIŽEVNA ISTRAŽIVANJA



Biblioteka  
NAUČNI SKUPOVI

*Urednice:*

Prof. dr Vesna Lopičić  
Prof. dr Biljana Mišić Ilić

*Glavni i odgovorni urednik:*  
Prof. dr Bojana Dimitrijević

*Akademski odbor:*

*Prof. dr Vesna Lopičić*  
*Prof. dr Đorđe Vidanović*  
*Prof. dr Biljana Mišić Ilić*  
*Prof. dr Mihajlo Antović*  
*Prof. dr Miloš Kovačević*  
*Prof. dr Sofija Miloradović*  
*Prof. dr Slávka Tomaščíková*  
*Prof. Walter Epp*  
*Prof. dr Colin Nickolosn*  
*Prof. dr Yunichi Toyota*  
*Prof. dr Snežana Bilbija*  
*Prof. dr Marija Krivokapić*

*Sekretari konferencije:*

Aleksandar Pejčić  
Vladimir Figar

*Recenzenti:*

Prof. dr Radojka Vukčević  
Prof. dr Zoran Paunović  
Prof. dr Marija Krivokapić

Univerzitet u Nišu  
Filozofski fakultet

**JEZIK, KNJIŽEVNOST, ZNAČENJE**  
**KNJIŽEVNA ISTRAŽIVANJA**

**Zbornik radova**



Urednice:  
Vesna Lopičić  
Biljana Mišić Ilić

Niš, 2016.



# SADRŽAJ

## JEZIK, KNJIŽEVNOST, ZNAČENJE: KNJIŽEVNA ISTRAŽIVANJA

### UVOD

Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić ZNAČENJE I ZNAČAJ KNJIŽEVNOSTI .....	9
---------------------------------------------------------------------------	---

### I

#### U POTRAZI ZA ZNAČENJEM U RAZLIČITIM KULTURAMA

Slávka Tomaščíková <i>FOOD, CULTURE, IDENTITIES, THE MEDIA</i> .....	27
Dubravka Popović Srdanović PROBLEMATIZACIJA ZNAČENJA I/ILI KULTURALNE, POLITIČKE I RELIGIJSKE PORUKE U PESMAMA O ABORTUSU .....	35
Marina Mladenović <i>FOLKLORISTIČKI PRISTUP ALANA DANDESA IZMEĐU STRUKTURALIZMA I PSIHOANALIZE</i> .....	47
Jasmina M. Katinski VILINO KOLO – KONTEKST I ZNAČENJE .....	59
Monika Bala <i>U POTRAZI ZA ZNAČENJEM U AUTOBIOGRAFSKIM NARATIVIMA BANATSKIH SEKELJA</i> .....	69
Milena Kalichanin, Vesna Lopičić THE MEANING OF “CALEDONIAN ANTYSYZYGY” IN MARGARET LAURENCE’S <i>TO SET OUR HOUSE IN ORDER</i> .....	79
Danijela Prošić-Santovac <i>CINDERELLA VS. CINDER EDNA: NEGOTIATING THE (OPPOSING) MEANINGS</i> .....	89
Душица Филиповић ЗНАЧЕЊЕ АБЈЕКТНОГ У ПРОЗИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ .....	103
Aleksandra Žeželj Kocić ONE POSSIBLE INTERPRETATION OF HOMOSEXUALITY IN E. M. FORSTER’S POSTHUMOUS FICTION .....	115
Биљана Влашковић Илић НАСИЉЕ КАО ОЗНАЧИТЕЉ БЕСМИСЛА У ЛИНЕЈН ТРИЛОГИЈИ МАРТИНА МАКДОНЕ .....	127
Vedrana Stanojević PARANOJA I JEZIČKE IGRE U ROMANIMA <i>OBJAVA BROJA 49</i> TOMASA PINČONA I <i>BELI ŠUM</i> DONA DELILA .....	139

Ljubiša Zlatanović, U POTRAZI ZA PSIHOPTOLOŠKIM ZNAČENJEM STIHOVA: SLUČAJ EMILI DIKINSON .....	151
------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

## II

### U POTRAZI ZA ZNAČENJEM KROZ KNJIŽEVNI TEKST

Ceprej Maуpa ЛИК И ПЛАМЕН: JEITCOB BEPБAЛHИ ИКОHOПИС .....	163
Marijan K. Mišić TELO I ZNAČENJE: DIMENZIJE ESTETSKOG PREVREDNOVANJA SVETA U AMERIČKOJ I SRPSKOJ MEĐURATNOJ PROZI O PRVOM SVETSKOM RATU .....	175
Danijela Petković COR SANCTUM / ECTOPIA CORDIS: THE MEANING OF THE HUMAN HEART BETWEEN THE CLINICAL GAZE AND ROMANTICISM IN <i>THE DRESS LODGER</i> .....	187
Nataša Tučev “GET A NEW MASTER, BE A NEW MAN”: THE MEANING OF AUTHORITY IN CONRAD’S <i>NOSTROMO</i> .....	201
Ana Mandić Ivković ŽIG SRAMOTE BELOG ČOVEKA, ZNAČENJE ISPOVESTI I ISKUPLJENJA U KUCIJEVIM ROMANIMA <i>DEČAŠTVO</i> I <i>SRAMOTA</i> .....	211
Jasmina Ahmetagić ZNAČENJE KONCEPTA LIČNE VREDNOSTI U KAMIJEVOM <i>STRANCU</i> .....	223
Petra Mitić ZNAČENJE TERMINA ‘FEMINISTIČKI’ – AFIRMATIVNA PLURALNOST ILI IDEOLOŠKI SUKOB VREDNOSTI? .....	233
Ivan Nikolić DEKONSTRUKCIJA ŽAKA DERIDE I OTVARANJE NOVOG POLJA ZNAČENJA IZVORNIH TEKSTOVA .....	245
Vladimir Perić DADÆMATIKA: SEMANTIKA BROJA I RELACIJE U DADI .....	257

## III

### U POTRAZI ZA ZNAČENJEM KROZ VREME

Јелена Пилиповић <i>MUSAM MEDITARIS</i> . ПРЕПЛЕТ ЗНАЧЕЊА У ВЕРГИЛИЈЕВОЈ ПОЕТИЦИ .....	271
Милица Спремић Кончар ЗНАЧЕЊА НОВОГ МАЛОРИЈА .....	283

Vladislava Gordić Petković MINIMALIZAM U AMERIČKOJ PROZI: TUMAČENJA I ZNAČENJA .....	293
Sanja Golijanin Elez CIKLIZACIJA SAVREMENOG SRPSKOG PESNIŠTVA KAO ZNAČENJSKI DINAMIZAM PROCESUALNE FORME U MODERNOJ KONTEKSTUALNOSTI .....	301
Jelena Ristović ZNAČENJA SNOVA U ROMANU <i>OPSADA CRKVE SV. SPASA</i> G. PETROVIĆA ....	321
Сена Михаиловић ЗНАЧЕЊЕ АУТОПОЕТИЧКИХ ИСКАЗА У ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА ЦЕРЕ МИХАИЛОВИЋА .....	331
Јелена Вељковић Мекић ЈЕЗИЧКЕ ИГРЕ У ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ .....	343
Tijana Matović TRAUMA AND THE (DE)CONSTRUCTION OF MEANING IN LESLIE MARMON SILKO'S "LULLABY" .....	357
Sava Stamenković, Zoran Stamenković THE MEANING OF <i>ROBOT</i> – KAREL ČAPEK'S R.U.R. ....	367
Radojka Jevtić BRISANJE GRANICA I RAZVIJANJE KONCEPTA DRUGOSTI U ROMANU <i>TRAVA PEVA</i> .....	379





---

## ZNAČENJE I ZNAČAJ KNJIŽEVNOSTI

Knjige mogu biti opasne. Na najbolje bi trebalo staviti upozorenje: „Može vam promeniti život“, navodno je rekla Helen Eksli koja je samo jedna od bezbroj osoba svesnih značaja književnog dela kao i njegovog značenja, ponekada isuviše dubokog za prosečnog čitaoca. Velikan svetske književnosti, Borhes, kazao je još jednu veliku istinu o književnosti: „Knjiga koja želi da traje je ona koja se može čitati na različite načine. U svakom slučaju treba da omogući različito, promenljivo čitanje. Svaka generacija čita velika dela na drugačiji način.“ Svesne svega ovoga, odlučile smo da kao organizatorke aprilskih konferencija Filozofskog fakulteta Univerziteta u Nišu ponudimo temu značenja kao inspiraciju za radove koji bi obrađivali različite koncepte značenja manifestovane kroz fenomen jezika i književnosti. U očekivanju desetog jubilarnog okupljanja, pripremile smo dve publikacije koje će uz lepe uspomene sa samih sesija i razmene iskustava van njih ostati iza nas kao trag naših nastojanja da jezik i književnost dovedemo u vezu sa važnim pojavama i idejama u društvu i da samim tim istaknemo njihov značaj za kulturu u kojoj nastaju. Od velikog broja pristiglih prijava, na samoj konferenciji izloženo je 166 radova, od kojih se u zborniku književnih radova našao 31 prilog, a u zborniku jezičkih radova 59 priloga. Nadamo se da je strog i dosledan proces selekcije proizveo željeni kvalitet i da ova publikacija doprinosi ugledu konferencije koja je postala tradicionalna i prepoznatljiva na našim prostorima.

Radovi prihvaćeni za objavljivanje u književnom zborniku prirodno su se grupisali u tri celine, koje čine tematska poglavlja zbornika *Jezik, književnost, značenje: književna istraživanja*:

- U potrazi za značenjem u različitim kulturama,
- U potrazi za značenjem kroz književni tekst,
- U potrazi za značenjem kroz vreme.



Prvu tematsku grupu *U potrazi za značenjem u različitim kulturama* otvara rad Slavke Tomašćikove kao prvo plenarno izlaganje na samom naučnom skupu *Jezik, književnost, značenje* održanom 24. i 25. aprila 2015. godine. Naslov priloga *Food, Culture, Identities, the Media* ukazuje na fokus istraživanja u kome se Tomašćikova usredsredila na narativnu kategoriju hrane u diskursu starih i novih medija, a sa ciljem da pokaže odnos između kulture, nasleđa i medija. U poslednje vreme, veliki medijski prostor odvaja se za sve što je u vezi sa hranom, tako da je postalo važno utvrditi kako ovaj narativ definiše stvaranje značenja u postmodernim medijima kao i u kojoj meri on utiče na stil života konzumenata i programe javnih servisa. Autorka

na kraju zaključuje da se svi relevantni teoretičari slažu u stavu da narativi o hrani koje prenose mediji mogu značajno da utiču na formiranje individualnog i grupnog identiteta. Kultura hrane ujedinjuje ili razjedinjuje ljude jer sa njom počinju da se dele i vrednosti u vezi sa hranom tako da konzumiranjem određene hrane osoba konzumira i određeni identitet i prenosi iskustva svoga društva i kulture.

Još jedan fenomen savremene kulture, abortus, zaokuplja pažnju Dubravke Popović Srdanović koja je zaključke svog istraživanja iznela u radu *Problematizacija značenja i/ili kulturalne, političke i religijske poruke u pesmama o abortusu*. Na primerima četiri odabrane pesme savremenih američkih i kanadskih pesnikinja autorka ukazuje na specifičnost čitanja i tumačenja ove vrste poezije u kulturi koja je i dalje ambivalentna prema problemu abortusa, kako na privatnom tako i na pravnom nivou. Ovo pitanje se razmatra sa aspekta žena koje su iskusile abortus, onih koji vrše abortuse, sve do onih koje ovu pojavu sagledavaju u svojoj njenoj kompleksnosti i vide kulturalne, političke ili religijske poruke u pesmama o abortusu.

Sledeća tri rada u ovoj grupi povezuje etnološko interesovanje za prirodu folklora, prošlost i narodnu tradiciju i folklorni fenomen vilinog kola. Marina Mladonović u tekstu *Folkloristički pristup Alana Dandesa između strukturalizma i psihoanalize* obrađuje stavove ovog teoretičara iznete u njegovoj knjizi eseja *Značenje folklora* o neophodnosti proučavanja teksta u kontekstu, kao i o teksturi usmenog teksta i usmenoj književnoj kritici koji su i danas aktuelni iako je njegova metodologija zasnovana na kombinaciji strukturalizma i psihoanalize prevaziđena. Jasmina M. Katinski u prilogu *Vilino kolo – kontekst i značenje* objašnjava pojam vilinog kola kao vid prostorne organizacije čovekovog života i kretanja koji se smatra tabuisanim jer je opasan i nečist. Jasno određeni omeđen prostor vilinog igrališta predstavljao je svojevrsan iskorak demonskog sveta u ljudski prostor tako da je to do danas poseban mikrosvet koji čuva jasnu granicu između dozvoljenog i zabranjenog, oličenog u simboličkom potencijalu kruga, putem čega se u vezu dovode vilino i vrzino kolo. Monika Bala pak u radu *U potrazi za značenjem u autobiografskim narativima banatskih Sekelja* akcenat stavlja na značaj etničkih narativa i proučava vezu između sećanja i identiteta. Iščitavajući životne narative banatskih Sekelja, ona ispituje u kojoj meri je individualno sećanje socijalno determinisan fenomen i zaključuje da neproživljena prošlost koja živi u narativima potomaka utiče na formiranje identiteta pripadnika zajednice i na taj način afirmiše smisao života i daje mu značenje.

Radovi koji slede prelaze sa prostora naše kulture na književne prostore drugih naroda. Na primer, Milena Kaličanin i Vesna Lopičić u radu *The Meaning of 'Caledonian Antysyzygy' in Margaret Laurence's "To Set Our House in Order"* proučavaju jedan fenomen vezan za kulturu Škotske koji danas dobija na aktuelnosti. Ovaj termin (uglavnom poznat kao škotski antitetički um) prvobitno je skovao književni kritičar Gregori Smit da označi nenadano povezivanje protivrečnih ili paradoksalnih kulturnih stanovišta. Margaret Lorens, kanadska književnica škotskog porekla, u svojoj pripovetki *Da dovedemo kuću u red* prikazuje osnovne karakteristike 'kaledonijskog polariteta' kroz opis konflikta između tradicionalnih škotskih i modernih kanadskih tendencija. Očigledno je da duboko ukorenjena podeljenost postaje štetna po osobu jer proizvodi stalnu ambivalentnost, tako da kroz svoja dela Lorensova

pokazuje kako se unutrašnji rasep može prihvatiti i potom prevazići u cilju razvoja i jačanja ličnog integriteta. Podjednako važnom arhetipskom temom uspostavljanja veze između suprotstavljenih značenja bavi se i Danijela Prošić Santovac u tekstu *Cinderella vs. Cinder Edna: Negotiating the (Opposing) Meanings*, u kome nastoji da utvrdi koja se značenja mogu izdvojiti iz dve varijante jedne bajke, tradicionalne priče *Pepeljuga* i priče Elen Džekson *Pepeljana*, moderne reinterpetacije te bajke. Zanimljivo je da se namere autora sasvim drugačije tumače, kao i da čitaoci i deca kojoj čitaju imaju različit doživljaj pomenutih tekstova, pri čemu je i interpretacija autorke drugačija od ispitivanih subjekata. Nameće se potreba da se čitaoci edukuju za kritičko čitanje književnosti da bi iz nje izvukli najviše 'koristi'.

Različite vrste aberacija ili bar pojava koje se konvencionalno ne prihvataju kao norma predmet su sledećih pet priloga koji se bave objektivnim, homoseksualnošću, porodičnim nasiljem, paranojom i psihopatologijom kao fenomenima koje obrađuje književni tekst. Oslanjajući se na teorijske uvide Julije Kristeve i Džudite Batler koje objektivno sagledavaju kao nešto odvratno, ogavno i zastrašujuće, Dušica Filipović obrađuje objektivno u prozi Miloša Crnjanskog u istoimenom prilogu. Ona dovodi objektivno u vezu sa pojmovima granice i transgresije zato što Crnjanski neiskaziv višak ružnog ili lepog prikazuje kao neoprostiv manjak koji deluje kao etički normativ kako za zajednicu tako i za pojedinca. Autorka istražuje modalitete oblikovanja objektivnog i dramatične efekte koje ono ima, posebno u kreiranju i potonjem interpretiranju ženskih likova.

Homoseksualnost takođe može biti jedan vid objektivnog, ali u svom radu *One Possible Interpretation of Homosexuality in E. M. Forster's Posthumous Fiction* Aleksandra Žeželj Kocić tvrdi da Forster konstruiše sopstveni svet u kojem homoseksualnost nije jedna izopačena predstava tzv. prirodne heteroseksualnosti, već podjednako vredan izbor među raznovrsnim seksualnim diskursima. Autorka je svoje zaključke izvela na osnovu teorija koje tumače androginiju Grupe Blumbzberi i koncept maskuliniteta u 19. veku. Objektivno je i dramsko prikazivanje porodičnog nasilja angloirskog pisca Martina Makdone jer njegova sirovost u pozorištu izaziva osećaj teskobe i mučnine. U radu *Nasilje kao označitelj besmisla u Linejn trilogiji Martina Makdone* Biljana Vlašković Ilić prikazuje na koji način Makdona koristi različite eksplicitne vidove porodičnog nasilja kako bi ih kod gledaoca doveo u vezu sa besmislom i na taj način proizveo jednu novu vrstu značenja koje služi kao podsticaj za promenu, a istovremeno promovise i tradiciju popularnog britanskog *in-ye-face* teatra.

Sve prisutnija paranoja u modernom američkom društvu predstavlja problem kojim se bave poznati romani *Objava broja 49* i *Beli šum*. Oba romana govore o teorijama zavere koje protagoniste odvlače u stanje paranoje u svetu koji je naizgled lišen bilo kakvog smisla. Pinčonova parodija detektivske priče i DeLilova apokaliptična satira ilustruju paranoju koja postaje vid kognitivnog mapiranja savremenog sveta, tvrdi autorka Vedrana Stanojević u tekstu *Paranoja i jezičke igre u romanima „Objava broja 49“ Tomasa Pinčona i „Beli šum“ Dona DeLila* i ističe da specifičan jezik i jezičke igre zastupljene u originalnim naslovima ovih romana samo pojačavaju utisak beznadežnog traganja za smislom u svetu simulacija i privida. U

poslednjem prilogu u ovom delu zbornika književnih radova, Ljubiša Zlatanović kreće u potragu za psihopatološkim značenjem stihova na slučaju Emili Dickinson u istoimenom članku i naglašava da je neprihvatljiva psihijatrizacija njene ličnosti i traženje psihodijagnostičke potvrde jednostavnim povezivanjem stihova i jednostranim tumačenjem njihovih značenja. Takav prekomerno reduktivan pristup krajnje je sumnjiv kao način dolaženja do razumevanja umetnika i njegovog dela i za psihobiografsku studiju suštinski nepotreban, a navodno nesumnjivo psihotičan poremećaj ove slavne pesnikinje potpuno je nevažan.



Budući da je koncepcija naših aprilskih konferencija od početka bila da se različiti pojmovi istražuju kroz funkcije jezika ili njihovu obradu u književnosti, donekle je neopravdano jednu grupu radova nasloviti *U potrazi za značenjem kroz književni tekst*, ali pošto se tu nalaze oni koji se izrazito oslanjaju na književni tekst ostajemo pri ovakvom tematskom određenju sledeće sekcije zbornika. U njemu se nalazi devet priloga veoma zgusnutog izraza i jake teorijske potke. Prvi je prilog Sergeja Macure *Lik i plamen: Jejtsov verbalni ikonopis* čiju osnovu čine ikonološke studije Borisa Uspenskog, Leonida Uspenskog i Vladimira Loskog uz autorovo temeljno poznavanje Vizantije i Jejtsove poezije. Macura pokazuje kako se Jejts služi arhileksemom *image* uz lekseme *dome* i *flame* u pesmi *Vizant* iz 1932. godine da bi stvorio idiosinkrazijski svet u kome se odvija preobražaj propadljivih ljudskih bića u eterične i pročišćene duhove, a u podsvesnoj želji jednog starca za pročišćenjem pred smrt. Autor zaključuje da je kod Jejtisa upravo plamen najneopisiviji i najneuhvatljiviji element celokupnog obreda prelaska i očišćenja kao i ireverzibilna etapa ka konačnoj transcendenciji vremena i materije što je sve deo njegovog ezoteričnog znanja o ciklusu duše. Macura uspešno povezuje delove vizantijske ikonopisne kompozicije sa poetskim slikama Vilijama Batlera Jejtisa.

U sličnom maniru, a u sasvim drugačijem kontekstu, Marijan K. Mišić u prilogu *Telo i značenje: dimenzije estetskog prevrednovanja sveta u američkoj i srpskoj međuratnoj prozi o Prvom svetskom ratu* ispituje percepciju tela u narativnom diskursu proze protesta, koja predstavlja književno-kulturnu pobunu protiv romantičarsko-epske retorike u imaginaciji ratnog prostora. Verovati da je smisao pisanja o strahotama Prvog svetskog rata postizanje konačnog mira ili romantična reinterpretacija mita o „ratu koji će okončati sve ratove“ predstavlja previd modernističko-avangardnog konteksta u kojem se dati tekstovi moraju razumevati, ističe autor. Erotsko percepiranje tela ukazuje na estetsko prevrednovanje tradicionalnih obrazaca u imaginaciji neposrednog iskustva rata i na površno viđenje datog diskursa kao antiratnog angažmana i pacifističke propagande.

Danijela Petković se takođe bavi percepcijom tela ali u neoviktorijanskom kontekstu u članku *Cor Sanctum / Ectopia Cordis: The Meaning of the Human Heart Between the Clinical Gaze and Romanticism in "The Dress Lodger."* Roman Šeri Holman *Stanarka haljine* prikazuje grozote koje telu nanose bolest, smrt, klinička medicina kao i kapitalistička eksploatacija kako živog tako i mrtvog tela. Međutim,

Danijela Petković uočava dve vrste diskursa u romanu: naučno-medicinski koji srce konstruiše kao animalno i mehaničko i sa druge strane romantičarski pogled na srce kao Sveto srce sa svom propratnom simbolikom ljubavi. Autorka zaključuje da uprkos postmodernističkoj formi ovaj roman Holmanove insistira na romantičarskoj suštini jer ilustruje dostojanstvo čoveka koje se postiže ljubavlju i pripovedanjem te prkosi uništenju tela kroz individualnu transcendenciju. I sama činjenica da je ljudsko srce u centru ovog romana dovoljno govori o stavu Holmanove, zaključuje autorka.

Sledeća dva rada analiziraju određene aspekte ljudske prirode koji se manifestuju u susretu različitih kultura na kontinentima Južne Amerike i južne Afrike, prikazanih u Konradovom romanu *Nostromo* i Kucijevim romanima *Dečaštvo* i *Sramota*. 'Get a new master, be a new man': *The Meaning of Authority in Conrad's "Nostromo"* naslov je pod kojim Nataša Tučev analizira Nostromovo osvešćenje i propao pokušaj emancipacije da bi ukazala na suštinski problem nedostatka političkog autoriteta koji bi mogao obrazovati neki drugačiji svet od ovog u kome materijalizam vlada ljudskim srcem. Spoznaja istine o sopstvenoj ličnosti i potpuna životna predanost ljubavi i saosećanju kao jedinim mogućnostima iskupljenja predmet je Kucijevih romana koje Ana Mandić Ivković tumači u tekstu *Žig sramote belog čoveka: značenje ispovesti i iskupljenja u Kucijevim romanima „Dečaštvo“ i „Sramota.“* Kuci se neprestano bavi temom kolonijalne prošlosti i gorkom istorijom ugnjetavanja pod vladavinom aparthejda, što autorka ističe kao posebnu vrednost njegovog stvaralaštva. Još jednog velikana svetske književnosti, Albera Kamija, i njegovo slavno delo *Stranac* odabrala je Jasmina Ahmetagić da bi proučila značenje koncepta lične vrednosti u prilogu sa istoimenom naslovom. Po njenom viđenju, odsustvo ambicija i želje za potvrđivanjem čini glavnog junaka Merso strancem u društvu u kome se sve okreće oko koncepta lične vrednosti kojeg je Merso lišen jer veruje da je smrt jedina neminovnost. Zaključak koji se nameće jeste da je, budući lišen koncepta lične vrednosti, Merso otvoren ka bezuslovnom nekritičkom samoprihvatanju.

Poslednja tri rada u drugom delu zbornika književnih radova sa konferencije *Jezik, književnost, značenje* bave se ideologijama, društvenim i umetničkim pokretima i filozofskim doktrinama koje su obeležile određene periode dvadesetog veka. Petra Mitić daje još jedan doprinos feminističkoj teoriji kroz tekst sa indikativnim naslovom *Značenje termina 'feministički' – afirmativna pluralnost ili ideološki sukob vrednosti?* Pored kritičkog osvrt na genezu feminističkih dekonstrukcija patrijarhata, autorka pod ovim naslovom zastupa tezu da se moraju povući određene linije semantičkog razgraničenja da feminizam ne bi postao samo još jedan od -izama savremene teorije čija će politička dimenzija ostati marginalizovana, a moć kritičke dekonstrukcije poražena i nedelotvorna ukoliko se ne predupredi „postmodernistička amnezija“ na koju preko Terija Igltona upozorava sama autorka. Sa druge strane, Vladimir Perić u još jednom prilogu na temu dadaizma pojašnjava da manipulacija besmisлом, odnosno pravljenje semantičkih pukotina, predstavlja konstantu dade, a njegov zadatak u radu *Dadaematika: semantika broja i relacije u dadi* je da rasvetli strategije, namere i ishode interpoliranja matematičkih izraza (jednačina), ali



i geometrijskih slika (pravougaonika na primer) u dada diskurs. Odgovor do koga dolazi jeste da u dadaističkom diskursu broj i geometrijska relacija deluju kao faktor entropije teksta, tako da se dada stoga dosledno smešta u pukotinama, odnosno ona egzistira u konstantnoj nepotrazi za jezikom. Ovaj deo *Zbornika* zaokružuje Ivan Nikolić radom *Dekonstrukcija Žaka Deride i otvaranje novog polja značenja izvornih tekstova* koji najpre sažeto upućuje na neka od formalnih mesta 'afirmativne interpretacije' Žaka Deride i upoređuje ga sa Sosirom i Serlom, a zatim ukazuje na mogućnosti koje donosi interpretativni model baziran na metodu dekonstrukcije Žaka Deride. U kontekstu istorije kulture, autor smatra da bi govoreći iz perspektive nauke o jeziku, pristupajući nasleđu valjalo izbeći metonimiju, a težiti idiomu koji u krajnjoj liniji uvek ostaje otvoren za neki novi kontekst sagledavanja.



Treći deo *Zbornika* književnih radova čini deset tekstova koje na izvestan način objedinjuje lajtmotiv vremena, sinhronijski ili dijahronijski sagledanog, uz niz drugih književno-teorijskih aspekata na koje se autori fokusiraju. Prilozi su raspoređeni hronološki u smislu vremena kada su umetnici živeli i stvarali, te otpočinju člankom Jelene Pilipović *Musam Meditaris: Preplet značenja u Vergilijevoj poetici*. Vergilijeva dela nastala su u prvom veku pre nove ere, ali njihova višeznačna arhitektonika još uvek predstavlja neiscrpan izvor za istraživače, naročito njegova *Prva ekloga*. Pilipovićeva je analizira iz perspektive semantičkih domena koje razdvaja u tri kategorije zavisno od toga da li nude uživanje u mimetičkom opredmećivanju fikcionalnosti, u interliterarnom i intertekstualnom dijalogu sa drugim poetsko-filozofskim delima ili u prodiranju u autentičnu metaforičko-misaonu mrežu čija je suština fikcionalnost. Preplet tri semantička i jednog subsemantičkog domena uzet je kao distinktivni kriterijum u pokušaju da se Vergilijev semantički preplet nastao pre dvadeset i jednog veka kritički rasplete.

Ser Tomas Malori je živio u 15. veku, a njegovo slavno delo *Smrt Arturova* bazira se na arturijanskoj legendi začetom verovatno još u 6. veku. Od 19. veka književni kritičari proučavaju dve verzije ovog speva, Kakstonovo izdanje i *Vinčesterski rukopis*, da bi 2013. Piter Fild objavio svoje dvotomno izdanje pri čemu prvi tom sadrži samo delo, a drugi kritičke komentare, glosar i indeks imena. Fild nalazi da je *Vinčesterski rukopis* bliži originalu ali da su oba neophodna za rekonstrukciju originala, a autorka Milica Spremić Končar zaključuje u *Značenju novog Malorija* da je Fildovo delo novo, osobeno i preko potrebno izdanje *Smrti Arturove*.

Vladislava Gordić Petković se osvrće na još uvek nedovoljno precizno definisan termin 'minimalizam' koji označava avangardni pokret u umetnosti iz sredine 20. veka i pridev izveden iz ovog pojma. Čehovljeva jezgrovita karakterizacija, Kafkin faktografski iskaz i Džojsovo umeće razotkrivanja suštine ideja uz pomoć epifanije samo su neki od mogućih uticaja koji oblikuju realistički minimalizam Stivena Krejna, Šervuda Andersona i Ernesta Hemingveja, ali se autorka u svom radu *Minimalizam u američkoj prozi: tumačenja i značenja* zadržava na primeru proze američkih književnika En Biti i Rejmonda Karvera i prati njihovu minimalističku



poetiku i fokusiranost na vizuelizaciju naracije. Autorka smatra da potvrđeni, ali nedovoljno istraživani potencijali anglofonog proznog minimalizma omogućavaju pisanje proze koja će biti samo prividno lišena otkrovenja, klimaksa i epifanije, a obogaćena vizuelnim, potpuno nesemantičkim uvidom u „suštinu stvari“.

*Ciklizacija savremenog srpskog pesništva kao značenjski dinamizam procesualne forme u modernoj kontekstualnosti* je tekst Sanje Golijanin Elez koji istražuje kontekstualnu istorijsku i poetičku zadatost međuratnih književnih tokova kod nas praćenjem funkcionalnosti pesničkog pamćenja i preispitivanjem antičkih, narodnih i istorijskih iskustava srpske srednjovekovne književnosti, te biblijskih/hrišćanskih i arhetipskih intertekstualnih matrica sa stanovišta ciklizacije širih lirskih struktura. Autorka se koristi korpusom poetskih dela Momčila Nastasijevića i prikazuje opalizaciju značenja u književnom, društvenom, situacionom i jezičkom kontekstu. Ostajemo na terenu srpske književnosti jer prilog Jelene Ristović *Značenja snova u romanu „Opsada crkve Sv. Spasa” G. Petrovića* analizira status oniričkog sveta u ovom poznatom delu. Autorka smatra da su značenja koja u ovom romanu nosi onirički svet, kao poseban entitet, višestruka i kompleksna. Kao što je i sam prostor snova ispunjen velikim brojem rukavaca snevanja tako se značenja snova pluralizuju kroz aspekte karakterizacije likova, strukture romana, fantastike, mitologije, istorije i ideologije. Na istom terenu Sena Mihailović analizira značenje autopoetičkih iskaza u poeziji Miroslava Cere Mihailovića i ukazuje na njegovu autentičnost kao dijalekatskog pesnika. Takođe na korpusu srpskog pesništva, Jelena Veljković Mečić proučava jezičke igre u poeziji za decu u istoimenom radu i ilustruje fonološke, leksičke i semantičke igre koje se mogu registrovati kao brzalice, onomatopeje, paradoksi, preterivanja, kovanice, čudne, smešne reči, izokretaljke itd. Jezičke igre deci otkrivaju da pored gramatički pravilnih jezičkih struktura postoje i one koje se jezikom igraju bez formalnih ili semantičkih stega. Autorka napominje da ovakve pesme bogate doživljajni svet dece, podstiču ih na govorno stvaralaštvo i pospešuju njihovu verbalnu kreativnost.

Na samom kraju zbornika književnih radova *Jezik, književnost, značenje* nalaze se tri teksta koji obrađuju dela van srpskog govornog područja. Tijana Matović najpre proučava narativno modelovanje traumatične memorije u prilogu *Trauma and the (De)Construction of Meaning in Leslie Marmon Silko's "Lullaby."* Ova starosedelačka književnica meksičkog porekla uspeva u svojoj kratkoj priči „Uspavanka“ da marginalizovane smesti u sam centar društvenih zbivanja i tako podrije taj ideološki utemeljen centar. Matovićeve zaključuje da na taj način Silkova demistifikuje percepiranu utemeljenost i neposrednost zapadnjačkih matrica ostvarivanja značenja te konstruiše potencijalno revolucionarno značenje time što potkazuje dostupne obrasce produkovanja značenja i razotkriva ih kao konstruktivne i obespravljajuće. Sava Stamenković i Zoran Stamenković zatim u svom prilogu *The Meaning of Robot – Karel Čapek's "R.U.R."* dijahronijski proučavaju odnos prema robotima u književnosti počev od Čapekove drame “R.U.R.” iz 1920. u kojoj je reč robot upotrebljena po prvi put. Autori problematizuju veliki broj pitanja relevantnih za naučnu fantastiku, odnosno fenomen robota i postavljaju stvar u kontekst odnosa Ja-Drugo da bi rezimirali opštim pitanjem stava naše civilizacije prema tehnologiji i njenim

uticajem na čoveka. Istim pitanjem drugosti bavi se i Doris Lesing koju izučava Radojka Jevtić u radu *Brisanje granica i razvijanje koncepta drugosti u romanu "Trava peva."* Ovaj roman govori o poslednjoj fazi kolonijalnog sistema i mogućnostima njegovog urušavanja u mikrokosmosu glavnih likova čiji se značenjski sistem usled toga redefiniše.



Opšta tema konferencije *Jezik, književnost, značenje* bila je inspirativna i za brojna lingvistička i primenjenolingvistička istraživanja pa je na skupu bilo brojnih i raznovrsnih jezičkih sesija, a odabrani radovi štampani su u posebnom tomu, *Jezik, književnost, značenje: jezička istraživanja*, koje ćemo ovde ukratko predstaviti kako bi se stekla celovitija slika o konferenciji. Ovi radovi bave se fenomenom značenja u jeziku na vrlo raznovrsne načine. S jedne strane su primarno lingvistička istraživanja mikrolingvističkih tema značenja na nivou morfoloških jedinica, preko značenja leksema i frazema, do značenja sintaksičkih konstrukcija. Drugu grupu čine radovi koji se bave fenomenom značenja kao nečim što nije dato već nastaje u konkretnoj upotrebi, u diskursu i u zavisnosti od jezičkog, vanjezičkog, situacionog i društvenog konteksta. Iako pokrivaju širok spektar tema i pristupa, radovi su grupisani u dve velike tematske celine:

- Značenje: od leksike od gramatike
- Značenje u kontekstu.

Prvi segment Zbornika *Jezik, književnost, značenje: jezička istraživanja*, naslovljen *Značenje: od leksike do gramatike* sadrži trideset radova koji su primarno usmereni na značenjske komponente elemenata jezičkog sistema, bilo da se radi o morfemama, leksemama, frazeologizmima, kolokacijama ili sintaksičkim konstrukcijama. Radovi u ovom segmentu razmatraju semantičke elemente kroz teme iz oblasti leksikologije, morfologije, sintakse i kontrastivnih istraživanja, u teorijskim modelima koji idu od strukturalizma, do generativne, kognitivne, konstrukcione i funkcionalne lingvistike.

Zbornik prigodno otvara jedno od dva plenarna izlaganja, rad Predraga Novakova *Granice značenja: glagolska semantika i glagolski vid*, u koje autor, imajući u vidu kompleksnost pojma značenja u prirodnim jezicima, razmatra prožimanje leksičkih i gramatičkih značenja kada se radi o glagolskoj semantici i glagolskom vidu u engleskom i srpskom jeziku. U fokusu su kategorije leksičkog vida, gramatičkog vida i teličnosti, pri čemu se teličnost sagledava kao postojanje cilja ili rezultata, a perfektivnost kao ograničenost date situacije. Autor zaključuje da sadejstvo te dve komponente omogućava precizniji opis ukupnog rečeničnog vida u engleskom i srpskom jeziku, što ilustruje i odgovarajućim primerima.

Na početku ovog segmenta su radovi koji se bave semantikom leksičkih jedinica, kao i njihovim odnosima sa drugim elementima jezičkog sistema. Vladislava Ružić u radu *Semantička i sintaksička valentnost imenice 'vreme'* nastoji pokazati kako se na sintaksičko-semantičkom planu srpskog jezika odražava filozofska i kognitivno-psihološka



dimenzija vremena. Koncept vremena kao kretanja, kao procesa i kao dejstvujuće sile sadržan je u semantičkoj valentnosti imenice *vreme*. Marija Vučković u radu *Koncept posesije i semantika glagola 'gubiti' i njegovih derivata* analizira paralele u semantičkom razvoju posesivnih konstrukcija i glagola *gubiti*, kao i specifičnosti pojedinih podznačenja u okviru semantike 'gubiti' koje se mogu dovesti u vezu sa različitim tipovima relacija između posesora i posesuma. Dva rada bave se semantikom leksema. Ivana Lazić-Konjik i Jovanka Milošević analiziraju značenje reči *dom* u odnosu prema leksemi *kuća* na osnovu materijala ankete sprovedene među savremenim govornicima srpskog jezika i pokazuju elemente značenja lekseme *dom* koje su ustaljene u njegovom svakodnevnom shvatanju a nisu dovoljno istaknute u leksikografskoj definiciji, dok Nataša Milanov analizira polisemantičke strukture imenica *vatra* i *oganj*.

Ana Jovanović i Divna Tričković u, na našim prostorima inovativnom, radu *Kontrastivni pregled semantičkih proširenja reči „□“ (usta) u kineskom i japanskom jeziku i njena uloga u formiranju piktofonetika*, polazeći od osnovnih pretpostavki teorije konceptualne metafore, nastoje da objasne razloge zbog kojih je došlo do semantičkih proširenja reči „□“ (USTA) u kineskom i japanskom i daju kontrastivni pregled tih proširenja u ova dva jezika a uz to objašnjavaju i kognitivnu osnovu za nastanak velikog broja piktofonetskih karaktera, koji kao semantički element sadrže istoznačni radikal.

Slede dva rada u čijem su fokusu augmentativi i deminutivi. Jovana Jovanović u radu *Komponenta veličine kao motivator pogrđnog ili afirmativnog značenja leksema kojima se imenuje čovek* sa tvorbno-semantičkog, sociolingvističkog i pragmatičkog aspekta analizira pomenute augmentativne i deminutivne lekseme u cilju da pokaže kako dolazi do metaforičke transformacije i da istakne kako se kod leksema iz sfere 'čovek' u zavisnosti od semantičke kategorije osnovne imenice, seme veličine razlikuju kako pozitivna ili negativna ocena. S drugačijeg, kontrastivnog polazišta Mariya Bagasheva-Koleva u radu *Analytic and Synthetic Diminutive Formation in English, Russian and Bulgarian* bavi se tvorbom, značenjem i funkcijom deminutiva u tri jezika, na korpusu književnosti za decu.

Naredna dva rada bave se, uslovno rečeno, mehanizmima razumevanja značenja reči. Rad Ane Halas *Obrada metaforičkih značenja u jednom opštem i jednom pedagoškom rečniku engleskog jezika* analizira leksikografske strategije primenjene pri obradi metaforičkih značenja u dva jednojezična rečnika istog izdavača, u smislu transparentnosti obrazaca izvođenja metaforičkih značenja od odgovarajućih doslovnih, a polazeći od stava da mogućnost uvida u mehanizam izvođenja metaforičkih značenja značajno doprinosi razvoju strategija za usvajanje i kreativno korišćenje metaforičkog vokabulara stranog jezika. Stefan Pajović poredi irske i srpske nazive mesta sa zajedničkim korenom reči, sa ambicioznim ciljem da postavi lingvističke temelje za poređenje irskog i srpskog jezika, kao i njihovih kultura, na osnovu proučavanja naziva mesta. Za osnovu poređenja autor uzima fonološku i semantičku sličnost (korenskih) reči, za razliku od ranijih istraživanja, koja su se bavila etimologijom ili značenjem samih toponima.

Nekoliko radova bavi se fenomenom značenja na nivou nižem od reči, ulazeći i u semantiku tvorbenih procesa. Prva dva rada iz ove podgrupe razmatraju značenje

koje u leksičke derivative unose afiksi u srpskom jeziku. Milica Stojanović razmatra značenje prefiksa *do-* kao prvog u poliprefigiranim glagolima, dok Aleksandra Janić analizira semantičke nijanse kod višeznačnih izvedenih prideva na *-(lj)iv* i zaključuje da pored primarno modalnog značenja, analizirani sufiks može imati i semantičko grananje na pasivno i aktivno značenje, a uključuje i komponentu skalarnosti. Bojana Tomić analizira pozajmljenice u srpskom koje u jeziku davaocu imaju pluralni oblik, u cilju da utvrdi kako morfološki oblik modela pozajmljenice utiče na značenje i gramatičku kategoriju replike u jeziku primaocu, i da li se relacija oblik-značenje prenosi iz jezika davaoca, kao u slučaju engleskog *ham and eggs* pl : prema srpskom *hemendegs* sg – pržena šunka s jajima). Miloš D. Đurić daje pregled istraživanja koja se bave semantičkim relacijama između konstituenata u složenicama, sa posebnim osvrtom na tradicionalne pristupe, računarsku lingvistiku i generativnu semantiku, uz ilustracije iz opšteg engleskog jezika i diskursa elektrotehnike. Jasna Trajić razmatra značenje skraćenica u internet komunikaciji. Imajući u vidu izrazitu dinamičnost ovog specifičnog vida komunikacije kao i veliku slobodu i kreativnost učesnika/sagovornika, autorka na osnovu analize zaključuje da je značenje skraćenica izuzetno subjektivno, neobavezno i prepušteno slobodnoj proceni sagovornika, pa nije neobično sresti se sa pojavom da se jednoj istoj skraćenici u različitim situacijama pripisuje više različitih značenja.

Jedna grupa radova donosi kontrastivna istraživanja u kojima se porede lekseme i frazeme u srpskom i nekim drugim jezicima. U radu provokativnog naslova *Upotrazi za izgubljenim značenjem* Snežana Gudurić upoređuje značenja nekoliko leksema iz spskog i francuskog jezika sa lingvističkog, istorijskog, kulturološkog i pragmatičkog stanovišta, istražujući njihovo jezičko i društveno-istorijsko poreklo i formalne i semantičke puteve kojima su se dalje kretale u različitim jezicima. U drugom provokativnom radu, Ivan Jovanović piše o semantičkom aspektu seksualnog čina u francuskom i srpskom jeziku. Polazeći od Giroovog stava da je ljudsko telo sedište svih naših osećaja i saznanja, te da tradicionalna psihologija poima nevidljivu psihu kao odraz vidljivog tela, tri ključne psihičke funkcije – inteligencija, osećajnost i želja su u skladu sa somatskim komponentama – glava, grudi i polni organi. Zahvaljujući toj slici, ukorenila se semiologija opscenosti. Autor analizira opscenu leksiku iz obimnog korpusa srpskog i francuskog jezika na osnovu kulturološkolingvističkog modela i kognitivnolingvističkog modela. Gordana Ristić i Mirjana Zarifović ispituju značenja lekseme *blut / krv* u frazeologizmima nemačkog i srpskog jezika, u teorijskom modelu kognitivne lingvistike, na osnovu rečničkog korpusa. Autorke nalaze semantičke sličnosti i razlike između frazeologizama nemačkog i srpskog jezika i daju prikaz i analizu konceptualnih polja u kojima su lekseme *Blut / krv* zastupljene, sa posebnim naglaskom na polju emocija. Tamara Jevrić u radu *The portrait of women in English and Serbian – a study into the meaning of words through collocations* metodama korpusne lingvistike i kontrastivne analize ispituje kolokacijsko ponašanje čvora *žena*. Analizom se otkrivaju ne samo sličnosti i razlike u kolokacionom potencijalu u engleskom i srpskom, već i u prikazima žene, što daje ne samo lingvističke podatke već i uvid u kulturu i razne ideologije koje ih prožimaju. Frazeologizmima se bave Predrag Mutavdžić, Ana Sivački i Anastassios Kampouris u radu koji je prilog proučavanju balkanske frazeologije i

semantike pod naslovom *O semantičkoj (ne)mogućnosti prenošenja frazeologizama sa komponentom vlastite imenice iz srpskog na grčki i albanski*. Odabrani frazeologizmi se analiziraju iz perspektive i formalno-strukturalne i leksičko-semantičke ekvivalenčnosti metodama kontrastivne, komparativne i konfrontativne analize unutrašnje strukture frazeologizama u cilju nalaženja najadekvatnijeg načina kako se oni mogu preneti sa srpskog na grčki i albanski kao ciljne jezike, a ukazuje se i na značajne razlike između ovih nesrodnih jezika. Zanimljivost ovog zbornika je da po prvi put imamo i prilog koji se bavi arapskim jezikom, i to pridevima koji ga opisuju, dočaravajući različite aspekte i nijanse značenja. Meysun Gharaibeh Simonović u radu *99 imena arapskog jezika: brojnost i slojevitost naporednih odrednica i epiteta arapskog jezika* ističe da uprkos relativnoj vekovnoj stabilnosti arapskog jezika kao jezičkog sistema postoji veliki registar epiteta i naporednih odrednica, koje su kroz minulu i živu povest utkivani u pisane tekstove, a koji ideološku, političku i kulturološku poziciju onoga koji se njima koristi. U tom smislu, sistematizacija naziva arapskog jezika, prikazana u ovom radu, upotpunjuje predstavu o identitetu arapskog jezika i njegovoj dinamici razvoja.

Prelazeći sa nivoa leksike ka nivou morfosintakse, sintakse fraze i rečenice, u poslednjem segmentu prvog dela Zbornika su radovi koji se bave gramatičkom aspektima značenja. Nada Arsenijević radu *Prilog tumačenju genitiva u sistemu objekatskih padeža* proučava bespredložki genitiv, uočava njegovu povezanost i sa pravim i sa nepravim objektima i zalaže se za reinterpretaciju pojedinih objekatskih sintagmi u odnosu na dosadašnja tumačenja. U radu *Padežne forme sa značenjem mesta i pravca u srpskom, ruskom i nemačkom jeziku* Jelena Lepojević i Danica Igić konfrontativno-komparativnom metodom analiziraju padežne forme kojima se izražava pravac kretanja (akuzativ u sva tri jezika), kao i padežne forme sa mesnim značenjem (lokativ u ruskom i srpskom, odnosno dativ u nemačkom jeziku). Branimir Stanković je u radu *Adjectival aspect in Serbian – Epistemic, partitive specificity or definiteness?* preispitivao postojeća tumačenja pridevskog vida i na osnovu rezultata testova zastupa tezu da ustanovio da je u srpskom morfološki nemarkirani neodređeni pridevski vid u stvari semantički markiran nasuprot morfološki markiranom određenom vidu koji je dvosmislen u pogledu dve vrste tumačenja. Pridevi, odnosno pridevske sintagme su i u fokusu rada Violete Stojičić *The meaning of quality group temperers in the Cardiff Grammar*. Varijanta funkcionalno-sistemске lingvistike, poznata kao Kardifška gramatika daje precizan tretman kvalifikatorima (engl. ‘temperer’) u pridevskoj sintagmi u engleskom jeziku, a sama pridevska sintagma (engl. ‘Quality group’) služi opisu kvaliteta entiteta dok je sistem kvalifikacije (engl. ‘tempering’) pridevskih sintagmi u vezi samo sa kvalitetima koji se mogu modifikovati. Autorka ističe da što se značenja tiče, veliki broj priloga u engleskom jeziku u funkciji kvalifikatora u pridevskim sintagmama je izgubio značenjsku vezu sa svojim pridevskim osnovama i poprimio značenje kvalifikatora za pokazivanje najvišeg stepena kvaliteta pa tako se, recimo, prilog *seriously* (kao u sintagmi *seriously neglected*), više ne dovodi u značenjsku vezu sa pridevskom osnovom *serious*. U radu je posebno razmotreno značenje priloških kvalifikatora (engl. ‘adjunctival temperer’) i kvalifikatora najvišeg stepena gradacije i hiperbole (engl. ‘simple degree temperer’).

Dva rada iz ove grupe bave se specifičnim sintaksičkim konstrukcijama u engleskom jeziku. Vladan Pavlović u radu *The ‘way’ construction in English and its*

*translation equivalents in Serbian* najpre daje pregled literature o konstrukciji tipa *SUBi V POSSi's way PP* (kao u primeru *John elbowed his way across the room*) sa posebnim osvrtom na stavove konstrukcione gramatike. Autor dalje predstavlja rezultate sopstvenog istraživanja zasnovanog na podacima iz posebno pripremljenog korpusa u vezi sa tim kako su sintaksičke i semantičke karakteristike date konstrukcije prevedene na srpski jezik uz zaključni osvrt o mogućnostima pedagoške primene dobijenih rezultata. Mile Živković bavi se semantičkim karakteristikama konstrukcija sa lakim glagolima (KLG) u engleskom i srpskom jeziku. Radi se o posebnom tipu perifrastičnih konstrukcija koje se sastoje od lakog glagola i deverbale imenice, gde semantički 'laki' glagol gubi nešto od svog originalnog značenja tako da ukupno značenje konstrukciji daje deverbale imenica. U ovom radu govori se o semantičkim karakteristikama srpskih i engleskih KLG, prvenstveno tako što se istražuju razlike koje se javljaju između KLG i njihovih sintetičkih parova (*shower* naspram *take a shower*, *želiti* naspram *izraziti želju*).

Poslednja tri rada iz prvog segmenta Zbornika ispituju problematiku vezanu za određene rečenične tipove u srpskom jeziku i njihove funkcionalne i semantičke specifičnosti. Miloš Kovačević u radu *Rečenice s konverzijom pridjevskog atributa i priloške adverbijalne odredbe* analizira sintaksičko funkcionalnu konverziju priloga u funkciji načinske priloške odredbe uz glagol u predikatu i prideva u funkciji kongruentnih atributa u supstantivnu objekatsku leksemu, kao u primerima *Odlično su odigrali utakmicu* → *Odigrali su odličnu utakmicu*. Konverziji ovog tipa podložni su samo oni prilozi i pridevi koji označavaju kvalitet glagolske radnje istovremeno prisutan i u njenom rezultatu iskazanom pravim objektom. Autor analizira sintaksičke modele funkcionalno konverzivnih rečenica i njihove strukturne i semantičke karakteristike. Boban Arsenijević razmatra tri opšta tipa adnominalnih zavisnih klauza, to jest izrične i odnosne klauze uvedene rečima *da* i *što* i pokazuje da ove dve reči imaju slične semantičke efekte u oba tipa upotrebe klauza. Autor nudi analizu koja ujedinjuje ove klauze u jedinstvenu klasu klauza sa situacijskom referencijom, i gde se njihove specifičnosti izvode iz specifičnosti konteksta u kom su upotrebljene. U poslednjem radu iz sintaksičko-semantičke tematike, Tanja Rusimović analizira značenja adjektivnih klauza sa ličnom zamenicom u antecedentu. Iako prema referencijalno-semantičkom kriterijumu lične zamenice karakteriše referencijalna određenost, autorka pokazuje da nakon ličnih zamenica u antecedentu mogu slediti kako adjektivne klauze sa nerestriktivnim značenjem, tako i one sa restriktivnim značenjem, što zavisi od tipa lične zamenice, prisustva količinskih priloga ili egzistencijalnih glagola u nadređenoj klauzi ili semantike adjektivne klauze.



Drugi segment Zbornika *Jezik, književnost, značenje: jezička istraživanja*, naslovljen *Značenje u kontekstu*, sadrži dvadeset devet radova u kojima se autori bave fenomenom značenja kao nečim što nije dato već nastaje u konkretnoj upotrebi, u diskursu i kontekstualizovanim situacijama, a u zavisnosti od jezičkog, vanjezičkog, situacionog i društvenog konteksta. Kroz teorijske modele koji idu od semiotike,

kognitivne lingvistike, analize diskursa i kritičke analize diskursa, pragmatike, sociolingvistike, do teorija medija, primenjene lingvistike, prevođenja i nastave stranih jezika, autori pokrivaju širok spektar tema kojima je zajedničko upravo da se bave značenjem u upotrebi jezika u određenim kontekstima.

Na početku ovog segmenta je kognitivistička studija Zhanne Maslove *Meaning, sense and informativity in metaphoric language* o metaforičkom jeziku, gde autorka, na primerima iz poezije, razmatra odnose između reči kao jezičkog znaka, značenja, smisla i informativnosti. Autorka zastupa i ilustruje tezu da se metaforički smisao formira kao posledica kontekstualizovanih aktualizacija značenja reči, dok se informativnost formira na osnovu interakcije sa stvarnošću a smisao je posledica interakcije sa umom pojedinca.

Jedna grupa radova fokusirana je na pitanja značenja u jeziku medija, sa različitim teorijskih polazišta. Ivana Stojković i Miljana Nikolić u radu *Značenje medijskih poruka i socijalni kontekst* analiziraju medijske tekstove, otkrivaju da su poruke rezultat pažljive selekcije, filtriranja i oblikovanja određenih aspekata percipirane stvarnosti i razmatraju načine kako bi se mogla urediti medijska agenda i pridavati smisao i pripisivati značenje medijski posredovanim porukama. Velibor Petković i Milan Dojčinović u radu *Tehnološki napredak medija kao preduslov višeznačnosti* ukazuju na činjenicu da je digitalno medijsko doba uslovalo rapidan protok ogromne količine informacija, dovelo do difuzije značenja i višestruko uvećalo broj medija, i na zadatak savremenog novinarstva i teorije medija da izučavaju specifičnu medijsku stvarnost i medijski diskurs kojim se plasiraju određena, često poželjna značenja, kojima se utiče na mišljenje, stavove i ponašanje ljudi. Iz različitog teorijskog ugla, Ivana Stojanović Prelević i Vladeta Radović u svom radu *Značenje poruke u propagandnoj komunikaciji* navode da performativni model komunikacije Džona Ostina može da se primeni kao propagandni model komunikacije i da prepoznavanje namjere i konteksta omogućava razumevanje značenja poruke u propagandnoj komunikaciji, što odgovara svakodnevnoj komunikaciji. U radu *Značenje humora i medijski diskurs* autor Dobrivoje Stanojević bavio se opisom retoričkih svojstava pojedinih oblika humora u političkom diskursu srpskih medija i uočio da dolazi do nesadržajnosti, gubitka prave informativnosti i usmerenog značenja. U radu *(C)over meanings of intertextuality in news interviews* Melina Nikolić, u modelu Kritičke analize diskursa razotkrva prikrivena značenja upotrebe intertekstualnosti u diskursu učesnika u intervjuima i zaključuje da se intertekstualnost mora sagledati iz mnogo različitih uglova, uključujući i kako intertekstualnost utiče na odnose moći u diskursu. Stefan Todorović u radu *Značenja i stilski efekti eufemističkih perifrastičkih izraza u publicističkom stilu* razmatra sa lingvostilističkog aspekta upotrebu eufemističkih perifrastičkih izraza u novinarskom diskursu.

Tri rada se bave semiotičkim i multimodalnim aspektima značenja u političkom diskursu. Strahinja Stepanov u radu *Serbian political hoarding: pragmalinguistic and semiotic aspects* proučava srpske političke postere s pragmalingvističkog i semiotičkog stanovišta. Autor posmatra politički poster kao kombinaciju slogana kao maksimalno kontenzovane tekstualne forme zasićene impliciranim značenjima i netekstualnih semiotičkih elemenata, koji zajedno stvaraju značenje koje primalac te političke poruke dekodira. Sandra Stefanović u radu *Karikatura kao multimodalno*



*sredstvo u službi značenja* na primeru analize multimodalnog diskursa o Evropskoj uniji pokazuje koliko karikatura, kao svojevrsan nosilac metaforičnosti, doprinosi intertekstualnom/ kontekstualnom, tj. dubinskom značenju teksta, dok Vanja Miljković u radu *(De)kompresija kao semantički mehanizam u političkoj karikaturi* sa teorijskog stanovišta razmatra odnos kompresije i pojmovne integracije u Fokonijevoj i Tarnerovoj kognitivnolingvističkoj teoriji. Autorka posebno razmatra razliku između direktne i indirektna kompresije i ilustruje karikaturama P. K. Koraksa, sa ciljem da objasni potencijalne varijacije u razumevanju slikovnog narativa.

Reflektujući raznovrsnost sfera društvenog života koje mogu predstavljati kontekst u kome nastaje i interpretira se značenje, u Zborniku su našli svoje mesto i radovi koji su se bavili značenjem bilo u odnosu na specifične registre ili specifične učesnike u komunikaciji. Nina Manojlović u radu *Fuzzy expressions in legal texts* ispituje značenje fazi izraza *reasonable* i pragmatičke faktore koji utiču na njegovu denotaciju i ekstenziju. U radu *Creating meanings in interspaces – ‘pluralization continued’* Jelica Tošić razmatrala je kako se pretpostavke, principi, pojmovi i značenja menjaju u globalizacijskim procesima tako da izražavaju prisustvo plurala i različitosti i to ilustruje pluralom *World Englishes*. Tri rada dovode u vezu upotrebu jezika i značenjske implikacije. U dva rada je u fokusu rodnost, a to su radovi *Promena rodnosti, govorni činovi i značenje* Snežane Grujić i *Rodne razlike komunikatora i značenje koje pripisujemo njihovom govoru* autorke Sanje Vuletić, dok se Ivan Stamenković bavi fenomenom neučtivosti u svom radu *The individual construction of meaning through the perception of impoliteness – the aspects of face most frequently endangered in Serbia*, gde na osnovu empirijskog istraživanja, a u teorijskom modelu lingvističke teorije neučtivosti proučava lingvističku neučtivost na kvantitativan način i pokušava da reši pitanje kako pojedinci konstruišu značenje neučtivih iskaza percepcijom napada na lice. U radu *Name symbolism in “Harry Potter”*, koji se bavi značenjem u diskursu fikcije, Katarina Milenković i Maša Mladenović analizom imena biblijskih, književnih i mitoloških likova i stvorenja, kao i načina na koji ta imena upućuju na mnogobrojne likove iz romana pokazuju da vlastita imena u romanima o Hariju Poteru postaju simboli ukoliko se osobine prvobitnih referenata koji su nekada bili nosioci tih osobina prebace na njih.

Nekoliko radova ima za temu značenje u prevodenju. Jasmina Đorđević u radu *Translation issues: bridging meaning in politically sensitive texts* na korpusu novinskih članaka iz tri jezika pokazuje kako u izvesnim slučajevima prevodilac mora pokušati da „premosti“ značenje, a ne da ga „prevede“, imajući u vidu pojedinačne kognitivne i kulturne aspekte govornika ciljnog jezika. Milena Sazdovska-Pigulovska u radu *The impact of literal and free translation on the re-creation of meaning* fokusira se na prevodenje stručnih tekstova sa engleskog na makedonski, a Olga Panić Kavgić i Aleksandar Kavgić, u svom radu *Tedi je u biznisu: kako greške u prevodu Pepe Prase-ta i Traktora Toma utiču na značenje* bavili su se semantičkim, pragmatičkim i gramatičkim greškama u prevodu popularnih kratkometražnih animiranih filmskih serijala sa engleskog na srpski jezik, dok su Kimeta Hrnjak Hamidović i Ivana Nešić u svom radu istakle ulogu rečnika u nastavi prevodenja na univerzitetskom nivou.

Jedan broj autora u svojim prilogima posmatrao je značenje u kontekstu nastave stranih jezika. Dva rada razmatraju i preispituju značenje, odnosno značaj odre-

đenih koncepata vezanih na nastavu – učeničke autonomije i motivacije. Slobodanka Gligorić se u radu *The influence of language policy and socio-political context on interpreting the meaning of student autonomy – the teachers' perspective* bavi opštim značenjem koncepta učeničke autonomije u nastavi jezika i ističe da pojam može da označava različite stvari nastavnicima iz različitih kulturoloških i sociopolitičkih okruženja, što pokazuje empirijskim istraživanjem stavova nastavnika prema učeničkoj autonomiji i samoevaluaciji među nastavnicima osnovnih škola u Srbiji i regionu. Nadežda Silaški i Tatjana Đurović u radu *The meaning of motivation in ESP at tertiary level*, razmatraju vrstu, stepen i značenje motivacije u nastavi engleskog jezika kod studenata ekonomske struke i predlažu praktična rešenja koja bi se mogla iskoristiti u kreiranju nastavnog materijala u nastavi na visokoškolskom nivou.

U nekoliko radova autori se bave pojedinačnim strategijama u nastavi engleskog jezika koje doprinose usvajanju i razumevanju značenja u oblasti leksike, frazeologije, gramatike, pragmatike i fonologije, ističući značaj konteksta. Maja Stanojević Gocić bavi se leksičkom inferencijom značenja nepoznatih reči u nastavi jezika struke u radu *Inferring the meaning of unknown words as a reading strategy in ESP course*, dok Jelena Milovanović u radu *EFL learners' idiom comprehension: processing strategies and facilitating factors* predstavlja rezultate empirijskog istraživanja kojim pokazuje kako učestalost i transparentnost značenja engleskih idioma, kao i kontekst i sličnost sa maternjim jezikom utiču na njihovo razumevanje. Rad *Uloga značenjsko-komunikativnog konteksta u nastavi gramatike engleskog jezika – pogled iz ugla učenika* Radmile Bodrić ističe značaj metodičke tehnike 'usmerenost na formu' (engl. *focus on form*) koja potencira predstavljanje i forme i značenja kroz komunikativne zadatke koji doprinose tumačenju i razumevanju značenja kroz upotrebu gramatičkih oblika. U fokusu rada Sabine Halupka-Rešetar pod naslovom *Testing EFL learners' understanding of conversational implicature* su elementi pragmatičkog značenja. Autorka na osnovu empirijskog istraživanja zaključuje da postoji pozitivna korelacija između opšte jezičke kompetencije učenika engleskog jezika kao stranog i njihove pragmatičke kompetencije, to jest sposobnosti da razumeju i tačno protumače konverzacione implikature. Rad Danice Jerotijević Tišme pod naslovom *Serbian EFL learners' utterance meaning interpretation based on intonation cues* istražuje percepciju intonacije engleskih iskaza kod srpskih učenika engleskog kao stranog jezika. Autorka empirijski analizira postignuti nivo interpretacije značenja iskaza i emocionalnog stava govornika, na osnovu različitih intonacionih obrazaca iz korpusa, zaključuje da postoji nizak opšti nivo percepcije intonacije, i ukazuje na neophodnost detaljnijeg vežbanja percepcije, koja bi postepeno dovela do napretka u produkciji.

Zbornik zatvaraju dva rada koja se takođe bave odnosom fonologije i značenja. Radi se o dve empirijske pilot studije koje istražuju faktore u razumevanju prirodnog i sintetizovanog govora, u eksperimentalnom testiranju AlfaNum sintetizatora za srpski jezik. Bojana Jakovljević i Nataša Milićević u radu *Comprehension of natural and synthesized speech: the influence of syntax-prosody interface* na osnovu odgovora ispitanika i merenja uzoraka govora zaključile su da temporalne odlike sintaksičko-prozodijskog interfejsa imaju veoma bitnu ulogu u procesu razumevanja govora, kao i da njihova primena može značajno popraviti kvalitet konkretnog sintetizatora. U drugom radu,



*Synthetic and natural speech intelligibility and comprehension: effects of prosody*, autorke Maja Marković i Tanja Milićev, polazeći od hipoteze da u sintetizovanom govoru segmentna razumljivost nije u direktnoj korelaciji sa razumevanjem značenja, budući da shvatanje smisla poruke predstavlja složeniji kognitivni proces od prepoznavanja fonemsko-fonoloških jedinica zaključuju da bi inkorporiranje prirodnih prozodijskih sredstava u sintetizovanom govoru moglo da doprinese boljem razumevanju njegovog značenja.



Pre deset godina nekoliko entuzijasta sa Filozofskog fakulteta započelo je tradiciju aprilskih skupova skromnim okupljanjem oko 40 učesnika, a sada smo već velika konferencija jasno definisanog profila, mada još nedostignutih ideala. Devet puta na našem fakultetu razmenjujemo mišljenja i predstavljamo svoja istraživanja na temu međusobne povezanosti jezika, književnosti i važnih društvenih pojava. Najpre je to bila politika, zatim globalizacija, identitet, promene, komunikacija, vrednosti, marginalizacija, diskurs i značenje, a aprila 2016. razgovaraćemo, prigodno, na temu vremena. Do sada smo uspeli da objavimo dvadeset zbornika radova od čega i tri publikacije kod *Cambridge Scholars Publishing* u 2010., 2012. i 2014. godini. Koleginice i kolege koje su učestvovala na našim konferencijama primetiće da se broj učesnika ustalio na oko 150 i da se čvrste linije između naučnih oblasti sve više gube u korist kompleksnijih, multidisciplinarnih pristupa. Jubilarne desete godine vreme je da smelije iskoračimo i u međunarodnu akademsku zajednicu i informacije o našem skupu šaljemo svojim kolegama iz inostranstva. Suvišno je pominjati da ideje treba proveravati u kontaktu sa onima koji možda drugačije misle i vide pojave na drugačiji način. Radni jezici našeg skupa ipak će ostati samo srpski i engleski.

Ovom prilikom bismo se zahvalili Ministarstvu nauke, prosvete i tehnološkog razvoja na pomoći tokom održavanja prethodnih skupova, kao i dekanu Filozofskog fakulteta u Nišu, prof. dr Goranu Maksimoviću na svesrdnoj podršci u svakom pogledu, a posebno pri objavljivanju dva toma zbornika radova *Jezik, književnost, značenje*. Nekoliko nas u organizaciji i dalje nosi entuzijazam i želja da održimo ne samo kontinuitet, već i da podižemo kvalitet konferencije iz godine u godinu na šta nas već obavezuje i pružena pomoć i ustoličena tradicija.

Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić

Niš, februar 2016.



I

**U POTRAZI ZA ZNAČENJEM  
U RAZLIČITIM KULTURAMA**

**JEZIK, KNJIŽEVNOST, ZNAČENJE**



## **FOOD, CULTURE, IDENTITIES, THE MEDIA**

**Abstract:** The immense growth of new media in the 21st century has caused substantial changes in the old media, both in their forms and their contents. In the last two decades food as a cultural phenomenon has become one of the most visible narrative categories in discourses of old and new media. The space provided to various elements related to food has been enormous and is still growing. The presentation will try to examine the relations between culture, heritage and media consumption and it will address questions connected to the role food plays in the creation of meaning in post-modern media narratives. It will also attempt to address how meaning is presented and represented in contemporary media culture, lifestyle programming and programming of public service and commercial television channels.

**Key words:** food, culture, identities, heritage, media

### **Food Studies**

In the last two decades a number of studies has explored food as a central element by focusing on historical periods of various civilisations, geographical conditions of nutrition, geopolitics of nutrition, ethnic groups and their identities, social aspects of cooking and eating, national, regional, and local varieties of cuisine, and many other aspects. Most of the studies have originated in Northern American academia and in Europe such research was scarce. Only very recently food becomes represented in the European research context and with the growing European scholarship of Food Studies, one can observe relatively large diversification of the food-related disciplines and the theoretical fruitfulness of different approaches.

Research questions of both Northern American and European scholars in arts disciplines deal with issues of food construction, food representation, national, regional and local identities related to national, regional and local cuisines, continental vs other European cuisines, food markets and globalization, etc. Researchers approach food and cooking as identity construction phenomenon, as a social category closely related to gender, education, ethnicity, and religion. They study food as an element that functions within globalized societies and changing nation states, food as a constituent of integration, food as a thing that can be translated from one place to another, from one period of time to another, from domestic to public and vice-versa. They analyse the meaning of food in national, regional and local cooking, representations, practices and performance of food, erudite versus popular



gastronomy, domestic and professional cooking, natural and fake foods, slow and fast foods, and many other.

### **New Methodologies**

The theoretical bases used in the most recent food studies publications reflect the recent developments in methodologies of sociology, cultural studies, media studies and these all are marked by end of postmodernism and emergence of a postmillennial sensibility. Numerous concepts that appear often on the methodological scene include the 'post-postmodern' era with an intensification of postmodern capitalism and increasing influence of the economic sphere on everyday cultural life - hypermodernity, digimodernism, and automodernity, also the focus on the role of digital technologies and consumerism in the contemporary transformations of human relations and cultural production.

Political sciences also contribute to Food Studies by their own portion of methodologies. The changing political map of Euro-Asia is viewed and interpreted in the context of globalization and integration. The post-postmodern 'end of citizenship' in traditional national territories is contrasted to the rising trends of nationalism, territorial claims, and shifts in the territorial organization leading to the growing importance of regions and regional identity. These new national, regional and local identities are constructed, among others, also by food.

Media studies since the 1990s have stressed that the media play a crucial role in the signifying practices in postmodern societies. Moreover, in the contemporary society the media represent the most important channels of cultural mediation. Moreover, cultural identity is a central category in the process of mediation and it should be understood that cultural identity here encompasses the multiperspective notion of individual or group's identity including personal, social, local, regional, national and transnational or global identities.

If one follows the definitions of culture and society by Marcel Danesi and Paul Perron (1999) who say that culture is "a way of life based on a signifying order that is passed from one generation to the next" and which draws on the signifying order of a first community (Danesi and Perron, 1999, p. 23) and that society is "a collectivity of individuals who, although they may not all have the same tribal origins, nevertheless participate, by and large, in the signifying order of the founding or conquering tribe" (ibid., p. 24), the meaning of food in the construction of an individual's and groups' identities is even more obvious. To this link between food and identity Claude Fischler (1988) adds even more specific claims when he discusses the meaning of food in identity formation. He argues that one identity dimension runs from the biological to the cultural and the other links the individual to the collective. He says that "Food is central to our sense of identity. The way any given human group eats helps it assert its diversity, hierarchy and organisation, but also, at the same time, both its oneness and the otherness of whoever eats differently. Food is also central to individual identity, in that any given human individual is constructed, biologically, psychologically and socially by the foods he/she chooses to incorporate" (Fischler, 1988, p. 275).

The thought is further developed by those authors who state that an individual is by present consumer society defined as a cook who is offered almost unlimited sources for his/her cooking – cookbooks, food memoirs, travel guides with regional and local cuisine specialities, food supplements in national newspapers, food magazines, food programming on radio and television, special cooking television channels, not to mention the space covered by food related topics on the internet sites. Thus food as a cultural phenomenon has become one of the most visible categories in discourses of both old and new media and the space provided to various elements related to food has been enormous and is still growing.

### FoodSignification

Roland Barthes, more than half a century ago, in 1961 explained the meaning of food in the process of signification of a modern man. He wrote that “When he buys an item of food, consumes it, or serves it, modern man does not manipulate a simple object in a purely transitive fashion; this item of food sums up and transmits a situation; it constitutes an information; it signifies (Barthes, 2013, p. 24). The author suggests that a person, a consumer, in order to construct and endure his/her identity, buys, consumes and serves food. In these processes of cultural representations the identity is transformed, transmitted, mediated to other individuals, groups or nations.

The consumer society through its media offers food representations in numerous forms – in a form of entertainment, education and information. The beginning of the 21<sup>st</sup> century has witnessed the era of fascination of consumers with food and at the same time, the era when food representation is linked with food policy making. On the one hand, celebrity chefs occupy the front pages of magazines and take prime-time slots in television programming. On the other hand, health experts declare war with junk and fast food. In the morning television audiences watch the recipes for the healthiest breakfast ever and in the late afternoon the same television channel offers ‘the most beautiful cake’ reality show. Food representations in the media together with public health officials have a potential to shape the consumers’ eating habits, to influence the present state of food culture.

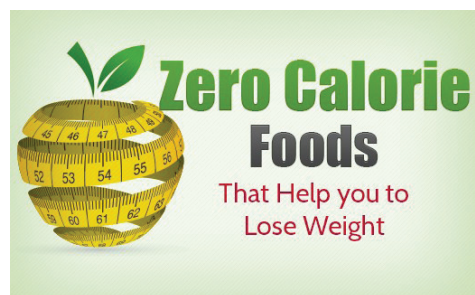


Image 1 www.shutterstock.com



Image 2 www.shutterstock.com

Food myths are through both old and new media transmitted to consumers and they communicate identity elements. Roland Barthes in his *Mythologies* (2013) defines myth as means of communication that can function through various modes – not only written one but also via discourses of photography, film, documentary, shows, advertising, etc. (Barthes, 2013, p. 26). The present day media mediate food myths – food representations through a series of oral and visual representations that can be read semiotically. Food representations carry both information and pleasures. Exotic ingredients in meals offered by celebrity chefs, fantastic chocolate cakes in commercials, or healthy looking colourful salads carry myths of traveling to distant countries, erotic images or unreachable ideal physical appearance of top models. Their appeal on the consumers' senses is much higher than their information or educational values (see the Image 1 and Image 2 above). Still, Barthes' food myths have another function as well – to carry and transform ideologies and practices to individuals (see Image 3 and Image 4 below).

Image 3 *The Sun*, 4 July 2003Image 4 [www.fiercemiles.com](http://www.fiercemiles.com)

### Media Food Narratives and Identities

One can observe that the trend of narrativisation of media discourses from the end of the 20<sup>th</sup> century continues in the 21<sup>st</sup> century as well. The media through their narratives enhance the movement of information, images and values. The media create knowledge, transform it and cross boundaries in both time and space. Thousands of stories are mediated via thousands of television channels, radio stations, and via the Internet.

John Fiske states that narrative is one of the cultural processes that are shared by all societies (Fiske, 1987, p. 128). Other theorists and researchers in the past and at present also recognize both the presence of narrative in the discourse of the media and its role in structuring people's sense of reality. They consider narrative to be a basic mechanism that allows people to make sense of their experience of real.

It is more than natural because human beings from the beginning of their existence ‘draw’ and ‘tell’ stories about their inner lives and their experience in the form of narrative. The study of narratives in various media reveals that narratives perform numerous functions; they function as an entertainer in some genres, or serve as an explanatory device, they may perform informative or instructive functions as well, and for some narrative also represents an important identity marker.

The media narrative is the space where food is framed into the construct and it is used to represent the diverse and fragmented identities. Media narratives use food to symbolize solidarity with a specific group. Elements of food constitute the content of media narratives that serve as tools for the representation of various types of identities.

Television is one of the most narrativised media. In television narratives private and public spheres becomes intertwined. Tabloid or soft, human interest journalism, allows private life stories to become part of public sphere. Television carries both factual and fictional content. Television functions in the private space of an individual and its programmes have become a part of everyday life. Television characters become familiar individuals, audiences share their values and ideas with them and by representing cultural identities there is a direct potential impact on audiences ‘cultural identity.

Hybrid genres of popular television allow dramatized factual forms to use fictional food narratives. The merging of private and social public life, mixtures of dramatized forms and factual contents result in new entertainment forms of documentary narratives. Contemporary genres of popular television are also understood as the discourse where the local, regional and national meet the transnational and global. David Morley (2000, p.9) discusses the impact of media on domesticity. He agrees with numerous authors who state that the media cause internalisation of daily life by allowing distant events into home private sphere and they allow visits to faraway locations from the chair in the living room. If in the past individuals could only know about what was happening in their immediate environment, today people explore and experience the world through their television sets.

More importantly he continues saying that mass media images bring to audiences cultural forms that are ‘other’, foreign, not their own. He further develops that in pre-new media era traditional cultures were viewed as rooted in time and space. Thanks to the new media the contemporary world is mobile and physical and imaginative mobility is fundamental for the individual’s understanding of culture. Thanks to this mobility, people travel – they consume various cuisines and wear fashion influenced by universal trends. They engage in cultural tourism, migrate to find better jobs and are attached to more than one physical place. Thanks to the growth of new media, as well as shopping centres, diverse cultures are accessible to the majority of the population. In his conclusion David Morley says that “migration of information, myths, languages, music, imagery, cuisine, décor, costume, furnishing, above all persons” (ibid, p.10) cause that socio-cultural interaction that takes place in a cosmopolitan global framework. Thus consumers use various cultural resources in the representation of their own identities. Hardly anybody at present lives locally.

The genres of reality television represent the most dominantly growing element and most varied sphere of popular television and since the beginning of the twenty-first century they attract more and more audiences. Narratives of reality television genres are constructed on the basis of supposedly authentic reality dramatizing events that supposedly happened. They claim to represent real people in real life situations and locations resulting in a character-driven narrative. The attractiveness for the producers lies in the relatively low cost of the production thanks to the relatively small number of personnel and stable setting and they popularity for large audiences which brings more income from the advertisers.

Reality television narratives provide a platform for everyday social reality. The dominant mode of their narratives is dramatic. The narratives supply dramatized stories that are directly available to the audiences and they have important cultural significance. Even if they appear to be unoriginal, banal and repetitive, they offer valuable material for understanding the world audiences live in. They do not faithfully mirror reality, they do not distort it, and they select, refashion, discuss and comment on issues and problems of audiences' personal and social life. One should agree that *Big Brother* is fictionalized, but its concept and its success are based on the public display of real people and events which actually happened or were made to happen.

National television companies often buy licences for formats from abroad in which the only local, regional or national element are the persons who take part in them. Licenced dating programmes, makeover programmes, talent contests, candid camera shows or court programmes are created the way that they do not provide any space for representation of local, regional or national identity. Hybrid genres of travel documentary shows carry more complex food narratives. Portrayals of interesting localities in both urban and rural environments are combined with visits of local traditional or new and 'chic' restaurants, local breweries, distilleries, cooking of traditional local meals on the spot, or visits into local households.

Reality cooking programmes are often viewed as those that construct consumer fantasies for their viewers (Ashley et al., 2004). Food narratives simultaneously connect people physically, sociologically, psychologically, emotionally and historically. The messages food narratives convey have a potential to be read and received by the majority of audiences because food stories intertwine with audiences' daily lives. The elemental nature of food and its connection with the body and identity forge a relationship between eating and identity.

Food fantasies are constructed into narratives that are sold to the viewers with the help of narrators – professional chefs, celebrity chefs, eccentric ordinary chefs and these narrators provide direct and explicit advice for the fantasy consumption or prompt the audiences to buy cook-books or other food-related products. What in fact the narrative sells to the audiences and what the audiences read as a text is a food-related lifestyle.

## Conclusion

Anthropologists, sociologists, psychologists, semioticians and cultural studies researchers claim that food narratives transmitted by the media have a potential to



play a significant role in constructing individual and group identities. Food and food cultures unite individuals under the condition of them sharing the same food-related values, or differentiate them from others. People consume identity through food or food representations and constructions in the media and by this consumption they communicate their cultural and social experience.

## References

- Ashley, Bob, Hollows, Joanne, Jones, Steve, Taylor, Ben 2004. *Food and Cultural Studies*. London and New York: Routledge.
- Barthes, Roland 2013 (1961). Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption. In Counihan, Carole and Penny Van Esterik (eds.) 2013 (1997). *Food and Culture: A Reader*. London and New York: Routledge, 23 – 30.
- Danesi, Marcel, Perron, Paul 1999. *Analyzing Cultures: An Introduction and Handbook*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fischler, Claude 1988. Food, Self and Identity. *Social Science Information*, 27:275 – 293.
- Fiske, John 1987. *Television Culture*. London and New York: Routledge.
- Morley, David 2000. *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. London and New York: Routledge.

**Slávka Tomaščíková**

## HRANA, KULTURA, IDENTITETI, MEDIJI

### Rezime

Značajan razvoj novih medija u 21. veku izazvao je i primetne promene u starim medijima, kako u formi, tako i u sadržajima koji se nude. U poslednjih dvadeset godina, hrana je kao kulturni fenomen postala jedna od najvidljivijih narativnih kategorija u diskursima kako starih, tako i novih medija. Prostor koji se daje različitim elementima povezanim sa hranom ne samo da je ogroman, već se i uvećava.

Ovaj rad istražuje relacije između kulture, nasleđa i medija, a odnosi se na pitanja povezana sa ulogom hrane u kreiranju značenja u postmodernim narativima u medijima. Takođe, ovaj rad će pokušati da pruži odgovor na to kako je značenje kreirano, a onda i predstavljeno u savremenoj kulturi medija, programima koji se bave životnim stilom, kao i javnim servisima i komercijalnim televizijskim programima.

slavka.tomascikova@upjs.sk



---

UDK 821.111(73).09-1  
821.111(71).09-1  
618.39-089

**Dubravka Popović Srdanović**  
Univerzitet u Nišu  
Filozofski fakultet

## **PROBLEMATIZACIJA ZNAČENJA I/ILI KULTURALNE, POLITIČKE I RELIGIJSKE PORUKE U PESMAMA O ABORTUSU**

**Sažetak:** Pošto je pitanje abortusa u Americi izuzetno kompleksan problem, ne samo iz ličnog/privatnog ilegalnog aspekta, već i kao kulturalno, društveno/političko i religijsko pitanje, ono ne dozvoljava čitaocu/čitateljki (posebno američkom/američkoj) da se opredeli za jedno značenje/čitanje pesme koja se bavi ovom temom, odnosno omogućava mu/joj da takvu pesmu čita kao neku vrstu kulturalne, političke i religijske poruke koju prihvata ili odbacuje. Problematičnost abortusa, drugim rečima, bitno problematizuje način čitanja odnosno značenje pesme. U radu se ova problematizacija ilustruje analizom pesama američkih pesnikinja En Sekston (Anne Sexton), Gwendolin Bruks (Gwendolyn Brooks) i Aj (Ai) ("The Abortion", "The Mother", "The Country Midwife: A Day"), kao i kanadske spisateljice Margaret Atvud (Margaret Atwood) ("Christmas Carols"), koje se abortusom bave fokusirajući se na različite pozicije poetskih subjekata: kako žena koje su iskusile abortus, tako onih koji vrše abortuse, do onih koje ovaj fenomen sagledavaju u svojoj njegovoj kompleksnosti, ne kao lično, ali kao specifično ženskoiskustvo.

**Ključne reči:** problematičnost abortusa, kulturalni aspekt, političke poruke, religijske poruke

Abortus (odnosno problem prekidanja trudnoće, odnosno prekidanja mogućnosti materinstva) u SAD je bilo i nastavlja da bude jedno od najkontroverznijih pitanja u kulturi i politici. Od 1900. postoje različiti zakoni protiv abortusa, ali se može reći da je do 1973. abortus bio u potpunosti zabranjen u 30 država, adozvoljen u određenim situacijama (trudnoća kao posledica silovanja, incesta) u 20 država.<sup>1</sup> Odluka Vrhovnog suda po kojoj sestavljaju ad acta svi ovi zakoni sa uspostavljanjem „prava privatnosti žene da izvrši abortus“ donesena je u slučaju Ro protiv Vejda (Roe v. Wade) 1973. Tada je utvrđena i granica dozvoljene starosti ploda, „trimestar“ (12 nedelja), tako da je državama dozvoljeno da uvedu restrikcije u vezi sa prekidom trudnoće u kasnijem periodu (Abortion in the United States, Wikipedia).

---

<sup>1</sup> Samo u 4 države od tih 20 abortus je bio legalan na zahtev (Njujork, Vašington, Aljaska, Havaji), legalan u slučaju silovanja (Misisipi) legalan u slučaju da trudnoća predstavlja opasnost po zdravlje žene (Alabama, Masačusets), legalan u slučaju opasnosti po zdravlje, silovanja, incesta, ili oštećenog fetusa u 13 država (Oregon, Kalifornija, Nju Meksiko, Kolorado, Kansas, Arkanzas, Džordžija, Florida, Južna i Severna Karolina, Virdžinija, Merilend, Delaver).[https://en.wikipedia.org/wiki/Abortion\\_in\\_the\\_United\\_States](https://en.wikipedia.org/wiki/Abortion_in_the_United_States)

Donošenje ovog zakona nije uticalo na polemički odnos prema abortusu, pa se od 1973. do danas o ovom pitanju i dalje vodi debata čiji se učesnici obično svrstavaju u dve grupe: *pro-choice* i *pro-life*. Sva istraživanja javnog mnjenja do danas ukazuju, po istom izvoru, na to da su mišljenja po pitanju abortusa podeljena (46% *pro-life*, 47% *pro-choice*), ali da je samo oko 34% zadovoljno zakonima o abortusu u SAD. Mada se članovi i birači dveju dominantnih političkih partija mogu naći i sa jedne i sa druge strane u debati, ipak bi se moglo reći da se Republikanska partija više zalaže zastav *pro-life*, s obzirom na to da se njena zvanična platforma suprotstavlja abortusu i smatra da nerođeno dete ima pravo na život, a da se Demokratska partija u celini više zalažeza abortus kao pravo žene.

Mada se može činiti da su feministkinje po prirodi stvari na strani *pro-choice* pokreta, to nije slučaj. I tu postoji podela. Mnoge *pro-life* feministkinje misle da abortus umanjuje dignitet žene, i da podržavanje abortusa u suštini podržava anti-materinske društvene stavove i politiku. Pošto je abortus prisutniji kod ne-belkinja i žena niskog ekonomskog statusa, čime se naglašava njihova društvena marginalizacija, stav je *pro-life* feministkinja da njihov odnos prema abortusu promoviše „toleranciju i uvažavanje različitosti“ (Kelly 2007: 318).

Pesme “The Mother”, “The Abortion” i “The Country Midwife: a Day” nastale su pre američkog zakona o legalizaciji abortusa 1973, i pojavile se redom u zbirka-ma objavljenim 1945, 1962, 1973. Činjenica da se u ovim pesmama raspravljalo o abortusu pre njegove legalizacije svakako najpre ilustruje svest njihovih autorki o izuzetnom značaju ove problematične teme kao i njihov odnos ne samo prema prema kulturi i religiji, već i prema zvaničnoj politici. Takođe, ona je znak da je započeto rušenje tabua materinstva i materinskog instinkta (Wilt 1990: 37). Pesma “Christmas Carols” (1981), kanadske spisateljice M. Atvud nastala je, pošto u Kanadi ne postoje zakonske restrikcije u vezi sa abortusom, kao odgovor na generalno problematični odnos prema njemu, a u Severnoj Americi i posle legalizacije. Četiri odabrane pesme se fokusiraju na različite pozicije poetskih subjekata u vezi sa abortusom: kako žena koje su iskusile abortus, tako i onih koje vrše abortuse, do onih koje ovaj fenomen sagledavaju u svoj njegovoj kompleksnosti, ne kao lično već kao specifično žensko iskustvo, čime se problem abortusa predstavlja u sveukupnoj složenosti.

Pesmu “The Mother”, koja govori o ličnom iskustvu abortusa, napisala je čuvena afroamerička pesnikinja Gwendolin Bruks (1917–2000) koja u američkoj poeziji uopšte i među crnačkim pesnicima zauzima posebno mesto kako zbog svog istančanog poetskog izraza, tako i zbog posvećenosti problemima rasnog identiteta i rasne jednakosti. Pesma je objavljena 1945. (napisana 1940.) u prvoj zbirki poezije G. Bruks *A Street in Bronzeville*. Opredeljivanjem za ovu kompleksnu temu G. Bruks je ušla u oblast angažovane ili političke poezije istovremeno definišući i buduće feminističke pozicije: načiniti personalno političkim.

U prva dva stiha govornica/majkasagledava abortus kao specifično, neizbrisivo životno iskustvo, čak neku vrstu „životnog dara“, jer se njime dobija večito sećanje na „decu koju ste dobili a niste ih dobili“.

Abortions will not let you forget.

You remember the children you got that you did not get.

Posle čudnog momenta suočavanja sa fetusom (što ilustruje uslove vršenja pobačaja) majka daje realističan opis iskustava i sopstvenih postupaka prema detetu (loših i dobrih) koje nikada neće doživeti. U prvoj strofi usložnjavaju seontološke i epistemološke kategorije koje liricari obično poštuju, naročito korišćenjem opšteg ili kolokvijalnog "you" (koje je u engleskom dvoznačno jer pretpostavlja i jedninu i množinu), pa može da označi i obraćanje sebi i obraćanje drugima (sa sličnim iskustvom). U drugoj strofi, početku, dominira naizgled čvršće fiksirano "I" koje obećava da će predstaviti, ali u tome ne uspeva, jedinstven pogled na stvari, zato što se istovremeno obraća i nerođenoj deci i slušaocima koji, možda, takođe nisu opredeljeni u odnosu prema abortusu. Potom, direktno se obraćajući nerođenoj deci, ona nekoliko puta koristi reč "if" čime se implicira da nije sigurna da je zgrešila kada je deci oduzela život i time im „ukrala“ sve ono što on nosi, uključujući i smrt, a što dalje problematizuje odnos prema abortusu.

I have said, Sweets, if I sinned, if I seized  
 Your luck  
 And your lives from your unfinished reach,  
 If I stole your births and your names,  
 Your straight baby tears and your games,  
 Your stilted or lovely loves, your tumults, your marriages, aches,  
 and your deaths,  
 If I poisoned the beginnings of your breaths,  
 Believe that even in my deliberateness I was not deliberate.

Kada u poslednjem navedenom stihu govornica kaže: „Verujte da sam čak i u svojoj odlučnosti bila neodlučna“, ona istovremenopokušava da uspostavi i negira mogućnost uspostavljanja identifikacije suštine čina kao i olakog suđenja o tom činu. Donesena odluka implicira mnogo razmišljanja, mnogo emocionalnih lomova, mnogo napora da se sprovede u delo. Čak i ukoliko postoji ubeđenost u opravdanost čina, za bol koji je posledica samog čina, nema utehe.

Though why should I whine,  
 Whine that the crime was other than mine?  
 Since anyhow you are dead.  
 Or rather, or instead,  
 You were never made

Problematičnost čina počiva i na problematičnosti dečjeg statusa: deca su mrtva ("since anyhow you are dead"), ili možda nikada nisu „napravljena“ ("You were never made"). Ni to nije tačno, pa se postavlja pitanje na kojinačin reći istinu, i da li ona uopšte postoji (Bloom 2003: 16). Zato se govornica vraća činjenicama koje uspostavljaju decu kao živa bića: "You were born, you had body, you died", da bi u sledećem trenutku taj život ipak bio negiran jer nikada nisu postojali njegovi znaci: „Samo se nikada niste smešili, planirali ili plakali“ ("It is just that you never giggled or planned or cried"). Pesma se završava direktnim iskazom ljubavi prema svoj abortiranoj deci što istovremeno predstavlja posebno problematičan i ironičan momenat jer seljubav direktno povezuje sa odlukom da se izvrši abortus.

Believe me, I loved you all.  
 Believe me, I knew you, though faintly, and I loved, I loved you  
 All.

Mnogo toga se u pesmi ne pominje: rasni, ekonomski i socijalni status majke, njena religijska uverenja, njeno obrazovanje, kulturni kontekst u kojem ona funkcionira, a koji možda smatra materinstvo darom boga ili bogova ili materinsku ljubav činjenicom koja se ne preispituje, da li su deca začeta u braku ili van njega, da li „majka“ ima živu decu (realistički opisana iskustva materinstva sugeriraju da je tako). Umesto svega ovoga, Bruksova insistira na građenju naratorke kao slobodne, autonomne, samosvesne osobe koja iskreno iznosi suprotstavljene emocijeprema deci i prema samoj sebi, i koja proučivši sve značajne životne momente donosi odluku o abortusu/abortusima. U prilog čitanjukoje pretpostavlja da ekonomski i socijalni uslovi (siromaštvo?) sigurno utiču na ženinu opredeljenost da abortira više puta valja navesti komentar same pesnikinje koja o ovoj pesmi kaže: “Hardly your crowned and praised and ‘customary’ Mother; but a Mother not unfamiliar, who decides that *sherather* than World will kill her children” (Brooks 1972: 184).

Međutim, nalaženje razloga za abortus ne razrešava problematičnost značenja pesme. Ono je problematično jer prikazuje, kako je dobro uočeno, „bukvalno dvostruku žrtvu“ – majku i dete, „dvostruko imaginativno iskupljenje“ majke i deteta, kao i nerazmršivu vezu majke i nerođenog deteta kao agensa i objekta abortusa (Lindberg 2003: 21). Bruksova istovremeno uspeva da prenese i snagu žaljenja zbog postupka i snagu afirmacije postupka bez sentimentalizacije uloge majke i bez umanjivanja užasa čina shvaćenog kao brisanjamogućih budućih života.

Tako Bruksovopostizhe faktički nemoguć zadatak istovremenog humanizovanja žrtvei počinioca abortusa izbegavajući da ih posmatra u unapred zadatim ulogama, pokazujući čitaocu svu složenost pitanja abortusa ne samo preko niza iskaza suprotstavljenih u tonu (patos i ironija), već i kroz naslov pisan malim slovom (“the mother”) koji svakako podvlači specifičan odnos autorke prema „majčinstvu“ govornice.

Pesma američke konfesionalne pesnikinje En Sekston(1927–1974) “The Abortion” objavljena je 1962. u zbirci *All my pretty ones*. Sklona temama dotada neprisutnim u poeziji što joj je donelo različit status kod kritike i publike, Sekstonova je bez stida pisala o svojim opsosijama i problemima, s posebnim uvidom u čisto ženska iskustva menstruacije, trudnoće, pobačaja, neprestano se vraćajući temi smrti.

Na početku pesme znaci novog života u proleće suprotstavljeni su planiranoj akciji govornicekoja seda u automobil da bi, naizgled bez emocija, i kao da je njeno putovanje rutinsko, otišla na izvršenje abortusa: „Promenila sam cipele i onda vozila na jug“ (“I changed my shoes, and then drove south”). Međutim, njen unutrašnji nemir projektuje se na prirodu, pa predeo izrovaren ugljenokopima odjednom postaje slika koja asocira na abortus i krvarenje. Žena se, vozeći na jug, nada da će se desiti neki prevrat, što je možda znak njene želje da se uprkos planiranom njena namera ne ostvari. Međutim, nemogućnost da išta lomno preživi u svetu koji je okružuje kao da ukazuje na to da ni bebin život ne može opstati. Upravo dvostrukost osećanja pretvara njenu naizgled običnu vožnju u košmar.

the grass as bristly and stout as chives,  
and me wondering when the ground would break,  
and me wondering how anything fragile survives;

Izvršilac abortusa je povezan sa zlim čovečuljkom iz Grimovih bajki koji ne uspeva da kraljici otme dete jer se ona u poslednjem času seti da jenjegovo ime

Rumpelstilckin. Ovde to nije slučaj, pa je dete „oduzeto“, odnosno izvršen je prekid trudnoće: „uzeo je punoću koju je počela ljubav“ (“he took the fullness that love began”). Mada je povezan sa ljubavlju, gubitak je neminovan. Povratak kući, na sever, prate slike stanjenosti i praznine; osamljenost i gorčina gubitka, gubljenje „punoće“ posle izvršenog abortusa, prikazani su kroz pejzaž sveden na jednu dimenziju.

Returning north, even the sky grew thin  
like a high window looking nowhere.  
The road was as flat as a sheet of tin.

Značenje pesme se bitno problematizuje dimenzijom koju unosi refren: „*Nekoga ko je trebalo da bude rođen/ nema*“ (“*Somebody who should have been born/ is gone.*”). Pesa njime počinje, on se ponavlja još dva puta, ali je njegova zaključna funkcija diskutabilnija posle njega slede još tri stiha. Pisan kurzivom, što mu možda daje vrednost posebnog glasa, refren uspostavlja fetus kao „neko“ (“somebody”). Postavlja se pitanje odakle potiče ovaj glas i da li on zastupa glas protivnika abortusa ili odjek tog glasa u umu pesnikinje?

Džonson dobroučava da taj glas preispituje autoritet pripovedanja uprvom licu a da se pri tome nužno ne konstituiše kao glas posebnog bića (Johnson 1989: 194). Pa, ipak, to ne isključuje mogućnost da bi glas mogao pripadati i pesnikinji, jer i osoba koja donese neku odluku može zbog nje da žali. Upravo problematičnost abortusa unosi u pesmu suštinsku neodlučnost po pitanju kako je shvatiti. Poseban problem predstavlja čitanje poslednje strofe pesme koja napušta prošlo i koristi sadašnje vreme, uvodeći drugo lice i obračujući mu se sa „ženo“ (“woman”) (Popović Srdanović 2007: 267).

Yes, woman, such logic will lead  
to loss without death. Or say what you meant,  
you coward...this baby that I bleed.

Da li se pesnikinja obraća sama sebi, ženi uopšte, ili ženi koja čita pesmu? Kakvim tonom? Da li je u poslednjoj strofi došlo da rascepa ličnosti koji ilustruje svu potisnutu patnju i depresiju govornice? Da li se *ja* udvaja u *ja* i *ti*, pa *ti* postaje oličenje smišljenog delovanja, ostvarenja plana, dok *ja* ostaje prepušteno bolu? Dali se radi o gorčini, ironiji ili poveravanju? O kakvoj je logici reč? I šta znači “loss without death” („gubitak bez smrti“)? Da li je fetus „neko“ ili nije, i kako se, usvakom od tih slučajeva shvata abortus? Može li umreti neko ko se nije rodio?

Složenost problematike je tolika da onemogućuje jedno značenje pesme. To naročito ilustruje poslednji iskaz u pesmi: “...this baby that I bleed” („ova beba koju krvarim“). Da li govornica definiše plod kao bebu kada počne krvarenje? Da li tako prevazilazi sopstveni kukavičluk i suočava se sa onim što se desilo? Da li je krvarenje ovde stvarno ili figurativno, žaljenje za izgubljenim detetom? Pesa na ova pitanja ne odgovara već ih istovremeno sva postavlja, završavajući se rečima “I bleed” koje sugerišu da etički problem abortusa ali i čitanje/ značenje pesme o abortusu ostaju u potpunosti otvoreni (Furnis and Bath 1996: 406).

Pesa “The Country Midwife: A Day” pesnikinje Aj (Ai Ogawa, pseudonym Florence Anthony, 1947–2010) objavljena je 1973. u njenoj prvoj zbirci *Cruelty*. Ova pesnikinja japanskog, indijanskog, afroameričkog i irskog porekla odmah je

izazvala pažnju zbog izuzetnog načina korišćenja dramatskog monologa, odnosno *personae*, preko koje oblikuje ljudske glasove izbegavajući personalni konfesionalni model definisanja naratora, koji je bio u velikoj modi sedamdesetih godina.

Njene govornike različitih rasa, oba roda, različitih životnih doba, pratimo u momentu fizičkog ili psihičkog pucanja i oni nam, očajni i očajnički ne nude nikakvo opravdanje, objašnjenje ili iskupljenje za svoje činove nasilja, degradacije, sociopatije. Suočavajući čitaoca sa unutarnjim mračnim svetovima svojih bezobzirnih, poremećenih, ranjivih pa čak i zlih govornika, Aj je sigurno dovela ovu vrstu poezije do njenih krajnjih limita (Spaar 2013). Kako su njene persone uglavnom Amerikanci, nameće se pitanje političnosti njene poezije što je pesnikinja uvek negirala tvrdeći da samo „beleži Ameriku onakvom kakva jeste“. Mora se istaći da feministkinje nisu primile njene ekstremne ženske persone sa preteranim razumevanjem jer su one često marginalizovane, izolovane, ponižene i u socijalnom i u bračnom kontekstu; ipak, one skoro uvek preživljavaju i istrajavaju.

U pesmi smo suočeni sa glasom seoske babice, i preko njega konfrontirani/saučesnici sa činjenicama koje nam on iznosi bez opravdanja, obrazloženja ili kajanja što izaziva duboko uznemirenje čitoca (Ingram 1997: 173). Babica je, opet, suočena sa svakodnevnom situacijom, o čemu svedoči i naslov. Iz prva dva stiha saznajemo da babica pomaže pri trećem ženinom porođaju, a da je pored tih porođaja bilo i abortusa. Ali, da li će ovo ostati porođaj ili postati pobačaj, jedno je od otvorenih pitanja pesme.

I bend over the woman.  
 This is the third time between abortions.  
 I dip a towel into a bucket of hot water  
 and catch the first bit of blood,  
 as the blue-pink dome of a head breaks through.  
 A scraggy, red child comes out of her into my hands  
 like warehouse ice sliding down a chute.  
 It's done, the stink of birth, Old Grizzly  
 rears up on his hind legs in front of me  
 and I want to go outside,  
 but the air smells the same there too.  
 The woman's left eye twitches  
 and beneath her, a stain as orange as sunrise  
 spreads over the sheet.  
 I lift my short, blunt fingers to my face  
 and I let her bleed, Lord, I let her bleed.

Glas babice u prvoj strofi hladno opisuje događanja: pripremu za prihvatanje deteta (zamakanje peškira u vruću vodu) i pomaljanje dečje glave. Hladnoća i neosećajnost, kao i otuđenost govornice oseća se u poređenju čina izlaska deteta iz majkesa „stovarišnim ledom“ koji klizi niz kanal: “like warehouse ice sliding down a chute”.

Skoro pola druge strofe zahvata babičina obuzetost „smradom porođaja“. Smrad, koji može biti shvaćen i bukvalno i figurativno, u njenom doživljaju postaje medved, “Old Grizzly”, koji se pred njom uspravlja na zadnje noge, i ispunjava celokupni unutrašnji i spoljni prostor. Sledi opis krvave mrlje koja se ispod žene širi.



Poslednja dva stiha posvećena su opisu babičinog delovanja, odnosno nedelovanja u tom prelomnom momentu. Ona podiže svoje kratke, tupe prste ka licu (“I lift my short, blunt fingersto my face”) i pušta da pacijentkinja krvari ili iskrvari: “and I let her bleed, Lord, I let her bleed”. Pošto babičin glas ne svedoči ni okakvom zvuku, kraj pesme se može čitati kao ubistvo posle porođaja ili pak ubistvo posle pobačaja.

Složenost značenja ove pesme izvire iz nedorečenosti onoga što je rečeno, odnosno najpre iz enigmatičnosti drugog i poslednjeg stiha. Ova nedorečenost možda najpre zavisi od vremenske neizvesnosti. Čitalac, naime, ne zna, niti babica to kaže, da li je događaj kojem prisustvuje nešto što se dešava sada ili nešto što se desilo u prošlosti. U drugom stihu babičin glas ne precizira da li ovaj porođaj između abortusa (“among abortions”) označava treći porođaj pored (nekoliko) abortusa, ili će, pak, posle ovog porođaja uslediti još neki abortus. (Neizvesno je da li je dete živo ili se ipak radi o pobačaju.) U vezi sa ovim je i mogućnost čitanja poslednjeg stiha. On se može, u prvom slučaju, shvatiti i kao čin ubistva nečinjenjem; u drugom slučaju, čin puštanja porodilje da krvari može da označi posledicu trenutnog očaja, beznađa ili bilo kog drugog stanja babice koja ovako reaguje na okolnosti sa kojima se suočava a koje ne može da promeni; ako je ovo treći porođaj između abortusa, znači da će porodilja doživeti da ista babica uradi i abortuse koji slede posle ovog porođaja/pobačaja. U svakom slučaju „kratki“ i „tupi“ prsti babice doprinose utisku čitaoca o njenoj mračnoj nameri.

Složenost značenja pesme izvire i iz onoga što je implicirano. Mada se babica ne osvrće na kontekst u kojem se nalazi porodilja, maksimalno pojednostavljeni iskaz ipak dozvoljava da se on pretpostavi; svedenost porođajnih pomagala i bedne higijenske okolnosti ukazuju na siromaštvo kao socijalni, kulturalni i mentalni okvir celog događaja.

Mentalni/socijalni sklop babice konstruiše se kroz predmete, poređenja i slike koje ona koristi za opis/doživljaj čin porođaja. Tu su banalni predmeti: peškir i kofa, a dominira predmetna, građevinska slikovnost: dečja glava se poredi sa kupolom, porođaj sa klizanjem leda niz stovarišni kanal. Ova poređenja bi mogla da ukažu na napor babice daskučenost svakodnevnih prizora proširi na sliku sveta; ironično, ova poređenja su hladna, unižavajuća ali, na izvestan način, i smešna. Kao jedino živo prisustvo pojavljuje se animirano neživo prisustvo „smrad rođenja“ (“stink of birth”) kao medved propet na zadnje noge. Boja krvave mrlje ispod žene upoređena je sa bojom zore/izlazećeg sunca tako da se u svesti babice isticanje krvi/ života povezuje sa pojavljivanjem novog dana.

Značenje pesme bitno se menja u zavisnosti da li babičin čin, čin zloupotrebe pacijenta i sopstvene profesije, koji je u stvari nečinjenje, tumačimo kao čin ubistva ili čin kratkotrajne slabosti (što ga ne spasava od kvalifikacije viktimizacije). Ako se radi o činu ubistva, pitanje je da li je on počinjen iz sopstvenog očajazbog banalnosti posla, uvek istih situacija u uvek istom kontekstu krajnjeg siromaštva i neprosvećenosti, sa mogućnošću da se ovaj gest nečinjenja sagleda kao gest kojim će se sve to prekinuti, ili je on učinjen kao čin samilosti prema ženi koja dobija treće dete a preživela je niz abortusa i koja će u očajnim socijalnim okolnostima nastaviti tim istim putem sa mogućnošću da jednom, na porođaju ili za vreme abortusa, izdahne, pa je babica u stvari spasava, ili je pak reč o ubistvu koje hladno i proračunato vrši zla babica. Najzad, kao što je već rečeno, moguće je i da se ne radi o činu ubistva,

već o činu kratkotrajnog prepuštanja situaciji, kratkotrajnom nečinjenju koje je i samo dvoznačno jer se može shvatiti kao trenutak slabosti ili pak trenutak svesti o sopstvenoj moći i uživanju u njoj.

Posebnu problematičnost značenju pesme daje obraćanje bogu u poslednjem stihu koje celu pesmu upisuje u mogući religiozni kontekst sa različitim konotacijama. Ta reč, „Gospode“ (“And I let her bleed, Lord, I let her bleed”) može biti tumačena kao iskreno obraćanje bogu kao molitva za preokret u mučnoj situaciji, kao očajničko obraćanje bogu u bezizlazu, pokajničko ispovedanje zlodela bogu ili pak ironično prizivanje boga, s obzirom na to da je babica u situaciji da u ovom slučaju igra boga.

Pesma “Christmas Carols” kanadske spisateljice Margaret Atwood (1939) objavljena je 1981. u zbirci *True Stories*. Pesme ove zbirke posvećene su, u širem smislu, političkim problemima odnosno problemima ljudskih prava kojima se Atwood kao član organizacije *Amnesty International* bavila osamdesetih godina, a posebno statusom i pravima žena.

Izraz političkog angažmana spisateljice, pesma je napisana kao odgovor na američku debatu o abortusu, odnosno kao kritičko obraćanje, tzv. *pro-life* lobiju. Glas govornika koji se u ovom slučaju može identifikovati kao glas pesnikinje predočava čitaocu/javnosti razloga koji preispituju materinstvo kao svetu obavezu, i u tom smislu se zalaže za prava ženana abortus. Pošto naslov pesme aludira na vesele religiozne pesme koje se izvode prilikom Božića, pesma postaje rasprava o svetosti materinstva i rođenja ali sa potpuno drugačijom porukom: ne smeju sva rođenja biti shvaćena kao srećna, niti sva materinstva kao sveta.

Pesma počinje iskazom koji se direktno suprotstavlja sagledavanju rođenja kao nade (kako Isusovo rođenje shvata čitav hrišćanski svet): „Deca ne znače uvek nadu. Za neke znače očaj“ (“Children do not always mean hope. To some they mean despair.”).

Prvi deo pesme opisuje samoubistva/smrti žena kojima je to bio izlaz iz neželjenih trudnoća do kojih je došlo usled mučenja i poniženja ili protivno volji žene: ona koju je neprijatelj silovao trideset puta bacila se sa krova, druga je poslužila samo kao posuda za dete, da bi joj, kako bi dete bilo izvučeno, pelvis razbijen čekićima, a ona odbačena kao „vreća“, treća se izbola priborom za ražnjiće i iskrvarila do smrti da ne bi rodila neželjeno dete. O ženskim naporima da se oslobode neželjene trudnoće svedoči i istorija, odnosno „jarci devetnaestog veka“ puni dečjih leševa.

Nineteenth-century  
ditches are littered with small wax corpses  
dropped there in terror.

Uverenje da materinstvo ne može da se smatra uvek prirodnim govornica ilustruje i primerom uništenja potomstva u prirodi, kada lisica u strahu od aviona koji nisko leti, proždire svoje mladunce.

Zato, u drugom delu pesme, eksplicitno koristeći drugo lice jednine, obraćajući se čitaocu/javnosti, govornica zahteva da se pre svake proslave plodnosti koja se tiče obožavanja zemlje (izorane brazde) ili pohvale zaobljenom stomaku (što može da znači trudnoću ali i ekonomski status) ili pak devičanstvu izborom/izdvajanjem devojke koja će igrati Devicu Mariju prilikom božićnih predstava čime se ostale svrstavaju u kategoriju „nesavršenih“, „dva puta razmisli“ i da se umesto praznih priča o svetosti materinstva, materinstvu dakonkretna podrška.

Satirični odgovor na kičastu slatkoću božićnih pesama, i u tom smislu prvo-razredno usmerena na religijski kontekst (Gingell 1999: 111), ova pesma Margaret Atvud istovremeno kreira i odbacuje i politički okvir u kojem ne postoji sloboda žena da odlučuju o svom materinstvu. Problematičnost pesme, i pored eksplicitne podrške pravu žena kao ljudskom pravu da se opredele za abortus (Wagner-Martin 1995: 72), proizlazi iz dvoznačnosti koja omogućava da se njen kritički ton shvati i kao kritika religijskih dogmi, ali i socioekonomskih i političkih stavova o statusu žene, ali onemogućava da se shvati na koga, primarno, govornica cilja i kakvo rešenje predlaže. Tu dvoznačnost najbolje ilustruju stihovi: „Radi se/o hrani i dostupnoj krvi. Ako je materinstvo/ sveto, stavite svoj novac gde su vam usta“:

It's a matter  
of food and available blood. If mother-  
hood is sacred, put  
your money where your mouth is.

„Hrana“ očito ukazuje na neophodnost stabilnog ekonomskog statusa buduće majke, ali šta je „dostupna krv“ (“available blood”)? Krv za eventualnu transfuziju, krv kao znak krvne povezanosti odnosno nužnosti postojanja porodice? I šta, u stvari, izuzev da je za svaki projekat novac značajniji od priče, znači “put your money where your mouth is”? I zašto Atvudova svoju poruku ovako formuliše? Kraj pesme svedoči da je ovo, mada nejasno, rešenje za koje se govornica zalaže:

Only  
then can you expect the coming  
down to the wrecked & shimmering earth  
of that miracle you sing  
about, the day  
when every child is a holy birth.

Jedino tada govornica sagledava mogućnost da se rođenje svakog deteta izjednači sa čudom koje se slavi kao sveto, Isusovorođenje. Značenje pesme, međutim, ostaje otvoreno i po pitanju ostvarivanja ovakvog ishoda: s jedne strane, politički angažman govornice nesumnjivo pretpostavlja njenu veru u mogućnost promene ako se prihvati njen recept “put your money where your mouth is”, s druge strane, kao da i sama govornica, ne samo ironičnim naslovom pesme, već i izjednačavajući ovakav ishod sa čudom Isusovog rođenja, zna da on u realnosti nije moguć.

Bez obzira na to da li se četiri pesme o kojima je u radu bilo reči čitaju kao kulturalne, političke ili religijske poruke o abortusu, i da li se zalažu za njegovo prihvatanje ili odbacivanje, one samim svesnim opredeljivanjem da o njemu govore (pogotovo u vreme kada je bio ilegalan) krše tabu materinstva ili materinskog instinkta, što im daje nesumnjivi značaj. Tretirajući problem abortusa iz različitih perspektiva i fokusirajući se na različite pozicije poetskih subjekata u činu abortusa, u vremenu pre i posle zakona o legalizaciji abortusa (koji u Americi nije u potpunosti promenio odnos prema njemu), one, svaka na svoj način, potvrđuju da problematičnost abortusa nužno problematizuje njihovo značenje.

## Literatura

Abortion in the United States

Dostupno na:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Abortion\\_in\\_the\\_United\\_States](https://en.wikipedia.org/wiki/Abortion_in_the_United_States)[2015, april 10]

Bloom, H. 2003. Critical Analysis of “the mother”. U *Gwendolyn Brooks*, Bloom’s Major Poets, Harold Bloom, ed., 15–17. Broomall: Chelsea House Publishers

Brooks, G. 1972. *Report from Part One: An Autobiography*. Detroit: Broadside.

Furniss, T. and M. Bath. 1996. Closure, Pluralism and Undecidability. U *Reading Poetry*, 381–408. London: Prentice Hall.

Gingell, S. 1999. Revisioning the Pregnant Body: Engaging with Elizabeth MacKenzie’s Installation *Radiant Monster*, 111.

Dostupno na:

<http://journals.msvu.ca/index.php/atlantis/article/viewFile/1630/1390> [2015, avgust 15]

Ingram, C. 1997. Writing the Crisis: The Deployment of Abjection. *Literature Interpretation Theory*, vol. 8, issue 2, 173–191.

Johnson, B. 1987. Apostroph, Animation, and Abortion. U *A World of Difference*, 184–222. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Kelly, K. 2007. ProLife Feminism: Yesterday and Today. *Journal od International Women’s Studies*, (volume) 9, Issue 1, Sep-2007, 315–318.

Dostupno na:

<http://vc.bridgew.edu/jiws/vol9/iss1/20>[2015, april 10]

Lindberg, K. V. 2003. On Abortion in the Poem. U *Gwendolyn Brooks*, Bloom’s Major Poets, Harold Bloom, ed., 21–22. Broomall: Chelsea House Publishers.

Popović Srdanović, D. 2007. Neumoljiva smelost ispovesti: poezija En Sekston. U *Bura sporednih stvari*, 253–283. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

Spaar, L. R. 2013. Second acts: A look at Second Books by Ai Ogawa nad Kiki Petrosino. *Los Angeles Review of Books*, September 6<sup>th</sup>

Dostupno na:

(<https://lareviewofbooks.org/review/second-acts-a-look-at-second-books-by-ai-ogawa-and-kiki-petrosino>) [2015, juni 20]

Wagner-Martin, L. 1995. Giving Way to Bedrock’: Atwood’s Later Poems. U *Various Atwood: Essays on the Later Poems, Short Fiction, and Novels*, ed. Lorraine M. York, 71–88. Toronto: Anansi.

Wilt, J. 1990. Introduction: the Wreck, and the Story of the Wreck. U *Abortion, Choice, and Contemporary Fiction*, The Armageddon of the Maternal Instinct, 1–37. Chicago: The University of Chicago Press.

**Dubravka Popović Srdanović**

**PROBLEMATIZATION OF MEANING AND/OR CULTURAL,  
POLITICAL AND RELIGIOUS MESSAGES IN POEMS  
ON ABORTION**

Summary

Although abortion is now legal in the USA (after 1973 landmark decision in *Roe v. Wade*), it still represents a very controversial issue, not only judicially, but as a cultural, socio-economical and religious problem. As such it does not allow the reader of the poem on this subject to opt for one meaning/reading of it, i.e. it enables the reader (particularly an American) to read such a poem as a kind of cultural, political and religious message on abortion to be accepted or rejected. The problem of abortion, in other words, makes problematic the reading or the meaning of the poem. The analysis of poems “the mother” by Gwendolyn Brooks, “The Abortion” by Ann Sexton, “The Country Midwife: A Day” by Ai and “Christmas Carols” by Margaret Atwood illustrates this problematization. Whatever position on the abortion problem they promoted in their poems, Brooks, Sexton, Ai and Atwood broke the taboo of maternity or maternal instinct deciding to speak about it, especially in the period when it was illegal (three poems by American poets were published in 1945, 1962 and 1973). Treating the issue of abortion from different perspectives and focusing on different positions of the poems’ speakers in the act of abortion, women who experienced abortions, those who performed it or those who reflect on it as a specific female experience, these poems on abortion confirm the problematization of meaning as a necessary consequence of a problematic subject.

dubravka.popovic.srdanovic@filfak.ni.ac.rs



---

UDK 821.111(73).09-4 Dandes A.

398:316.7

159.964.2:82.0

**Marina Mladenović**

Institut za književnost i umetnost Beograd

## FOLKLORISTIČKI PRISTUP ALANA DANDESA IZMEĐU STRUKTURALIZMA I PSIHOANALIZE<sup>1</sup>

**Sažetak:** Američki folklorista Alan Dandes (1934–2005) je u ovdašnjoj folkloristici ostao najupamćeniji kao pobornik stava da je tekst u usmenoj književnosti najuže povezan sa teksturom i kontekstom izvođenja. Pažnja će biti usmerena na posthumno objavljenu knjigu eseja *Značenje folklor* (*The Meaning of Folklore*), u kojoj se može primetiti nekoliko glavnih tokova njegovih metodoloških usmerenja, među kojima svakako najvažnije mesto zauzimaju strukturalni i psihoanalitički pristup. U radu će biti analitički predstavljen Dandesov pristup, sa ciljem da se kontekstualizuje u vremenu i da se uspostavi veza između njegovih strukturalističkih i (često kontroverznih) psihoanalitičkih interesovanja, kao i veza sa teorijom o tekstu, teksturi i kontekstu, čime se dolazi do njegovog nameravanog poduhvata – stvaranja savremenog folklorističkog pristupa.

**Ključne reči:** Alan Dandes, savremena folkloristika, folklor, strukturalizam, psihoanaliza

Alan Dandes (1934–2005), američki folklorista, našoj naučnoj javnosti najpoznatiji je po studiji o tri sloja usmenog izvođenja: tekstu, teksturi i kontekstu (Dandes 1986: 111–124). Međutim, njegov rad obuhvatao je mnogo širi opseg, čije su implikacije veoma značajne za proučavanje folklor. U ranijoj fazi njegovog rada jasno se mogu prepoznati dva glavna teorijsko-metodološka opredeljenja: strukturalizam i psihoanaliza. Dandes je bio veoma produktivan i svestran naučnik, te je teško obuhvatiti celinu njegovog rada, ali jeste moguće u tom diverzitetu pronaći jedinstvo pristupa. Cilj rada nije da se zahvati celokupan njegov opus, već da se ukaže na vezu dva naizgled potpuno različita<sup>2</sup> teorijsko-metodološka zahteva, koji kod Dandesa dobijaju zajednički imenilac u vidu integralnog pristupa, koji bi se mogao označiti kao savremena folkloristika.

Dandesov krajnji cilj bilo je konstituisanje folkloristike kao moderne autonomne humanističke internacionalne naučne discipline čiji je zadatak tumačenje ključnih pitanja čovečanstva. Drugim rečima, Dandes traži da se nova nauka izgradi na temeljima savremenih saznanja i da se istovremeno ogradi od evropske folklorističke

---

<sup>1</sup> Rad je urađen u okviru projekta 178011: *Srpsko usmeno stvaralaštvo u interkulturnom kodu*, koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

<sup>2</sup> U pregledu književnih teorija XX veka psihoanaliza se uzima kao prethodnica strukturalizma zbog tendencije uočavanja struktura u književnom tekstu (Bužinjska, Markovski 2009: 53).

devetnaestovekovne prakse<sup>3</sup> uz pomoć sopstvenog i odgovarajućeg metodološkog aparata, prilagođenog predmetu izučavanja, čime će se diferencirati kao autonomna u odnosu na srodne, humanističke discipline. Zahtev za etabliranjem folkloristike kao humanističke nauke ukazuje na davanje prednosti scijentističkom pristupu umesto deskripcije, kako bi ovako zasnovani pristup imao potrebni kredibilitet. Za predmet proučavanja Dandes uzima folklor kao celinu koja obuhvata različite oblike tradicijske kulture, a ne samo usmenu književnost. Još jedna odrednica koju treba bliže objasniti jeste internacionalnost. Prvobitna Dandesova zamisao bila je da se novi pristup definiše kao američka koncepcija folklorusa usled želje da se razgraniči sa „grimovskim“ nasleđem, koje je izjednačavao sa evropskom koncepcijom (Bronner 2007a: 21). Kasnije folkloristika u njegovoj perspektivi postaje internacionalna, u skladu sa predmetom proučavanja koji ima interkulturni karakter (Bronner 2007c: 107; Dundes 2007d: 117).

Prvi i podrazumevajući metodološki korak koji savremeni folklorista treba da preduzme predstavlja sakupljanje i čuvanje građe (Dundes 1980a: vii), nakon čega slede dva osnovna koraka: identifikacija i interpretacija. Identifikacija odgovara strukturalističkoj metodi i predstavlja objektivni i empirijski stadijum istraživanja, a interpretacija psihoanalizi, što je čini subjektivnom i spekulativnom (Bronner 2007b: 67). Dandesovo interesovanje za strukturalizam jeste direktan proizvod vremena, s obzirom na to da se u proučavanju folklorusa strukturalno-semiotički pristup pokazao kao vrlo produktivan i aplikativan. On će sam istaći značaj strukturalizma kroz primedbu da nijedan drugi „teorijski trend“ nije imao više uticaja na društvene nauke od strukturalističke metode (Dundes 2007d: 126). Strukturalistički pristup dominantan je u tekstovima teorijskog opredeljenja, posebno nastalim u šestoj i sedmoj deceniji XX veka, u kojima se zalagao za redefinisavanje folklornih žanrova koje bi se zasnivalo na njihovim unutrašnjim karakteristikama (definicija verovanja, zagonetke, poslovice), te bi na taj način bilo moguće i uključivanje neverbalnih žanrova (morfologija igre).<sup>4</sup> Ipak, treba naglasiti da njegovi teorijski zaključci nisu neosnovani i apriorno dati, već su uvek analitički potkrepljeni nizom primera. Drugi strukturalistički imperativ jeste uspostavljanje novog načina klasifikacije građe kroz pokušaj da se utvrde minimalne strukturalne jedinice usmenog teksta. Ukratko – umesto postojećeg razvrstavanja prema tipovima pripovedaka (Arne-Tompsonovog indeksa, koji je oštro kritikovao, ali i sam često koristio i isticao njegovu neophodnost (Dundes 2007c: 105)), pokušao je da uvede adekvatniji način indeksiranja građe, koje bi se zasnivao na interiorizaciji iskustva – perspektivi pripovedača (emskoj umesto etnske). Etskoj perspektivi odgovaraju različiti alomotivi, koji alterniraju u okviru jednog motivema (emskog motiva), koji je nastao po ugledu na Propovu funkciju.<sup>5</sup> Između ostalog,

<sup>3</sup> Devetnaestovekovne metode otvoreno naziva staromodnim, uspostavljajući na taj način distinkciju sa modernim (Dundes 1987: 5).

<sup>4</sup> Dandes je u svojim radovima definisao najmanje 66 različitih oblika folklorusa, što je predstavljalo njegov doprinos definisanju kategorije *lore* (Georges 2005).

<sup>5</sup> Najveći strukturalistički uzor Alana Dandesa bio je Vladimir Prop, od kojeg je preuzeo metodologiju primenjenu u *Morfologiji bajke*, a zatim i Klod Levi-Stros, na koga se ugledao prilikom uočavanja



on je bio i prvi koji je primenio Propov metod u američkoj folkloristici. Odnos između motiveme i alomotiva sličan je odnosu životinjskog pomoćnika i konkretnih životinja koje se mogu javiti u toj ulozi.<sup>6</sup> U pričama severnoameričkih Indijanaca Dandes je pronalazio binarne strukture, koje čine motivemski obrazac, kao što su npr. oskudica i podmirenje (kako je Nada Milošević Đorđević prevela binarni par *lack* i *lack liquidated*), uproščujući Propovu shemu (Milošević 1966: 248).<sup>7</sup> Sajmon Broner u predgovoru knjige Dandesovih posthumno priređenih eseja (*Meaning of Folklore* 2007) ističe da je dihotomija opšta karakteristika Dandesovog pristupa, jer se kod njega mogu prepoznati opozicije poput onih između emskog i etskog pristupa; kategorija *folk* i *lore*; svesnog i nesvesnog; doslovnog i simboličkog; identifikacije i interpretacije; folkloru i metafolkloru; usmenog i pisanog itd., iako je neretko nastojao da ove dihotomije približi, npr. naglašavajući da su kategorije *folk* i *lore* nerazdvojive, zbog čega je neophodno posmatrati i proučavati ih zajedno (Bronner 2007a: 2–3).<sup>8</sup> Pomenutim parovima može se dodati važna i oštra distinkcija u okviru folklorističke discipline između dijahronijskog i sinhronijskog pristupa, od kojih Dandes prvi povezuje sa rekonstrukcijom izvornih formi, filologijom i arheologijom, a drugi sa proučavanjem struktura, funkcija, konteksta i izvođenja (Dundes 2007d: 110). Bronerova tvrdnja o opozicijama delimično stoji, ali ono što je uticalo na njegovo moderno viđenje folkloru upravo je slobodan odnos prema istim, što pokazuje njegovo proširivanje definicije naroda (kategorije *folk*): način na koji do nje dolazi je upravo napuštanje ustaljenih opozicija između viših i nižih; ruralnih i urbanih; obrazovanih i neobrazovanih slojeva društva, čime svaka grupa može postati nosiocem folklorne tradicije.

Dandesova predložena strukturalna analiza sastojala bi se iz sledećih koraka: utvrđivanje minimalnih jedinica i definisanje žanra, utvrđivanje tipoloških karakteristika, traženje kulturnih determinanti koje bi oblikovale ekotipove i na kraju – komparativno i interkulturno istraživanje (Dundes 1963: 129), jer je folkloristika nužno komparativna (Dundes 1986: 130–131; 1987: 40). Međutim, strukturalizam i komparativna istraživanja mogu poslužiti u definisanju predmeta, ali ne daju odgovore na pitanja šta predmet znači, te predstavljaju tek početak potpune analize (Dundes 1976: 1502). Kako je istakao Majkl Kerol, Dandes je video prirodnu vezu između folkloru i psihoanalize (Carroll 2005: 119), koja predstavlja drugi pol njegovog metodološkog opredeljenja. Niz studija Dandes je posvetio psihoanalitičkoj interpretaciji folkloru fenomena, shvaćenih u najširem smislu: mitu (kosmogonijskom, o zemaljskom roniocu), urbanom folkloru (grafitima u javnim toaletima), kulturnoj

---

paradigmatskih struktura i posvećivanja pažnje kulturnoj uslovljenosti motiva. Na taj način došao je do struktura koje Prop nije primetio (Holbek 1987: 370).

<sup>6</sup> Nada Milošević-Đorđević dala je i niz primera analizirajući naša predanja po istom principu (Milošević 1966: 248–249).

<sup>7</sup> Kao glavnu zamerku Dandesovom pristupu Holbek je naveo nedovoljno jasno razlikovanje likova i njihovih uloga u bajci (*tale role – tale character*), verovatno usled specifične građe koju je koristio (Holbek 1987: 371).

<sup>8</sup> Iz ovog stava i proistekla je potreba za proučavanjem konteksta.

praksi (borbi petlova) i fenomenima popularne kulture (američkom fudbalu). Smatrao je da folkloristi gaje otpor prema psihoanalizi i simboličkom tumačenju građe uopšte, dok psihoanalitičari, tumačeći folklorne narative, nemaju dovoljno znanja o varijantama i njihovoj kulturnoj uslovljenosti, jer njihov primarni zadatak nije tumačenje folklor (Dundes 1989: 121–122). Odredivši folklor kao proizvod *ida* (Dundes 1987: 33), Dundes je isticao da je zadatak folkloristike da iracionalno učini racionalnim (Dundes 1980a: vii). Denotiranjem simboličkih manifestacija folklor mogu se dobiti odgovori na pitanja identiteta (Dundes 1989: 1–39), čime njihova interpretacija dobija elementarnu – saznavnu funkciju. Ugledajući se na Otoa Ranka, on je kao osnovni mehanizam ispoljavanja latentnog sadržaja video psihološku projekciju, koja funkcioniše po principu inverzije (Dundes 2007h: 282; 2007j: 346–347; 2007k: 395). Karakterističan primer je njegovo tumačenje varijanata pripovedaka o devojci bez ruku u kojima otac obično želi da se oženi svojom kćeri. Prema Dandesovom tumačenju kćer je ta koja podsvesno želi da se uda za oca, te svoje želje projektuje na oca, što potvrđuje odsecanje devojčinih ruku, kao kazna za Elektrin kompleks (Dundes 1989: 112–150).

Folkloristički pristup Alana Dandesa pretpostavlja strukturalistički i psihoanalitički metod kao komplementarne komponente složenog metodološkog aparata. Prednost tog metodološkog aparata leži u tome što je univerzalan i može se primeniti u svakoj kulturi (Dundes 2007i: 323). Međutim, tumačenje folklorne građe uvek zavisi od konteksta izvođenja, jer su za pisani tekst indikativne pauze u pripovedanju ili gestikulacija neprevodive (Dundes 2007a: 59), kao i opšteg konteksta, sociokulturnog, jer je folklor kolektivna fantazija, zavisna od simboličkog sistema kulture (Isto: 64). Strukturalna analiza dozvoljava samo analizu teksta, ali ne i značenja, koje delimično proizilazi iz konteksta. Ipak, on ističe da se iz konteksta ne može uvek pogoditi značenje, već da se u nekim slučajevima ono mora tražiti od informatora, uvodeći na taj način u proučavanje pojam metafolklor, odnosno usmene književne kritike (Dundes 2007b: 81), koji korespondira sa zalaganjem za emsku perspektivu u proučavanju folklor. Drugim rečima, značenja mogu biti različita za pripovedača i svakog slušaoca ponaosob (Isto: 84), a zadatak folkloriste je da dođe do tog multipliciteta značenja. Traženje značenja od nosilaca tradicije u Dandesovom shvatanju postavljeno je takođe kao jedna vrsta folklorne građe koju treba sakupljati i interpretirati.

Dandes smatra da su alomotivi uglavnom kulturno uslovljeni: značenje zavisi kako od izvođača, tako i od publike (Dundes 1976: 1500; 1531). Zbog toga odbacuje (po sopstvenom mišljenju) univerzalistički i etnocentrično koncipiranu jungijansku tradiciju (Dundes 2007j: 345) i oslanja se na frejdovski i postfrejdovski diskurs (posebno Ranka i Betelhajma), pokušavajući da ga prilagodi različitim kulturnim obrascima. Naglašavanje udela ljudskog faktora u oblikovanju značenja navelo ga je da zastupa relativizam kao filozofsko stanovište i kulturni relativizam kao antropološko gledište. Značaj konteksta<sup>9</sup> došao je u prvi plan sa uspostavljanjem modernih folklorističkih načela, koja se suprotstavljaju dehumanizaciji kao posledici postoje-

<sup>9</sup> Dandes zaslugu za isticanje konteksta pripisuje Malinovskom (Dundes 2007b: 80).

ćih modela. Zato Dandes smatra da je naivno i pogrešno posmatrati folklorni žanr u jednom kulturnom kontekstu (Dundes 1986: 130). On kontinuirano ulaže napor da podseti na zanemarenu činjenicu da folklor potiče od ljudi<sup>10</sup> (Dundes 2007a: 66), definišući ga kao autobiografsku etnografiju (Isto: 55), koja otkriva ljudski pogled na svet. U stavu da taj pogled, makar i pogrešan, dolazi od samih ljudi, otkriva uticaj Boasove teorije refleksivnosti i viđenju folklora kao ogledala kulture. Kako tumačenje podsvesnih manifestacija vodi ka samospoznaji kroz suočavanje sa iracionalnim i otkrivanju identiteta, može se zaključiti da Dandes folklornom materijalu pripisuje egistencijalističku, katarzičku i didaktičku<sup>11</sup> funkciju. Folklor je značajan koliko za društvo i kolektivno potisnute sadržaje toliko i za pojedinca, posebno kada je reč o suočavanju sa svakodnevnim problemima, npr. porodičnim odnosima (Isto: 64).

Osnovna ideja o zasnivanju moderne folkloristike kao hermeneutike duha koja proizilazi iz naučnih osnova nije posredno učitana u njegov rad, već je jasno iznesena u mnogim teorijskim tekstovima, skoro u vidu manifesta, u kojima će on predlagati univerzalni metod analize zasnivajući ga na kombinaciji strukturalizma, komparatistike i psihoanalize (Dundes 2007i: 320), u jednom eseju određen kao simbolička jednakost alomotiva, a u drugom kao psihoanalitička semiologija, mada folkloristički pristup najviše odgovara sveobuhvatnosti njegove ideje.

Zasnivanje folkloristike kao moderne nauke imalo je nekoliko važnih implikacija, možda važnijih od same predložene metodologije.<sup>12</sup> Značaj Dandesove ideje je prevashodno u pokušaju utemeljivanja savremene folkloristike, koja će se služiti tekovinama u tom trenutku modernih disciplina. Savremena folkloristika distancira se od romantičarske koncepcije kako predmeta proučavanja, tako i pristupa njemu. Prvo se redefiniše pojam folklora, koji je u devetnaestovekovnom nasleđu doživljavao isključivo kao tvorevina nižih, nepismenih i ruralnih slojeva (Dundes 2007a: 56, Dundes 1980b: 1–20), što predstavlja stanovište koje može voditi nacionalizmu i etnocentrizmu, kao i shvatanju folklora kao starine koju treba prikupiti pre nego što je potpuno nestane.<sup>13</sup> Evolucionistička ideja o odumiranju folklora, kao posledice globalnog i sistematskog obrazovanja i opismenjavanja zamenjuje se stavom o folkloru kao živoj tradiciji (Dundes 2007a: 57; 2007f: 167–176). Zahvaljujući oslobađanju od ovih predrasuda, Dandes dolazi do revolucionarnog zaključka da kategorija *folk* ne zavisi od sociokulturnih činilaca, već da je može činiti bilo koja grupa koja ima najmanje jedan zajednički faktor. To može biti i folklor različitih profesija, kojima pripadaju visokoobrazovani slojevi stanovništva, poput lekara, muzičara ili pak samih folklorista.<sup>14</sup> Svaka od ovih grupa, makar je činilo dvoje ljudi, može stvarati sop-

<sup>10</sup> *We are all folk* (Dundes 2007a: 66).

<sup>11</sup> O folkloru u obrazovanju kod Dandesa više u: *Foklore as a Mirror of Culture* (Dundes 2007a: 55–66).

<sup>12</sup> Robert Žorž je istakao da su dva Dandesova postignuća imala slab uticaj na nauku, a to su upravo psihoanalitički i strukturalistički radovi, koji su izazivali veliko interesovanje, ali nisu imali mnogo sledbenika (Georgs 2005).

<sup>13</sup> Ovakvo shvatanje folklora Dandes je nazivao devolucionističkim.

<sup>14</sup> Zanimljiv je primer koji je preuzeo od Ričarda Dorsona da je ideja o odumiranju folklora i sama postala deo folklora (Dundes 2007f: 171), iako je i ovaj primer kritikovao zbog toga što je ovde folklor

stveni, interni folklor.<sup>15</sup> Moderna folkloristika ukida opozicije između nepismenog i pismenog, ruralnog i urbanog i nižih i viših slojeva društva. Istovremeno, ona se oslobađa i duboko ukorenjene evrocentričnosti, okrećući se zanemarenom stvaralaštvu naroda drugih kontinenata (Dundes 1980b: 1–7).

Osim inovativnog pogleda na nosioce folklor, Dandes se zalagao i za promenu kriterijuma definisanja građe, takođe se distancirajući od romantičarskih predstava i uvodeći kao predmet proučavanja do tada zanemarene oblike folklor. Važna predrasuda koje je Dandes želeo da oslobodi nauku jeste doživljavanje folklor kao nečega što ima pogrdno, pežorativno značenje (Dundes 2007b: 86), odnosno – doživljavanje folklor kao greške (Dundes 1980b: 1). Posmatran na ovaj način folklor dobija niže mesto na aksiološkoj lestvici, a „greška“ postaje nešto što se može ispraviti civilizacijskim napretkom. Drugi značajan doprinos tiče se selektivnog pristupanja građi, nastalog iz potrebe za njenim romantizovanjem (Bronner 2007d: 382). Predmet interesovanja postaju svi vidovi folklornog stvaralaštva, uključujući i različite natpise ili lančana pisma, odnosno pisane ili elektronske forme, čime se kriterijum usmenosti eliminiše kao *differentia specifica*, kao i one vidove folklor koji su problematični iz drugih razloga, poput govora mržnje ili opscenog<sup>16</sup> folklor.

U kontekstu strukturalističke analize od izuzetnog je značaja primena Propove metodologije na različite oblike narativa, što je rezultiralo studijom o mitovima severnoameričkih Indijanaca (koja je ujedno bila i Dandesova doktorska teza), čime je Dandes pokazao da je primena sintagmatske analize moguća i na građi mnogo široj od evropske narodne bajke. S druge strane, primena psihoanalize prihvatljiva je kao jedno od mogućih tumačenja, dok samostalno takav pristup deluje redukcionistički. Ukazivanjem na ograničenost strukturalne analize u potpunoj interpretaciji Dandes se približavao poststrukturalističkom diskursu i ukazivao da je svaki mehanicistički pogled na tvorevine koje su proizvod umetničke komunikacije i u svojoj suštini prevashodno ljudske nedovoljan i nepotpun.<sup>17</sup>

Ono što u određenoj meri olakšava razmatranje Dandesovog folklorističkog pristupa jeste njegova izuzetno visoka teorijska osvešćenost. Iako nudi, po sopstvenom mišljenju, najadekvatniju metodologiju, on je svestan njenih ograničenja, pa tako ističe da se psihoanaliza ne sme oslanjati na učitavanje značenja u tekst, već iščitavanje iz njega (Dundes 2007a: 63). Takođe ne prihvata bez rezerve ni strukturalističke postulate – razume da svaka vrsta klasifikacije ili žanrovskog određenja predstavlja ograničenje (Dundes 2007g: 183) i konstrukt čiji je cilj lakše razvrstavanje i upoređivanje građe (Dundes 2007e: 128), a ne dogmu. Ipak, to nije dovoljno

---

delimično shvaćen u negativnom kontekstu.

<sup>15</sup> Osim Dandesove moderne, komunikološke teorije o tome šta je folklor, iz njegovih shvatanja proizilazi još jedna: za njega je folklor kulturno uslovljena struktura sa skrivenim smislom koji treba psihoanalitički interpretirati.

<sup>16</sup> Jedan od razloga zbog kojeg je Dandes odbacivao postojeće indeksiranje građe jeste svesna i namerna cenzura ovakvih motiva (Dundes 2007c: 103).

<sup>17</sup> Još jedna Dandesova zasluga jeste prevazilaženje razdora između antropološkog i književnog pristupa, kao nova faza folkloristike (Gurel 2006: 121).

za njegov scijentistički zamišljen pristup, pa se stoga iz njegovih tekstova posebno može iščitati potreba za matematičkim oblikovanjem svoje koncepcije. Naime, Dandes smatra da se pomoću indukcije, u preseku strukturalizma, komparatistike i psihoanalize, primenjenim na dovoljan broj primera može doći do pouzdanog i objektivnog značenja, koje više nije plod spekulativnog, subjektivnog mišljenja, već empirijski proverljiv materijal u kojem je moguće postaviti znak jednakosti između simboličkog i dešifrovanog značenja (Dundes 2007i: 320). Prema njegovoj formuli veći broj varijanata omogućava tačniju analizu građe. Tako se folklornim simbolima odriče arbitarnost i pripisuje atribut iskustvenog, a pravilno zasnovana argumentacija eliminiše subjektivizam u korist egzaktnog.

Međutim, čini se da matematički koncipirana Dandesova metoda ne daje uvek očekivan rezultat, jer njegovo tumačenje simbola ostaje tipično frojdovsko, odnosno seksualno. Svestan opasnosti od zapadanja u redukcionizam, Dandes je isticao da je „nos ponekad samo nos“, aludirajući da ne mora uvek postojati seksualna konotacija (Dundes 1980c: 94), ali je takođe smatrao da kada se pravilnim putem dođe do podsvesnog značenja, za ono postaje činjenica. Odbacivanje ovakvih činjenica od folklorista i drugih naučnika potiče od njihovog nerazumevanja i nesprenosti za isto, smatra Dandes. I pored svega, stiče se utisak da su interpretacije koje on nudi mahom neumerene, provokativne, kontroverzne, a često i nedovoljno uverljive i nategnute, bez čvrstog oslonca u psihoanalitičkoj teoriji (koja je i sama podložna diskusiji, posebno kao vid tumačenja folkloru, jer ne govori ništa o tome šta su u samoj građi videli pripovedač i njegova publika (Holbek 1987: 319)).

Dandesov diskurs je visokoteoretičan zahvaljujući nameri da se uspostavi konzi-stentan folkloristički pristup na osnovama tada aktuelnih humanističkih nauka, koje će „novoj“ folkloristici obezbediti naučni kredibilitet. Svoju teorijsku koncepciju izlagao je u više navrata, fragmentarno, birajući esej kao primarno sredstvo izražavanja. Međutim, u teorijskim radovima pažnju je češće posvećivao strukturi, dok je u analitičkim radovima obično primenjivao psihoanalizu. Usled te fragmentarnosti, u pojedinim radovima isticao je da mu nije namera da da potpunu interpretaciju, već da ukaže na metodologiju (Dundes 1980c: 98). Tu se može primetiti raskorak između teorijsko-metodoloških zahteva i njihove praktične primene, s obzirom na to da Dandesovo insistiranje na široko zasnovanom integralnom folklorističkom pristupu, koji će obezbediti potpunu interpretaciju, nije u skladu sa njegovim sopstvenim radom, sastojeći se pretežno od kratkih formi, u kojima je nemoguće izvesti obimniji zahvat na građi. Ipak, on nije samo teoretičar, već i odličan poznavalac građe, literature i istorije discipline,<sup>18</sup> što unekoliko kompenzuje njegove ponekad nedovoljno ubedljive zaključke. Takođe treba istaći da, iako ih ne sprovodi na način koji je sam zamislio i predlagao, svoje stavove uvek izlaže uporno, dosledno i sistematično. Njegov dugoročni cilj bilo je dolaženje do celine i u okviru discipline i u samoj interpretaciji njenog predmeta,<sup>19</sup> ali je u neposrednom traženju odgovora težio uspostavljanju polaznih tačaka unutar profesije.

<sup>18</sup> U toj meri da ponekad opterećuje čitaoca mnoštvom podataka (Mieder 2007: 26).

<sup>19</sup> Broner je primetio da su Dandesovi krajnji ciljevi bili više kognitivni nego bihejvioralni, više globalni nego situacioni i više makro nego mikro (Bronner 2007g: 180).

U traganju za folklorističkim pristupom Dundes je iznosio oštre kritike na račun istorijsko-geografskog i filološkog pristupa. Njegov diskurs je polemički, ali sa konstruktivnim ciljem da se raskrsti sa devetnaestovekovnom koncepcijom folklor a i folkloristike kroz kombinaciju dveju u to vreme modernih, empirijski proverljivih metoda, koja će dovesti do najviših humanističkih ciljeva. Treba istaći da tako koncipirana folkloristika nije ograničena samo strukturalizmom i psihoanalizom, već inkorporira znanja lingvistike, antropologije, teorije recepcije i teorije komunikacije. Kombinovanje ovih dveju glavnih metoda u njegovom folklorističkom pristupu više svedoči o pokušaju zasnivanja moderne discipline nego o njihovoj kompatibilnosti. Ipak, razmatrajući položaj folkloristike u novom milenijumu, Dundes je primetio nepostojanje „velike teorije“. U XX veku to su za njega bile već pomenute – strukturalizam i psihoanaliza, međutim u XXI veku Dundes ne traži njihov povratak, već teoriju dostojnu da ih zameni, s obzirom na to da su teorije roda i performansa, iako uticajne, nedovoljno „teoretične“ i značajne da preuzmu tu poziciju u humanistici (Dundes 2004: 387–391).

Iako metodologija zasnovana na kombinaciji strukturalizma i psihoanalize danas nije toliko privlačna, Dundesovi zaključci o prirodi folklor a, odnosima verbalnog i neverbalnog, i usmenog i pisanog, ruralnog i urbanog, odnosno načinima prenošenja folklor a i njegovim nosiocima, o neophodnosti proučavanja teksta u kontekstu, o teksturi usmenog teksta i usmenoj književnoj kritici i dalje su izuzetno podsticajni za folkloristiku kao nauku. Njegov doprinos takođe se ogleda u ukazivanju na mogućnost primene strukturalne metode na potpuno novu građu. Folkloristička interesovanja Alana Dundesa su disperzivna, s obzirom na to da je pojam folklor a shvaćen veoma široko, ali se u tom mnoštvu teorijskih koncepcija i praktičnih analiza može primetiti određena koherentnost, usmerena ka stvaranju savremene folkloristike, u čemu je i najveći značaj i domet njegovih ideja.

## Literatura

- Bronner, S. J. 2007a. Introduction: The Analytics of Alan Dundes. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 1–50. Utah: The Utah State University Press.
- Bronner, S. J. 2007b. The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation. Introduction. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 67–69. Utah: The Utah State University Press.
- Bronner, S. J. 2007c. How Indic Parallels to the Ballad of the “Walled-Up Wife” Reveal the Pitfalls of Parochial Nationalistic Folkloristics. Introduction. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 107–109. Utah: The Utah State University Press.
- Bronner, S. J. 2007d. Folk Ideas as Units of Worldview. Introduction. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 179–182. Utah: The Utah State University Press.



- Bronner, S. J. 2007e. The Ritual Murder or Blood Libel Legend: A Study of Anti-Semitic Victimization through Projective Inversion. Introduction. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 382–385. Utah: The Utah State University Press.
- Bužinjska, A., M. P. Markovski. 2009. *Književne teorije XX veka*. Beograd: JP Službeni glasnik.
- Carroll, M. P. 2005. Obituary: Tribute to Alan Dundes. *Religion*, 35:2, 118–124.  
Dostupno na:  
<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1016/j.religion.2005.05.001> [15. 8. 2015]
- Дандес, А. 1986. Текстура, текст и контекст. *Гласник етнографског института XXXV*, 111–124.
- Dundes, A. 1963. Structural Typology in North American Indian Folktales. *Southwestern Journal of Anthropology*, Vol 19, No. 1 (Spring 1963), 121–130.  
Dostupno na:  
<http://www.jstor.org/stable/3628926> [15. 8. 2015]
- Dundes, A. 1976. Projection in Folklore: A Plea for Psychoanalytic Semiotics. *MLN* Vol. 91, No. 6, Comparative Literature (Dec., 1976), 1500–1533.  
Dostupno na:  
<http://www.jstor.org/stable/2907148> [15. 8. 2015]
- Dundes, A. 1980a. Preface. In *Interpreting Folklore* by A. Dundes. vii–xii. Indiana: Indiana University Press.
- Dundes, A. 1980b. Who Are the Folk. In *Interpreting Folklore* by A. Dundes. 1–19. Indiana: Indiana University Press.
- Dundes, A. 1980c. The Symbolic Equivalence of Allomotifs in the Rabbit-Herd (AT 570). *ARV*, Vol. 36, 91–98.
- Dundes, A. 1986. The Anthropologist and Comparative Method in Folklore. *The Journal of Folklore Research*, Vol. 23, No. 2–3, 125–146.  
Dostupno na:  
<http://www.jstor.org/stable/3814444> [15. 8. 2015]
- Dundes, A. 1987. The Psychoanalytic Study of Folklore. In *Parsing Through Customs: Essays by a Freudian Folklorist*. A. Dundes, ed. 3–46. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Dundes, A. 1989a. Defining Identity Through Folklore. In *Folklore Matters*. A. Dundes, ed. 1–39. The Tennessee: University of Tennessee Press.
- Dundes, A. 1989b. The Psychoanalytic Study of the Grimms' Tales: "The Maiden Without Hands" (AT 706). In *Folklore Matters*. A. Dundes, ed. 112–150. The Tennessee: University of Tennessee Press.
- Dundes, A. 2005. Folkloristics in the Twenty-First Century (AFS Invited Presidential Plenary Address, 2004). *The Journal of American Folklore*, Vol. 118, No. 470 (Autumn, 2005), 385–408.



Dostupno na:

<http://www.jstor.org/stable/4137664> [15. 8. 2015]

- Dundes, A. 2007a. Folklore as a Mirror of Culture. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 53–66. Utah: The Utah State University Press.
- Dundes, A. 2007b. Metafolklore and Oral Literary Criticism. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 77–87. Utah: The Utah State University Press.
- Dundes, A. 2007c. (*Postscript*) The Motif-Index and the Tale Type Index: A Critique. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 101–106. Utah: The Utah State University Press.
- Dundes, A. 2007d. How Indic Parallels to the Ballad of the “Walled-Up Wife” Reveal the Pitfalls of Parochial Nationalistic Folkloristics. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 110–122. Utah: The Utah State University Press.
- Dundes, A. 2007e. Structuralism and Folklore. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 123–144. Utah: The Utah State University Press.
- Dundes, A. 2007f. The Devolutionary Premise in Folklore Theory. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 164–176. Utah: The Utah State University Press.
- Dundes, A. 2007g. Folk Ideas as Units of Worldview. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 179–194. Utah: The Utah State University Press.
- Dundes, A. 2007h. Getting the Folk and the Lore Together. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 273–284. Utah: The Utah State University Press.
- Dundes, A. 2007i. The Symbolic Equivalence of Allomotifs: Towards a Method of Analyzing Folktales. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 319–326. Utah: The Utah State University Press.
- Dundes, A. 2007j. (*Postscript*) Madness in Method Plus a Plea for Projective Inversion in Myth. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 343–351. Utah: The Utah State University Press.
- Dundes, A. 2007k. The Ritual Murder or Blood Libel Legend: A Study of Anti-Semitic Victimization through Projective Inversion. In *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Simon J. Bronner, ed. 382–409. Utah: The Utah State University Press.
- Georges, R. A. 2005. Alan Dundes (1934–2005): A Remembrance and an Appreciation. *Western States Folklore Society* [Online].

Dostupno na:

<http://www.westernfolklore.org/AlanDundesTribute.htm> [15. 8. 2015]



- Gurel, P. 2006. Folklore Matters: The Folklore Scholarship of Alan Dundes and the New American Studies. *Columbia Journal of American Studies* 7, 120–136.
- Holbek, B. 1987. *Interpretation of fairy tales: Danish folklore in a European perspective*. FF communications No. 239, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Milošević, N. 1966. Alan Dundes, The Morphology of North American Indian Folktales. FF Communications No. 195 Helsinki 1964, str. 135. U *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, Vol.4 No.1, 246–249.
- Mieder, W. 2007. “The Proof of the Proverb is in the Probing” Alan Dundes as Pioneering Paremiologist. *Folklore. Electronic Journal of Folklore*, Vol. 35, 7–52.
- Dostupno na:  
<http://www.folklore.ee/folklore/vol35/mieder.pdf>[15. 8. 2015]

## **Marina Mladenović**

### **FOLKLORISTIC APPROACH OF ALAN DUNDES BETWEEN STRUCTURALISM AND PSYCHOANALYSIS**

#### Summary

American folklorist Alan Dundes (1934-2005) has mostly been remembered as an adherent of the opinion that the text of the oral literature is vitally connected with the texture and context of performance. Attention will be focused on the posthumously published book of essays *The Meaning of Folklore*, where one can notice a few major methodological orientations, among which the most important place belongs to the structural and psychoanalytic approach. The paper presents the analytical approach of Alan Dundes, in order for it to be contextualized in time, and to establish links between his structuralist and (often controversial) psychoanalytic interests, along with the connection to the theory of the text, texture and context, which all lead to his intended enterprise – the creation of modern folkloristic approach.

marinamladenovic@hotmail.com



---

UDK 821.163.41:398

398.32:394.3]:398.43

**Jasmina Katinski**

Institut za književnost i umetnost, Beograd

## VILINO KOLO – kontekst i značenje<sup>1</sup>

**Sažetak:** Podela prostora na „svoj“, blizak i poznat i „tuđ“, dalek i nepoznat u narodnoj tradiciji predstavljala je bitan element u organizaciji čovekovog života i kretanja unutar i van zajednice. Predstava o vilinom kolu jedna je u nizu prostornih odrednica koje su karakterisane kao tabusiane, nečiste, opasne. Zabrana kretanja unutar ovog omeđenog prostora prenesena je sa tabua susreta sa demonskim bićima, pri čemu je izraz „vilino kolo“ služio da označi kako sam čin plesa demonskih bića, tako i ograničen prostor na kom su vile igrale. U radu se tumači kontekst i značenje verovanja vezanih za ples demonskih bića u kolu, ograničeni na korpus demonoloških predanja. Posebna se pažnja poklanja simboličkom potencijalu kruga, putem čega se u vezu dovode vilino i vrzino kolo.

**Ključne reči:** demonološka predanja, vilino kolo, krug, vile, vrzino kolo, NLO

Prema nekim etnografskim i folklorističkim teorijama, tradicionalna društva dele prostor na svoj i tuđ. Elijade govori o nehomogenosti prostora za religioznog čoveka, pri čemu uočava podelu na tzv. „sveti, i prema tome 'jaki', značajni prostor“ i „drugi, ne-posvećeni i, dakle, bez structure i postojanosti, jednom reči: amorfni prostor“ (Elijade 2003: 75). Ova prostorna određenja omogućavala su sigurnost i, čvrsto utemeljena u verovanju, predstavljala bitan element u organizaciji čovekovog života i kretanja unutar zajednice. Predstava o vilinom kolu jedna je u nizu prostornih odrednica koje su određivane kao tabuisane, nečiste, opasne. Zabrana kretanja unutar ovog omeđenog prostora prenesena je sa tabua susreta sa demonskim bićima, pri čemu je izraz „vilino kolo“ služio da označi kako sam čin plesa demonskih bića tako i ograničenu teritoriju na kojoj su vile igrale. Zbog širokog korpusa koji sadrži pomene o ovom verovanju, ograničićemo istraživanje u ovom radu na demonološka predanja.

Vilinin kolom nazivana su mesta na kojima se trava razlikovala od ostale – bilo da je zakržljala, bilo da je bujnija nego inače. „Svuda trava lepa, a tuki gođ – lepo se posuši i tu ne valja, ne sme da se gazi“ (Марковић 2004: 141). „Okolo tog drveta svud je trava rasla, samo tu nije“ (Расковник 1996: 51). Oblik vilingog kola je uvek krug ili polukrug. Za takva mesta u narodu se vezivalo verovanje da su tu igrale vile. „Vile došle i igrale i ujutru kad otidnu sva trava pozelenela okolo kao da je nikla pre tri dana. Posebno, celo kolo 'de su one igrale“ (Марковић 2004: 150). Radoslav

---

<sup>1</sup> Rad je urađen u okviru projekta 178011: *Srpsko usmeno stvaralaštvo u interkulturalnom kodu*, koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Radenković navodi priču o junaku koji ugleda grupu vila kako su „igrale kolo i nisu ga primećivale. ... Izjutra je došao na isto mesto i video kako je trava bila izgažena odveć malim nogama“ (Раденковић 1991: 53). Osim naziva „vilino kolo“, u narodu je za ovu pojavu uobičajen i „igrište ili igralište“ (Ђорђевић 1953: 110).

Prostorna organizacija predanja posmatrana kroz prizmu odnosa demonskog i ljudskog sveta diferencira predanja od bajke – spoljašnju bliskost između onostranih bića i čoveka nužno prati psihološka udaljenost i distanciranost, smatra Liti (1994: 13). U tom smislu zanimljiva su dva predanja iz okoline Maljena, u kojima se ističe blizina vilinog kola ljudskom svetu, sigurnom svetu kuće i okućnice. Jedno od tih predanja je izuzetno kratko i glasi: „Jedan čovek se probudio, otvorio vrata, kad: pred njegovom kućom igra kolo devojaka. On se vrati u kuću“ (Расковник 1998: 37). Izostaju posledice ovakvog susreta, kao i objašnjenje eventualnog uzroka ovakvom ponašanju vila. Razlog toj eliptičnosti je možda upravo iskorak u odnosu na uobičajeno verovanje. Da nije reč o jedinstvenom primeru, potvrđuje već sledeće predanje: „Kraj kuće Radosava Vujića iz Osečenice ima *vilino kolo*“ (Расковник 1998: 37). Prostor predanja je specifičan po tome što su demonski i ljudski svet fizički veoma blizu, te je prekoračenje granice nužno uslovljeno. S druge strane, takvi prekršaji predstavljaju svojevrstnu „atmosfera“ tzv. fantastike svakodnevnog života“ (Karanović 1987: 222). Zabrane<sup>2</sup> i ograničenja koja se odnose na demonski svet uopšte prenesena su i na predanja o vilinom kolu: „Ako ga primete ubiće ga što ih je video“ (Раденковић 1991: 53).

Prostorno određenje vilinog kola se najčešće usmerava ka gori ili pored vode. Vežanost htonskih božanstava, najčešće aždaja ili zmija, za vodu (reke, izvore ili jezera) deo je mitološke geografije antičkog podzemnog sveta, po kojoj ulaz u podzemlje uvek vodi preko reke ili jezera (Дрндарски 2001: 88, 89). Ovakav status reke kao granice između dva sveta potvrđen je u grčkoj mitologiji, indijskoj i afričkoj kulturi, postbiblijskim jevrejskim verovanjima, a zabeleženo je i u Gilgamešu<sup>3</sup>. Veživanje vila za vodu je toliko ustaljeno i rašireno da su česti toponimi koji ukazuju na ovo verovanje – Vilin izvor, Vilina voda, Vilino kolo, Samovilski studenac (Дрндарски 2001: 88). Toponim Vilino kolo sreće se na više mesta. Lokacija na kojoj vile igraju može biti šumarak (Марковић 2004: 141), brdo (Марковић 2004: 144), u planini voda (Марковић 2004: 145), ali i „mesto kude se zapali šušljak“ (Златковић 2007: 164), „na krstoputinu“ (Златковић 2007: 179), „pod širpk, podi buće, podi drvja. Sude ode one. Gde je voda, samovilak“ (Златковић 2007: 162).

Pod kolom se podrazumeva kružna grupna igra<sup>4</sup>. Igranje vila u kolu je ustaljena i česta predstava u narodnom verovanju. Ples čini jednu od karakteristika koje

<sup>2</sup> „Postoje najmanje dva razloga da mesto na kome vile igraju bude tabuisano: prvi je, svakako, taj što je za sve radnje demonskih bića po definiciji vezana tajnost. Drugi razlog je što se samo to mesto – jer je povezano s vrstom radnji koje se na njemu obavljaju – za smrtnike smatra nečistim.“ (Детелић 1992: 67).

<sup>3</sup> Više o tome: Радуловић 2012: 346–347.

<sup>4</sup> „Kolom su se kod Srba nazivali razni kružni oblici. Tako se nazivao kolski točak ili celo vozilo, a pod izrazom Sunčevo kolo podrazumevao se Sunčev krug. Kružna grupna igra takođe se nazivala kolom“ (Зечевић 2008: 493).

vile povezuju sa grčkim nereidama (Ђорђевић 1953: 110). Čajkanović ističe da je osobenost vila da pevaju i igraju zajednička mnogim srodnim demonima – nimfe, elfe, i dr. (Čajkanović 2003: 155). Kružno kretanje ima magijsku snagu i karakteristično je za nečistu silu. Presecanje granice takvog kruga je opasno po čoveka – preti mu bolest ili smrt. Slika kruga vezuje se za predstave o cikličnom toku vremena („krug života“, „godišnji krug“) i osnovne forme strukturisanja prostora (podela na „svoje“ i „tuđe“, u kojoj se krug javlja kao granica zatvorenog, čuvanog prostora) (Словенска митологија: круг). Na ovaj način kružno kretanje u kolu predstavlja određenu, omeđenu teritoriju, čije je narušavanje od čoveka predstavljalo tabu. Kolo je, s druge strane, i deo života seoske zajednice, te je igranje vila unekoliko i prosto pripisivanje elemenata ljudskog ponašanja demonskim bićima – ponašanja koje podrazumeva određene zakonitosti kretanja, držanja i ophođenja svih učesnika u kolu (Младеновић 1973: 94). Zanimljivo je pomenuti Zečeviću tezu o inicijacijskom karakteru vilinskih skupova (Zečević 1981: 49). Nalazeći u njima analogiju sa ljudskim ritualima inicijacije, Zečević primećuje da su na vilinskim skupovima mlade vile dobijale krila i okrilje<sup>5</sup>, dok je pripadnost svetu odraslih kod ljudi podrazumevao stavljanje određene vrste pokrivala na glavu. Starešine vile su rukovodile ceremonijom, a prvo igranje u kolu se smatralo ulaskom u svet odraslih.

Vilinsko kolo u većini slučajeva prati i muzika i pesma. „Ono svirka i pesma onem brdem, Leskom, kao bubanj bije, samo klikće kao da je svadba. Muzika svira. Ja sam to slušala...“ (Марковић 2004: 144). Noć je vreme tišine, tzv., „gluvo doba“, a odsustvo glasa jedno od glavnih obeležja demonskog sveta (Раденковић 1989: 94). Ipak, zvuk može biti način da natprirodno stupid u kontakt sa ljudima, da „manifestuje svoju prisutnost“ (Bratić 2013: 59). Tihomir Ђorđević navodi primere očaravajućeg, zanosnog vilinskog pevanja u predanjima i pripovetkama (Ђорђевић 1953: 115). Često se u predanjima o vili u kolu navodi da se muzika i pesma samo čuju, dok se sam ples ne vidi. „Čula sam, kaže, noćas vile, viču i-ju, i-ju i svirka kao gajde“ (Марковић 2004: 143). Zvukovna manifestacija vili u kolu, bilo da je udružena sa vizuelnom, ili pak ova druga izostaje, česta je, te samim svojim odudaranjem od modela tišine, predstavlja važnu odliku ovog plesa.

Nenad Ljubinković ističe magijsku funkciju i moć biljaka iz netaknutog, divljeg sveta prirode u odnosu na iste biljke iz domaće, bliskog okruženja. Zbog toga je, kad god je valjalo dobiti bilje posebne magijske, isceliteljske moći, čovek odlazio u prostore koje nije imao pravo da omeđi i prisvoji, koja su, posebno u određena doba dana, u vlasti natprirodnih bića (Љубинковић 2010: 164). Takve prilike su otvarale mogućnosti za susret s nečistim silama, ali i provociranje njihovog besa i osvete.<sup>7</sup> Prekršaj

<sup>5</sup> „U narodnom stvaralaštvu se izraz okrilje često upotrebljavao kao sinonim za ogavlje. U srpskom jeziku je ogavlje izraz kojim se označavao pokrivač za glavu – kapa, veo. Slično tome, okrilje bi označavalo pokrivač za krila – veo koji je padao preko njih“ (Zečević 1981: 47).

<sup>6</sup> „Jezgro noći nije označeno kao tamno ili mračno već upravo kao gluvo doba. Očigledno, tišina se smatra jednim od osnovnih svojstava noći, koja se, uostalom, i ne završava razbijanjem tame već razbijanjem tišine“ (Bratić 2013: 57).

<sup>7</sup> Predanje iz *Raskovnika* (ispod Maljena) čuva izreku: „Kakav si nesretan, ko da si napravljen na

tabua susreta sa demonskim bićima zalaženjem u njihove prostore nužno sobom nosi i kaznu. Kaznu ovog prekršaja mogu izvršiti direktno vile, ukoliko ih čovek ugleda dok igraju. „Onaj ko vidi kolo razboli se, nije dobro“ (Расковник 1996: 49). Češći su, međutim, slučajevi da čovek na samo kolo „nagazi“ preko dana, kao na obeleženo mesto vilinskog plesa, te tada nepoznata sila stiže čoveka i kažnjava ga: „Naletel na samo vilsko kolo, kada je bil dete, i oduzne mu se noga“ (Златковић 2007: 167). Ove nečiste sile, za razliku od ljudi, mogu osetiti životinje, pa konj ili bik odbijaju da tuda prođu, uprkos čovekovom insistiranju (Марковић 2004: 147). Tako se kazna „zamalo“ izbegava, a nekada stiže u blažem obliku. Podela prostora na „pitomi“ i bliski i „divlji“, odnosno daleki, stara je i u tradiciji duboko ukorenjena. Ona proizilazi iz čovekove potrebe da definiše „siguran“ prostor, pod kontrolom bogova zaštitnika. Iza toga je svet divljine, iz koga vrebaju razne opasnosti u vidu zveri i demonskih bića (Раденковић 1996: 47).

Ukoliko „nagazi“ na vilino kolo, čovek se razboli ili umre. „I tu ako upadneš u kolo, tu živ ne izlaziš“ (Марковић 2004: 146). „Mene su roditelji kazali: 'Nemoj tu da zgaziš, to su vile igrale'“ (Расковник 1996: 51). Kada je reč o fizičkom kontaktu čoveka sa tabuisanim prostorom vilinog igrališta, uočavamo razlike na nivou centar (kruga) – periferija (kruga). Od blizine čovekovog kontakta sa centrom zavisi i jačina kazne. Što bliže centru – kazna je veća: „Na kraj si nagazila. A da si nagazila na sredinutu, nema da ostaneš“ (Златковић 2007: 182). Obično je vračara – baba – osoba koja kaže žrtvi da je „zamalo“ ostala živa, jer je samo malo nagazila, ili zaobišla vilino kolo, a da je bilo drukčije, „da si prošlo kud si 'teo ti bi mrtav ostao“ (Марковић 2004: 147). Ne mora čovek direktno da nagazi na kolo. I uvredljivo ponašanje u blizini tabuisanog mesta može rasrditi demonske sile i izazvati kaznu. Zlatković navodi primer predanja u kom je čovek u blizini vilinog kola „obavio nuždu“. Samo vile su to ugledale i dogovaraju se kako da se osvete. Ovo predanje je interesantno i po sankciji koju vile određuju, jer odlučuju da je teža kazna od telesne – bolest deteta (Златковић 2007: 169). O zabranama sknavljenja vilinog igrališta ovog tipa nalazimo potvrde i kod Zlatkovića – „Nemo čase tam kude su mož samo vilete“ (Златковић 2007: 200). Tabuisanost prostora vezanog za igranje vila karakteriše konstantna opasnost – „gde je se previdalo i gde je bilo vilovsko kolo da ne sme tu da se ide, da ne sme tu da se gazi ni dan ni noć“ (Расковник 1996: 51).

Određena predanja čuvaju tumačenje, odnosno pragmatičnu<sup>8</sup> ulogu ovakvih verovanja.

„Više put kažu ljudi 'gre'ota' nešto – odeš napolje blizu izvora il' nešto, kaže 'tu gre'ota, nemo', kak'i, taman posla. Ljudi su to drugačije shvatali u odnosu na danas gde se sva okolina zagađuje. I niko nikem ne može da kaže što si tu bacio, ovo, ono, dok ranije da bi se sačuvali ti izvori i bilo šta oni su to tretirali kao da je to gre'ota i narod je bežao od toga“ (Marković 2004: 145).

vilinom kolu!“ (1998: 35).

<sup>8</sup> „Te zabrane i ograničenja mogu se tretirati kao tragovi nekadašnjeg sistema negativnih propisa (tabua) kojim je društvo još u prvim fazama razvoja uspostavljalo relacije sa animistički shvaćenom prirodom“ (Bandić 1980: 265).

Ambivalentan stav pripovedača pokazuje određeni nivo racionalizacije. Odričući se od verovanja u ispriповедano, nastojeći da pokaže realno objašnjenje fenomena, pripovedač navodi racionalne uzroke verovanja. Ne možemo isključiti mogućnost da je upliv ovih elemenata uslovljen stidom pred sakupljačem, što utiče na prikrivanje sopstvenog verovanja i težnju da se isto objasni i opravda.

Nasuprot fizičkog ugrožavanja tabuisanog kruga vilinog igrališta, predanja često otkrivaju direktne susrete<sup>9</sup> čoveka sa vilama. Taj susret se čuvao u tajnosti, jer bi svako kršenje tabua nosilo ozbiljne posledice. Osim nemog posmatrača vilinskog pleas u kolu, čovek je mogao, isključivo po pozivu, da im se pridruži. Predanje iz Levča (Марковић 2004: 157) donosi primer devojke koja igra s vilama u kolu, a njen otac je jedne noći prati i saznaje tajnu, koja ga umalo ubije. S vilama igraju i muškarci: „Igrao s vilama i posle se razboleo i bolovao i bolovao i da l' je od toga umro – ko bi ga znao“ (Марковић 2004: 142). Kazna je podrazumevala oduzimanje moći rasuđivanja, govora ili pokreta, i takvi ljudi su nazivani „alosani“ (Зечевић 2008: 670). Čoveka koji igra s njima vile uglavnom kazne – „Na vrh drveta ga popele, ima deset metara. To bio moje majke tetak. I ode kući i razboli se. I bolovao dugo i umro“ (Расковник 1996: 50). Ђорђевић svedoči o predanjima koja posebno pominju vilinske ljubavnike. „Svoju ljubav vile brižljivo kriju i naređuju svojim ljubavnicima da čine isto. Ko bi tajnu odao zlo bi prošao“ (Ђорђевић 1953: 74). Da li je igranje s vilama podrazumevalo i ljubavne odnose, nije nam poznato. „Kompletnan opis jednog demonskog bića uključuje i opis njegovog ponašanja, tačnije odnos demonskog bića prema čoveku – susret čoveka sa njima, njegovu odbranu ili napad“ (Милошевић-Ђорђевић 2000: 176). Stoga se i vile karakterišu kao dobre ili loše, u zavisnosti od situacije i odnosa koji imaju sa čovekom. Čovek koji igra s vilama u kolu je u njihovoj milosti, i ne biva kažnjen sve dok poštuje tabu ćutanja i određena pravila – „da se obuče lepo, da bude obrijan, udešen“ (Марковић 2004: 148). Ukoliko se čovek ne odazove vilinskom pozivu da s njima igra, ili na skup zakasni, biva kažnjen bolešću i smrću (Марковић 2004: 148).

Kazna koju vile čoveku dodele, odnosno prokletstvo, skida se posebnim magijskim postupcima. To je, međutim, moguće samo u izuzetnim slučajevima. Obično je čovek nesvestan da je načinio prekršaj, te ga o tome obavesti baba-vidarica, koja i daje uputstvo za skidanje čini. „I vodili ga pri babu nekoju da mu baje. I ona rekla da ne priodi pri oganj četires dьna i da ne preodi preko vodu“ (Златковић 2007: 167). Vilino prokletstvo se skida uglavnom izbegavanjem vode i vatre ili ćutanjem<sup>10</sup>. Momenat ćutanja karakterističan je za ritual lečenja, te ne čudi njegovo pristustvo u ovom slučaju. Zabrana govorenja može se odnositi i na zabranu ispovedanja, odnosno kazivanja tajne koju je čovek saznao od nekog mitskog bića (Раденковић

<sup>9</sup> „Težnja ka verodostojnom i istinitom, svojstvena predanjima, unosi u kazivanja o demonima uzbuđenje i strah, a jezovitost atmosfere pojačavaju moći i okolnosti pojavljivanja tajanstvenih sila, spremnih da ugroze čovekov opstanak“ (Самарџија 2007: 86).

<sup>10</sup> „Значај чувања тајне, табуа њеног откривања доприноси емотивној напетости, а видљиве последице прекршаја дају догађају значај доказа, као и присуство стварног или измишљеног сведока и реалног места догађаја“ (Милошевић-Ђорђевић 2000: 176).

1989: 95). Međutim, neretko čovek umre ili se razboli odmah nakon prekršaja tabua. „Sestra beše dobila dečju paralizu, pa kažu: – Nagazila“ (Zlatković 2007: 181). Verovalo se da takvim ljudima nema leka, sem ako im vile ne oproste greh i ne izleče ih (Зечевић 1981: 45).

Posebno se izdvajaju verovanja u izlečenje pod jasenom. Podrazumeva ili da se pod drvetom ostavljaju ponude za vile, ili da bolesnik, pored tih ponuda, sam prenoći pod drvetom ne bi li mu tu vile donele leka. Ukoliko je ujutru jasen „načet“, odnosno ukoliko mu je otkinut neki cvetak ili listić, veruje se da će bolesnik ozdraviti. Vile ovaj posao „ozdravljenja“ obavljaju samo u vreme Đurđevdana i Spasovdana, kada se, po verovanju, i skupljaju (Зечевић 2008: 666). Postupak izlečenja najčešće se obavljao pod jasenom, mada je bio izvođen i pod drugim drvetom. Čajkanović navodi da je ova vrsta inkubacije „ostatak iz vrlo drevne prošlosti, iz vremena kada srpski narod još nije znao za zidane ili od drveta sagrađene hramove“ (Čajkanović 1994: 409). Osim izlečenja od samog vilinog prokletstva zbog prekršaja zabrane kontakta s vilinim kolom, pod jasenom su se, kako navodi Čajkanović, obavljala i druga iscepljenja od raznih bolesti jer su u narodu vile posedovale glas najboljih vidarica.

Govoreći o vilinom kolu valja se osvrnuti na srodnu, no nešto ređu pojavu u narodnom verovanju. Vukov komentar u *Srpskom rječniku* „A đe je to vrzino kolo? I šta je? Bog bi ga znao,“ govori o nejasnoj i nepotpunoj slici koju vrzino kolo ima u našoj tradiciji. Danas se izraz „vrzino kolo“ koristi za nešto što je teško razrešiti ili za nešto što je vrlo zapetljano (СМР: Врзино коло). U prošlosti se povezivalo sa plesom mladića-čarobnjaka, grabancijaša. Još je Vuk povezo vrzino kolo sa grabancijašima. „Srbi pripovijedaju da gdje koji đaci, kad izuče dvanaest škola, otidu (njih 12) na *vrzino kolo* (da nauke dovrše sasvijem i da se zakunu) i ondje nekakvu osobitu knjigu čateći nestane jednoga između njih dvanaest (odnesu ga đavoli ili vile), ali oni ne mogu poznati kojega je nestalo“ (Вук 1972: Врзино коло, grabаницияш). Jagić zapaža da se prema novijim verovanjima na vrzinom kolu stiče čarobnjačko znanje (Jagić 1948: 201). Do ovih zaključaka dolazi lingvističkom analizom samog naziva „vrzino kolo“, koje, po Jagiću, potiče od izraza „Verzilovo“, odnosno Vergilijevo kolo.

Vrzino<sup>11</sup> i vilino kolo dovođeni su u vezu pre svega po analogiji kruga. Zatim, kako ističe Jagić, jednakost između grabancijaša i vila povučena je na osnovu određenih sličnosti: vile se, poput mladih čarobnjaka, sastaju na vrhovima bregova, i na tim okupljanjima igraju. Čak je i Vuk istakao da grabancijaši „idu s đavolima i sa vilama i vode oblake u vrijeme grmljave, oluje i tuče“ (Вук 1918: Врзино коло). Ove zajedničke karakteristike bile su povod da se grabancijaši i njihovo „vrzino kolo“<sup>12</sup> poistovete s vilama. Otuda nekada i verovanje da u vrzinom kolu igraju –

<sup>11</sup> Vrzino kolo ili guvno je mesto na koje noću dolaze demoni (vile, veštice, stuhači, đavoli i dr.), tu se dogovaraju i igraju. Ako neko nastupi na njihovo kolo, onda ga nestane, odnesu ga demoni. Po jednom predanju iz istočne Srbije, neki čovek imao je livadu, kojom se nije nikada koristio, jer je u njoj bilo vrzino kolo (СМР: Врзино коло).

<sup>12</sup> Naziv „vrzino kolo“ je Jagić objasnio Vergilijevim uticajem. Pod tim se u početku podrazumevao Vergilijev čarobni točak, odnosno čarobni krug, a pošto se grabancijaši na svojim okupljanjima vrte



vile. „Ljudi iz Hrvatske pripovijedali su mi da pod Velebitom ima selo *Vrzići*, i više njega na vrh Velebita mjesto koje se zove *Vrzino kolo*, na kome vile igraju“ (Byk 1972: Врзино коло, грабанцијаш). Kod Čajkanovića (1929: 209) nalazimo primer gde čovek odbija da obrađuje zemlju jer „je na njoj vrzino kolo“, te dodaje da se na njoj „skupljaju nečastivnici i samo vile“.

Prostor gde igraju vile često je obeležen pečurkama: „tam rastu pečurče marušljivke i crvenjuše, igrište. Igrište kude je gledam da ne planduju ovce“ (Златковић 2007: 184). Pečurke mirišljavke, čeledinke i crvenjuše pominju se u predanjima iz pirotskog kraja (Златковић 2007: 184). Vuk u *Rječniku* posebnu odrednicu posvećuje vilovnjači, te navodi da je reč o pečurci koja raste „na Vilinu Kolu“ (Стефановић Караџић 1952: вилонџача). U narodnim predstavama pečurkama se pripisuju demonska svojstva, vezuju se za „onaj svet“, opažaju se kao nešto nečisto, vezano s otpadom, plesni, slinom (СМР: гљиве).

Vetar koji se uskovitla, jak vetar koji nosi slamu ili seno naziva se viruška – „Тъг кажемо: - Те i samo vilete, otidoše, zaigrale se“ (Златковић 2007: 162). Zanimljivo je da je kretanje ovog vetra kružno, pa je logična analogija sa kolom. Samim tim se verovanje u opasnost po onoga ko „nagazi“ na vilino igralište prenelo i na virušku. Ukoliko bi nekog „zakačila“, „neje kako trebe ni sas zdravje ni sas pamet“ (Златковић 2007: 220). U bugarskoj tradiciji utemeljeno je verovanje da ovaj vetar proizvode vile uz pomoć orla krstaša (Вакарелски 1977: 428). Jak vetar nekad bi odneo čoveka daleko, „kilometer daleko i dosta povisoko od Ravnište“ (Златковић 2007: 189). Viruška može da bude toliko jaka da odnese i plast sena (Златковић 2007: 204). Postoji poseban system ponašanja za zaštitu od ovog vetra.

Kružni oblik tragova u travi i misteriozna veza sa natprirodnim može se u širem smislu povezati sa tradicijom NLO fenomena, koja datira od sredine XX veka i vodi poreklo sa američkih prostora (Sinani 2010: 222). „Razvoj sistema komunikacije i medija igrao je značajnu ulogu u konstruisanju ideje o neidentifikovanim letećim objektima i njihovim posadama, kao i u popularizaciji ovog fenomena“, tvrdi Sinani (2010: 225). Susret sa natprirodnim i neobjašnjivim silama putem misterioznog traga u polju moguće je da se preneo sa demonskih bića na vanzemaljce, a umesto kazne, susret je za posledicu imao saznanje – uglavnom su informacije koje čovek stiže prilikom tih susreta od značaja za čovečanstvo i planetu Zemlju, te se tiču aktuelnih pojava i problema. Umesto mesta zabrane, krug u travi je postao svedočanstvo susreta sa natprirodnim i nedokučivim. Simbol i medij putem kog dolazi do kontakta zemaljskog i nadzemaljskog upravo je – leteći tanjir<sup>13</sup>, čiji trag u travi predstavlja materijalni dokaz samog susreta. Iako ova tema predstavlja oblast izučavanja druge mlade nauke, nlogije, bilo bi zanimljivo ozbiljnije se posvetiti poređenju

---

na točku, naziv se kasnije doveo u vezu sa čarobnjačkim procesom inicijacije (Jagić 1948: 204, 205).

<sup>13</sup> „Prava pomama za svakim novim detaljem o NLO do kog je bilo moguće doći, nastala je nakon što je 1947. Godine biznismen Kenet Arnold medijima prijavio da je, dok je pilotirao svojim avionom, video devet neidentifikovanih letelica koje su se kretale poput diska koji odskakuje o površinu vode. Pogrešno interpretiran od strane novinara, ovakav opis kretanja misterioznih letećih objekata doveo je do nastanka najpoznatijeg termina koji se koristi za NLO – leteći tanjiri“ (Sinani 2010a: 120).

ova dva fenomena, tradicionalnog i modernog verovanja, te potražiti dublju vezu među pomenutim pojavama.

Jasno određeni i omeđeni prostor vilinog igrališta predstavljao je svojevrsni iskorak demonskog sveta u ljudski prostor – iskorak koji je bio vidljiv, jasan i trajno tabuisan. Upravo je ta blizina čovekovom prostoru, svakodnevnom okruženju, davala povode i mogućnosti da se uz ovu pojavu prepliću i prisvajaju i druga, srodna folklorna verovanja, koja obogaćuju njena značenja i simboliku. Krug u kome su vile plesale ostaje do danas poseban mikrosvet koji čuva jasnu granicu između dozvoljenog i zabranjenog, domaćeg i stranog, krug koji, osim svoje simbolike, nosi mnoštvo novih folklornih značenja. Velika raznovrsnost verovanja koja se vezuju za ovu folklornu pojavu čini njeno ispitivanje pogodnim za dalja produblјivanja u pravcu interdisciplinarnih istraživanja.

### Izvori

- Златковић, Д. 2007. *Приповетке и предања из пиротског краја. Део II – предања*. Београд: Пирот: Институт за књижевност и уметност: Дом културе.
- Марковић, С. 2004. *Приповетке и предања из Левча*. Београд: Крагујевац.
- Раденковић, Р. 1991. *Казивања о нечистим силама*. Ниш: Просвета.
- Стефановић Караџић, В. 1972. *Етнографски списи*. Сабрана дела Вука Караџића XVII. Београд: Просвета.
- Чајкановић, В. 1929. *Српске народне приповетке*. Београд: Издање књижарнице Рајковића и Ћуковића. **Izvori**
- Златковић, Д. 2007. *Приповетке и предања из пиротског краја. Део II – предања*. Београд: Пирот: Институт за књижевност и уметност: Дом културе.
- Марковић, С. 2004. *Приповетке и предања из Левча*. Београд: Крагујевац.
- Раденковић, Р. 1991. *Казивања о нечистим силама*. Ниш: Просвета.
- Стефановић Караџић, В. 1972. *Етнографски списи*. Сабрана дела Вука Караџића XVII. Београд: Просвета.
- Чајкановић, В. 1929. *Српске народне приповетке*. Београд: Издање књижарнице Рајковића и Ћуковића.

### Literatura

- Vandić, D. 1980. *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*. Beograd: Beogradski grafičko-izdavački zavod.
- Вакарелски, Х. 1977. *Етнографија на българия*. Софија: Издателство наука и изкуство.
- Детелић, М. 1992. *Митски простор и епика*. Београд: Српска академија наука и уметности: Ауторска издавачка задруга „Досије“.
- Ђорђевић, Т. 1953. *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*. Београд: Српска академија наука.
- Елијаде, М. 2003. *Свето и профано*. Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

- Зечевић, С. 1981. *Митска бића српских предања*. Београд: Вук Караџић: Етнографски музеј.
- Liti, M. 1994. *Evropska narodna bajka*. Beograd: Bata: Orbis.
- Милошевић-Ђорђевић, Н. 2000. *Од бајке до изреке (обликовање и облици српске усмене прозе)*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Младеновић, О. 1973. *Коло у јужних Словена*. Београд: САНУ: Етнографски институт.
- Петровић, С. 1999. *Српска митологија. Систем српске митологије*. књ. I. Ниш: Просвета.
- Раденковић, Љ. 1996. *Симболика света у народној магији јужних Словена*. Ниш: Просвета: Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Самарџија, С. 2007. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Алфа: Народна књига.
- Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. 2001. редактори: Толстој, М. Светлана, Љубинко Раденковић. Београд: Zepet Book World.
- СМР – Кулишић. Ж., П. Ж. Петровић и Х. Пантелић. 1970. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит.
- Стефановић Караџић, В. 1852. *Српски Рјечник*. 3. државно изд. У Биограду: У Штампарији Краљевине Србије, 1892.
- Чајкановић, В. 2003. *Стара српска религија и митологија*. Ниш: Просвета.
- Дрндарски, М. 2001. Вила бродарица и вила изворкиња – сличности и разлике. У *На вилином вијалишту*, 86–100. Београд: Рад: КПЗ Србије.
- Jagić, V. 1948. Južnoslavenske narodne priče o Grabancijašu Dijaku i njihovo objašnjenje. U *Izabrani kraći spisi*, 177–207. Zagreb: Matica hrvatska.
- Љубинковић, Н. 2010. Вилино вијалиште – вилински, божански врт. У *Трагања и одговори*, 162–170. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Раденковић, Љ. 1989. Неки видови анти-понашања у фолклорним текстовима. У *Српска фантастика. Неприродно и нестварно у српској књижевности*, 92–107. Београд: САНУ.
- Радуловић, Н. 2012. Усуд у веровањима и приповеткама. У *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*, 311–402. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Sinani, D. 2010. The Great Gig in the Sky. Kratka istorija NLO fenomena i ljudske opsednutosti 'vanzemaljcima'. U *Naš svet, drugi svetovi. Antropologija, naučna fantastika, kulturni identitet*, 219–254. Beograd: Srpski genealoški centar: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Чајкановић, В. 1994. Инкубација под јасенком. У *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*, 408–415. Београд: СКЗ.
- Karanović, Z. 1987. Univerzalne dimenzije predanja kao kategorije usmene proze. *Polja. Časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, godina XXXIII, br. 36, 222–223.
- Sinani, D. 2010a. NLO religije – počeci i glavni oblici. *Etnoantropološki problemi*, god. 5, sv. 1, 120–139.

**Jasmina Katinski****FAIRY'S ROUND – CONTEXT AND MEANING**

## Summary

The division of space to 'close and familiar' and 'strange, distant and unknown' in folk tradition was a vital element of the organization of human life and movement inside and outside the community. The understanding of a fairy's ring was one in a series of spatial determinants that were considered to be unclean and dangerous. The prohibition of movement within the bounded area was derived from the taboo of the encounter with demonic beings, where the term "fairy's ring" served to indicate both the mere act of dancing with demonic beings, and the limited space where the fairies were dancing. The paper interprets the context and meaning of the beliefs related to the demonic creatures' dancing in circles, restricted to the corpus of demonological legends.

[jasmina.katinski@gmail.com](mailto:jasmina.katinski@gmail.com)

## U POTRAZI ZA ZNAČENJEM U AUTOBIOGRAFSKIM NARATIVIMA BANATSKIH SEKELJA

**Sažetak:** Veza između sećanja i identiteta sve češća je tema istraživanja teoretičara i kulturologa sećanja. Pokušava se odgovoriti na pitanje na koji način prošlost utiče na formiranje identiteta pripadnika zajednice, ispituje se sećanje kao osnovni preduslov autobiografskog i memoarskog žanra. Autobiografsko sećanje je presudno za stvaranje osećanja identiteta (Olney 1998). Ono integriše sećanja u životne narative koji se svesno konstruišu kako bi se životu dalo značenje.

U radu ću analizirati ključne teme u autobiografskim narativima, u cilju pronalaženja sličnosti radi otkrivanja značenja. U kvalitativnom istraživanju pokazalo se da su pored ličnog (individualnog) sećanja, pripadnici manjinske zajednice duboko povezani sa sećanjem prethodne generacije. U autobiografskim narativima bukovinskih Mađara, potomaka Sekelja iz Bukovine, izdvajaju se zajedničke strukturalne odlike i teme, zatim kolektivni narativi, kao što su etnički narativi koji definišu etnički identitet grupe (Ilić 2014) i tako utiču na oblikovanje značenja njihovih života. Neproživljena prošlost koja živi u narativima potomaka, utiče na formiranje identiteta pripadnika zajednice i na taj način afirmiše smisao života i njegovo značenje (McAdams 2008).

**Ključne reči:** narativni identitet, značenje, autobiografsko sećanje, kolektivno sećanje, autobiografski narativi, kolektivni (etnički) narativi, bukovinski Mađari

### 1. Uvod

U radu su analizirane ključne teme u autobiografskim narativima u cilju pronalaženja sličnosti radi otkrivanja značenja. U kvalitativnom istraživanju pokazalo se da su pored ličnog (individualnog) sećanja, pripadnici manjinske zajednice duboko povezani sa sećanjem prethodne generacije. U radu pokušavam odgovoriti na pitanja koji je odnos porodice i zajednice prema prošlosti, i na koji način prošlost i sećanja utiču na oblikovanje identiteta druge generacije, koja je uloga zajednice u prenošenju sećanja, na koji način neproživljena prošlost utiče na formiranje života potomaka *postgeneracije* (Matejić 2012).

Šta i kako pamti postgeneracija i kako nosi sećanja svojih predaka su pitanja koja nas zanimaju. Osnovna postavka od koje se polazi jeste da je dijaloški karakter osnovna odlika ljudskog života i da se kroz odnos sa Drugim, međujezičkim i međukulturnim kontaktom, definiše identitet. Dijalošku prirodu životnih narativa odlikuje višeglasna situacija u kojoj se sjedinjuju lični diskurs i diskurs zajednice. Polazeći od Albvašove (Halbwasch 1992) definicije kolektivnog sećanja ("collective memory") ispitaću u kojoj meri je individualno sećanje socijalno determinisan fenomen.

## 2. Individualno i kolektivno sećanje

U autobiografskim narativima mogu se prepoznati dve vrste zapamćenog sadržaja. Prva grupa se odnosi na sopstvenu životnu priču pojednca i tu spadaju sećanja o onome što su sagovornici neposredno doživeli, a drugu grupu čini sve što je postgeneracija u svom socio-kulturnom i porodičnom okruženju naučila o prošlosti. Francuski sociolog Moris Albvaš (Maurice Halbwachs) je za date pojmove koristio distinkciju između individualnog i kolektivnog pamćenja (Halbwachs 1992).

Autobiografsko, individualno sećanje je „uvek ukorenjeno u druge, što znači da samo pripadnici grupe pamte“ (Ibid.: 24) i održavaju ga kontakti sa ljudima koji dele iste događaje iz prošlosti. Kolektivno sećanje je socijalno uslovljeno i podrazumeva sećanja u kojima nismo nužno direktno učestvovali, već ih održavamo u zajednici učestvovanjem u komemorativnim skupovima, na kojima ponovo kreiramo prošlost koja bi inače iščezla u magli vremena. „Da bismo takve događaje dozvali u sećanje, moramo u potpunosti da se prepustimo pamćenju drugih.“ (Matejić 2012: 85).

Albvaš tvrdi da se autobiografsko sećanje gubi s vremenom, te da ga je nužno povremeno osvežiti kroz kontakte sa ljudima sa kojima delimo iskustva iz prošlosti. S druge strane, istorijsko ili kolektivno sećanje pojedinci ne pamte direktno, već se ono oživljava kroz komemorativna okupljanja (Halbwachs 1992: 24). Kroz varijetet događaja, priča, zajedničkih iskustava, sećanja, ljudi oblikuju narative. Narativ o poreklu je jedan vid kolektivnog narativa koji živi u grupi, i ima konstitutivnu ulogu u formiranju njihovih identiteta i kao individue, i kao zajednice. On daje smisao i značenje članovima zajednice. Naratorima je važno spomenuti odakle potiču i ko su, važno je ispričati svoju zajedničku prošlost koja je „nepromenjiva poput sudbine“ (Booth 1999: 255), i pokazuje njihovo određenje u svetu:

„Mi smo, u tom smislu, članovi ‘zajednice sudbine’. Jedan (ali ne jedini) način na koji je ta sudbina prošlosti prisutna među nama jeste u tradicijama, u oblicima života, izatkana od prošlosti i sadašnjosti koje čine jezgra onoga što sudeluje u identitetu. Prošlost je tako prisutna u našim tradicijama i [...] u sećanju na običaje, u načinima razmišljanja, u zaveštanju. Prošlost je takođe prisutna u odabranim trenucima kada je svesnom odlukom spominjemo kroz reči, spomenike, dane sećanja. Ukratko, ona živi u našem kolektivnom identitetu kroz generacije.“ (Ibid).

Važno je pitanje kako gradimo sećanja i zašto određeni deo prošlosti pamtimo i smatramo ga značajnim za prenošenje narednim pokolenjima kojima predajemo novoj generaciji značenja koja mogu oblikovati njihov život i dati im direkcije za dalje otkrivanje sebe:

„Ako se zna da lični i kolektivni identiteti počivaju na pamćenju, može se reći da sećanje označava manje ili više svestan pojedinačni, grupni ili kolektivni odnos prema događajima iz prošlosti, jer pojedinci i grupe koriste prošlost da bi se razgraničili od drugoga i tako izgradili sopstveni idenitet. Pojedinačno sećanje štiti identitet ličnosti, dok javno pravda grupni interes.“ (Kuljić 2006: 11–17).

## 2.1. Autobiografsko sećanje

Autobiografsko ili epizodičko sećanje je specifičan oblik sećanja koje nas razlikuje od drugih, dajući nam jedinstven osećaj koji nam omogućuje da se osvrnemo na sopstvenu prošlost i sagledamo svoju jedinstvenu životnu priču. Ono se aktivno koristi, svesno pamti najčešće biografske epizode koje su emotivno obojene, kontekstualno određene i vremenski uokvirene. Ono integriše individualna sećanja i lična iskustva u kulturnom miljeu radi konstruisanja identiteta. Autobiografski narativi se formiraju u ranom dobu ljudskog života, a njihov razvoj i koherencija zavise od stila ličnih narativa u kojima se njihovi roditelji prisećaju sopstvene prošlosti. Kako deca stupaju u adolescentno doba, razvijaju se kognitivne sposobnosti za temporalno i uzročno struktuiranje događaja života (Rubin 1986; Fivush 2008, 2011; McAdams 2008). U adolescentnom periodu života se autobiografska sećanja integrišu u koherentne životne narative čime se razvija osećanje sopstva i identiteta. Autobiografska sećanja su ‘emotivni pokazatelji’, uvek se povezuju sa pozitivnim ili negativnim evaluativnim osećanjem. Ona definišu sećanja kao sopstvena, lična, i određuju nas u temporalnom okviru gde sagledavamo sebe i svoju poziciju u odnosu sadašnjost-prošlost: gde smo, koliko i kako smo se promenili, gde i na koji način smo ostali isti. U isto vreme, ona su naše određenje u socijalnoj dimenziji. Želja za ličnim kontinuitetom nikada ne može biti isključivo samo želja individue. Ona je ukorenjena u društvu koje funkcioniše i zavisi od svojih članova.

## 2.2. Moris Albvaš: rekonstrukcija sećanja

Termin kolektivno sećanje se može razumeti višestruko. Pol Riker (Paul Ricoeur) daje jednostavnu distinkciju između kolektivnog i ličnog sećanja (Russell 2006):

„U svakodnevnom diskursu sećanja mogu pripadati pojedincu ili grupi, s tim u skladu kažemo ‘moje sećanje datog događaja’ ili kažemo ‘naše sećanje datog događaja’. Sećanja koja se pripisuju pojedincu su prema ovoj definiciji lična sećanja, dok su sećanja koja se pripisuju grupi kolektivna.“ (Russell 2006: 792–793).

Moris Albvaš prvi razvija teoriju sećanja i novi način razmišljanja o sećanju kao kulturnoj konstrukciji. On je 1925. godine skovao termin kolektivno sećanje (*mémoire collective*). U Albvaševom teorijskom okviru kolektivnog sećanja od presudnog značaja su pitanja ko pamti i na koji način pamti. On tvrdi da se sve pamćenje oslanja na dinamiku grupa kao što su porodice, socijalne klase i njihove tradicije i verske zajednice (Halbwachs 1992). Socijalne interakcije pojedinca sa članovima grupe određuju kako će pojedinac pamtit i događaje iz prošlosti i šta će pamtit. Prema Albvašu, grupe poseduju mogućnost pamćenja, one kolektivno rekonstruišu događaje iz svoje prošlosti, i premda pojedinac sagledava rekonstrukciju prošlosti grupe iz svoje perspektive, on nema nezavisno sećanje prošlosti, već zavisi od društva. Svojevrсна priroda grupe i njegovo kolektivno iskustvo će oblikovati kolektivno sećanje i identitet koji se razlikuju od kolektivnog sećanja ostalih grupa. Na primer, sećanja jedne porodice se formiraju u svesti članova te porodice, bilo da žive skupa



ili da su razdvojeni, svaki član porodice poseduje sopstvena sećanja zajedničke porodične prošlosti. Albvaš daje primer venčanja u antičkoj Grčkoj i u starom Rimu: kada bi mlada devojka prešla da živi u porodicu svog supruga, ona je imala obavezu da napusti porodične tradicije i preuzme nove običaje i kultove, kao i način razmišljanja nove porodice. Na sličan način, zaključuje Albvaš, i u današnjim porodicama pored zajedničkih sećanja, prenose se moralni kvaliteti inherentni grupama sa grupe na pojedinca (54–59):

„[...] u tradicionalnim porodicama današnjeg društva, svaka porodica poseduje svoj osoben mentalitet, svoja sećanja, koja samo ona obeležava, i svoje tajne koje otkriva isključivo svojim članovima. Međutim, ta sećanja se kao i u religijskoj tradiciji antičkih porodica sastoje ne samo od niza individualnih slika prošlosti. Ona su istovremeno modeli, primeri i elementi učenja. Ona izražavaju opšti stav grupe; ona ne reprodukuju svoju istoriju, već i definišu svoju prirodu, svoje kvalitete i slabosti.“ (Halbwachs 1992: 59).

Prema Albvašu, sećanje na proživljena iskustva, rekonstrukcija događaja iz prošlosti jeste kolektivno sećanje, i ono je epizodičko, za razliku od istorije koja je skup fakata, i nju svrstava u vrstu semantičkog sećanja. Nasuprot tvrdnji da je kolektivno sećanje isključivo reminiscencija doživljene prošlosti, teoretičari nakon Albvaša zauzimaju drugačiji pristup u distinkciji između istorijskog sećanja i kolektivnog sećanja. Mari-Kler Lavabre (Marie-Claire Lavabre 2009) tvrdi da teoretičari i istoričari krajem dvadesetog veka zauzimaju drugačiji stav od Albvašove teorije o kolektivnom sećanju, ne napuštajući u potpunosti njegovo definisanje kolektivnog sećanja kao modela epizodičke memorije. Opisuje se kolektivno sećanje kao proživljeno iskustvo grupe, kao konstitutivni elemenat identiteta, ali se ono ne ograničava isključivo na proživljeno iskustvo (Lavabre 2009: 363–368). Francuski istoričar Pjer Nora (Pierre Nora) doprineo je popularizaciji Albvaševog koncepta kolektivnog sećanja, grupnog identiteta i proživljenog iskustva i poput Albvaša pravi razliku između istorijskog sećanja i kolektivnog sećanja. Nora koncept kolektivnog sećanja definiše kao „svesna ili nesvesna sećanja ili serije sećanja na iskustva koja žive kroz kolektivni identitet ili se pretvaraju u mit putem istog“ (Lavabre 2009: 364).

Albvaš tvrdi da grupa „prihvata sećanje na način na koji se društvo seća“ i da njen identitet i postojanje zavise od kolektivnog sećanja na njenu prošlost (Halbwachs 1992: 81–82). Svaka grupa, pa tako i porodična zajednica poseduje svoje tradicije koje podsećaju na tradicije društva, jer čine njen deo. Kada se priroda kolektivnog sećanja grupe promeni, grupa prestaje da postoji. Članovi date grupe formiraju novu grupu sa novim identitetom. Prema ovoj teoriji, pojedinac može biti član ne samo jedne grupe i tako može imati pristup kolektivnom sećanju različitih grupa, ali nije moguće odvojiti kolektivno sećanje grupe od same grupe, od njenih iskustava iz prošlosti i njenog identiteta.

### 3. Narativi o poreklu

Sve etničke i nacionalne zajednice imaju svoj repertoar kolektivnih narativa (Ilić 2014) koje se baziraju na kolektivnom sećanju. Sećanje stvara osećaj *selfa*. Ono je identitet koji egzistira kroz vreme. Sama životna priča jeste identitet. Životne priče egzistiraju u svakoj kulturi i one su „konstrukcije koje nastaju pod jakim uticajem klase, etniciteta, religije i drugih socijalnih i istorijskih realiteta.“ (McAdams 2004: 105).

U autobiografskim intervjuima koji se sprovode sa bukovinskim Mađarima u Vojlovici, Skorenovcu i Ivanovu, javljaju se i narativi o poreklu kao primer kolektivnog narativa. Intervjue sam počinjala inicijalnim pitanjem o detinjstvu: „gde i kada ste rođeni?“ nakon čega je većina sagovornika posle kratkog uvoda o porodičnom životu u periodu detinjstva ispričala priču o precima iz Bukovine, onako kako su je čuli od svojih baka i deka (Vidi: Bala 2014). Priče o Bukovini su deo njihovog identiteta, one su uticale na razvoj njihovog osećanja pripadnosti zajednici već od samog detinjstva, te naratori smatraju važnim spomenuti ko su i odakle dolaze.

„Identitet je sistem ličnosti koji je odgovoran za kreiranje sveukupnog osećanja koherencije i značenja u životu pojedinca. U datom okviru koji opisujemo, identitet je sinonim sa autobiografskim narativom koji pojedinci konstruišu u cilju spajanja prošlosti, sadašnjosti i očekivane budućnosti u celinu.“ (McAdams 2004: 121).

U kvalitativnom autobiografskom intervjuu koji je podeljen na tematske celine počev od perioda detinjstva, većina sagovornika spominje poreklo svoje zajednice. Neki intervjui daju detaljan opis migracije Sekelja iz Bukovine, dok je nekima važno makar spomenuti ko su oni i odakle potiču. Retki su bili intervjui u kojima sagovornici nisu govorili o Bukovini sa objašnjenjem da su njihove majke bile zauzete i da se zbog toga u njihovom detinjstvu nije pričalo o tome. Mit o zajedničkom poreklu je jedan od šest glavnih atributa etničke zajednice koje Entoni Smit (Anthony Smith) navodi uz kolektivno ime, zajedničko istorijsko sećanje, zajedničku kulturu, „zavičaj“, solidarnost (Smith 1991: 21). Poput ostalih teoretičara „situacionista“ (Vidi: Bala 2014) Smit argumentovano pokazuje da etnička diferencijacija nije urođena, već se konstruiše u različitim okolnostima i zaključuje da je najvažnija od navedenih karakteristika mit o zajedničkom poreklu kao presudan činilac konstrukcije etničkog identiteta (Smith 1991: 22). Poreklo je kvalitet koje im daje značenje i smisao, i to znanje doprinosi izgradnji njihovog etničkog identiteta. Kroz narativ o zajedničkoj prošlosti predaka sagovornici konstruišu osećaj sopstva.

Upečatljive su priče o siromaštvu i o načinu života nakon dolaska iz Bukovine. Sagovornici ističu pripadnost i vezu sa zemljom predaka kroz priče svojih dedova. Eržebet Šebešćen (Sebestyén) iz Skorenovca spominje svog snalažljivog, promućurnog pradedu koji se setio načina zarade u vidu pečenja hleba nakon doseljavanja Sekelja kada su doseljenici bili angažovani na radovima iskopavanja brane. Razgovoru prisustvuje i njen suprug Imre, te je učestalo preklapanje govora u narativu:

IŠ: Bili su jako siromašni. Tvoj pradedu isto. I tada su pravili nasip na Dunavu, sa drvenim kolicima, jedan bi držao...

EŠ: Ali čekaj, to je bio, ovaj, deda po majci.

IŠ: Nebitno, e, i onda onim radnicima je trebala hrana, hleb, i njen pradeda se setio...

EŠ: Fići.

IŠ: ... da mogu da otvore pekaru.

EŠ: Ne, ne pekaru, nego da peče hleb onima koji rade na brani, tada su ovde na Dunavu pravili branu, 1900.. 1870-tih.

IŠ: I pekli su hleb, kupovali brašno, pekli, prodavali hleb, i tako se obogatio njen deda Fići. Njen pradeda, deda su bili najbogatiji u selu.

EŠ: E sad, i šta je još bilo. Stari Fići je imao klik..., umeo je da misli. Tada su počeli da naseljavaju. On nije bio Sekelj Mađar, nego su došli negde iz okoline Bečeja još pre nego što su tu naselili Sekelje. E, i kada su ih naselili, onda su Sekelji dobili zemlju, ne znam koliko zemlje, i onda ovde, i još su dobili takozvane kuće iz riznice, da ih grade. Jeste li čuli o tome? Kuće iz riznice, to su bile soba, kuhinja, štala i...

IŠ: Šupa.

EŠ: Ali to je sve bilo isto, i onda su inženjeri prema Mariji Tereziji projektovali pla-ceve, teren, i oni su određivali da će ova kuća ovde biti građena, a ona tamo. Tako da, nije bilo...

IŠ: Kuće su prema planovima...

EŠ: ...kuće prema planovima, sve su iste kuće, i sada možete videti, ulice su prave, nema jedna na ovu stranu, druga na onu, tako da, e, i dabome kada su ovde došli Sekelji Čangovi iz Moldavije, **to smo mi**, onda je njima ovo ovde bilo jako teško. Ovde je trebalo mnogo da se radi, zemlja, ravnica, zemlja je neobrađena, teška, nema čime da se obradi, i mnogi su dali, bilo je i onih koji su dali svoje parče zemlje za krčag kiselog mleka samo da može da se vrati nazad. I to je moj deda iskoristio. Mnogo zemlje... pradeda, ne deda, mnogo zemlje je pokupovao, i kada je umro, imao je četiristo lanaca zemlje. Ali no, nije dugo potrajalo.

Reminiscencija događaja iz prošlosti koja je fiksirana u našoj memoriji, prema Albvašu nikada nije potpuni opis događaja koje smo doživeli. Sećanja evociraju svo-jevrnsne slike, imena, događaje, ali oni ne „konstituišu totalitet sećanja“ (Halbwachs 1992: 61). Isto kao što u jednoj porodici starije generacije prenose svojim „unucima sopstvena sećanja evocirajući eho skoro iščezlih tradicija, ali čineći to fragmentarno uz nemogućnost prenošenja totaliteta ideja i opisa događaja, jer totalitet kao takav više ne egzistira u okvirima razmišljanja njihovih potomaka.“ (77–78).

Konstrukcija sećanja je važan činilac grupnog identiteta. Usmeni iskazi o le-gendarnim počecima deo su kulturnog sećanja, dok su svakodnevni autobiografski iskazi deo generacijskog sećanja (Assmann 2011: 41–45). U procesu traganja za po-reklom definišemo sebe i saznajemo ko smo, gde pripadamo. „Pripadnost grupi in-dividualnim životima daje značenje, kao što narativi grupe utiču na priče o sopstvu, tj. na individualne autobiografije članova grupe“ (Brockmeier 2001: 143). Narativi o poreklu u tradicionalnim zajednicama doprinose formiranju osećanja identiteta i potiču od duboke unutrašnje potrebe za pripadanjem grupi (Bala 2014).

### 3.1. Sećanje i self

Sećanje i self se u teorijama sećanja povezuju, ali šta je tačno self i kako ga možemo definisati je pitanje koje zanima teoretičare. Postavljaju se pitanja „da li je

to fizička ili mentalna stvar, da li je self socijalna konstrukcija, evolucionarna adaptacija ili nešto apstraktnije“ (Lampinen et al. 2004: 258). Sećanje doprinosi izgradnji i razvoju selfa. U socijalnim teorijama termini self i identitet stavljaју se u tesnu vezu i koriste se naizmenično (Mc Adams 2004: 99, Sökefeld 2001: 527). Pozivajući se na V. Džejmsa (William James), Makadams (Mc Adams) povlači oštru razliku između ova dva pojma kao subjektivnog osećaja ‘Ja’ – (eng. ‘I’) i kao objektivnog ‘Ja’ – (eng. ‘me’), koji podrazumeva sva svojstva i karakteristike koje mu ‘Ja’ – (‘I’) pripisuje – „sve što sam ja, sve što je moje“ (Ibid). Eriksonov koncept identiteta se odnosi na specifične kvalitete selfa (Self – “me”) na način na koji ih Ja (“I”) konfigurira (Ibid).

Erik Erikson u svojoj *teoriji identiteta* (2008) razvija koncept identiteta kao o delimično svesnom osećaju (Erikson 2008: 9). Premda identitet podrazumeva osećanje istovetnosti, on „nije nešto apsolutno statično, nepromenljivo, stalno, već se menja sa iskustvom, sa istorijskim i društvenim promenama“ (11). Svesno osećanje identiteta se razvija u dve ravni:

„[...] neposrednoj percepciji sopstvene samoistovetnosti (‘self-sameness’) i vremenskog kontinuiteta; i simultanom opažanju činjenice da i drugi prepoznaju samoidentičnost i kontinuitet date osobe. Ono što nazivam ego identitetom više je od proste činjenice postojanja koji izražava pojam ličnog identiteta, to je ego kvalitet tog postojanja.“ (Ibid. 34).

Kroz sećanja izražavamo trenutno razumevanje značenja naših života. Ona obrazuju sliku koju imamo o sebi. ‘Ja’ predstavlja unutrašnju stranu individualnog identiteta. Ono što je meni svojstveno i ono što ja u sebi pronalazim (Gutmann 1994: 31). Identitet pojedinca ili grupe je ono što jesmo, naše lično unutrašnje svojstvo, unutrašnje jedinstvo naše ličnosti.

E.M.S. Kaže poslovice: „Odavno beše, istina beše“. .. Ali ne možeš sve ni da izbrišeš. Sećanja ostanu. Istina? .. Uzalud kažem to je tako dobro bilo nekada, kada znam kako je bilo nekada, i sada se poboljšalo. Uzalud kažem ja to. .. E to nije tako, jer su sećanja još ovde unutra, ovde. //sagovornik pokazuje na glavu i na srce//

#### 4. Zaključak

Kako autobiografsko sećanje ima socijalnu funkciju i zavisi od društva, od njegovih kulturnih i socijalnih aktivnosti, tako će i narativi dobiti oblik u zavisnosti od složenosti istorijske tradicije zajednice. Njeni pripadnici kroz reminiscenciju prošlosti i narativa o poreklu traže svoje mesto i određenje u svetu i definišu značenje i svrhu sopstvenog postojanja. Za Albvaša, prošlost je „socijalna konstrukcija oblikovana iz ugla brige za sadašnjost“. On tvrdi da „verovanja i aspiracije u sadašnjosti oblikuju različita viđenja prošlosti.“ (Halbwachs 1992: 25). Sećanje se formira i strukturiра u socijalnom procesu i postaje nešto kompleksnije od puke informacije. Ono ima „konstitutivnu ulogu u formiranju i reprodukciji individualnih i kolektivnih identiteta“ (Pavićević 2008: 75). Individua i društvo su dva različita lica koja egzi-

stiraju u međusobnoj interakciji. U zajednici, individua integriše sopstvena iskustva u životnu priču koja je u isto vreme i socijalna i individualna. „U pripovedanju svoje prošlosti težimo da stvorimo smisao o ’sopstvu’ na dvostrukoj ravni: kao individualizovanom ljudskom identitetu i kao dijaloškoj kreaciji uobličenoj različitim tradicijama, tradicijama kontinuiteta sa našim jezikom kao ’osnovnom komponentom identiteta’“ (Krausz and Tulea 1998: 199). Neproživljena prošlost koja živi u narativima potomaka utiče na formiranje identiteta pripadnika zajednice i na taj način afirmiše smisao života i daje životu značenje (McAdams 2008).

## Literatura

- Bala, M. 2014. Diskurzivna konstrukcija etničkog identiteta u usmenim autobiografijama bukovinskih Mađara. U *Jezik, književnost, diskurs: Književna istraživanja, Zbornik radova*, B. Dimitrijević, V. Lopičić, i B. Mišić Ilić (ur.), 153–162. Niš: Filozofski fakultet.
- Booth, W. J. 1999. Communities of Memory: On Identity, Memory, and Debt. *The American Political Science Review*, 93, 2, 249–263.
- Brockmeier, J., Carbaugh, D., eds., 2001. *Narrative and Identity*. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company.
- Erikson, H. E. 2008. *Identitet i životni ciklus*. Prev. N. Dragojević, N. Hanak. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Fivush, R., Haden, A. eds. 2008. *Autobiographical memory and the construction of a narrative self*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Fivush, R. et al. 2011. The Making of Autobiographical Memory: Intersections of Culture, Narratives and Identity. *International Journal of Psychology*, 46, 5, 321–345.
- Guttman, A. 1994. Introduction. In *Multiculturalism: examining the politics of recognition*, Gutmann, A. ed., 3–24. Princeton: Princeton University Press.
- Halbwachs, M. 1992. *On Collectiv Memory*, ed. and trans. Lewis A. Coser. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ilić, M. 2014. *Discourse and Ethnic Identity*. The Case of the Serbs from Hungary. München: Kubon&Sagner.
- Krausz, E., Tulea, G. 1998. *Jewish Survival: The Identity Problem at the Close of the Twentieth Century*. New Jersey: Transaction Publishers.
- Kuljić, T. 2006. *Kultura sećanja: teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Beograd: Čigoja štampa.
- Lampinen, J. M., D. R., Lampinen, J. M., Behrend, D. A. 2004. The self and memory: It’s about time. In *The self and memory*, Beike, D. R., Lampinen, J. M., Behrend, D. A. eds., 255–262. New York: Psychology Press.
- Lavabre, M. C. 2009. Historiography and memory. In *Companion to the Philosophy of History and Historiography*, Tucker, A. ed., 362–371. Oxford: Blackwell.
- Markowitsch, H., Welzer, H. 2010. *The Development of Autobiographical Memory*. New

York: Psychology Press.

- Matejić, J. 2012. Diskurs postgeneracije. Sećanje i identitet potomaka počinitelaca i žrtava holokausta. *Filozofija i društvo*, 23, 3, 78–90.
- McAdams, D. P. 2004. The redemptive self: narrative identity in America Today. In *The self and memory*, Beike, D. R., Lampinen, J. M., Behrend, D. A. eds., 95–116. New York: Psychology Press.
- McAdams, D. P. 2008. Personal narratives and the life story. In *Handbook of personality: theory and research*, John, O., Robins, R. And Pervin, L. A. eds., 241–261. New York: Guilford Press.
- Nagy Sívó, Z. 1999. *Bukovina mit vétettem?*. Novi Sad: Forum.
- Pavićević, Đ. 2008. Političko pamćenje: normalni slučaj i patologije. *Reč*, 77, 23, 69–88.
- Péter, L. 2008 *Vándor fecske hazatalál? Kalandozások Mádéfalvától Bukovináig, Bukovinától azAl-Dunáig*. Topolya: Timp kiadó.
- Rubin, C. D., ed. 1986. *Autobiographical Memory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Russell, N. 2006. Collective Memory Before and After Halbwachs. *American Association of Teachers of French*, 79, 4, 792–804.
- Sökefeld, M. 2001. Reconsidering Identity. *Anthropos*, 96, 2, 527–544.

## Monika Bala

### IN SEARCH FOR MEANING IN AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVES OF SZÉKELYS FROM BANAT

#### Summary

The connection between memory and identity is an increasingly frequent topic of research of scholars of cultural memory. Attempts are being made to discover how the past influences the formation of the identity of a community, and memory is being examined as a basic prerequisite of the autobiographical and memoir genre. Autobiographical memory seems to be essential for the creation of the sense of identity (Olney 1998). It integrates memories into life narratives that are consciously constructed in order to give meaning to life.

This paper analyzes key themes in autobiographical narratives in order to detect similarities and therefore locate meaning. What the qualitative research has revealed is that in addition to personal (individual) memories, community members also belonging to minority groups are deeply connected with the memory of previous generations. In autobiographical narratives of Hungarians from Bukovina, the descendants of Székelys from Bukovina, common structural features and themes can be found, such as ethnic narratives that define the ethnic identity of groups (Ilić 2014) and thereby influence the construction of meaning in their lives. The un-lived past which lives in the narratives of the descendants affects the identity formation of community members and thus affirms the sense of life and its meaning.

moniballa@gmail.com





## **THE MEANING OF “CALEDONIAN ANTYSZYGY” IN MARGARET LAURENCE’S *TO SET OUR HOUSE IN ORDER***

**Abstract.** Numerous elements of Scottish heritage are potently depicted in the work of Margaret Laurence, a Canadian author of Scottish origin: family history, nostalgia for the bygone times, oral tradition, clan loyalty, etc. The aim of this paper is a broad discussion of the ways in which Scotland is portrayed in Laurence’s work and a specific examination of the importance of her Scottish heritage in *To Set Our House in Order* from the well-known short story collection *A Bird in the House* (1970). The theoretical framework of the paper is founded in the detailed exploration of the phenomenon of “the Caledonian Antyszygy”: its meaning, function and role in the creation of Scottish identity. Originally coined by a literary critic G. Gregory Smith, this phenomenon (nowadays usually referred to as the Scottish Antithetical Mind) denotes the unexpected merging of opposing or paradoxical cultural viewpoints. Although this national trait is not unique to the Scots, it is definitely among the Scots that this contradiction becomes apotheosized, claims a Scottish culture scholar, Finlayson (1988). In Laurence’s story analyzed here, the basic characteristics of “the Caledonian Antyszygy” will be demonstrated through a conflicting gap between Scottish traditional and Canadian modern tendencies.

**Key words:** “the Caledonian Antyszygy” phenomenon, identity, Presbyterian/Catholic, tradition/modernity, Margaret Laurence, *To Set Our House in Order*.

### **1. “The Caledonian Antyszygy”: Definition and Examples**

The awareness of the glories of the past and nostalgia for the heroic bygone times are generally perceived as the typical stereotypical traits determining Scottish identity. Being a Scot himself, Finlayson offers a description of his countrymen characterized with utter sincerity and strictness; however, beside the negative traits (prejudiced and xenophobic attitudes, as well as the constant preoccupation of being annihilated into an English culture), he reinforces other, more appealing, features of Scottish identity, the most important of them being an inevitable sense of national and personal pride:

However much that pride may appear ridiculous, petty or arrogant, it is just as often worthy, self-sacrificing, noble, and touching. Always, it rests firmly on the past, a past that is endlessly and energetically debated by the Scots who seek truth, morality, instruction, or support from it. It deeply influences and partly forms the national consciousness, and is ingrained in individual, personal awareness. (Finlayson 1988: 16)

Finlayson states that the Scots are beset by Scottish history; however, he also claims that, paradoxically, “they cherish it, but have no use for it... they love to wallow in the glories and bewail the catastrophes of the past while dealing with a difficult present and problematical future.” (Finlayson 1988: 16) Thus, the interpretation of the past represents a subject that animates the Scottish as no other nation, whereby the personal element becomes, on the one hand, subsumed in a collective glorification and defense of their patriotic myths and national prejudices and, on the other, a simultaneous undermining and mocking of the fervent nationalist tendencies, relying on the questionable depiction of past glories.

This ambiguous unity of opposites (glorification/ undermining of the communal past, enthusiasm/worry for the collective future, etc.) as a defining feature of Scottish identity represents a good example of what the literary critic G. Gregory Smith termed “The Caledonian Antyzyzygy”, or the Scottish Antithetical Mind, the term based on the unexpected merging of opposing or paradoxical cultural viewpoints, “the idea of dueling polarities within one entity” (Maureen 2009: 84). Although this national trait is not unique to the Scots, it is definitely among the Scots that this contradiction becomes apotheosized, Finlayson notices and quotes from Smith:

Perhaps in the very combination of the opposites, “the Caledonian Antyzyzygy”, we have a reflection of the contrasts which the Scot show at every turn, in his political and ecclesiastical history, in his polemical restlessness, in his adaptability which is another way of saying that he has made allowance for new conditions, in his practical judgment, which is the admission that two sides of the matter have been considered. If therefore Scottish history and life are, as an old northern writer said of something else, ‘varied with a clear contrair spirit’, we need not be surprised to find that in his literature the Scot presents two aspects which appear contradictory. Oxymoron was ever the bravest figure, and we must not forget that the disorderly order is order, after all. (Finlayson 1988: 22)

Gregory Smith coined this phrase in the opening chapter of his modernist study on Scottish literature (*Scottish Literature: Character and Influence*, 1919), appropriately entitled “Two Moods”. As Abrams and Brown claim, “despite impressions of cohesion and uniformity Smith argues that Scottish literature, “under the stress of foreign influence and native division and reaction”, presented “almost a zigzag of contradictions” (Abrams, Brown 2010: 184). Although originally referring to the most conspicuous traits in Scottish literature, this popular term has been extended and used to depict various stereotypical features of Scottish identity related to the previously mentioned domain of history, as well as politics, religion, language, etc. Nowadays “the Caledonian Antysyzygy” usually denotes the widespread contrasts between the Scottish Highlands and Lowlands<sup>1</sup>, Britishness and Scottishness, Protestantism (Presbyterianism) and Catholicism, thus illustratively demonstrating the dominant binary opposites that practically constitute modern Scottish identity.

<sup>1</sup> The Lowlanders are generally thought of as quiet, moral and hard-working, the Highlanders as exuberant, carefree and unreliable.

Translated into the religious sphere, “this model of conjunction of quarrelsome opposites” (Abrams, Brown 2010: 185) leads to the historiographical stereotype of ‘Catholic’ vs. ‘Protestant’ thus unfortunately reducing the complexity of Scottish religious outlooks to the artificial polarization between ‘indigenous’ (Scottish, equaling Presbyterian) and ‘alien’ (non-Scottish, equaling Catholic) formations (Abrams, Brown 2010: 185). The establishment of the Presbyterian Kirk (the official Church of Scotland) can be traced back to the 16<sup>th</sup> century, during the period of the Reformation, when the Scottish disciple of Calvin, John Knox, introduced this protestant branch whereby the emphasis was put on plain unornamented churches with no altars (containing just the pulpits from where the Gospel is preached), thus directly criticizing the institutional corruption and snobbery within the Catholic Church, primarily aiming at a visual spectacle rather than the relevance of the religious belief itself. Nowadays, the official Kirk particularly takes pride in the fact that it is a subject neither to the Crown nor to the Parliament, but is independent from the state authority, thus potently illustrating the strong self-reliant spirit that has characterized it since its foundation and definite split from Catholicism.

“The Caledonian Antysyzygy” phenomenon related to the Scottish Presbyterian outlook has been an inspiration for a great number of Scottish artists, Alastair Reid being one of them. Although he was a stern critic of the negative stereotypical qualities of what he would call “the old Scotland”, the ambivalent echoes of the past events and national figures of bravery lurking in the air of the present, Reid never fails to depict the personal sense of pride and respect for his origins. In the poem *Scotland* (1978), he describes a beautiful sunny day in his native land, the day when “greenness entered the body”, “the grasses shivered with presences”, and “sunlight stayed like a halo on hair and heather and hills”. Reid, the poet, cannot escape the powerful creative impulse based on the feeling of oneness and unity, identification with the Scottish landscape and its people. However, when he encounters a lady in a radiant raincoat, and shares his poetic enchantment with her in the manner of a “sun-struck madman”, the response on her part is unexpected and surprising, but utterly consistent with the ambiguity and duality of the Scottish stereotype:

her brow grew bleak, her ancestors raged in their graves  
as she spoke with their ancient misery:

”We’ll pay for it, we’ll pay for it, we’ll pay for it!” (Reid 2007: 1).

The Presbyterian notion that one should not indulge in ordinary everyday pleasures, but should be mindful of the possible path to the salvation of the sinful flesh, as well as the awareness of numerous historical misfortunes of miserable ancestors atoning for the treacherous moments of carelessness and ease, makes this lady constantly on guard for what the future prospects are about to bring – with no germ of optimism, not even considering the idea of participating in the poet’s sense of joy of being alive and willing to experience and capture the beauty of the present moment. Thus, the poem embodies the poet’s “sense of exhilaration with regard to the Scottish landscape, and his sense of Scottish character (depicted through the Calvinist prediction that nature will exact its payment) as fettered”, a contradiction

that resonates within many readers of his poem, “perhaps too many for Reid, who in 2007 read and then ceremoniously burned the poem at StAnza, the annual poetry festival in At. Andrews” (Scottish Poetry Library, Reid, 2015: 1).

Reid’s contemporary, Hugh MacDiarmid views “The Caledonian Antisyzygy” phenomenon from a different perspective. Namely, in the poem symbolically entitled *The Caledonian Antisyzygy* (1949) he discusses the potent duality of Scottish identity in terms of language. He complains:

I write now in English and now in Scots  
 To the despair of the friends who plead  
 For consistency; sometimes achieve the true lyric cry,  
 Next but chopped-up prose; and write whiles  
 In traditional forms, next in a mixture of styles.  
 So divided against myself, they ask:  
 How can I stand (or they understand) indeed? (MacDiarmid 2004: 230)

MacDiarmid’s allusion to the historical animosity between English and Scots, as two divided forms of expression, the first mostly reserved for public and formal events as an official means of communication, the second for private, informal, unofficial occasions, presented in the poem as his inner artistic struggle, has gradually been evolving into a dominant feature of the Scottish national myth. This division, ultimately contained within the poet himself, further illustrates his inability to opt for one option only, reflected even in the case of the poet’s own stylistic preferences – whether to settle for traditional forms or a mixture of styles? Thus, Hugh MacDiarmid’s honest confession that the core of his ‘Scottishness’ lies in his inner incongruence reflected through the personal inability to choose between the sole use of English or Scots in his poetry, resulting in a frequent combination of these two means of expression, represents a good illustration of the Scottish Antithetical mind and its ambivalent ability to accommodate opposites and present them as a dominant national trait.

## **2. The Case of Margaret Laurence: Scottish Antithetical Expatriate Mind**

The short story “To Set Our House in Order” belongs to Laurence’s well-known autobiographical collection *A Bird in the House* (1970). The collection of these interrelated short stories form the famous Manawaka cycle; namely, they are all set in the fictional town of Manawaka, Manitoba, closely resembling the small prairie town Laurence was growing up in. The main protagonist in this short story collection is Vanessa MacLeod, who is depicted as physically and metaphorically trapped in her grandfather’s house thus strongly resembling Laurence herself who was able to begin an independent life only once she was awarded a scholarship in 1943 that enabled her to attend United College in Winnipeg and thus move away from the oppressive supervision of her strict Presbyterian family. It is no wonder,

therefore, that in all the short stories from this collection (“To Set our House in Order” included) the first person narration is present. Vanessa MacLeod symbolically represents a fictional alter ego of Margaret Laurence.

“To Set Our House in Order” commences on the Remembrance Day (November 11<sup>th</sup>), the famous Poppy Day, when the respect is paid to the casualties of the Great War. Vanessa, a ten-year-old main protagonist, introduces the time frame and characters in the story: she depicts the period of the Great Depression preceding the Second World War in the Canadian province of Manawaka, where the horrifying echoes of the First World War are still prevalent; namely, Vanessa introduces the readers to her family’s personal tragedy – death of her uncle Roderick in the Battle of Somme in 1916, the horrible army conflict in the Great War that has mostly been considered the bloodiest military operation ever with more than 1.5 million casualties.

The family tragedy lurks in the background of the story whereas Laurence focuses on the portrayal of the family ties, or, better to say, a noticeable generation gap among the representatives of three different generations: first, the experienced (despotic!) generation of Grandmother MacLeod, then the middle-aged (lost!) generation of Vanessa’s parents, Beth and Ewen, and Vanessa herself, the youngest among them, but still a rather inquisitive and perceptive figure on whose interesting accounts the readers depend in order to comprehend demanding family relations and various troublesome personal queries.

From the point of view of “the Caledonian Antysyszygy” phenomenon, the most intriguing character in the story is definitely Vanessa’s grandmother. Margaret Laurence, being an offspring of Scottish immigrants to Canada, pays respect to her Scottish origins by portraying Grandmother MacLeod as an expert on her family history, Scottish oral tradition and clan loyalty, as well as the way the Bible was interpreted from the challenging Presbyterian point of view. Through the depiction of her pride in the Scottish background and nostalgia for the bygone times, the readers are introduced to the main conflict in the story, a potent contrast between Scottish traditional and Canadian modern tendencies. Grandmother MacLeod is depicted through her utter lack of a sense of reality: being totally unwilling and unaware of the change that has taken place from the moment her family immigrated to Canada, unready to accept the busy urban pace of life in the contemporary Canadian society, she sticks to traditional values and classy lifestyle which represents a great burden to her close family members. Thus, Laurence compellingly internalizes “the Caledonian Antyszygy” phenomenon within this fictional character and introduces the readers to another dual polarity that it possibly entails: tradition vs. modernity.

The mere title of the story invokes this binary opposition. Namely, “to set our house in order” is one of the most frequent quotes from the Bible the Presbyterians insist on, whereby the idea that God loves order and that pleasure arises from work is powerfully reinforced. Grandmother MacLeod represents a rather convincing illustration of this Presbyterian motto; she proudly declares that since God “loves order and wants each of us to set our house in order...she had never lived in a messy house” (Laurence 2010: 104). However, the mere fact that the timeframe of the story is the Great Depression preceding the Second World War, an era of great

economic and financial calamity, makes Grandmother MacLeod's life philosophy rather improper and inappropriate, to say the least: pleasure does arise from work, as Presbyterians would say, but with the enormous unemployment rate and constant survival for bare existence, it is with an immense difficulty that one might establish order in the house that Grandma insists on. Thus, the metaphor of a messy house is masterfully used here to denote the unsatisfactory state of affairs in global politics of the first decades of the 20<sup>th</sup> century as opposed to the ordered, idealistic, almost utopian, rural world of bygone Scotland.

The historical and religious lessons that Grandmother MacLeod imposes on everyone around her, as well as her refusal to discard her traditional aristocratic lifestyle, notwithstanding severe economic problems that her family faces during the Great Depression, seem rather puzzling to Vanessa. Although a ten-year-old girl, Vanessa shrewdly perceives that her grandmother indulges in the unrealistic visions of herself as a proper Scottish noblewoman whom wealth, prestige and social status matter the most. For instance, although the family is at the verge of a serious financial crisis, she keeps ordering expensive linen table-cloths and lace handkerchiefs, insists on the employment of a servant girl, cannot bear the use of slang and curses, does not allow anyone to raise the tone in her presence and, of course, dresses extravagantly to play her proper lady part. Her reminiscences of the past dwell on her husband's fulfilled promise that notwithstanding the fact that they were living in the rough Canadian prairie she would have a proper house that would suit a genuine lady. "And he was as good as his word", Grandmother MacLeod claims:

We ordered our dinner service and all our silver from Birks' in Toronto. We had resident help in those days, of course, and never had less than twelve guests for dinner parties. When I had tea, it would always be twenty or thirty. Never any less than half a dozen different kinds of cake were ever served in this house. Well, no one seems to bother these days. Too lazy, I suppose. (Laurence 2010: 103)

Vanessa's childishly sincere reply: 'Too broke, I suggested, that's what Dad says' (Laurence 2010: 103), is left without comment on her Grandma's part, as if it did not meet the dignified criteria for an answer on behalf of a proud noblewoman.

Even the grandmother's birthday presents for Vanessa have the didactic function of teaching the young girl a lesson on her Scottish background, that is, the MacInneses, the Celtic clan of ancient origin. Although the volume on *The Clans and Tartans of Scotland* have been rather boring for a ten-year-old girl to read, Vanessa looked up the motto of her own family and those of some of her friends' families and have naively not found most of the given Presbyterian slogans ("Be then a wall of brass. Learn to suffer. Consider the end, Go carefully" (Laurence 2010: 103)) quite reassuring:

What with Mavis Duncan learning to suffer, and Laura Kennedy considering the end, and Patsy Drummond going carefully, and I spending my time in being a wall of brass, it did not seem to me that any of us were going to lead very interesting lives. I did not say this to Grandmother MacLeod (Laurence 2010: 104).



Although the childish misunderstanding of the Presbyterian slogans on Vanessa's part is depicted in a humorous way, their constant invocation is utterly consistent with Grandma's attempts to impose her formidable religious beliefs on her close relatives. Thus, Grandmother MacLeod strongly resembles the lady from previously quoted Reid's poem (Reid 2007: 1) who finds herself purposefully bereft of enjoying everyday pleasures since visible, physical pleasure inevitably leads to sin. Pleasure should arise from work, which is a Presbyterian motto of Vanessa's family, and the mere idea of indulging in the beauty of the present moment is perceived as perilous and wicked. However, being an insightful child, Vanessa becomes aware of the noticeable gap between Grandma's preaching and practice, her insistence on constant questioning of one's conduct in order to please a demanding Presbyterian God, on the one hand, and her fashionable delight in social prestige and aristocratic lifestyle, on the other, which is a good illustration of "the Caledonian Antysyzygy" phenomenon internalized.

What seems rather confusing to Vanessa is the fact that her parents do not offer any kind of resistance to the authoritarian Grandma, who demands nothing less than unconditional obedience to her senseless whims. Thus, it becomes quite obvious that the main theme Laurence deals with here is that of entrapment within certain socially imposed roles, again illustrating the overall duality within the characters in the story and thus offering her personal understanding of "the Caledonian Antysyzygy" split by portraying it in terms of its universality and not only as a feature reserved to the Scots, as Finlayson would say (Finlayson 1988: 22). All the characters in Laurence's story are bothered with the prevalent sense of confinement and the immense need to escape socially established norms, thus masterfully demonstrating yet another set of ambivalent opposites, necessity vs. freedom, or social duty vs. personal aspiration, that basically generalizes on the state of modern men as that of "antysyzygy".

For instance, Vanessa's father has always wanted to go to the merchant marine so that he would be able to travel all around the world and in that way literally escape the ubiquitous pressure of family ties. However, his youthful dreams soon dispersed since he was pressured to follow into the footsteps of his late father, the most respected doctor in the province, in order to make sure that his practice and good family name would not simply perish after his father's death. Thus, "divided against himself" (MacDiarmid 2004: 230), as MacDiarmid would say, Dad Ewen was practically repeating the pattern of renouncing his genuine youthful aspirations for the sake of keeping up the MacInneses' social reputation. Namely, the identical process happened to Vanessa's grandfather, who is depicted in the story as a devout Greek scholar, interested primarily in deciphering the true meanings of old Greek symbols, figures and letters, unfortunately imprisoned within his professional medical obligations that enabled him to keep up the appearances of his family's social prestige.

This is what a rather perceptive ten-year-old main protagonist finds most interesting. In her maturity journey from ignorance to knowledge, Vanessa slowly begins to realize the enormous impact that the past events simultaneously have on the present and future. Based on certain inconclusive clues and eavesdropping, Vanessa



manages to identify the immediate core of her close family's tragedy; namely, she realizes that her father feels responsible for the death of uncle Roderick in the Battle of Somme. Dad Ewen was enlisted as a volunteer in the Great War not only because this was a good way for him to express his patriotism, but primarily, and paradoxically, because the only personal freedom he experienced in his life was when he was away at war. His younger brother followed into his footsteps, so Ewen was under the pressure of taking care of his little brother in the military circumstances, the way he had always done before. Thus, the premature death of Roderick is symbolically perceived on her father's part as an unfortunate neglect of his little brother, the greatest personal failure imposing unavoidable guilty conscience for the rest of his life.

In the same vein, the female characters also do not pose a proper opposition to the authoritative matriarch. Vanessa's Mother Beth and Aunt Edna do not show the ability to assert their will towards Grandmother MacLeod. The aunt is depicted as a down-to-earth and friendly character that helps Vanessa to bear the growing up anxieties (particularly the fear for her pregnant hospitalized mother who had already had a miscarriage before). Vanessa needs to be comforted by her elders and reassured that her mother will be eventually all right. This supportive role is only performed by her aunt, since her grandmother seems to be incapable of offering her emotional security, let alone comfort in distress. Allegedly, Grandma does not believe in the existence of fear, does not tell lies and hence insists on the idea that whatever happens is god's will, "the Lord giveth and the Lord taketh away" (Laurence 2010: 103).

Aunt Edna, dissatisfied with these general and utterly frightening religious messages conveyed to a ten-year old child, insightfully reveals the proper family background of Grandma MacLeod: she mockingly calls her "her Royal Highness" and sincerely discloses that the admirable story of her family as the lairds of Morven and the constables of the Castle of Kinlochaline is a mere fraudulent scheme, since she was born in Ontario and her father was a horse doctor. This is a good illustration of Finlayson's idea of the Scots' prevalent obsession with the past, their wallowing in the past glories while unsuccessfully grappling with a difficult present and problematical future (Finlayson 1988: 16). Grandmother MacLeod definitively cherishes and takes enormous pride in the past tradition, even to the point of beautifying it until it rests on sole lies (although, paradoxically, the MacLeods are not supposed to tell lies, as is repeated many times in the story), but has no use for it in the contemporary life circumstances.

The climactic moment in the story is depicted in the last scene. Laurence describes Vanessa riding her bike aimlessly along the gravel highway in the late summer, pondering on all these problematical family matters, trying to unravel their distinctive mystery:

I put my head down very close to the earth and looked what was going on there. Grasshoppers with enormous eyes ticked and twitched around me, as though the dry air was perfect for their purposes. A ladybird laboured mightily to climb a blade of grass, fell off, and started all over again, seeming to be unaware that she possessed

wings and could have flown up...I could not really comprehend these things, but I sensed their strangeness, their disarray. I felt that whatever God might love in this world, it was certainly not order (Laurence 2010: 108).

In her naïve and childlike manner, Vanessa insightfully concludes that the order her Grandma persistently insists on is a constraining, unrealistic and primarily unsubstantial notion and intuitively comes to the very core of her family issues: frustrated aspirations. Instead of indulging in the frustrated aspirations of her elders, Vanessa offers a potent alternative. Although she is partly deprived of her freedom and creativity, she is also lively and unrestrained and wants to overcome and transcend all social conventions and family limitations. Thus the ladybird in the previous passage potently symbolizes the family members who, although given wings to fly away, remain loyal to thwarting tacit rules of their ancestry at the cost of private individuality and distinguishing originality. Vanessa, on the other hand, realizes that she has the wings to fly away, and thus symbolically represents the break-up with the past, since she intuitively comes to the conclusion that what matters most is the realization of personal creative potentials. Thus, the social conventions that the rest of her family live by represent, as W. H. New claims, “the forms of culture that Vanessa wants to preserve in memory and ritual but to transcend in life and social attitude” (New 1977: 52).

### 3. Concluding Remarks

Like the other stories in *A Bird in the House* and the collection as whole, “To Set Our House in Order” is a story of Vanessa’s development (see Kertzer 1992: 31-38). Arnold E. Davidson comments that “the young Vanessa reacts passionately to her life’s story; the somewhat older Vanessa re-examines sympathetically; the author, a mature Vanessa, writes analytically, with an objectivity impossible to the ‘trapped’ child” (Davidson 1981: 100). The objectivity that Davidson singles out as a defining trait of Laurence’s style of writing is quite helping in discerning the dominant features of “the Caledonian Antysyzygy” phenomenon in this particular story, particularly its emphasis on “the idea of dueling polarities within one entity” (Maureen 2009: 84). In Laurence’s story depicted here, this duality is mostly demonstrated through a conflicting gap between Scottish traditional and Canadian modern tendencies. This conflict is further interiorized within the main protagonists through the portrayal of their frustrated aspirations notwithstanding their age. Laurence shows that, in the long run, the heavy entrapment within the stereotypical notion of inner duality (not applying only to the Scots’, but rather perceived as a universal feature) can be more harmful than benevolent. Thus, she masterfully points to a way out from this ambivalent state: accepting the existing inner split as a fact of life, but also transcending it and in that way, securing one’s personal growth and integrity. This is exactly the point where the dividing line between Vanessa, the narrator, Laurence’s fictional alter ego, and the author herself is lost, and the two polarities are merged into a single unified entity.

## References

- Abrams, Lynn, Brown, G. Callum. 2010. *A History of Everyday Life in Twentieth-Century Scotland*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Davidson, Arnold E. 1981. "Cages and Escapes in Margaret Laurence's *A Bird in the House*." *The University of Windsor Review* 16: 92-101.
- Finlayson, Ian. 1988. *The Scots*, Oxford: Oxford University Press.
- Kertzer, Jon. 1992. "*That House in Manawaka*": Margaret Laurence's *A Bird in the House*. Canadian Fiction Studies. Toronto: ECW.
- Laurence, Margaret. 2010. "To Set Our House in Order". In *A Bird in the House*. Toronto: McClelland and Stewart.
- MacDiarmid, Hugh. 2004. *Selected Poetry*. Fyfield Press.
- Maureen, M. Martin. 2009. *The Mighty Scot: Nation, Gender and the Nineteenth-Century of Mystique of Scottish Masculinity*. Albany: State University of New York Press.
- New, William Herbert. 1977. *Margaret Laurence: The Writer and Her Critics*. Toronto: University of Toronto Press.
- Scottish Poetry Library: Alastair Reid. 2015. <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poetry/poets/alastair-reid>. Accessed in April, 2015.
- Reid, Alastair. 2007. *Scotland*. <http://frombooksofpoems.blogspot.com/2007/05/scotland-by-alastair-reid.html>. Accessed in April, 2015.

**Milena Kostić, Vesna Lopičić**

## FENOMEN „KALEDONIJSKOG POLARITETA“ U KRATKOJ PRIČI MARGARET LORENS „DA DOVEDEMO KUĆU U RED“

### Rezime

U delima Margaret Lorens, kanadske književnice škotskog porekla, mogu se uočiti brojni elementi škotskog nacionalnog nasleđa: porodična istorija, nostalgija za prošlim vremenima, usmena tradicija, lojalnost klanu itd. Cilj ovog rada jeste da da opšti pregled načina na koje je Škotska opisana u delima Lorensove, a posebno važnost njenog škotskog porekla u kratkoj priči „Da dovedemo kuću u red“ iz poznate zbirke kratkih priča *Ptica u kući* (1970). Teorijski okvir rada zasniva se na detaljnom istraživanju fenomena „kaledonijskog polariteta“: njegovog značenja, funkcije i uloge u stvaranju škotskog identiteta. Ovaj termin (danas uglavnom poznat kao škotski antitetički um) prvobitno je skovao književni kritičar Gregori Smit da označi nenadano povezivanje protivrečnih ili paradoksalnih kulturnih stanovišta. Iako ova nacionalna odlika nije svojstvena samo Škotlandanima, definitivno se među njima idealizuje, tvrdi kulturolog Finlejson (1988). U priči Lorensove koja se u radu analizira, biće prikazane osnovne karakteristike „kaledonijskog polariteta“ kroz opis konflikta između tradicionalnih škotskih i modernih kanadskih tendencija.

[mkostic76@gmail.com](mailto:mkostic76@gmail.com), [lovevuk@gmail.com](mailto:lovevuk@gmail.com)

---

UDC 82.09-342

82.091

**Danijela Prošić-Santovac**

University of Novi Sad

Faculty of Philosophy

## ***CINDERELLA VS. CINDER EDNA: NEGOTIATING THE (OPPOSING) MEANINGS***

**Abstract:** The aim of the study is to determine what meanings can be inferred from two variants of folktale type 510A, the traditional tale *Cinderella* and Ellen Jackson's *Cinder Edna* (1994), a modern reinterpretation of the story, the purpose of which is to counteract the effects of the traditional plot development. With this aim in mind, the author and 117 readers were included in a survey in order to compare how they interpret the messages embedded in the modern tale, as well as to compare the readers' interpretation of the messages potentially present in the traditional and the modern tale. The results have shown that only in the case of intended characterization the meaning was communicated as intended, while in the case of moral interpretation the author's and the readers' views differed to a large extent. Also, the participants viewed the traditional and the modern variant of the story through different lenses, interpreting the stories accordingly.

**Key words:** *Cinderella*, *Cinder Edna*, traditional fairy tales, retold fairy tales, messages, meaning.

### **1. Introduction**

*Cinderella* is a tale with a long history, so much so that as early as 1893 Marian Roalfe Cox published a collection of the tale abstracts from forty-eight countries, recorded between 1544 and 1892, under the title *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants*. Following this publication, in 1910, Antti Aarne constructed a system of European tale types which included different variants of *Cinderella* stories under the number 510, which was later revised by Stith Thompson in 1928 and 1961, and finally by Hans Jorg Uther in 2004 to include an international assortment of the tales. In the latter, the tale type 510A is summarised as follows, encompassing several versions in the abstract:

A young woman is mistreated by her stepmother and stepsisters and has to live in the ashes as a servant. When the sisters and the stepmother go to a ball (church), they give Cinderella an impossible task (e.g. sorting peas from ashes), which she accomplishes with the help of birds. She obtains beautiful clothing from a supernatural being or a tree that grows on the grave of her deceased mother and goes unknown to the ball. A prince falls in love with her but she has to leave the ball early. The same thing happens on the next evening, but on the third evening, she loses one of her shoes. The prince

will marry only the woman whom the shoe fits. The stepsisters cut pieces off their feet in order to make them fit into the shoe, but a bird calls attention to this deceit. Cinderella, who had been first hidden from the prince, tries on the shoe and it fits her. The prince marries her. (Uther 2004: 293-294)

The plot has undergone many adaptations, printed in a variety of formats, ranging from anonymous chapbooks in the past centuries to the edited collections by famous collectors and writers, such as Charles Perrault and Jacob and Wilhelm Grimm. Also, nowadays, one can come across numerous retellings of international variants of the tale, such as *Yeh-Shen: A Cinderella Story from China* (1996), retold by Ai-Ling Louie, *Adelita: A Mexican Cinderella Story* (2004), by Tomi de Paola, *Kongi and Potgi: A Cinderella Story from Korea* (1996), by Oki S. Han, *Cendrillon: A Caribbean Cinderella* (2002), by Robert D. San Souci, *The Egyptian Cinderella* (1992) and *The Korean Cinderella* (1993), by Shirley Climo, *Jouanah: A Hmong Cinderella* (1996), by Jewell Reinhart Coburn with Tzexa Cherta Lee, etc.<sup>1</sup> However, the most influential by far has been the 1950 screen adaptation variant by Walt Disney, based on Charles Perrault's version of the tale, and the resulting large number of books retelling this particular variant of the tale over and over again.

This variant, alongside some other versions, has been characterised by scholars as contributing to “the perpetuation of romance ideology, the binary positioning of women and men, and women's and girls' obsession to manifest socially defined beauty” (Parsons 2004: 135). The criticism of the tale resulted in its reworking into a variety of fractured and/or feminist stories, some of which used a direct role inversion, positioning a male character in place of the female, such as *Bubba the Cowboy Prince: A Fractured Texas Tale* (1997) by Helen Ketteman or *Prince Cinders* (1997) by Babette Cole. Other tales written with the aim of subverting the dominant fairy tale discourse include, for example, the fractured *Seriously, Cinderella is so Annoying! The Story of Cinderella as Told by the Wicked Stepmother* (2011) by Trisha Speed Shaskan, *Cinder-Elly* (1997) by Frances Minters, *Cindy Ellen: A Wild Western Cinderella* (2001) by Susan Lowell or *Cinder Edna* (1994) by Ellen Jackson. Thus, *Cinderella* tales live throughout the world in numerous forms, “enjoy(ing) both temporal and spatial stability” (Goldberg 2000: 95).

### 1.1 *Cinder Edna*

Ellen Jackson's *Cinder Edna* (1994) has been chosen as the focus of the study because, unlike other fractured variants, it does not only subvert the traditional text, but uses explicit comparison of the traditional *Cinderella* plot, retaining a typical Cinderella character and exaggerating her negative character traits and life choices, and the newly created plot, by introducing a new character, Cinder Edna, with the aim of contrasting the two. In the story, Cinderella suffers quietly, feeling sorry for herself, waits for things to be provided for her and forms romantic relationships based solely on appearance, whereas Cinder Edna uses her situation in a practical way, acquiring

<sup>1</sup> For a more detailed overview, see, for example, chapter 3 in Zipes (2013), or Joosen (2008) and Fernandez-Rodriguez (2008).

knowledge from daily experience, provides things for herself, and her relationships are based on personality compatibility and interests. Cinderella ends up married to prince Randolph who is an heir apparent, and is presented towards the end of the book as living in boredom, with little personal interaction with her new husband, while Cinder Edna marries his brother Rupert, who is not interested in the throne, but rather in recycling and saving orphaned kittens. She and her husband spend time together, doing things they both love, and sharing a sense of humour, as well. The story ends with a prompt: “Guess who lived happily ever after” (Jackson 1994: n.p.), stimulating the reader to look back and reflect on the characters’ attitudes, which present stark contrast to each other – one girl dwelling in pain passively, and the other “say[ing] yes to life’ in spite of all the tragic aspects of [her] existence” (Frankl 1985: 17).

## 1.2 Research aims

The aim of the study was to determine what meanings can be inferred from two variants of folktale type 510A, the traditional tale *Cinderella* and Ellen Jackson’s *Cinder Edna* (1994), a modern reinterpretation of the story, the purpose of which is to counteract the effects of the traditional plot development. Two research questions were derived from this aim:

1. Are the meanings the authors wanted to convey reflected in the readers’ perceptions of the tale messages?
2. How do the readers interpret the messages of the traditional and the modern tale?

The opinion of the author was asked for directly, because it is the researcher’s opinion that no amount of critical analysis of a literary piece on the part of any scholar can match asking the authors themselves about their intended meanings while writing a book, as they are the only ones who can claim that with certainty. However, because literary works have a life of their own once they leave the author’s hands, they frequently can and do have different meanings for their readership, which is what this paper aims to reveal in more detail concerning this particular tale.

## 2. Methodology

The research took place during the academic year 2014/15 and it aimed at collecting the data from both the author of *Cinder Edna*, Ellen Jackson,<sup>2</sup> from Santa Barbara, California, and the readers of the tale, i.e. a sample of 117 participants whose mean age was 20.45 and who were all students at the Faculty of Philosophy in Novi Sad (see table 1 for the distribution across different departments). Female informants formed 68.4 per cent of the sample, 23.7 per cent of the participants were male, while 7.9 per cent chose not to reveal their gender.

---

<sup>2</sup> I owe my deep gratitude to Ellen Jackson, who kindly accepted to be included in the research, and provided elaborate answers to my questions, of which many could not be included in the text due to the word limit imposed.



Table 1. The distribution of participants across different departments within the Faculty of Philosophy

Department	%	Department	%
Philosophy	6.8	Pedagogy	11.1
German studies	6.0	Psychology	16.2
History	12.0	Slavic studies	0.9
Comparative literature	2.5	Sociology	4.3
Media studies	12.0	Serbian literature	13.7
Unknown	14.5	<i>Total</i>	<i>100.0</i>

The instruments used for data collection were two questionnaires which featured both open-ended and closed-ended items, with a view to obtaining both qualitative and quantitative data. The answers to closed-ended items were offered either as multiple-choice, yes/no, or Likert-type scale answers (1 – completely disagree, 2 – mostly disagree, 3 – not sure, 4 – mostly agree, and 5 – completely agree). The author received and returned the author questionnaire via email, while the readers filled in a paper-and-pen version of the reader questionnaire at one sitting, after reading *Cinder Edna* for the first time. The content of the two questionnaires overlapped to a certain extent, but both also contained items that differed in accordance with the participants' role related to the story.

### 3. Results and discussion

In general, and rather expectedly, familiarity with the traditional *Cinderella* tale was expressed by 94.7 per cent of the readership sample. A majority had had contact with the film version of the story (42.5 per cent), while the printed version was the source for half that number of participants (21.7 per cent). Slightly over one third (35.7 per cent) of the participants came across the *Cinderella* story through both the medium of film and the book. In order to ascertain which particular version of the tale the participants had in mind while giving their answers, the different endings of three well-known versions of the tale were offered as closed-ended options for the participants to choose from. Thus, Walt Disney's 1950 variant, in which, while trying out the glass shoe, it gets broken, but Cinderella takes out another as a proof of her identity, was chosen by 52.8 per cent, or more than half of the participants, Charles Perrault's 1697 variant, in which Cinderella's two evil stepsisters marry noblemen in the end, was chosen by 13.2 per cent, while the least known variant, chosen by 1.9 per cent, was Jacob and Wilhelm Grimm's 1857 variant, in which doves pick the evil stepsisters' eyes as punishment. A little under one third or 31.1 per cent had none of these endings in mind connected to the story of *Cinderella*. According to the author of *Cinder Edna*, the variant that she had in mind when writing her story was Charles Perrault's tale (Jackson, personal communication), just as Walt Disney had previously found his inspiration in this tale (Ford and Mitchel 2004: 34).



### 3.1 Intended vs. interpreted meanings in the stories

The first part of the research question on whether the meanings the authors wanted to convey are reflected in the readers' perceptions of the tale messages cannot be answered by way of interviewing the author of the variant of *Cinderella* which was taken as the basis of both the well-known animated film and *Cinder Edna*, but Charles Perrault did leave a trace of his intention in the morals he published after each tale. Thus, for example, one of his morals is as follows:

A great advantage 'tis no doubt to a man,  
To have wit, courage, birth, good sense and brain,  
And other such-like qualities, which we  
Receive from Heav'n's kind hand and destiny.  
But none of these rich graces from above,  
To your advancement in the world will prove  
Of any use, if godsires make delay,  
Or godmothers, your merit to display. (Perrault 1925: 86)<sup>3</sup>

To a modern day reader, this message might not be immediately transparent, due to a more or less weakened role of godparents nowadays, but it may not have been so one or two hundred years after the medieval times when Perrault wrote the moral, because, then, mortality was much higher than in today's western world and godparents sometimes had to take on more important roles in the lives of their godchildren (Hanawalt 1986). Thus, for example, "the selection of a higher-status individual to be at least one of the godparents suggests that the parents hoped the sponsor would help the young [person] where he was looking for places and preferment" (247). Perhaps, as a result of that, "when a godparent appears in folk literature, the role is usually that of a *deus ex machine*, intervening in a bad situation" (248). However, today's readers largely do not think that the message Perrault's tale carries is that 'we do not have to try to get what we want ourselves, because there will always be someone else there to help us' ( $\bar{x}=2.56$ ,  $Mdn=2.00$ , where value 2.00 signifies 'mostly disagree'), as nowadays excessive relying on others for things one can achieve him or herself is not regarded as a positive character trait for the most part. In accordance with this, Ellen Jackson's motivation for rewriting *Cinderella* into *Cinder Edna* is contained in the following statement: "I wanted to invent a character who was spunky and self-reliant and did everything for herself" (Jackson, personal communication). And, indeed, among the rest of the story characters this one received the most favourable views (see table 2).

---

<sup>3</sup> I thank Ellen Jackson for drawing my attention to this moral.

Table 2. The participants' attitude towards the tale characters

<b>Did you like the following characters:</b>	<b>YES (%)</b>	<b>NO (%)</b>
Cinder Edna	86.1	13.9
Rupert (Cinder Edna's husband)	83.0	17.0
Cinderella	41.4	58.6
Randolph (Cinderella's husband)	27.2	72.8

In accordance with the author's intention for her readers to "see Edna as: active, resourceful, practical, and humorous and Rupert with the same qualities, and Randolph as vain, slow-witted, and shallow" (Jackson, personal communication), the participants describe the new characters she created in a similar vein. Thus, female participants use the following adjectives to describe Edna: positive (FP7)<sup>4</sup>, self-reliant (FP10), persistent (FP34), strong (FP26), resourceful (FP41), and optimistic (FP48). In their view, she "uses her situation in the best possible way" (FP12), "fights for herself" (FP9), "tries hard to get what she wants" (FP17), and "to find meaning in life" (FP45), and, finally, she is considered to be "an example of a contemporary woman" (FP36). Males see her as spontaneous (MP6), practical (MP23), intelligent (MP21) and "a true fighter" (MP3), stating that she represents "a dream girl for a modern man" (MP19), being "an ordinary girl who loves life regardless of her social status" (MP18) and "lives from her work and enjoys it" (MP8), while one of the participants even personally identified with the character, stating that Edna was like "the kind of girl (he was) looking for" (MP4). Among males, there were also those who thought Edna's was "an unnecessary character" (MP5), with "a bad sense of humour" (MP15). Her partner, Rupert, in accordance with the author's intended characterization, was considered to be "similar to Cinder Edna" (FP67), natural (FP54), spontaneous (FP1), relaxed (FP7), rational (FP9), practical (FP34), self-reliant (FP56), kind (FP42), and humane (FP1), which makes him "a good partner" (FP27), "a modern kind of guy" (FP46) and "a real man" (FP44). However, female participants with a more traditional, i.e. patriarchal worldview, see these characteristics in a negative light, as belonging to "a wimp" (FP2), or "a book-worm" (FP31). His other prominent characteristic was that "he did not let power influence his personality" (FP53), and that, "apart from being a prince, he nurtured other interests in life" (FP37). Males appreciate him for being "an ordinary man of the 21<sup>st</sup> century" (FP4), clever (FP21), rational (FP17), modest (FP16) and practical (FP13), as well as for "falling in love because of character traits" (FP22), and being "devoted to work and his wife" (FP7).

By comparison, Randolph, apart from being handsome (FP2), is seen as a superficial (FP5), boring (FP18), vain (FP8) and selfish (FP6) "snob" (FP12) and "chauvinist" (FP62) with "no personal interests" (FP60), who "thinks too much about himself" (FP57) and "cannot see himself separately from his princely role" (FP37). As "in the original tale" (FP3), he "looks for a wife based on her appearance" (FP1,

<sup>4</sup> From this point onwards, participant references will be coded as follows: FP for a female, and MP for a male participant, followed by the number of the participant in his or her group.

MP13), and is a conceited (MP6), egoistic (MP16), lazy (MP7), spoiled (MP9) and arrogant (MP12) person. For Cinderella, the only ‘pre-existing character’ in the tale, apart from seeing her as beautiful (FP2), innocent (MP20) and fragile (MP22), the participants mostly reserve negative descriptions, as well. Thus, they consider her to be “too passive” (FP5, MP15), boring (MP4), wimpy (MP2), “a ‘gold-digger’” (FP28) and “a victim” (FP26), who “only waits for things to happen to her” (FP36), “leaving everything to destiny, since, had the fairy not appeared, she would never have married the prince” (FP49). According to the participants, she is “characterised as in the original tale” (FP3), “expecting problems to get solved on their own” (FP8) and “spending time feeling sorry for herself” (FP19).

In contrast to the similar perception of characters on the part of both the author and the readers, the messages that may potentially be inferred from the text are viewed quite differently (see table 3).

Table 3. The comparison of the author’s and the readers’ interpretation of the potential messages that *Cinder Edna* conveys

Statements	Author	Readers		
		Mean	Median	Mode
<b>The message that <i>Cinder Edna</i> conveys is that:</b>				
• we have to try to get what we want ourselves, because no one else will be there to help us all the time.	2	4.19	5.00	5.00
• it is wrong to put up with abuse, and it is the effort on the part of the person suffering which is necessary in order for salvation to come in the end.	1	3.89	4.00	5.00
• a person in trouble needs to actively think in order to come up with a solution and s/he needs to actively put her or his plans into practice.	2	4.39	5.00	5.00
• women are not helpless in the face of violence, and they should have a positive attitude towards life and use their situation in the best possible way.	3	4.07	4.00	5.00
it is not a good solution to enter marriage with the aim of escaping from violence in one’s own family; instead, people should get married only if they get to know each other well and have similar interest in life.	3	4.06	4.00	5.00
'love at first sight', without talking and getting to know each other, is not true love.	1	3.75	4.00	5.00
• it is wrong to passively accept whatever life brings.	2	4.27	5.00	5.00

it is necessary to become familiar with the personality and interests of one's partner in order to have a successful romantic relationship.	2	4.30	5.00	5.00
a woman can protect herself from violence by having a positive attitude towards herself.	1	3.54	4.00	3.00

As can be seen, there is a great difference in the way the author and the readers perceive the tale. While on the one hand, the author states that she “would certainly hope that none of the ‘messages’ suggested are embedded or otherwise incorporated into the story” (Jackson, personal communication), the readers mostly agreed with the statements offered, and added some of their own interpretations. Thus, for example, some participants considered the message of *Cinder Edna* to be that “luxury is not the meaning of life” (MP15), and that “love and a happy life are much more valuable than the material aspects of life” (MP13), while others stated that “regardless of all the problems, one should find meaning in things that are fulfilling and view life in a positive way” (FP37). Also, the message of *Cinder Edna* was thought to be that “the traditional customs and behaviour patterns need to be critically examined, and not passively accepted” (MP12). The authors’ suggestion of a potentially embedded message in *Cinder Edna* is the following: “Whatever your circumstances in life, look around and see if you have resources—internal or external—that can help you. Try to be an active agent in your life” (Jackson, personal communication).<sup>5</sup>

### 3.2 The traditional vs. modern tale message interpretation

The second research question concerned the comparison of the readers’ interpretation of the messages of the traditional and the modern tale. The messages were extrapolated from the tales in such a way that they present pairs of opposed statements, since, in a way, Cinderella’s and Cinder Edna’s character traits, and consequently, destinies, are in relative opposition, as well. The results show that the readers, for the most part, have a much more sentimental attitude towards the traditional tale, and that they do not view it as critically as they do the modern tale, negotiating the messages in *Cinderella* in order to be able to view the tale in a more positive light (see table 4).

<sup>5</sup> Due to the paper word limit, the author’s detailed and very interesting perception of each statement in table 3 cannot be presented, unfortunately.

Table 4. The readers' interpretation of the messages embedded in the traditional and the modern tale

<b>Statements</b>	<b>Mean</b>	<b>Median</b>	<b>Mode</b>
We do not have to try to get what we want ourselves, because there will always be someone else there to help us. <i>C</i> <sup>6</sup>	2.56	2.00	1.00
We have to try to get what we want ourselves, because no one else will be there to help us all the time. <i>CE</i>	4.19	5.00	5.00
It is okay to put up with abuse, because salvation will come eventually, regardless of the involvement on the part of the person who is suffering. <i>C</i>	2.46	2.00	1.00
It is not okay to put up with abuse, and it is the effort on the part of the person suffering which is necessary in order for salvation to come in the end. <i>CE</i>	3.89	4.00	5.00
When a person is in trouble, the only thing they can do is cry over their own destiny. <i>C</i>	2.39	2.00	1.00
A person in trouble needs to actively think in order to come up with a solution and s/he needs to actively put her or his plans into practice. <i>CE</i>	4.39	5.00	5.00
Women and girls are helpless in the face of violence of any kind. <i>C</i>	2.57	2.00	1.00
Women are not helpless in the face of violence, and they should have a positive attitude towards life and use their situation in the best possible way. <i>CE</i>	4.07	4.00	5.00
Getting married is the only way to escape the violence in one's own family. <i>C</i>	2.63	2.00	1.00
It is not a good solution to enter marriage with the aim of escaping from violence in one's own family; instead, people should get married only if they get to know each other well and have similar interest in life. <i>CE</i>	4.06	4.00	5.00
'Love at first sight' is the only true love. <i>C</i>	3.06	3.00	5.00
'Love at first sight', without talking and getting to know each other, is not true love. <i>CE</i>	3.75	4.00	5.00
It is okay to passively accept whatever life brings. <i>C</i>	2.58	2.00	1.00
It is not okay to passively accept whatever life brings. <i>CE</i>	4.27	5.00	5.00
Only physical attraction is sufficient for having a successful romantic relationship. <i>C</i>	2.94	3.00	1.00
It is necessary to become familiar with the personality and interests of one's partner in order to have a successful romantic relationship. <i>CE</i>	4.30	5.00	5.00
Only a man can protect female individuals when exposed to violence. <i>C</i>	2.89	3.00	1.00
A woman can protect herself from violence by having a positive attitude towards herself. <i>CE</i>	3.54	4.00	3.00

<sup>6</sup> The italicised letter *C* will be used in brackets following the statement to signify that the message formulated refers to the traditional *Cinderella* tale, while the letters *CE* will refer to *Cinder Edna*.

When asked how these messages can affect children who are told or read the tales, almost two thirds (65.1 per cent) of the participants thought that *Cinder Edna* could affect children in a positive way, 28.3 per cent that the messages have no influence on children whatsoever, and 6.6 per cent that it could have a negative influence. In the case of *Cinderella*, the number of those who think it has a positive influence in children's development is much lower, less than one half (47.7 per cent) of the participant, no influence was reported by one third (33.6 per cent) of the participants, while the number of those who thought the messages embedded in the tale can have a negative influence neared one fifth of the sample (18.7 per cent).

A general liking for the modern tale, *Cinder Edna*, was expressed by two thirds of the participants (68.1 per cent), dislike by 23.9 per cent, and 8.0 per cent did not state their opinion. Pearson Chi-Square test was performed to examine the relationship between gender and the attitude towards the modern tale and the results indicate that there is a statistically significant relationship between these two variables ( $X^2(2) = 5.97, p < .05$ ), as, in case of females, 87.0 per cent stated that they liked the tale, while in the case of males 66.7 per cent did the same. When asked for their preference of one tale over the other, 60.4 per cent of the participants stated that they preferred *Cinder Edna*, while 39.6 liked *Cinderella* more. However, regardless of all the previous findings, when asked if children should be read *Cinderella*, more participants (80.7 per cent) answered affirmatively than in the case of *Cinder Edna* (73.9 per cent). The reasons that the participants stated for such an attitude were the following: "Because it is wonderful, especially for girls, as it makes them think they can turn into a princess any moment" (FP38), "It has been read to generations of children, so it must be good" (MP21), or, for example, "Cinderella should be read because it familiarizes children with tradition" (FP16). The author's response to the question whether *Cinderella* should be read to children was also affirmative, and the reason stated was because the tale "is part of our literary heritage" (Jackson, personal communication).

### 3.3 Limitations of the study and recommendations for further research

It was inevitable for the researcher's personal perspective and interpretation of both tales to influence the formulation of the items in the questionnaire, and thus the results and the whole research design. Thus, the research design would have benefitted from a more qualitatively oriented perspective, and the inclusion of in-depth interviews, which would have yielded more and also more complete information. Therefore, although the current participants had the opportunity to fill in their answers to open-ended questions, triangulation is recommended for future research on the topic.

## 4. Conclusion

When asked how she would classify *Cinder Edna*, Ellen Jackson choose neither the option of a feminist nor a fractured fairy tale, nor any other, not wanting "to characterize or pigeon hole *Cinder Edna*," since it has "obviously been many

things to many readers” (personal communication). And, indeed, it has, as it has been classified as both fractured and feminist (Luongo-Orlando 2010: 96), but also as a Marxist tale retelling, where “the emancipation of female characters often goes hand in hand with anticapitalist and antiroyalist messages” (Joosen 2011: 120). However, the most frequently used adjective to describe *Cinder Edna* is only ‘feminist’ (Nikolajeva and Scott 2013: 75; Paludi 2012: 197; Mickenberg and Nel 2008: 139; Doughty 2006: 74). “The canonical *Cinderella* fairy tale,” on the other hand, belongs clearly to a traditional, patriarchal discourse (Crowley and Pennington 2010: 308) in reaction to which numerous retellings have emerged “from the struggles of the women’s movement and are being used to elaborate social choices and alternatives for both females and males” (Zipes 1989: xii).

The existence of so many different interpretations and, thus, classifications and meanings extrapolated from the tales testifies of “[t]he difficulty of making a close examination of the matter under discussion,” because what one “intended to refer to may be quite other than what [one] did refer to, a fact which it is important to remember if it is hoped to reach mutual comprehension, and eventually agreement or disagreement” (Ogden and Richards 1923: 192). As has been seen, except in the case of the intended characterization, the authors and the readers do not associate the same meanings with texts, and it is highly likely that children being read the stories will have their own interpretations, perhaps unrelated to either of these. That is why “it is necessary to have a discussion after reading each tale” (FP26), as “children engage in interpretive reproduction, and, in so doing, they borrow from adult culture and renegotiate the messages in a reflexive process of defining and (re)producing what is real” (Baker-Sperry 2007: 722-723). Therefore, it is necessary to educate readers to think critically and discuss “the times when the tales were written or filmed, as well as the mentality, life circumstances and worldview of the people who produced them” (Prošić-Santovac 2014: 653), in order for them to be able to use the knowledge gained to their own benefit.

## References

- Baker-Sperry, L. 2007. The Production of Meaning through Peer Interaction: Children and Walt Disney’s *Cinderella*. *Sex Roles* 56, 717-727.
- Cox, M. R. 1893. *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants*. London: David Nutt.
- Crowley, K. & Pennington, J. 2010. Feminist Frauds on the Fairies?: Didacticism and Liberation in Recent Retellings of *Cinderella*. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* 24/2, 297-313.
- Doughty, A. A. 2006. *Folktales Retold: A Critical Overview of Stories Updated for Children*. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Fernandez-Rodriguez, C. 2008. Cinderella Films. In *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. D. Haase, ed. 205-209. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.



- Ford, E. A. & Mitchell, D. C. 2004. *The Makeover in Movies: Before and After in Hollywood Films, 1941-2002*. Jefferson, NC: McFarland.
- Frankl, V. E. 1985. *Man's Search for Meaning*. New York: Washington Square Press.
- Goldberh, H. 2000. Cinderella. In *The Oxford Companion to Fairy Tales*. J. Zipes, ed. 95-97. Oxford: Oxford University Press.
- Joosen, V. 2008. Cinderella. In *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. D. Haase, ed. 201-205. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
- Joosen, V. 2011. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Luongo-Orlando, K. 2010. *The Cornerstones to Early Literacy: Childhood Experiences That Promote Learning in Reading, Writing, and Oral Language*. Markham, Ontario: Pembroke Publishers Limited.
- Mickenberg, J. & Nel, P. 2008. Imagine. In *Tales for Little Rebels: A Collection of Radical Children's Literature*. J. Mickenberg & P. Nel, eds. 137-139. New York: New York University Press.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. 2013. *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.
- Ogden, C. K. & Richards, I. A. 1923. *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Paludi, M. A. 2012. List of Feminist Books Dealing with Relationships for Young Readers and Teens. In *The Psychology of Love, Vol. 1*. M. A. Paludi, ed. 197-200. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
- Parsons, L. T. 2004. Ella Evolving: Cinderella Stories and the Construction of Gender Appropriate Behavior. *Children's Literature in Education* 35/2, 135-154.
- Perrault, C. 1925. *Histories or Tales of Past Times Told by Mother Goose with Morals*. London: The Nonesuch Press.
- Prošić-Santovac, D. 2014. The Socializing Role of Fairy Tales in Childhood Education. In *English Language and Anglophone Literatures in Theory and Practice: Festschrift in Honour of Draginja Pervaz*. T. Prčić et al., eds. 639-655. Novi Sad: Faculty of Philosophy.
- Uther, H. J. 2004. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Part I: Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*. FF Communications 284. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Zipes, J. 1989. *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. New York: Routledge.
- Zipes, J. 2013. *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. New York, London: Routledge.

**Danijela Prošić-Santovac**

***PEPELJUGA I PEPELJANA: USKLAĐIVANJE  
(SUPROTSTAVLJENIH) ZNAČENJA***

Rezime

Cilj istraživanja je da se utvrdi koja se značenja mogu izdvojiti iz dve varijante bajke tipa 510A, tradicionalne priče *Pepeljuga* i priče Elen Džekson *Pepeljana*<sup>7</sup> (1994), moderne reinterpretacije bajke, čija je svrha da se suprotstavi efektima tradicionalne radnje bajke. S tim ciljem na umu, u istraživanje je uključena autorka priče i 117 čitalaca, kako bi se uporedilo njihovo tumačenje poruka ugrađenih u savremenu priču, kao i da bi se uporedilo kako čitaoci interpretiraju poruke potencijalno prisutne u tradicionalnoj i modernoj priči. Rezultati su pokazali da je samo u slučaju nameravane karakterizacije značenje preneto onako kako je to i bilo zamišljeno, dok se interpretacija poruka bajki od autorke i čitalaca razlikovala u velikoj mjeri. Takođe, ispitanici su na različit način posmatrali tradicionalnu i modernu varijantu priče, te su ih u skladu sa tim i tumačili.

d.prosic.santovac@gmail.com

---

<sup>7</sup> The researcher's translation of the title.



## ЗНАЧЕЊЕ АБЈЕКТНОГ У ПРОЗИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

**Сажетак:** Ослањајући се на теоријски увид о абјектном, као нечем што се у првом реду везује за структурални принцип разликовања и идентификације, а чија је пројава у прози Милоша Црњанског најчешће у тесној вези са појмовима границе и трансгресије, приступило се анализи ове прозе од *Прича о мушком* (1920) до *Романа о Лондону* (1971). Анализира се денотација женског тела у текстуалном поретку, разматрају се формално-стилски поступци помоћу којих се значење лепог преусмерава ка абјектном – ексцесном, изобличеном, маргиналном – свему што је Друго. Посебан акценат стављен је на могућност мултипликације значења (зависно од субјекта фокализације) у којем се *неисказив вишак* (ауто)еротског нарцизма приказује као *мањак*, где женски субјект испада из реда значења и смисла, а потом духовно и(или) физички бива испражњен и нестаје. Намера аутора је да утврди ко говори текстом и из текста, јер глас текста није нужно глас самог аутора. Рад преиспитује наративне поступке и наративну стратегију Црњанског којом се производи значењска супстанционалност абјектног.

**Кључне речи:** значење, абјектно, комбинаторно деградирање, проза, књижевни лик, женски принцип, наративна стратегија, субјект фокализације, ерос и танатос

### 1. Увод

Иако се дело Милоша Црњанског у првом реду везује за духовну климу експресионизма означеног екстазом, узвиком, општом динамиком узнемиреног субјекта, бунтом против друштва и раскидањем са култом лепоте и хармоније (Живковић 1992; Трифуновић 1981) те авангарде која означава „надстилску, радикалну, ексцесну, критичку, експерименталну, пројективну, програмску и интердисциплинарну праксу у уметности“ (Šuvaković 2011: 116), стваралаштво овог српског класика, свакако, обележава и оно што зовемо искуством модерне, али и постмодерног осећања света и живота. Зато ће наша пажња бити усмерена на проблем абјектног као конституишућег фактора за субјект ове прозе, те абјектног<sup>1</sup> као Другог, који је „основни појам постструктуралистичке и постмодернистичке критике традиционалне хуманистичке метафизике уметности“ (Šuvaković 2011: 192). То Друго, као страно и неприпадајуће, у тесној је вези

<sup>1</sup> Зазорно (енг. абјект) је термин којим се описује, по Јулији Кристевой, нешто одвратно и одбачено, „што сече саму материју и води до ужасавајућег хаоса који је пре језика и пре уређеног космоса“ (Šuvaković 2011: 788).

са појмом ружног, јер ружно је изведено из примарне категорије лепог које се од старина још повезивало не само са чулним, већ са обликовањем, укусом, знањем, пријатношћу, аутентичношћу израза. Лепо се одувек тумачило као канон, ум, поредак, хармонија, док је ружно све оно што се не уклапа у те узвишене норме: оно што је ирационално, зло, ексцесно, изобличено, маргинално, нешто што раскида хармонију, што симболизује примордијално, нецивилизовано, безоблично и представља легитимизујуће облике потчињених и деградираних слојева. У сваком случају, ружно је од XIX века носилац субверзивне стратегије, сродно је перверзији, постаје медијатор страха, грозне, ужаса и саме смрти. У том смислу постмодерни концепт зазорног је тесно скопчан са сексуалношћу, телесношћу и хомосексуалношћу као непродуктивним обликом уживања (Nelson, Chiff 2004; Šuvaković 2011).

У прози Црњанског и лепо и ружно можемо посматрати као контигентне и разменљиве концепте, што је посебно наглашено у креацији женских ликова који, када их надвлада еротски вишак, испадају из поретка лепог, значења и смисла, да би потом садржај њиховог бића био испражњен, а тело доведено да стања ужаса. Опус текстова које сматрамо релевантним за ову тему односи се на рану приповедну прозу *Приче о мушком* (1920), на *Дневник о Чарнојевићу* (1921), *Сеоба* (1929), *Другу књигу Сеоба* (1962) и *Роман о Лондону* (1971), мада ћемо се током анализе дотаћи и неких других дела. Примери који репрезентују ово становиште су мајка Рајића из *Дневника о Чарнојевићу*, Дафина Исакович из *Сеоба*, Евдокија Божич из *Друге књиге Сеоба*. Такође, у романима Милоша Црњанског процес конституисања идентитета ових женских ликова укључује однос субјекта према Другом.<sup>2</sup>

Субјекти Црњанскове прозе у зависности од друштвеног контекста у коме се тренутно налазе располажу са више идентитета од којих ће неки производити одређена значења путем задатих културалних образаца. Женски принцип у највећој мери у овом опусу присиљен је на живот под мушком доминацијом, а испад из симболичког поретка, могло би се рећи, води женске субјекте трауматичном искуству абјектности која у романима Црњанског постаје специфичан знак женског родног искуства. Тај испад дешава се након искорачења из хабитуалног хронотопа када духовни етос постоји под претњом да буде преобраћен у друштвено прихватљиво битисање. У том смислу Другост женског принципа уписана је у самом телу жене из којег проистиче значење о његовом еротичном нарцизму. Црњански показује крхкост женског субјекта јер је сама његова онтогенетска, социјална, психолошка, па и анатомска граница детерминатор друштвено прихватљивог понашања. С друге стране, Другост мушког принципа често је утемељена у нарцистичко-меланхоличној усамљености јунака.

Црњански често у наративном поступку прибегава сижеу тзв. „скрхане лепоте“, тј. ре-конструкцији физикуса који већ има лепоту као датост, да би се

<sup>2</sup> Овај појам је увео француски психоаналитичар Жак Лакан, да би даље био разрађиван у постструктуралистичкој теорији Р. Барта, М. Фукоа, Ј. Кристеве, Ф. Солерса, Ц. Тодорова и Ж. Дериде. Свака лакановска расправа о уметничком делу разликује простор структурирања субјекта и деловања Другог (Šuvaković 2011: 192). То Друго, опет, можемо разумети као културално *засорно*, тј. абјектно.

након трансгресивног чина она претворила у абјектно. Испод привлачне и често фаталне фемининости скривена је одбојна и трула унутрашњост. То је присутно у готово сваком роману, па и у раној приповедној прози Милоша Црњанског. У том смислу, запазили смо да појава абјектног у књижевним ликовима долази као *датост* и као *процес* (одмазде), који врши нека невидљива сила коју Црњански именује као „случај комедијант“ који откривамо у самом нарративу, а одвија се и на физичком и на менталном плану јунака његове прозе. У прву групу абјектне датости могли бисмо уврстити јунакиње као што су Надја Петровнаја Попоф из приповетке *Велики дан* и лучка проститутка Мод из *Легенде*, у *Сеобама* су то кћери Дафине и Вука Исаковича, у *Другој књизи Сеоба* значење абјектног конституише се у декадентном лезбијском троуглу Монте-нуово-Јулијана-Евдокија; у *Роману о Лондону* то је госпођа Петерс, млади и сабласно лепо Андреј Покровски, као и декадентна грофица Панова, док је у *Кати шпанске крви* Лола Монтез синхроно и лепота и ужас.

## 2. Абјектност као датост

Згађеност мушког над репродуктивном функцијом женског тела које плута у хтонској мочвари испољена је у лику Салмациса из *Легенде* или *Легенде о мушком* како се првобитно звала (Вунјас 1982: 32) заветованог „да ће до смрти презирати женско тело“ (Срњански 1966: 148). Развијајући тему сажаљења над блудницом путем алегоричне паралеле Исуса и Марије Магдалене млади фратар-монах-алхемичар свој најдубљи презир према жени испољиће презревши и похотну краљицу Јелисавету препознавши у њеним устима деградирајућу физикалност оличену у телесним флуидима и испљувку, у устима која се лепе од пожуде и дрхте „као два крвава пужа“ (Срњански 1966: 153). Пред краљицом Јелисаветом која покушава да га освоји он ће постати „сав осушен“, „као вампир“, а поцрнети „као сотона“ (Срњански 1966: 158):

„Чуј ме, краљице мора, мачева и победа! Не знаш ли ти да је Исусово тело смрадано од косе Марије Магдалене? Да сам жена, ја бих се бацио псима, да ме разнесу на комаде, јер све, што је своје жиле зарило у женско тело, разгранало се у круне стида и срама. Ја сам мушко и то је мој понос (...) Бог је умро јер се родио од жене (...) Ја зидове нећу да додирнем које је дирнуло женско тело.“ (Срњански 1966: 154–155).

Млади фратар неће поклекнути пред дворском руљом, нити пред белом владарком, али хоће пред лучком проститутком Мод, са којом се физички, телесно уједначује, и потом и сам постаје упризорена абјектност – поцепан, претучен, крвав и понижен. Она је још зазорнија појава од краљице Јелисавете, описана као „црна сенка, као авет“ и „најгора блудница пристаништа“, која „заудара на со и лој, ветар и једра, на старо буре у мраку“; тело јој је „крпа смрада“, гора је „него лешина“, и гора „од стрвине“, даје се мушкарцима „за медене слаткише“ (Срњански 1966: 158–159). Мод је архетип тела, јер њено тело мири-

ше на море.<sup>3</sup> Чулном мултипликацијом укуса, вида, мириса и нихилистичким, субверзивним ставом према женском телу и његовој репродуктивној функцији, Црњански подвлачи Другост женског принципа, али и активитет мушког, који оваквој жени приступа. Салмацис ће приступити Мод „из сажалења“, где можемо назрети интертекстуалну паралелу са сажалењем Исуса према Марији Магдалени приликом каменовања. Стара Мод је протагонисткиња свег бизарног, безобличног и хетерогеног, јер је осуђено, прогнано, презерно женско, па као такво, супротстављено лажном моралу блудне царице. Мод је метафора моралне и телесне каљуге женског принципа, потпуна *prima materia*, агресија и лудило којим фратар руши и себе и своју мајку, али и царицу Јелисавету, као протагонисткињу буржоаских естетских и моралних постулата, док нам сам чин општења са проститутком показује пут кретања ка самом понору пред којим младић све време узмиче. Мод је сама смрдљива и ружна ноћ и тама невидела, неосвећени живи леш са којим јунак „из сажалења“, како каже, дакле емпатијски себе преноси на друга места, постаје нов и узвишено тријумфалан, јер руши краљевско лажно височанство, да би кроз смрт почео испочетка. Абјектна појава жене овде има значење симболичког суноврата и пада мушког – то је легенда о мушком паду. Женско је „адско“ начело, а мушко је трагично и „тужно мушко“.<sup>4</sup>

Протагонисткиња приповетке *Велики дан*, Надја Петровнаја Попоф, кћерка Пере Грка је такође Друго, гротескно ружно, оно ружно које уништава поредак, узнемирава вредности и исмејава ауторитет (оца) и морал (средине и породице), једном речи, она изокреће позицију класе и пола:

(---) „Чак горе риђа коса, под њоме чело пуно бора, у борама пудера, под борама невидљиве веђе, под веђама зелене очи, десно и лево од очiju плаве слепоочнице пуне бора, у борама пудера, под очима испупчене јагоде и нешто жуто, нешто прљаво као закрпа, жута закрпа, десно-лево румене брадавице, нос, а уста модра, пуна жутих, црних, златних зуба, модре усне, над уснама риђе науснице; суха и слаба, са испупченим коленима, ишла је скакућући, обучена увек у свилу, већном у жуту свилу (...)“ (Срњански 1966: 119).

Ако знамо да је појам лепог у својој бити везан за „центар“ или „канон“, и има значење идеала, ума, истине, укратко – узвишене људске аспирације – онда наличје лепог, овде, апсолутно ружно – „беше ружна, али то она није знала“ (Срњански 1966: 118) оличено у Надји, јесте ознака ирационалног зла: она тумачи лекарске књиге са морбидним садржајем мртворођенчади и нерођенчади, мрзи удаваче, лечи зубе и ране. Она је знак нереди, неслагања и неправилности: често мења име (час је Надја, час Вера, час Госпођа са Сунцокретом), док њено

<sup>3</sup> Подсећања ради, на грчком *thallasa*, значи море, а гениталне секреције женке, како пише Камила Паља (2002: 80) имају мирис који изразито подсећа на рибу, на мирис расола харинге, који потиче од супстанце триметиламина, која се јавља приликом распадања рибе.

<sup>4</sup> Да женско постоји само као еросно и хтонско биће, којим се мушко уводи у танатосно искуство, Црњански ће подвући и у *Anomeози*, у лику Проке Натуралова, који је дозволио проститутки да га зарази.



понашање према оцу остаје ексцесно и морално шокантно. Надежда је и презрена и од сељана и од попадије (Сrnјanski 1966: 120). Сталном сменом фокалне тачке у наративу о Надји Црњански динамизује значење њене абјектности. „Велики дан“ је заправо дан удаје главне јунакиње за мајора; али и његов „посилни“ који га прати у стопу, као сенка, „слеп на једно око“ (Сrnјanski 1966: 122), додатно сигнализира ишчашеност и безвидост јунака ове приповетке. Подсећања ради, у роману *Кап ипанске крви* крај вампирски нестварно лепе Лоле Монтез је Женевљанка, слушкиња Маријет, „хрома мало на леву ногу“ (Сrnјanski 2007: 94). Једноокост и хромост су знаци абјектности путем којих Црњански маркира оностраност и (на)опакоост човековог бића.

### 3. Абјектност као процес

Морално посрнуће жене увек код Црњанског прати физичко губљење лепоте. Пут од пуне лепоте до ружног, а потом и до абјектног, настаје као процес снажне трансгресивне ротације, а пролазе га јунакиње Црњанског: Мајка Рајића у *Дневнику о Чарнојеввићу*, Дафина Исакович и виртембершка принцеза у *Сеобама* и Евдокија Божич у *Другој књизи Сеоба*. Мајка Рајића сазната је кроз фокализаторску тачку сина – повратника из рата. Док је у детињству перцепирана као млада и лепа удовица (Сrnјanski 1966: 12) кроз раскалашни смех и мирис љубичица, балове са официрима и ноћне изласке, дотле је на самртничком одру она слика скрхане лепоте: „Беше изгубила више зуба и та уста ме испунише неком страшном, притајеном грозом“ (Сrnјanski 1966: 27), а сав сјај кокетне црне свиле младости преображава се у ужасну слику крезубе старице.

У наративној структури *Сеоба*, слично, епизода Вука Исаковича са виртембершком принцезом, испричана двоперспективно, има функцију да прикаже искуство младости и лепоте када се Вуку ова лепотица, странкиња, дакле Друго, учинила „узвишена и нетакнута“ (Црњански 2004: 112–113), да би након тридесет година, при новом сусрету, она имала рамена „као сасушене кости на сунцу“, струк „као стабло неке крушке“, врат пун модрих жила, чворновате прсте и руку изукрштану „дебелим жилама“, лице „са збораним подвољком и висећом кожом под ушима“, нос „састављен од три округла комада“ (Црњански 2004: 120). Вук ће запазити само некадашњи сјај у њеним очима, које су „биле упале у јаме од кожица, кесица, бора, белих крпица и свакојаке нечистоће“ (Црњански 2004: 120–121). Вук преко виртембершке принцезе изнова структурира времена на време младости – као узвишено и узлазно – и време старости, на прагу, које је ниско и силазно, које ствара зазор код Вука који, као и већина јунака Црњанског, носи у себи архетип вечно лепог. Колико принцеза Вуку, толико ће и Вук у Дафиној успомени бити и лепота и ужас: у младости његова кожа, очи и уста биће за Дафину „као неко биље и сазвежђе које није могла да заборави“, али после првог, па другог одласка у рат и дружења са калуђерима постаће јој „туђ и дебео“, „кривоног, подбуо и тежак, као буре“ (Црњански 2004: 72).

Јунакиња *Сеоба*, Дафина Исакович, у младости је мистична пројава Лепоте. Она је већ на почетку приповести странкиња, Тршћанка – дакле Други. Само њено име упућује нас на плодносно крошњасто високо, чудно, лично и саморасло дрво које својом троделном структуром (врх-средина-корен) и двополним цветовима представља тзв. осу света (Ајдачић 2010). У наративној структури *Сеоба* она је средишња оса око које се групишу светови браће Исаковича. Али она има и један телесни недостатак: ружно стопало, место које дефинише њену нечисту, онострану природу (Самарџија 2009) и нешто чега се и сама стиди, а што само њен девер види као стопало „снажног анђела“ (Црњански 2004: 58), док га она сама крије, показујући само врх папуча. Иако љубавно благостање за Дафину престаје када Вук први пут оде у рат „а она први пут роди“ (Црњански 2004: 72), њена лепота се и даље развија под силом фертилности, да би после порођаја слабила и ружњала. Дафина је једнако одбојна и зазорна и Вуку пред полазак на војну, када се понаша као распамећена женка и Аранђелу док је слуша док се „лепа, упаљена, при том угојена, бестидна“ (Црњански 2004: 53) „цмаче“ и „мумла“ са мужем од јутра до мрака. И док Аранђел кроз Дафину након првобитне ситносопственичке жудње покушава да учини покрет ка жени, и кроз жену, ка самоме себи, дотле се Дафина у жељи да победи самоћу, досаду и празнину, предаје Аранђелу. Жеља да заштити фетус у потпуности је инхибирана, жеља да сачува чистоту порођајног канала ничим осујећена, а сам сексуални чин је инцестуозан и абјектан не само због пада у грех са девером, већ због чина повреде интегритета бременитости те поништавања себе као *fertilne femine*. Инцест у *Сеобама* има абјектну конотацију, јер је првобитно фертилност Дафини била дата као тачка на којој се регенерисала њена снага, као кретање од времена тршћанске младости где је била „сирота, плашљива, навикла на самоћу и неиспуњене жеље“ до времена када је постала „крупна и једра животиња“ (Црњански 2004: 58). Спајање са Аранђелом, који је након бродолома, укочен и модар, наг „као мртавац, али са очима које беху широм отворене“ (Црњански 2004: 64), дакле потпуно танатосно биће и напад Вука у сну који долази да је казни, као егзекутор и *incubus* (Lo Duca 1973: 230), доводе до потпуне физичке денотације Дафининог тела. Њени стравични снови су тек последица дубоког и искреног, али латентног осећања кривице, које је много јаче од снаге која би требало да их инхибира. Дафинина прелуба је субверзија, прекид, лом и револуција против мужа који је запоставио, против ентропије смисла који он оличава, против трауме рата која сенчи њихов брак, против промене визуелних облика живота по мери једне жене. Висока и права, непоправљива и инатна Символичком, јер је субјект који не влада ничим осим можда својим експесом, у својој инклинацији вертикали она је заступник духовног или идеалног уздигнућа из благишта и нескућености, а њена грешка је што мисли да заустављајући човека може да преусмери његов либидо који стреми ванредном кроз танатосно, ратничко-витешко, у служење њој, тј. еросу. Њеној ванредној укупној лепоти, а посебно њеном лепом и сексуалном телу са капацитетом за секс не припада искуство материнства, па јој се и деца, након браколомства, доимају као „блесави и туђа“ (Црњански 2004: 77). Отуда

остаје питање: да ли је једна од Вукових и Дафининих кћери такође пре реинкарнација мајчиног родоскврнућа, чији знак носи на лицу пуном некаквих приштева? Не треба заборавити да Дафина рађа након Вукових повратака из рата, а на тај начин Црњански подвлачи значење фертилности које настаје као фалусоидни тренутак акције ратничког мушког, после којег се он бескорисно повлачи, а она заплаче „при помисли да ће опет да роди“ (Црњански 2004: 74). Нежељене трудноће врхуне у одрастању њених „плашљивих и болешљивих“ кћери, које на смрти жали јер ће бити, како предосећа, „цмакане“ и „остављане без смисла и реда“.

Сва Дафинина небеска, рајска лепота, након браколомства претвара се у стравичан приказ лаганог, мучног умирања.<sup>5</sup> Она нестаје у липтању крви, труљењу и распадању утробе и плода у њој. Некада права и тврда, тешка и красна, сада постаје „погурена, жута и сува, сама кожа и кост (...) жута да је изгледала самртница“ (Црњански 2004: 81), затим „мирна и нечујна“, жена која се одједном „сасушила, збабала“, а цела та промена на њој је „брза и ужасна“ (Црњански 2004: 82). Сменом тачке гледишта у дискурсу о Дафини, постигнуто је обједињено становиште свих актера приповести. Црњански је приказао Дафину најпре као пол који се рађа, потом као живо тело дионизијског поклича за животом и најзад, као оживљено тело смрти. Ако је Дафина парадигма Лепоте, онда је смрт Лепоте казна за удар на Лепоту. Непоштовање установљене границе према Лепоти је њен коначни губитак, повратак природи одакле је и дошла.

Док се Дафина суши и ружња, плави и распада у липтању крви, Евдокија Божич у *Другој књизи Сеоба* скреће у абјектно након дуге и латентне изложености удару бруталног мушког у лику кавгације и бандита Јоана Божича. Другост је и Евдокијин бинарни идентитет, који се огледа и у њеном физикусу, јер писац ће рећи да је била „заносна“, али је „имала снагу као у младих хусара, рвача“ (Стјански 2009: 108), или „као да је прво, неко време била млад мушкарац, па тек после постала, млада, врло лепа, жена“, за коју се говорило да је „врисак Будима“ (Стјански 2009: 148–149). Њено лезбијство са госпожом Монтенуово, где сексуални чин треба да изазове утисак абјектног – „трљање“ и „уједање“ рвача „који имају тела нимфа“ (Стјански 2009: 387), може се тумачити у светлу Епштејновог става да плотско зближавање двају жена има „бесконачне степене и нијансе различитости између површине и дубине“ које он назива „видљивим означитељима“ и „скривеним означеницима“ (Епштејн 2009: 195) докучивим једино путем менталне реконструкције. И Јулијана и Монтенуово су носиоци лезбијског авантуризма, дакле обе су Други, свикнуте на белосветски морал, а Евдокија спремана да преузме легитимитет бестијалности чији су оне означитељи. Док у Монтенуово среће своју гениталну сенку, а у Божичу латентни садомазохистички сензибилитет ка силовитом и брзом

<sup>5</sup> Сетимо се Микеланђелове представе *Страшног суда* у Сикстинској капели у Риму где су Адам и Ева дати двоперспективно: пре и након пада у грех. Пре пада они су снажна тела и миле душе, а након пада приказани су као нагло остарели и поружнели (јер су изгубили бесмртност). Губљење лепоте је везано са падом у грех.

пуњењу бруталном мушкошћу, дотле је Павле Исакович једини који јој нуди антихтонску моралност узвишене лепоте, небески ерос. У његовој близини потиरे се и први љубавник, млади Волгемут који је испао „слаб и немоћан“ (Сrnјanski 2009: 382), као што је и Дафини Аранђел „одвратан, слаб и смешан“ (Црњански 2004: 69); Евдокија се присећа да се Волгемут током љубавне игре претворио у „прасе“ док је са Божичем „имала утисак да је силована, пријатно“ (Сrnјanski 2009: 382), а Дафина се с гађењем присећа како је рукама обухватала Аранђелов „танак врат“ (Црњански 2004: 69). Обе јунакиње перципирају своје тело као инструмент, оруђе и машину. То би била „фукоовска тела“, резистентна, фундаментално пасивна, која функционишу као „црна кутија“, она су власништво субјекта, који је Други. Испразност и површност субјеката која врхуни у нарцистичком култу тела које је Евдокија – „жива, снажна“ или „врела, луда“ (Сrnјanski 2009: 248) досеже сам врх Фрајтагове пирамиде, након ког следи опадање: фокализатор ове метаморфозе је Сава Ракич који долази у Русију и прича Павлу крешендо Евдокијине зле судбине. Павле Божича види као кривца за урушавање изворне Евдокијине и телесне и духовне лепоте. Божич је брутална ентропијска сила која неповратно мења судбину једне лепотице и посредно позиционира друштвено, социјално, породично и емоционално биће своје стасале кћери Текле. Од понижене лепотице, коју муж удара „као кобилу“ и избације на улицу, горе је само оно што ће Павле сазнати од Сава Ракича: да је Евдокија, чувена лепотица, сада „дебела као топ“, да је „право прасе“ и „буре“ (Сrnјanski 2009: 667), па се Ракич пита ко ће запросити сад „то чудо“, које „кад засветли очима, све бежи“, а „толико се угојила, да се стиди да изиђе у свет, или цркву. Лежи, по цео дан, као неко крме, на јастуку“ (Сrnјanski 2009: 668).

Евдокијин пут је пут не само пропадања и деградације, спољашње и унутрашње, друштвене и породичне, већ сам пут преласка њене елитистичке физичке лепоте у гротескно ружно. Близина ниског (Божич) перманентно деградира високо, идеално и одвлачи га у оно што Харфам назива „подземље гротескног“, или „комбинаторно деградирање“ (Nelson, Chiff 2004: 348). „Топ“, „прасе“, „буре“, „чудо“, „крме“, „крмача“ – пејоративи су којима је описана Евдокија у последњим поглављима романа с фокалне тачке Сава Ракича, који је непоуздани приповедач, али његово становиште је кичма Павловог етичког односа према презреном и пониженом што врхуни у фузикусу његове некадашње љубавнице. Евдокијина колико и Дафинина хибридна лепота која није била у стању да поштује границе, позиције и правила прелази у одбојан и гротескан приказ који раскида хармонију и приближава се примитивном, зазорном, бестијалном. Неприродна и смешна, карикатурална и трагична слика Евдокије, несвесне своје изобличености („топ се задовољно смешкао“, слуги приповедач), расте до кулминативне тачке абјектног до које је доспела кроз неисказив генитални вишак. Између два демонска лица – мужа и љубавнице, њено поништено младићско женско тело памтиће још једино сублимно еротско исуство са меланхоличним Павлом Исаковичем.

#### 4. Закључак

Репродуктивна снага женског тела, материнска бујност и нарцистичка самообузетост потиру биолошки опстанак жене у свету прозе Милоша Црњанског. Актери ове прозе након естетског и чулног уживања остају страни или Други чак и када се интегришу у други миље. Обликовањем абјектног Црњански усаглашава свој етички и естетички суд показујући степене и нијансе и када је у питању *гађење на абјектно* (Рајић над слаткошћу засићеном Мацом, Салмацис над Јелисаветом поништењем обнове живота са-женом-и-кроз-жену) или *сажаљење над абјектним* (Рајића према Лусји, Салмациса према Мод, Павла над Евдокијом). Абјектно у прози Црњанског долази као репресивна казна коју врши „случај комедијант“ над хистеришно обликованим полом жене која се рађа и она постаје страшна упризореност за сваког будућег посматрача. Уводећи у приповест гледишта других, споредних ликова Црњански оснажује рецепцију абјектног, и, парадоксално, појачавају сензибилитет ка лепом које није тесно повезано са естетском појавом, већ са естетским садржајем које емитује оно што врши значење и означаје абјектно. Сви облици преласка из лепог у абјектно показују како се и меки израз од чедног девојаштва трансформише у „*драматични глас* који не може да се искаже и ту немоћ исказивања која мултиплицира различитим праксама приказивања“ (Šuvaković 2010: 132). Некада се оно пројављује тек као траг на лицу (Дафинине кћери, Надја Попоф, госпођа Петерс са ожилком у *Роману о Лондону*), некада је она упризорена као декадентна старост чији је носилац седамдесетчетворогодишњи сер Малколм који из фокалне тачке Рјепнина јесте „матори дромедар“ коме уста „сморде на гроб“ а који „јаше“ „љупко, тако младо створење“ (Црњански(а) 2004: 297) тј. његову двадесетчетворогодишњу сународницу Олгу. Абјектне ситуације су и љубавништво Јованке у недовршеном роману *Сузни крокодил* која сексуално општи са љубавником у постели у коју уноси дете; или госпођа Крилов из *Романа о Лондону* која је на гробљу виђена „у незгодној пози“ са капетаном Бјелајевим; или сексуални чин описан у једном поглављу *Сорокин у зиду* јер се одвија између госпође Петерс и Сорокина у циљу одлагања зајма чија семантичка артикулација врхуни „као неким мјаукањем мачака“ и абјектним призором из Рјепнинове фокалне тачке где су љубавници „пас и куја која се залепила са псом и не може да се одлепи док се не охладе“ (Црњански(а) 2004: 355) чиме Црњански упућује на анимални профил површно-чулно схваћене телесности које се Рјепнин као еротски пуританац гнуша. Хиперболизацијом сексуалности у лику Мустафе и Наполеона као „императора коита“ и поглављем *Сорокин у зиду* у *Роману о Лондону* Црњански проговара о новом добу које се темељи на безосећајном промискуитету мушких и женских субјеката који постају продукт чистих физиолошких одношења потопљених помамом оргазмичности иза којих се шири задах трулежи и гроба.

У оквиру првог регистра – абјектне датости и абјектног које настаје у процесу размене (сексуалности), дало се запазити да женски субјекти у различитим праксама приказивања, егзистирају као упризорена патња, сартров-

ска мучнина и зазорност од самих себе. У наративном поступку Црњанског уочава се да наративни текст увек има усмерене темпоралне целине у оквиру којих се, проспективно (од почетка до краја) граде абјектни субјекти и абјектне ситуације. Ситуације у којима епски субјект ове прозе испада из знака, комуникативне су са постструктуралистичким појмом трансгресизма, јер ликови напуштају ретроспективно утврђен, референтан и узоран скелет културалног идентитета. Сталном променом фокалне тачке из које се емитује значење абјектне појаве, призора или ситуације, оперира свезнајући приповедач стварајући аутономан семиотички систем. У том систему редослед предочавања, наративна брзина и врста коментара наратора о самој абјектној појави увек су у служби динамизације и моделовања индивидуално ситуираног субјекта у конкретним историјским и географским условима. Присуство судбине, или „случаја комедијанта“ доводи субјект у ситуацију испадања из друштвено детерминисаног поретка реда, канона, традиције, а води га уживању у смислу које је изван тог поретка: најчешће у хтонски бездан сопствене природе који је еквивалентан подручју слободне трансценденције – онамо где ће путем телесног ужитка наплатити све своје трауматске бесове. Запоседање места ужитка плаћа се губитком лепоте и живота, а с њима и душе, јер епски субјект бира дестабилизујућу игру у оквирима самог асиметричног и ратног, односно мирнодопског и хабитуалног или пак туђинског протокола.

Најзад, упризорујући абјектност у својој и раној и позној прози, Црњански показује оно унутрашње, садржавајуће, што се, кроз мноштво спољашњих промена, као кроз мноштво прекривања, не може лако видети нити докучити. Постоји ли можда макар један прави, пуни смисао значења абјектног у прози Црњанског? Објавити биће које пати? На трагу грозе упутити се опет трагом лепог? Да ли је можда одгонетка у *лоцирању мањка*? Оног око кога се можда могу изградити смисао и значење у свој својој крхкости, нежности, насилности, појудности, уплашености и разорности? Или нам је то Милош Црњански показао укус смрти – исти онај који су јунаци његове прозе нашли у жељи тела? И РУЖНО, које се да мислити као ЛЕПО.

## Литература

- Ајдацић, Д. 2010. *Чудесно дрво у народним песмама балканских Словена*, <<http://www.srpskifront.com/FORUM/viewtopic.php?f=15&=299...> Приступљено 10/ 31/ 2010. 2: 37 PM
- Bunjac, V. 1982. *Dnevnik o Crnjanskom*. Beograd: BIGZ.
- Епштејн М. 2009. *Филозофија тела*. Београд: Геопоетика.
- Živković D. 1992. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Lo Duca J.-M. 1973. *Nova enciklopedija seksologije: seksologija-lexikon: opšta seksologija, seksualnost, psihoanaliza, erotizam, erotologija*. Beograd: Nolit.
- Nelson, S. and R. Shiff. 2004. *Kritički termini istorije umetnosti*. Novi Sad: Svetovi.



- Palja, K. 2002. *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefretiti do Emili Dickinson*. Beograd: Zepther Book World.
- Самарџија, С. 2009. Удео фолклора у Првој књизи Сеоба Милоша Црњанског. У: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Нови Сад: Матица српска. Свеска 3/2009, 21.
- Трифунковић, Л. 1981. *Сликарски правци XX века*. Београд: Просвета; Јединство: Приштина.
- Crnjanski, M. 1966. *Proza (Dnevnik o Čarnojeviću, Priče o muškot, Suzni krokodil)*. Prosveta-Beograd, Matica srpska-Novı Sad, Mladost-Zagreb, Svjetlost-Sarajevo.
- Црњански, М. 2004. *Сеобе*. Београд: Новости.
- Црњански(а), М. 2004. *Роман о Лондону*. 1. изд. Београд: НИИ, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Црњански, М. 2007. *Кап шпанске крви*. Београд: Нолит.
- Crnjanski, M. 2009. *Druga knjiga Seoba*. Beograd: Feniks libris.
- Šuvaković, M. 2010. *Diskurzivna analiza: pristupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.
- Šuvaković, M. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.

## Dušica Filipović

### THE MEANING OF THE ABJECT IN THE PROSE OF MILOS CRNJANSKI

#### Summary

The analysis of prose from *Stories about Men* (1920) to the *Novel about London* (1971) is approached by leaning on the theoretic insight of the abject, as something which is in the first place connected to structural principle of difference and identification, whose appearance in the prose of Milos Crnjanski is most often closely related to the terms of boundary and transgression. The denotation of the woman's body is analyzed in the textual order, the form-style procedures are reconsidered, and with their understanding the meaning of the beautiful is redirected to the abject – to excessive, diverted, marginal – to everything which is Other. What is especially emphasized is the possibility of the multiplication of meaning (depending on the subject of focalization) in which the *unspeakable surplus* of the (auto)erotic narcissism is represented as *deficit*, where the woman subject falls out of the order of meaning and sense, and then spiritually and(or) physically becomes emptied and disappears. The purpose of the author is to determine who is speaking through the text and from the text, because the voice of the text is not necessarily the voice of the author. The work is reconsidering the narrative procedures and narrative strategy of Crnjanski by which meaning and the substance of the abject are produced.

dušica.zena.sumatra@gmail.com





---

UDC 821.111.09-3 Forster E. M.  
82.0-3-055.3-055.1

**Aleksandra Žeželj Kocić**

University of Belgrade

Faculty of Philology

## **ONE POSSIBLE INTERPRETATION OF HOMOSEXUALITY IN E. M. FORSTER'S POSTHUMOUS FICTION**

This essay sets out to explore the meaning of homosexuality in E. M. Forster's posthumous fiction including his novel *Maurice* and a number of his short stories. Despite a more controlled approach to the theme of homosexuality in the works published in his lifetime, E. M. Forster conceives an alternative model of reality and the concept of homosexuality in his posthumous works. Basing our research on several theories of homosexuality as sources of Bloomsbury's androgyny, as well as some general outlines of the construction of masculinity in the nineteenth century, we come to a conclusion that E. M. Forster creates "a world of his own" where homosexuality is not (only) an *ugly* perversion of *natural* heterosexuality, but an equally deserving man's choice from a variety of sexual discourses.

**Key words:** E. M. Forster, homosexuality, posthumous fiction, normativity, alternative discourses, queer, meaning.

### **1. Introduction: E. M. Forster in two minds**

E. M. Forster (1879–1970) has been hailed as one of the most significant English XX century writers whose reputation seems to be settled and in no urgent need of critical re-consideration. Widely recognized as the author of the so-called mainstream British novels such as *Where Angels Fear to Tread* (1905), *The Longest Journey* (1907), *A Room with a View* (1908), *Howards End* (1910) and *A Passage to India* (1924), Forster does not overtly call for a crack in his established canonized position of a typical or stereotypical colonial Britishness.

The critical interpretations of Forster that rest on the premise that his works "provided him an opportunity to handle his own desire" (Wilde 1976: 118) arise together with the author's own understanding of himself. In his personal letters "suspended between his public and private life" (Moffat 2003: 7), Forster shows he is aware of his homosexual public persona – his humanism and tolerance, his tenacious generosity and personal warmth, as well as his status as a happy gay man, made him a mentor to his circle of friends. A "mousy quality" he recognized in himself (*ibid.*, 8) might have contributed to his bouts of creative sterility.<sup>1</sup> Though

---

<sup>1</sup> An interval of fourteen years elapsed between the publication of *Howards End* and *A Passage to India*. Also, in 1953 Forster writes: "How bad my writing is! I get rather depressed if I glanced, so onward, onward!" (Moffat 2003: 9).

the tension of his posthumous fiction parallels the dynamics of his private life, it cannot be said to be “just a personal occupation” (Perry Levine 1984: 72).<sup>2</sup> The influence of homosexuality on Edwardian-Georgian intellectual and social life was widespread – the views of Lytton Strachey, Edward Carpenter and Aubrey Beardsley were well-known and widely discussed (King 1982: 65). At the beginning of XX century homosexuality posed a captivating critical problem that infiltrated into different authors’ works regardless of their own particular type of sexuality.

Albeit emphasizing the difficulty of being a just critic to her contemporaries, Virginia Woolf seems to have directed the criticism of Forster’s works towards the stand of ambivalent duality. To this respect, she underlines that there is “something baffling and evasive in the very nature of his gifts”, apart from his extreme susceptibility to the influence of time (Woolf 1961: 140). She does not only mention his “queer and in some way contradictory assortment of gifts” (ibid., 147), but also “some perversity in his endowment”. Likening him to “a light sleeper who is always being woken by something in the room” (ibid., 148), Virginia Woolf feels that Forster should cease to feel responsible for his characters’ behavior (ibid., 149) and rid of his double vision (ibid., 151).<sup>3</sup>

Whenever the theme of gender and sexuality is concerned critical responses tend to become subject to prejudiced distortion. In Forster’s posthumous fiction Wilfred Stone and Edmund Wilson find “a strong link between character and author” (Perry Levine 1984: 79), while for Lionel Trilling Forster remains “a great apologist” (Hotchkiss 1974: 163). Judith Herz accentuates Forster’s “awareness that the subterranean fount of his creativity was something subconscious and lower, not upper, something bodily and queer” (Hai 2008: 221). An anthology *Queer Forster* (1997), edited by Robert K. Martin and George Piggford, seems to have forever changed our reading of Forster, who is increasingly regarded closer to D. H. Lawrence than the Bloomsbury circle he belonged to (Perry Levine 1984: 87). At this point, it might be worthwhile to mention that towards the end of XIX and at the beginning of XX century literary critics at large employed the metaphors of immaturity in their evaluations of homosexual writers. In their descriptions of Forster’s fiction they used adjectives such as *feminized*, *inverted* or *immature*, thus infantilizing and feminizing his works (Da Silva 1998: 244).

A serious interpretation of homosexuality in E. M. Forster’s posthumous fiction would necessitate an equally serious consideration of a number of factors that might have shaped its nature. Namely, a range of questions could be posed: whether the author’s own homosexuality or personality has anything to do with his fictional stories; whether the criticism of his works steps out of their province when they judge the author’s stories’ overall value based on their homosexual content or the author’s sexual orientation; or, whether the author remains the same or he significantly changes throughout the course of his writing career. Hereby we embark

<sup>2</sup> When D. H. Lawrence met Forster in 1915 he felt an acute misery, an exquisite pain of cramp and a private anguish of a man who undoubtedly wrestled with the question of sexual identity (King 1982: 69).

<sup>3</sup> In one of the interviews in the late 1950s, Forster declares that he “never took writing so seriously as Virginia” since writing for him was “never that kind of a full-time job” (Stone 1997: 59).

upon an intriguing, though arduous, task of trying to determine the author's intention towards his subject matter, the reasons that led to his decision not to publish certain works during his lifetime, as well as the quality of the very topic of homosexuality on his writing and its possible meanings.

## **2. Cultural representations of homosexuality in the 19th and 20th century and E. M. Forster's contribution to the creation of dominant and reverse discourses**

There is ample evidence that Forster was in close contact with his surroundings though he once stated the following: "I really was outside the Bloomsbury group. I knew and liked them, of course, but I wasn't at the center" (Stone 1997: 61). He also asserted that Goldsworthy Lowes Dickinson had influenced him most (ibid., 64). Dickinson's shock and disgust at one of his explicitly homosexual stories shook him so severely that it retarded his work on *Maurice*. After a strong disapproval of a man whose opinions he valued so much Forster takes great care not to expose himself any harder to harsh criticism from his friends and critics alike (Stallybrass 1975: 13–14).

It is through G. L. Dickinson that Forster met Edward Carpenter who also exerted a strong influence on him. Carpenter's belief that love between men might have a positive value far beyond the private realm seems to have penetrated Forster's mind forever (Perry Levine 1984: 73). Such evasive and apologetic notions about the personal and political value of principally those sexual relationships that cross class and race barriers proved to be a forte of Forster's poetics. However hard it would be to determine what Carpenter conclusively maintained on the issue of homosexuality, it is certainly true that he tried "to apply balm to the wounds society inflicts on homosexual self-esteem". With all defensiveness about their identity, Carpenter set out to prove that there was nothing morbid or abnormal about homosexuality, even though he may have maintained sex without love morbid, and love without sex a desirable state (ibid., 74). Carpenter's ideas feed directly into the mainstream of *Maurice* – the novel's happy ending soon became Forster's imperative (ibid., 75). Basing the sexual politics of his fiction on such thoughts, Forster makes love an integrative and sex a partial and temporary principle (Wilde 1976: 116). Edward Carpenter's representation of childlike homosexuality offered him an alternative to the emotional sterility of public institutions which "deplete a man's erotic resources as well as his emotions" (Da Silva 1998: 258).<sup>4</sup> Lytton Strachey, an antidote to Carpenter, believed *Maurice's* ending to be contrived. While praising Forster's reportage and satire, he generally wanted "less didacticism about sexual politics" (Perry Levine 1984: 75).

It is obvious that a wide circle of Forster's acquaintances drew heavily on the XIX century understanding of homosexuality and employed it in their own

---

<sup>4</sup> The emotionally sterile world of English public schools can be seen in Forster's essay "Notes on the English Character".

ways. English sexologists such as J. G. Kiernan and Wilhelm Bolsche contributed to the pathologizing the homosexual for being immature or degenerate, while constructing the heterosexual as unmarked and natural (Da Silva 1998: 242). By all means, the XIX century felt a strong need to discipline anything that was outside the norm and believed heterosexuality to be the only *normal* choice. In the times of medicalized constructions of biological models of sexuality, and deviations such as fetishism, sadomasochism and travesty, Havelock Ellis makes a more liberal standpoint – homosexuality is an inborn trait which ought to be tolerated or, at least, decriminalized. A number of the turn-of-the-century theoreticians who maintained that homosexuality was a degeneration brought about by distorted decisions, Ellis also focused on a homosexual's propensity to high intelligence and art (Fassler 1979: 250). Thus, the homosexual gets somewhat freed of moral responsibility and becomes allowed to overcome the pervasive sexual dichotomy. In addition, Sigmund Freud supported the idea that people were generally bisexual and had a strong inkling towards heterosexual or homosexual love. Despite this argument, Freud describes an adult homosexual as arrested in an immature phase of sexuality and links him to neuroses (ibid., 246–247). On the other hand, he underlines that inversion was in the beginning thought of as a sign of inner neurotic degeneration, but goes on to say that anthropological interpretations of homosexuality succeeded the pathological ones (Frojd 2009: 14–15).

Published after Forster's death, Michel Foucault's *The History of Sexuality* (1976, 1984) undermines the traditional understanding of sexuality. Probing into the medicinal and legal institutionalized power forces of XIX century, Foucault explicates the way the counterdiscourses are created. He believes that sexuality is a powerful force that is forever in a position to undermine the authority, so that the history of sexuality, in fact, represents diverse forms of repression. One aspect of this repression is a gradual marginalization and criminalization of homosexuality – homosexuals cease to be a category of forbidden acts and become a special form of identity, i.e. a species (Foucault 2004: 896). According to Foucault, sexual irregularity gets linked to mental disease and a number of sins, such as debauchery, extramarital affair, rape, incest and sodomy (ibid., 892–893). After all, sexuality has been created as “a moral problem” (Fuko 2010: 354). It seems as if any discussion on queer sexualities proves invalid without analogous notions of the societal pervasiveness of power, and the continual struggle between the controlling and normalizing discourses on one, and the so-called degenerate counterdiscourses on the other side. The sexuality is, in Foucault's terms, a medical and medicalizable object, which Forster's works aptly demonstrate.

For his part, Forster, notably in his posthumous works, enlarges the investigation into deviant pleasures of homosexuality and proves “both complicit and resistant to the fiction of the immature homosexual”. Through contradictory but related strategies, he connects immaturity to homosexuality predominantly in the following ways: he sets up the opposition between the mature demands of great literature and the immature pleasure of homosexuality; he associates the homosexual desire with a movement backwards in time; and he couples male homosexuality with youthfulness, while

exposing the destructive obsession with progress that characterizes heteronormative culture (Da Silva 1998: 237). To this end, Forster associates his fictional sterile repetitions and violent endings with “normative culture’s punitive response to homosexual transgression of racial, class and gendered boundaries” (ibid., 238). As if anticipating Foucault’s notions, he shows how medically disqualified discourses are simultaneously playing into and working against the dominant heterosexual social structure. Forster’s internalization of the homophobic representations of sexuality can be best seen in his 1922 diary utterances that his writings are “indecent” and that he feels “artistically clogged” (ibid., 248). An idyllic homoerotic union in his fiction gets soon amputated or castrated, after having recovered a lost past (Greek, Italian or English pastoral setting) or an escape to the woods, an idealized, preindustrial state of harmony (ibid., 253).

Intensely sensual, uninhibited and unbounded homosexual relations of Forster’s posthumous fiction are given in stark contrast to the deadly stasis of heterosexist modern society. Since the author both draws on and inverts the heterosexual dominant paradigm, he often deploys the motives of vengeance, agony, ecstasy, sin and literal death, as in this excerpt from his short story “The Other Boat”:

The sweet act of vengeance followed, sweeter than ever for both of them, and as ecstasy hardened into agony his hands twisted the throat. Neither of them knew when the end came, and he when he realized it felt no sadness, no remorse. It was part of a curve that had long been declining, and had nothing to do with death. He covered again with his warmth and kissed the closed eyelids tenderly and spread the bright-colored scarf. Then he burst out of the stupid cabin on to the deck, and naked and with the seeds of love on him he dived into the sea.

(Forster 1975: 233)

In opposition to the critical readings that see Forster’s violent endings (murder, suicide) as the symptom of the author’s self-hatred, we could rightfully view them as “an ironic attempt to undermine the norm and disclose the complacent brutality of heterosexist developmental ideology” (Da Silva 1998: 264). With an intention to disentangle Forster’s posthumous fiction from biographical critical approaches we could open up interpretive possibilities and suggest that Forster’s fictional violence has potential to disrupt the cultural normativity that does not seem to allow for more than one imposed so-called natural sexuality. On the other hand, since it seems that homosexuality cannot enter full representation, Forster focuses on its primitivity, indeterminacy, hybridity and, ultimately, a shifting identity that is often suspended in a real or imagined dream-like state, as in another one of his stories, “Dr Woolacott”:

No. He never came into the gun-room. You only wished that he would. He never sat down on the sofa by your side and made love. You handled a pencil, but he never took it, you fell into his arms, but they were not there, it has all been a daydream of the kind forbidden. And when the others came in and opened the cupboard: your muscular and intelligent farm-hand, your saviour from Wolverhampton in his Sunday suit – was he there?

(Forster 1975: 124–125)

Furthermore, Forster's fictional constructions of homosexuality at times appropriate the British fear of contagion, infection and contamination from the outside (Bailey 2002: 327). In contrast to the myth of Anglo-Saxon identity as racially superior, heroic and authoritative, culturally alienated native leaders had been continually constructed as weak, cruel, debauched, effeminate, despotic, stormy, vicious, treacherous and monstrous (ibid., 330). The British ideal norm excluded what it deemed to be unspeakable and degenerate. Quentin Bailey properly informs that "Forster's heroes are disturbed in their own backyards by characters emerging from lower social situations". In almost all Forster's posthumous fiction there is a trace of the imperial project with a potential for subversiveness largely limited to sexual behaviour (ibid., 335). The homosexual impulse is given in opposition to the Anglo-Saxon conception of manhood and the dominant myth of British racial superiority (ibid., 339; 341).

Though literary criticism attempts at indicating, and possibly resolving, the dilemmas that arise from the author's text, the sexual tension in Forster's posthumous fiction only gets more articulate for its suppressed elements, if it does not altogether get aborted in violent emotional and/or sexual outbursts of its characters.

### **3. Stories divided against themselves – normativity and alternative worlds**

The double nature of Forster's works is best seen in its splitting into the publishable (essays) and the unpublishable (fiction). In the times of ardent sexual regulation<sup>5</sup> Forster had to find an oblique voice through which he would present his emotions and thoughts. His short story collection *The Celestial Omnibus* (1911) found an implicit, though equally unsettling, way to talk about homoeroticism. A fantastic form of political action and a mode of transgression thus avoids being liable for blame or legal reprisal (Hai 2008: 225). In his letters of 1911 and 1913 Forster tried to share the reasons of his inability to write publishable fiction about sexual frustration or about the forms of sexuality that preoccupied him. He mentioned not only how his being dried up made him unhappy, but also how it bored him to write insincerely (ibid., 220). Analyzing the causes of his creative impotence, Forster points out the weariness of the only subject he can and may treat – the love of men and women and vice versa (Stallybrass 1975: 16). Thus, the fantastic short story form enables Forster to speak the unspeakable desire through the conventional means. His critique of homophobic oppression encodes homosexuality in covert ways and allows him to "hesitate between the dominant world of heteronormativity and the unspeakable underworld of proscribed desire" (Hai 2008: 223).

Just as homosexuality is dismissed as an undeserving, perverted type of sexuality, Forster's posthumously published works are often viewed as "immature distractions from his mature work" (Da Silva 1998: 269). Upon close reading, though,

<sup>5</sup> Oscar Wilde's 1895 trials.



Forster's fiction proves to be a continuity of diverse, yet qualitatively similar, stories that set out to come to terms with normative and non-normative relations between men and women. It is a wholly another matter whether Forster finds it more difficult to artistically tackle the theme of homosexuality in a veiled manner rather than much more explicitly in *The Life to Come and Other Stories* (1972).<sup>6</sup>

This collection of short stories is often divided into the first five ("Ansell", "Albergo Empedocle", "The Purple Envelope", "The Helping Hand", "The Rock") and another eight (final, homosexual) stories that further get subgrouped into five sexual ("The Life to Come", "Dr Woolacott", "Arthur Snatchfold", "The Torque") and three love ("The Obelisk", "What Does It Matter? A Morality", "The Classical Annex") stories (Wilde 1976: 123).<sup>7</sup>

Forster's stories deal with homosexuality in ways that make it effortless to notice the author's internalization of normative cultural representations and constructions of identity that thrive on the division between a *natural* and *distorted* sexuality. Homosexuality is repeatedly portrayed as an inner darkness threatening to envelope a man's (sexual) integrity. In "The Life to Come" Forster speaks of a character's "unspeakable secret" (Forster 1975: 95), his "anxious moments" (ibid., 99), "the dark erotic perversion" and "a dislocated soul" (ibid., 106). In "Dr Woolacott" a character "feels sick of being himself perhaps" (ibid., 114) since he feels a "yearning" that cannot be satisfied (ibid., 116) and that he is afraid to designate. The short story "Arthur Snatchfold" opens up a discussion on an "indecent between males" (ibid., 139) with an obvious implication of the medicalization of homosexuality and the possibilities of its eradication or "stamping out" (ibid., 142). "What Does It Matter? A Morality" directs the readers' attention to gradual steps by which "natural impulses are converted into national assets" (ibid., 178). Among other stories, "The Torque" introduces the theme of involuntary pollutions, carnal impulses and the possibility of redemption.

The vast majority of Forster's posthumous homosexual stories introduce "a marked impulse of the tame in pursuit of the savage", oscillating within a field of attraction and repulsion (Perry Levine 1984: 72). The hero is often a civilized man who seeks connection with the savage, i.e. a young, physically attractive man of a non-white race and low social standing. A frequently thwarted love between a tame and a savage character gets delineated in a pattern of murder and suicide "resulting from the tame one's desire, fear and hypocrisy" (ibid., 84). Furthermore, Forster's distinctively homoerotic subtext differs from the conventional heteronormative interpretation of sexuality in that it radically reconfigures the male gaze as Jacques Lacan defines it – he switches the gendered object of the male gaze from female to male, while the reader is invited to recognize the male body as the focal point (Markley 2001: 268). To this point, we cite an excerpt from "The Life to Come"

<sup>6</sup> Fewer people knew about these stories when Forster was writing them (from 1922 to 1957/8), and fewer were privileged to see them or to hear him reading them aloud – Siegfried Sassoon, Forrest Reid, Lytton Strachey, T. E. Lawrence, Christopher Isherwood, Joe Ackerley and Jack ('Sebastian') Spratt (Stallybrass 1975: 14–15).

<sup>7</sup> Also called the "serious homosexual" and "facetious homosexual" stories (ibid., 18).

which in a typically Forsterian homoerotic vein links the protagonists' faith in God with love and sexuality:

And he had opened the Bible at I. Cor. 13, and had read and expounded the marvellous chapter, and spoke of the love of Christ and of our love for each other in Christ, very simply but more eloquently than ever before, while Vithobai said, 'This is the first time I have heard such words, I like them', and drew closer, his body aglow and smelling sweetly of flowers. And he saw how intelligent the boy was and how handsome, and determining to win him there and then imprinted a kiss on his forehead and drew him to Abraham's bosom. And Vithobai had lain in it gladly – too gladly and too long – and had extinguished the lamp. And God alone saw them after that.

(Forster 1975: 96–97)

It is almost as if Forster tries to suggest that blissful homosexual union can be fully reached only in death or afterlife, but not in this life of strong sexual repression and control. His characters are divided against themselves since they are asked to undergo a process of transformation and overcome their inherent *unnatural* sexuality.

#### 4. *Maurice* – a parallel universe “dedicated to a Happier Year”

Although *Maurice*, Forster's novel on a homosexual theme, was completed in 1914, it was not published before 1971. Forster, in fact, wrote its first draft in a matter of weeks after a period of artistic crisis and a travel to India, but kept it hidden from all but his closest friends until 1970.<sup>8</sup> Today, the novel remains primarily the province of queer studies and is relegated to the section on 'Minor fiction and short stories' (Bailey 2002: 324–325). When he was asked to comment on the rumors of this at the time unpublished work, Forster blatantly refused to talk about it and directed the conversation to his published works (Stone 1997: 68; 73).

In his 'Terminal note' written in 1960 Forster thoroughly explains how *Maurice* came to be in 1913. He first informs his readers that the novel was “the direct result of a visit to Edward Carpenter at Milthorpe”, and then chooses to focus on the importance of Carpenter himself. As Forster understood him, he was a rebel appropriate to his age, sentimental and a little sacramental, a socialist who ignored industrialism, a simple-lifer with an independent income, a Whitmannic poet whose nobility exceeded his strength, “a believer in the Love of Comrades, whom he sometimes called Uranians”. Forster does not deny that it was this last aspect of him that attracted him in his loneliness before he finally decided to approach him through Lowes Dickinson. Edward Carpenter and his comrade George Merrill “combined to make a profound impression on him and to touch a creative spring”. Merrill's touching him on his backside proved to be an unusual sensation for Forster – “it was as much psychological as physical”. Forster's thoughts got so involved that he

<sup>8</sup> From Forster's 'Terminal note': “The friends, men and women, to whom I showed it liked it. But they were carefully picked. It has not so far had to face the critics or the public, and I have myself been too much involved in it, and for too long, to judge” (Forster 1972: 217).

immediately began to write *Maurice* as soon as he returned to Harrogate (Forster 1972: 217).

Forster explicates the imperative of the novel's happy ending in the following manner:

I was determined that in fiction anyway two men should fall in love and remain in it for the ever and ever that fiction allows, and in this sense Maurice and Alec still roam the greenwood. I dedicated it 'To a Happier Year' and not altogether vainly. Happiness is its keynote – which by the way has had an unexpected result: it has made the book more difficult to publish. [...] But the lovers get away unpunished and consequently recommend crime. Mr Borenus is too incompetent to catch them, and the only penalty society exacts is an exile they gladly embrace.

(ibid., 218)

In addition, Forster makes separate notes on the three novel's protagonists (Maurice, Clive, Alec) and touches on certain issues that are unmistakably to do with the societal representations of homosexuality at the beginning of XX century. Hence, Forster speaks of normality, setting traps for individuals, 'hellenic' temperament, platonic restraint, the soul being released from prison, descent into Hell, risk and love. He consequently ends up discussing all that has been bothering him for so long – societal apparatuses often destroy an individual's true identity and their sense of self. To this respect there is little hope that anything might change:

There is no forest or fell to escape to today, no cave in which to curl up, no deserted valley for those who wish neither to reform nor corrupt society but to be left alone. People do still escape, one can see them any night at it in the films. But they are gangsters not outlaws, they can dodge civilization because they are part of it.

(ibid., 221)

According to Forster, homosexuals are excluded from civilization – the actual deed of sex between men is inexcusable, between man and woman it may be practised since nature and society approve (ibid., 144). It is precisely in such novel's parts that he transforms his fiction into romance, making us view the greenwood as "a valid symbol of the capacity of love to triumph over social reality by establishing a greater reality of its own" (Hotchkiss 1974: 174). In *Maurice* the woods becomes a symbol of forbidden sexuality, the boathouse a private hideway of personal warmth and privacy (King 1982: 78) and the crack in the floor society's artificial and destructive divisions (Wilde 1976: 121). The class gulf proves to be a great obstacle for characters to express their sexuality:

But all that night his body yearned for Alec's, despite him. He called it lustful, a word easily uttered, and opposed to it his work, his family, his friends, his position in society. In that coalition must surely be included his will. For if the will can overlap class, civilization as we have made it will go to pieces. But his body would not be convinced.

(Forster 1972: 181)

Forster tries hard to convince his readers that homosexuality is a ticket to a parallel universe where men are free to roam and explore the possibilities outside

the prescribed norms and normativities. His alternative world points to our desire for oneness, integration and stability that the modern world does not offer.

### 5. Conclusion: re-thinking of meanings

Virginia Woolf maintains that Forster's message is of an elusive nature (Woolf 1961: 144). Zadie Smith underlines that it is Forster who shows us how hard it is to will oneself into a meaningful relationship with the world, and lends his sympathy to those who fail to do so (Knight 2010: 260). Robert K. Martin believes that homosexuality for Forster can lead to a greater democracy of vision and ultimately to a violation of social, racial and class barriers (Perry Levine 1984: 80). Forster's posthumous fictional stories might be labelled "cautionary tales" (ibid., 86) in their protest against the situation at large, though he is aware that there is nothing we can do to affect change. His politics of sexuality and dynamic living suggests that death is preferable to invalidism and stasis (Wilde 1976: 126).

Among many an interpretation of Forster's posthumous explicitly homosexual fiction we ultimately opt to side with the author's intention pronounced in his 'Terminal note' to *Maurice*:

We had not realized that what the public really loathes in homosexuality is not the thing itself but having to think about it. If it could be slipped into our minds unnoticed, or legalized overnight by a decree in small print, there would be few protests.

(Forster 1972: 222)

### References

- Bailey, Q. 2002. Heroes and Homosexuals: Education and Empire in E. M. Forster. *Twentieth Century Literature*, 48, 3, 324–347.
- Da Silva, S. 1998. Transvaluing Immaturity: Reverse Discourses of Male Homosexuality in E. M. Forster's Posthumously Published Fiction. *Criticism*, 40, 2, 237–272.
- Fassler, B. 1979. Theories of Homosexuality as Sources of Bloomsbury's Androgyny. *Signs*, 5, 2, 237–251.
- Forster, E. M. 1972. *Maurice*. London: Penguin Books.
- Forster, E. M. 1975. *The Life to Come and Other Stories*. London: Penguin Books.
- Foucault, M. 2004. The History of Sexuality. In *Literary Theory: An Anthology*, J. Rivkin, M. Ryan, eds., 892–899. Oxford: Blackwell Publishing.
- Frojd, S. 2009. *O seksualnoj teoriji: Totem i tabu*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Fuko, M. 2010. *Spisi i razgovori*. Beograd: Fedon.
- Furbank, P. N. 1972. Introduction. In *Maurice*, E. M. Forster, 7–10. London: Penguin Books.
- Hai, A. 2008. Forster and the Fantastic: The Covert Politics of "The Celestial Omnibus". *Twentieth Century Literature*, 54, 2, 217–246.

- Hotchkiss, J. 1974. Romance and Reality: The Dualistic Style of E. M. Forster's *Maurice*. *The Journal of Narrative Technique*, 4, 3, 163–175.
- King, D. 1982. The Influence of Forster's *Maurice* on *Lady Chatterley's Lover*. *Contemporary Literature*, 23, 1, 65–82.
- Knight, C. J. 2010. Two Sides to Every Story (Concerning E. M. Forster by Frank Kermode). *Twentieth Century Literature*, 56, 2, 260–268.
- Markley, A. A. 2001. E. M. Forster's Reconfigured Gaze and the Creation of a Homoerotic Subjectivity. *Twentieth Century Literature*, 47, 2, 268–292.
- Moffat, W. 2003. So Much Generosity and Affection: Some Newly Discovered Letters of E. M. Forster. *Modern Language Studies*, 33, 1/2, 6–23.
- Perry Levine, J. 1984. The Tame in Pursuit of the Savage: The Posthumous Fiction of E. M. Forster. *PMLA*, 99, 1, 72–88.
- Stallybrass, O. 1975. Introduction. In *The Life to Come and Other Stories*, E. M. Forster, 7–25. London: Penguin Books.
- Stone, W. 1997. Some Interviews with E. M. Forster, 1957–58, 1965. *Twentieth Century Literature*, 43, 1, 57–74.
- Wilde, A. 1976. Desire and Consciousness: The “Anironic” Forster. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 9, 2, 114–129.
- Woolf, V. 1961. The Novels of E. M. Forster. In *The Death of the Moth and Other Essays*, V. Woolf, 140–150. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

**Aleksandra Žeželj Kocić**

## **TUMAČENJE HOMOSEKSUALNOSTI U POSTHUMNO OBJAVLJENOJ PROZI E. M. FORSTERA**

### Rezime

Ovaj rad ispituje značenje homoseksualnosti u posthumno objavljenoj prozi E. M. Forstera – kratkim pričama i romanu *Moris*. Suprotno od svedenijeg pristupa temi homoseksualnosti u delima štampanim za života, Forster ovde gradi alternativni model realnosti i koncepta homoseksualnosti. Temeljeći naše istraživanje na nekolicini teorija homoseksualnosti koje čine podtekst ideje o androginiji u tumačenju Društva Blumzberi, kao i na izvesnim opštim obrisima konstrukcije maskuliniteta u XIX veku, dolazimo do zaključka da Forster konstruiše *sopstveni svet* u kojem homoseksualnost nije (samo) ružna izopačena predstava tzv. prirodne heteroseksualnosti, već podjednako vredan izbor među raznovrsnim seksualnim diskursima.

aleksandra.zezelj@gmail.com



---

УДК 821.111(415).09-2 Макдона М.

**Биљана Влашковић Илић**

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

## **НАСИЉЕ КАО ОЗНАЧИТЕЉ БЕСМИСЛА У ЛИНЕЈН ТРИЛОГИЈИ МАРТИНА МАКДОНЕ**

**Сажетак:** Светски позоришни зналци запазили су уметнички потенцијал англо-ирског писца Мартина Макдоне већ након премијере његове прве драме *Лепотица из Линејна* (*The Beauty Queen of Leenane*, 1996), која је потом постала први део *Линејн трилогије*, уз драме *Лобања у Конемари* (*A Skull in Connemara*, 1997) и *Усамљени запад* (*The Lonesome West*, 1997). Све три драме написане су у традицији популарног британског in-yer-face театра, који Макдона обогаћује специфичном ирском атмосфером, сличној оној у Синговом *Виловњаку од западних страна*. Међутим, у односу на Синга, Макдона прави значајан искорак ка још сировијем приказивању насиља на сцени као носиоца симболичног значења бесмисла које влада у читавом свету. У раду се коментарише и анализира начин на који Макдона користи различите експлицитне видове насиља како би их у менталној и апстрактној сфери ума имплицитно довео у везу са бесмислом и на тај начин произвео једно ново значење насиља које ће подстицати на промену, а у позоришту изазвати осећај тескобе и мучнине.

**Кључне речи:** Мартин Макдона, *Линејн трилогија*, Ирска, насиље, in-yer-face театар

Мартин Макдона је доспео у жижу јавности 1996. године, након премијере своје прве драме, *Лепотица из Линејна*, која је изазвала бурне реакције позоришних критичара и гледалаца. Позитивне реакције стизале су од оних који су жудели за наследником Џона Милингтона Синга – за неким ко би успешно и реалистично приказао савремено стање ирске нације, те деконструисао ирске сањалачке идеале. Тада двадесетшестогодишњи и широј јавности непознат драмски писац делом се уклапао у ове тежње, како због ирског дијалекта енглеског језика којим је своје драмске ликове натерао да проговоре, тако и због бруталне искрености драмског стила који не хаје за критике позоришног света јер му је основна намера управо да га запањи. Као и Синг, чији је *Виловњак са западне стране* 1907. године шокирао ирски народ, потпуно неспреман на оно што ће чути и видети у озлоглашеној драми, Макдона је деведесет година касније позоришној публици подарио своју „лепотицу“, која је такође шокирала, али једну другу врсту публике – не више неспремну на такву врсту театралног шока, већ публику која не жели, пориче или одбија да сагледа право стање ствари у доброј, старој Ирској.

За разлику од Синга, Макдона није рођен у Ирској, већ у Лондону као дете ирских емиграната. Млади Макдона одрастао је окружен културом и ак-



центима који су типични за урбану Енглеску (McDonagh 2013, x), док је у породичном дому откривао лепоте ирске традиције, језика и културе. Поједини критички настројени чистунци поричу да је Макдона *ирски* драмски писац, истичући, као Падрик Пирс, да је „ирска књижевност књижевност написана на ирском језику“ (Gahan 2010: 4–5), а не на енглеском са призвучима ирске граматике и акцента. Сам Макдона је, пак, изјавио да се не осећа ни као Ирац ни као Енглец, али да је заправо и једно и друго (O’Byrne 2013: 5). Осим тога, велики утицај на његов драмски стил извршила је америчка поп култура и филмови Мартина Скорзезеа, Квентина Тарантина, Џона Вуа и Серђа Леонеа (Price 2008). Макдона је усвојио насилничке одлике њихових филмова као доминантну карактеристику у својим драмама, одакле потичу и помешане реакције најпре на *Лепотицу из Линејна*, а потом и на касније драме, које представљају пастиш америчког помпезног и бруталног театрализма, ирске руралне традиције и енглеске урбане културе. Његове прве три драме које чине *Линејн трилогију* – *Лепотица из Линејна*, *Лобања у Конемари* и *Усамљени запад* – повезује како место одвијања радње, сеоце Линејн у области Конемара на западној обали Ирске, тако и учестали облици насиља које Макдона експлоатише у виду симболичног носиоца значења бесмисла које влада у читавом свету.

Насиље на сцени и шок који оно изазива смештају Макдонину драму у традицију in-уег-фасе театра, вида позоришта које је настало деведесетих година двадесетог века у Великој Британији. Термин in-уег-фасе сковао је Алекс Зирц, британски позоришни критичар, који као представнике ове врсте театра наводи Сару Кејн, Марка Равенхила и Ентонија Нилсона. Њихове драме садрже све карактеристике позоришта које ствари баца „право у лице“ – опсцени језик, голотињу, нецензурисан секс и насиље на сцени, намерно инсистирање на табуима, обрађивање тема које је раније било срамно или незамисливо поменути (в. Sierz 2000). Макдона наставља њиховим стопама и пише драме које својим садржајем подстичу гледаоце на акцију, уз једну новину: он обогаћује драме специфичним елементима ирског националног театра (Vanhellemont 2009: 10) и тиме доводи у везу традиционално и модерно да би у својим драмама Ирску приказао као жртву модерног доба чији видови насиља имају глобално значење и значај.

Маргарет Етвуд је још 1972. године објавила критичку студију *Опстанак: тематски водич кроз канадску књижевност*, у којој је објаснила утицај (пост)колонијалног статуса Канаде на њену књижевност, због којег Канада доживљава саму себе као жртву, без имало самопоштовања према сопственој нацији. Колонија је „место на којем се прави профит, али не за народ који у њој живи“, већ за колонизатора – Британско царство, пише Етвудова (Atwood 1972: 35–36). Свакодневна фрустрација због ситуације у којој се колонија налази доводи до развоја „колонијалног менталитета“ (36), који је у канадској књижевности нашао израз у симболу *опстанка*, а Канаду поставио у трајни положај *жртве*, чак и након укидања њеног колонијалног статуса. Етвудова описује четири основне позиције жртве у којима се књижевни лик или једна земља виђена као колективна жртва могу наћи. У првој позицији жртве, човек пориче чињеницу

да је жртва, потискује свој бес и окреће главу од очигледних чињеница (Исто). У другој позицији жртве, човек признаје да је жртва, али за свој положај криви више силе – бога, друштвени систем, судбину (37). У трећој позицији жртве, човек такође признаје да је жртва, али одбија да прихвати ту улогу као неизбежну, увидевши да уз мање или више напора може да промени стање ствари (37–38). Четврта позиција жртве је позиција креативне „не-жртве“, односно оних који су успели да се помере са треће позиције и промене ствари, или пак оних који никада нису ни били жртве (38). Током живота, човек мења позиције жртве у којима се налази, јер оне нису трајно стање свести.

Књижевност једне (бивше) колоније, попут Канаде или Ирске, може се тумачити помоћу описаног модела жртве Маргарет Етвуд, када указује и на проблем идентитета који се налази у основи „колонијалног менталитета“. Канадски сензибилитет, описан у радовима Етвудове и Нортропа Фраја, сличан је ирском утолико што и један и други, у потрази за сопственим, јасно омеђеним идентитетом, занемарују питање „Ко сам ја?“, да би пронашли одговор на питање „Где је овде?“ (Frye 1965: 220). То питање мучи и Макдонине ликове, који трагају за начином да разумеју *овде* – Ирску – како би побегли негде *тамо* – у Енглеску или Америку, на пример. „Када сам тамо“, каже Пејто из *Лепотице из Линејна*, „желим да сам овде, наравно. Ко не би? Али када сам овде ... не желим да будем тамо, наравно да не. Али знам да не желим да будем ни овде“ (McDonagh 2013: 22). Овај осећај ни-тамо-ни-овде, осећај заглављености у простору, главни је извор фрустрација Макдониних ликова, који за исте налазе одушка у свакодневном насиљу. Они који одлазе из Ирске у обећане земље не остварују своје снове већ се суочавају са понижавањем и експлоатацијом бивших колонизатора, јер „[у] Енглеској никог није брига да ли ћеш да живиш или умреш“ (22). Пејто, који већ годинама ради у Лондону, посматра себе као део марве која је принуђена да ради и на киши, коју псују и пљују мање вредни од ње, која спава на умокреним душецима (21–22). Он, међутим, није сигуран да би се вратио у Ирску, која свој народ награђује једино учмалошћу и досадом. Они који остану у Ирској, као Пејтов брат Реј, осуђени су на вечито замишљање бољег живота у другој земљи:

„Ко би још желео да види Ирску на телевизији? ... Само треба да погледаш кроз прозор да видиш Ирску. И убрзо би умро од досаде. ‘Ено га једно теле где пролази.’ (Пауза) Ионако ми је досадно. Стално ми је досадно. Размишљам да одем у Лондон. Да. Размишљам о томе, углавном. Да радим, знаш. Ових дана. Или у Манчестер. У Манчестеру имају много више дроге. Наводно, углавном.“ (53)

Макдона се фокусира на жртве које остају у Ирској и боре се са неиздржљивом једноличношћу живота, малограђанским трачевима и парадоксима ирског католичанства. Иако се наизглед труди да нагласи ирски карактер драме, Макдонине саркастичне алузије на глобално насиље чине да глобално надвлада индивидуално. Фиктивно породично насиље приказано у самим драмама илуструје примером конкретно и симболично насиље забележено у историји. У *Лепотици из Линејна*, Мег и Морин, мајка и кћи, препиру се око тога којим

језиком би требало говорити у Ирској. Осврћући се на колонијалну прошлост Ирске, Морин, представница млађе генерације, огорчено тврди да у Ирској треба да се чује ирски језик, али будући да су Енглези украли Ирцима не само језик, већ и земљу, те да Ирац који не говори енглески не може да нађе посао у Лондону или Америци (4–5), највећи број Ираца се служи енглеским са ирским акцентом, који нимало не звучи као ирски језик. Морин у себи носи искру патриотског пламена који је сагорео још Џојсовог Стивена Дедалуса, за кога је енглески језик увек остао „један научени говор“, „тако познат и тако стран“ (Џојс 2004: 189). Дедалус се због тога, као и Морин, осећао бедним Ирцем у Ирској, што је далеко гори осећај него бити бедни Ирац у Енглеској. Према Џојсу, од Ирске је остала само тужна легенда, уобличена „далеким нејасним светлостима ирског мита“ (180).

Макдона разрађује џојсовски осећај патриотске мучнине у сценама набијеним црним хумором, чак и онда када алудира на најсветија и најтежа раздобља ирске историје, као што је доба Велике глади у Ирској (1845–1852). У драми *Лобања у Конемари*, Мик Дауд има незахвалну дужност да периодично ископава и празни гробове у Линејну како би направио места за нове лешеве. Када га једном приликом његов млади, неспретни и приглупи помоћник, Мартин, упита шта се дешава са мушким полним органом након смрти, јер не види ниједан на иструлелим скелетима, Мик му одговара:

„Стварно не знаш? Никад ти нису рекли? ... Зар вас не уче томе на часовима веронауке? Зар ниси знао да католичка вера забрањује да се тело сахрани заједно са пишом? ... Они одсеку ћоке још у ковчегу, па их продају шинтерима као храну за псе ... А за време Велике глади, шинтери су престали да их бацају псима и почели сами да их једу.“ (McDonagh 2013: 86–87)

Болна тема Велике глади служи Макдони да укаже на то да је за многе Ирце историја тек повод за неумесне и болесне шале.

Поједини догађаји из ирске историје на које Макдона такође алудира дају му за право да црним хумором истакне њихову бруталност. Такви су, рецимо, скандали који су потресали Ирску католичку цркву током деведесетих, када су многобројни свештеници оптужени за сексуално злостављање на хиљаде деце. Према Кевину Лалору (Lalor 2001: 1), први званични извештај о једном таквом случају у Ирској појавио се тек 1983. године, иако постоје докази о сличним инцидентима чак од шестог века нове ере (vii). Најчувенији случај тиче се свештеника Брендана Смита, против којег су 1994. године у Белфасту подигнуте четрдесет и три, а потом још двадесет и шест оптужница за сексуално насиље, а 1997. године у Даблину још 74 оптужнице за педофилију. Смит је проглашен кривим и осуђен на дванаест година робије (BBC 2010), док је његов случај покренуо исцрпну истрагу о педофилији у редовима католичког свештенства.

У Макдониној трилогији, лик који повезује све три драме је свештеник Велш, који се појављује само у драми *Усамљени запад*, док се у прве две драме више пута помиње. Неспособни и неприметни отац Велш, коме ниједан лик у

драми не успева да запамти презиме, пије и псује, али је суштински представљен више као човек који је разочаран у сопствену немоћ да применом строгих католичанских правила спречи насиље у малом Линејну. Током неколико месеци у фиктивном Линејну почињена су три убиства и извршено једно самоубиство, због чега Велш себе сматра пропалим свештеником који не уме да спроводи католичку доктрину. Колман, један од двојице браће Конор, и сам насилашник и оцеубица, теши оца Велша речима да постоје много гори свештеници у Ирској од њега, да он макар не злоставља петогодишње дечаке и да је самим тим у предности у односу на половину свештенства у Ирској (McDonagh 2013: 135). Убиство је у *Линејн трилогији* представљено као мањи грех, чиме Макдона осуђује католичку праксу покајања. Тако Колман, који је убио оца због тога што се овај нашао на рачун његове фризура, каже: „Увек они најбољи одлазе у пакао. Ја ћу вероватно право у рај, иако сам јадном тати просуо мозак. Само, наравно, прво треба да се покајем. То је добра ствар кад си католик. Можеш да упуцаш рођеног оца у главу и ником ништа“ (181–182). Чак и отац Велш са одушевљењем говори о томе: „То је одлично. Можеш да убијеш десет људи, можеш да их убијеш двадесет. Докле год се покајеш после тога, опет можеш да одеш у рај. Али ако убијеш себе, онда не. Право у пакао“ (154). Ипак, испуњен сумњом у исправност и оправданост религијских пракси, и сам Велш се на крају одлучује на самоубиство. Он пролази кроз све четири фазе „система жртве“ Маргарет Етвуд: најпре пориче да је жртва, потом за своју немоћ криви више силе и друге људе, али када схвати да нешто ипак може да промени, он се одлучује на самоубиство као на једини начин да постане креативна не-жртва – у смрти.

Многобројни случајеви сексуалног злостављања деце која су починили ирски католички свештеници током деведесетих иницирали су дубоку кризу католичке вере и цркве у Ирској. Обелодањени су и други преступи свештеника који су продубили ову кризу. Један од најпознатијих био је случај бискупа Имона Кејсија, који је током седамдесетих био у тајној вези са Американком Ени Марфи, и са њом добио сина 1974. године. Како би ућуткао своју љубавницу, Кејси је најпре предлагао да се дете да на усвајање, на шта Марфијева није пристала (Bramhill 2013), да би потом узимао новац од цркве којим је плаћао њено ћутање (Hundley 2006). Марфијева је, без обзира на то, 1992. године јавно признала аферу са свештеником. Кејси је био приморан да побегне из Ирске у Јужну Америку, а потом и у Енглеску, из које се вратио у Ирску тек 2006. године (Hamilton 2011). У *Лепотици из Линејна*, јасно је да је обичан ирски народ прилично заинтересован за ову аферу, коју коментаришу Мег и Реј. За Мег, седамдесетогодишњу џангризаву старицу, вест је скандалозна, али за Реја она није никаква новост, већ нешто што се свакодневно дешава у Ирској у доба деведесетих. „Било би тешко наћи свештеника који нема дете са неком јенкијевком“, каже Реј. „Да је ударио дете песницом у главу, то би била вест“, сматра он (McDonagh 2013: 10). Чак ни оваква врста насиља Ирцима није страна, нарочито када се мисли на старије свештенике, који често прибегавају насиљу над својим јатом како би обезбедили његову послушност (9). Макдонин отац

Велш, као млади свештеник, никада или врло ретко користи насиље, што, заузврат, има за последицу повећање стопе насиља међу становницима Линејна, за које је Велш само један у низу пијани слабић. Чак и сам Велш схвата да је његова ненасилничка природа узрок његове слабости: „Можда се због тога не уклапам у овај град. Мада је требало да побијем пола својих јебених рођака да бих се уклопио у овај град“ (162).

Поједини ликови у Макдониној трилогији жељни су насиља и убистава, како под утицајем онога што се дешава у самој Ирској, тако и под утицајем британских и америчких телевизијских серија и филмова. Томас Хенлон, локални полицајац у драми *Лобања у Конемари*, машта о томе да ради „прави“ детективски посао, попут ликова из чувених америчких полицијских ТВ серија *Хил Стрит Блуз*<sup>1</sup> и *Квинси*<sup>2</sup>. Његове маштарије су неумесне и несувисле, на шта му указује Мик када га саветује да потражи посао на северу Ирске. „Иди да висиш у некој кладоници“ (89), јер на таквим местима лешеве често леже унаоколо, каже Мик Томасу. Микова опаска се односи на оружани напад у Белфасту, у Северној Ирској, 5. фебруара 1992. године, када су припадници паравојне формације Алстера<sup>3</sup> отворили паљбу на цивиле у кладоници Шона Грејема, убивши при том петорицу католика (*Republican News* 2002). Напад је организован у име одмазде због убиства осморице протестаната у јануару исте године, у месту Тибејн у Северној Ирској. За овај напад одговорност је сносила Ирска републиканска армија (ИРА), која је напала протестанте због сарадње са окупатором – Великом Британијом (*News Letter* 2011). Брутални конфликт између проирски оријентисаних католика и проенглески усмерених протестаната, који је обележио већи део ирске историје, у Макдониној трилогији постаје ствар неукуса и апсурда, указујући на то да свет воли насиље и да би се пре одлучио да изазове насиље него да га спречи.

Макдона указује и на неспособност ирске и енглеске полиције, која у жељи да се докаже прижељкује улично насиље и неретко греша у својим проценама. Један такав случај односи се и на хапшење чувене „бирмингемске шесторке“ – шесторице ирских римокатолика из Северне Ирске, који су 1975. године осуђени на доживотну робију због организовања и спровођења експлозија у два бирмингемска паба, када је двадесет и једна особа страдала, а повређено њих сто осамдесет и двоје (*BBC* 2014). Бирмингемска шесторка ухапшена је због чињенице да су у питању били Ирци који живе у Енглеској и имају пријатеље у редовима ИРА-е, иако полиција није имала никакве конкретне доказе против њих. Ускоро су у јавност процуреле информације о зверском мучењу, пребијању и изгладњивању ових затвореника како би се од њих добило при-

<sup>1</sup> ТВ серија *Хил Стрит Блуз* (*Hill Street Blues*, (1981–1987)) прати животе полицајца и детектива и криминалне случајеве који они решавају у непознатом америчком градићу. Види: <http://www.imdb.com/title/tt0081873/>

<sup>2</sup> У ТВ серији *Квинси* (*Quincy*, (1976–1983)), главни лик је истоимени полицијски иследник који решава смртне случајеве настале под необичним околностима. Види: <http://www.imdb.com/title/tt0074042/>

<sup>3</sup> Удружење одбране Алстера – Ulster Defence Association

знање злочина (Peirse 2011), да би јуна 1975. године биле подигнуте оптужнице против четрнаест полицијских службеника због насилничког понашања. Тек шеснаест година касније, 14. марта, 1991. године, шесторка је коначно дочекала слободу, када се након дугог, контроверзног и медијски пропраћеног судског процеса ван сваке сумње установила њихова невиност. Овај случај политичких жртвених јараца остаће упамћен као случај који је бацио велику љагу на енглески правосудни систем, а обичан народ научио да не верује полицији, што истиче и Макдона у *Лепотици из Линејна*:

**Морин:** Полиција ти је сломила прсте на ногама, је л?

**Реј:** Јесте.

**Морин:** Аха. Том Хенлон ми рече да си сам себи поломио прсте кад си шутнуо врата бос.

**Реј:** Стварно? А ти ваљда верујеш полицајцу више него мени? Па да. Зар није због тога страдала и бирмингемска шесторка? (McDonagh 2013: 52–53).

Издвојене алузије Мартина Макдоне на разне видове насиља са којима се Ирац свакодневно суочава представљају позадину за насиље које је приказано у појединачним драмама *Линејн трилогије*. У *Лепотици из Линејна*, средовечна Морин представљена је као жртва околности у којима живи, додатно фрустрирана због наметнуте обавезе да се стара о својој себичној и окрутној мајци која чини све да спречи своју кћи да се уда за Пејта Дулија и побегне из Линејна. Иако се испрва чини да је времешна Мег жртва своје кћери, која је вербално, а касније и физички злоставља када јој сипа врело уље на руку, убрзо постаје јасно да је злостављање у породици Фолан двосмерна улица—злостављање кћери доводи до злостављања мајке, чиме насиље у Макдоновој драми улази у зачарани круг, за који се карта за излазак плаћа убиством. Када Морин на крају драме убије своју мајку, тај чин не изазива осуду позоришне публике, јер се она у том моменту већ поистоветила са злостављаном ћерком као стереотипом младе потчињене Иркиње која чека да је избави њен љубавник (Puebla 2012: 311). Игра моћи у којој се надмећу мајка и ћерка завршава се без победника. Иако се од гледалаца драме очекује да се поистовете са Морин, тако да почињени матрицид не наилази на моралну осуду, Макдона јасно публици ставља до знања да убиством мајке Морин није решила своје проблеме, већ се претворила у своју мајку, жену коју је толико презирала. Судбина збуњене Морин је неизвесна, јер њен прашњави кофер који је прати у неизвесну будућност чува неизрециве страшне тајне. Последњи приказ у драми испуњен је трагичним патосом: публика слуша Мегину омиљену песму са радија, док се њена празна столица за љуљање лагано клати, опомињући нас на бесмисленост насиља и празнину које оно за собом оставља.

У друге две драме *Линејн трилогије*, Макдона на сличан начин користи мотив насиља да означи глобални проблем. Драмска радња која је смештена у оквиру уже породице превреднује традиционално прихваћене вредности породичног дома као сигурног места и чини га извором срџбе, насиља и зла. Провинцијски дух Линејна, у којем свако зна свакога и свако има право да се бави туђим животима,



доводи драмски заплет *Лобање у Конемари* до усијања у сцени која скрнави све што је нормалном човеку свето. Мик Дауд, који мора да ископа кости своје покојне жене Уне како би ослободио гробно место, не може више да се бори са локалним трачевима да је убио своју супругу. Када запањен схвати да је неко већ ископао и уклонио Унине посмртне остатке, његов бес и склоност ка насиљу се усмеравају како на живе, тако и на мртве. Он односи кући кости из три гроба које је ексхумирао и у сцени која је шокирала чак и искусне позоришне зналце маљем креће у поход на кости како би их смрскао до најситнијих делова. „А зашто и не бих?“, пита се Мик, „Кад ми већ годинама говоре иза леђа, шта друго могу да очекују од мене кад ми падну шака осим да их смрскам?“ (McDonagh 2013: 103). У позоришту се често дешава да комадићи смрскане лобање полете ка публици и повреде неког од забезекнутих гледалаца (Jordan 2012: 69), који тада и буквално осете последице насиља на својој кожи. Скрнављење мртвих овим чином постхумног убиства указује на то да нема невиних чак ни у редовима мртвих и да се последице њихових избора и поступака осећају у свету живих и утичу на њихов квалитет живота.

Драма *Усамљени запад*, велика завршница *Линејн трилогије*, премашила је очекивања оних који су сматрали да је Макдонин црни хумор достигао врхунац у сцени ломљења лобања из претходне драме. Све уобичајене друштвене норме и вредности изобличене су у овој суровој психолошкој студији односа између два брата, Колмана и Валина Конора, Макдониних врхунских антијунака. Колман, оцеубица, и Валин, који је нашао начин да наплати своје ћутање тако што је приморао Колмана да се одрекне свог дела породичног наследства, такмиче се у међусобној окрутности која залази у социопатологију. Отац Велш, разочаран у сопствену неспособност да контролише мало католичко јато Линејна, решен је у намери да помогне браћи Конор. Још једном је смрт једини излаз из зачараног круга свакодневног насиља, али отац Велш одлучује да добро искористи сопствено страдање. У својој последњој поруци, он поручује браћи Конор да му је жеља да се њих двојица најзад помире, исповеде све грехове из прошлости и опросте један другоме. Последња сцена у *Усамљеном западу* почиње трачком наде да ће Макдона завршити *Линејн трилогију* са вером у промене, снагу опроста и боље сутра, док Валин и Колман по први пут седају мирно за сто да попију пиће након сахране оца Велша. Али „стара, добра игра“ исповедања грехова и опроштаја (McDonagh 2013: 181), која почиње признавањем ситних пакости из детињства, убрзо се претвара у надметање у што окрутнијим злоделима које су Валин и Колман један другоме учинили током година. Молба оца Велша да му опроштајем спасу самоубилачку душу потпуно се заборавља у тренутку када Колман призна Валину да је одсекао уши његовом псу и као доказ изнесе и стави на сто црно, чупаво, крваво уво несрећне животиње. У бесном грчу, браћа Конор насрћу један на другога, увидевши да братско ривалство могу да реше једино убиством. Макдона, међутим, не жели трагични исход будући да он не би тако снажно утицао на обесмишљавање насиља као трагикомични крај. Браћа Конор, изнурена од борбе, најзад схватају да је једина ствар коју воле више од убиства – добра свађа међу браћом (194).

Већ у својим првим драмама Макдона је користио насиље на начин својствен



in-yer-face театру, за које сврха уметности не лежи у скривању истине и бегу од реалности, већ у освртању на сурову страну стварности која ће побудити саосећање и подстаћи на делање. Не постоји морална алтернатива за насиље и хаос приказане у *Линејн трилогији* (Росок 2007, 61), док је смрт наизглед један, ако не и једини могући начин да појединац утекне из света којим влада насиље. Макдона често ризикује да га позоришна публика погрешно разуме и поверује да је нихилизам начин да се живот „одживи“. Овај драмски писац у успону даје решења за глобални проблем насиља кроз сатирични приказ најболнијих актуелних тема, као што су тероризам и педофилија. Кључ за разумевање Макдоминог схватања моралности крије се иза његове сатире и црног хумора. У драми *Усамљени запад* која заокружује кошмарну визију Ирске као жртве, човекова несаломива воља за животом означена је као коначни победник над нихилизмом, јер „чак и када сте тужни ... или усамљени ... и даље вам је боље него онима који су под земљом или на дну језера, јер ... макар још увек постоји шанса да будете срећни, па чак и ако је то врло мала шанса, то је више од онога што имају мртви“ (McDonagh 2013: 166). Решење је, дакле, живот. Живот који не игнорише и не окреће главу од насиља, већ живот који има снаге да насиље види, означи га као бесмислено и свом снагом крене у поход да га искорени.

## Литература

- Atwood, M. 1972. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi.
- BBC. 2010. 'Profile of Father Brendan Smyth'. У *BBC News* [Online].  
Доступно на:  
[http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/northern\\_ireland/8567868.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/northern_ireland/8567868.stm) [2015, April 16]
- BBC. 2014. 'IRA Birmingham pub bombings remembered 40 years on'. У *BBC News* [Online].  
Доступно на:  
<http://www.bbc.com/news/uk-england-birmingham-29936619> [2015, April 18]
- Bramhill, N. 2013. 'Bishop Eamon Casey's son speaks out over his father's betrayal'. У *Irish Central*, [Online].  
Доступно на:  
<http://www.irishcentral.com/news/bishop-eamon-caseys-son-speaks-out-over-his-fathers-betrayal-218275161-237768261.html> [2015, April 18]
- Frye, N. 1965. *The Bush Garden, Conclusion to a Literary History of Canada*. У *Literary History of Canada*, C. F. Klinck, ed., Toronto: University of Toronto Press.
- Gahan, P. 2010. Introduction: Bernard Shaw and the Irish Literary Tradition. *SHAW, The Annual of Bernard Shaw Studies*, 30, 1–26.
- Hamilton, A. 2011. 'Casey admitted to nursing home'. У *Irish Examiner* [Online].  
Доступно на:  
<http://www.irishexaminer.com/ireland/casey-admitted-to-nursing-home-165923.html> [2015, April 21]

- Hundley, T. 2006. 'How Catholicism fell from grace in Ireland'. У *Chicago Tribune* [Online].  
Доступно на:  
<http://www.chicagotribune.com/news/nationworld/chi-0607090342jul09-story.html#page=1> [2015, April 20]
- Jordan, E. 2012. Heterotopic and Funerary Spaces: Martin McDonagh's *A Skull in Connemara*. У *Focus, Papers in English Literary and Cultural Studies, Issue on Interfaces between Irish and European Theatre*, Mária Kurdi, ed., 63–76. Pécs: Institute of English Studies, Department of English Literatures and Cultures, University of Pécs.
- Lalor, K. 2001. *The End of Innocence: Child Sexual Abuse in Ireland*. Dublin: Oak Tree Press.
- McDonagh, M. 2013. *Plays: 1, The Leenane Trilogy: The Beauty Queen of Leenane, A Skull in Connemara, The Lonesome West*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- News Letter*. 2011. 'Bid to honour civilian workers killed in Troubles'. У *News Letter* [Online].  
Доступно на:  
<http://www.newsletter.co.uk/news/regional/bid-to-honour-civilian-workers-killed-in-troubles-1-2460233>[2015, April 18]
- O'Byrne, D. 2013. *'The Beauty Queen of Leenane' Programme*. Leicester: Curve Theatre.
- Peirce, G. 2011. 'The Birmingham Six: Have we learned from our disgraceful past?'. У *The Guardian* [Online].  
Доступно на:  
<http://www.theguardian.com/theguardian/2011/mar/12/gareth-peirce-birmingham-six> [2015, April 19]
- Pocock, S. 2007. The "ineffectual Father Welsh/Walsh"?: Anti-Catholicism in Martin McDonagh's *The Leenane Trilogy*. У *Martin McDonagh: A Casebook*, Richard Rankin Russell, ed., 60–76. New York: Routledge.
- Price, S. 2008. 'Martin McDonagh: A Staged Irishman'. У *Cycnos*, Vol. 18, No. 1. [Online].  
Доступно на:  
<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1682> [2015, April 19]
- Puebla, E. de la Peña. 2012. Performing the Real and Terrifying Domestic Crisis in Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane*. *Epos*, XXVIII, 307–322.
- Republican News*. 2002. 'February 1992 – A storm of death and repression'. У *Republican News* [Online].  
Доступно на:  
<http://republican-news.org/archive/2002/February21/21febr.html>[2015, April 21]
- Sierz, A. 2000. 'What is in-yer-face theatre?'. У *In-Yer-Face Theatre* [Online].  
Доступно на:  
<http://www.inyerfacetheatre.com/what.html>[2015, April 20]
- Vanhellemont, R. 2009. *Martin McDonagh's freewheeling and slightly surreal Irish national theatre, in-yer-face!*. Ghent: Ghent University, Faculty of Arts and Philosophy.
- Џојс, Џ. 2004. *Портрет уметника у младости*. Београд: Новости АД.

**Biljana Vlašković Ilić**

**VIOLENCE AS THE SIGNIFIER OF THE ABSURD  
IN *THE LEENANE TRILOGY* BY MARTIN MCDONAGH**

Summary

The artistic potential of the young Anglo-Irish playwright, Martin McDonagh, was recognized by many theatre critics soon after the premiere of his first play, *The Beauty Queen of Leenane* (1996), which subsequently became part of *The Leenane Trilogy*, together with *A Skull in Connemara* (1997) and *The Lonesome West* (1997). The style of all three plays conforms to the tradition of British in-yer-face theatre, yet further enriches it with a specific Irish atmosphere, similar to that of Synge's *Playboy of the Western World*. But even more than Synge, McDonagh takes this a step further and crudely depicts violence on the stage to mark it as a symbolic signifier of the absurd that governs the whole world. The paper comments on and analyzes the way in which McDonagh uses different explicit forms of violence in his plays so as to implicitly relate them to the absurd in the mental and abstract sphere of mind. He thus creates a new meaning of violence which will serve as an incentive for change, and cause anxiety and nausea in the theatre.

[biljanavlaskovic@gmail.com](mailto:biljanavlaskovic@gmail.com)



---

UDK 821.111(73).09-31 Pinčon T.

821.111(73).09-31 DeLilo D.

**Vedrana Stanojević**

Univerzitet u Beogradu

Filološki fakultet

## **PARANOJA I JEZIČKE IGRE U ROMANIMA *OBJAVA BROJA 49* TOMASA PINČONA I *BELI ŠUM* DONA DELILA**

**Sažetak:** Ovaj rad proučava motiv paranoje u romanima *Objava broja 49* Tomasa Pinčona i *Beli šum* Dona Delila. Pinčonova parodija detektivske priče i DeLilova apokaliptična satira sadrže obilje intertekstualnih i interkulturalnih referenci i oslikavaju sudbine pojedinaca u svetu koji je naizgled lišen bilo kakvog smisla. Paranoja, kao jedna od glavnih odlika modernog i postmodernog stanja, nastaje kao posledica života u takvom svetu i postaje vid kognitivnog mapiranja tog sveta. Oba romana govore o teorijama zavere koje protagoniste odvlače u stanje paranoje, dok specifičan jezik i jezičke igre zastupljene u naslovima ovih romana, a koje u prevodu gube konotaciju paranoičnog krika i buke, samo pojačavaju utisak beznadežnog traganja za smislom u svetu simulacija i privida. Jedini nagoveštaj spasa od paranoje i izlaza iz začaranog kruga nudi zajednica koja predstavlja možda i jedino moguće izbavljenje od otuđenosti i beznađa.

**Ključne reči:** paranoja, postmodernizam, jezik, jezičke igre, zajednica

### **1. Uvod**

Pored toga što spadaju u vodeće pisce američkog postmodernizma, Tomas Pinčon i Don DeLilo su takođe i jedni od najpronicljivijih hroničara američkog društva i kulture druge polovine XX veka. Moglo bi se reći da ovi romanopisci predstavljaju otelovljenje Džojsove teorije da pisac u svom delu može prikazati vernu sliku sveta samo ukoliko taj svet posmatra sa bezbedne kritičke distance. Pinčon je Džojsovu misao da se umetnost mora braniti tišinom, izgnanstvom i lukavstvom doveo do ekstrema jer, osim stare fotografije koja datira iz 1953. godine, nikome nije poznato kako pisac danas izgleda. DeLilo takođe živi veoma povučeno, retko daje intervju i najčešće izbegava pojavljivanja u javnosti. Iako imaju veoma specifične i originalne načine umetničkog oblikovanja, koji često izmiču svakom vidu jednoobrazne klasifikacije, moguće je povući određene paralele između njihovih dela. Jedna od najuočljivijih jeste paralela između Pinčonove *Duge gravitacije* (*Gravity's Rainbow*, 1973) i DeLilovog *Podzemlja* (*Underworld*, 1997) iako ovi romani nastaju u razmaku od čak dvadeset godina. Slična je, međutim, situacija i sa romanima *Objava broja 49* (*The Crying of the Lot 49*, 1966) i *Beli šum* (*White Noise*, 1985) koji se smatraju tipičnim primerima američkog postmodernizma.

## 2. Postmodernizam i paranoja

Jedna od retkih stvari koje se precizno mogu izreći u vezi sa postmodernizmom jeste da je u pitanju jedini umetnički pokret u istoriji u kome je teorija prethodila stvaralačkoj praksi. Kao prirodni nastavak modernizma, postmodernizam se javlja šezdesetih godina prošlog veka kada je poststrukturalizam bio dominantan teorijski pravac u Francuskoj, ali se vrlo brzo proširio i na englesko govorno područje. Teorijska dela koja su značajno uticala na stvaranje savremenog američkog romana jesu *Postmoderno stanje* Žana Fransa Liotara i *Simulakrumi i simulacija* Žana Bodrijara. Pod uticajem Ludviga Vitgenštajna, Liotar u *Postmodernom stanju* podvlači razliku između naučnog i narativnog znanja za koje nisu potrebni dokazi jer se ono bazira na pričanju priča i jezičkim igrama (v. Lyotard 1984: 7–10). Liotarova filozofija prožeta je izrazitim antifundamentalizmom i njena glavna karakteristika je skepsa prema tzv. „velikim narativima“ ili „metanarativima“, odnosno teorijama koje pretenduju na zaokruženo znanje i nude večite istine o svetu kao što su, na primer, prosvetiteljstvo, Hegelova dijalektika ili marksizam (v. Lyotard 1984: 36–38). U vreme kada one nastaju teorija je imala potrebu da objasni stvarnost, odnosno, prema rečima strukturalista, znak je upućivao na objekat. Nakon lingvističkog preokreta, međutim, ceo svet je shvaćen kao diskurs. Samim tim, znak je prestao da upućuje na objekat iz realnosti, već isključivo na drugi znak. U vreme sve dominantnije medijske manipulacije stvarnosti javlja se i svest o tome da realni objekti zapravo više ne postoje, već samo, prema rečima Žana Bodrijara, njihove puke simulacije (Baudrillard 1998: 166–184). Zaglušujuće kapitalistički i klaustrofobično potrošački svet o kome govori postmoderna umetnost zapravo je simulakrumski svet hiperrealnosti i pseudodogađaja u kome je pojedinac zarobljen u konstantnom stanju paranoje

Motiv paranoje je jedan od najzastupljenijih motiva postmodernističkog američkog romana, što neki kritičari tumače kao „mimetičku predstavu klime straha i neizvesnosti koja je preovladavala u vreme Hladnog rata“ (Sim 1998: 129). U *Ratlidžovom priručniku o postmodernizmu* (*Routledge Companion to Postmodernism*, 2001) navode se tri najčešća načina ispoljavanja paranoje u postmodernističkoj književnosti koji se vezuju za tri moguća značenja engleske reči *plot*. U zavisnosti od značenja, ova reč bi se na srpski mogla prevesti kao *parcela*, *zavera* ili *zaplet*. Ako bi se prevela kao *parcela*, ili manji komad zemlje, ova reč bi upućivala na paranoju koja se javlja usled klaustrofobije i „straha od fiksiranosti“ bilo da se fiksiranost odnosi na prostor ili identitet (v. Lewis 2001: 130). Ukoliko bi se prevela kao *zavera*, reč je o paranoji koju pojedinac oseća kada posumnja da svetom vladaju tajne sile koje su van njegove kontrole. Treći mogući prevod engleske reči *plot* je *zaplet* zbog čega mnogi postmodernistički pisci smišljaju priče sa izuzetno kompleksnim zapletima u koje smeštaju svoje paranoične protagoniste. Drugi način ispoljavanja paranoje moguće je uočiti u romanima *Objava broja 49* Tomasa Pinčona i *Beli šum* Dona DeLila, a u naslovima ovih romana moguće je uočiti i izuzetno dovitljive jezičke igre koje su, nažalost, izgubljene u prevodu.

Sve zavere vode ka smrti. Takva je priroda zavera... Na korak smo bliže ivici smrti svaki put kada skujemo nekakvu zaveru. To je neka vrsta ugovora koji obe strane moraju potpisati: oni koji kuju zaveru i oni koji su meta zavere (DeLillo 1986: 11).

### 3. Pinčonov „krik“

Tomas Pinčon je rođen 1937. godine u Glen Klovu, u državi Njujork. Njegovih osam romana, koliko ih je do danas napisao, često izazivaju potpuno oprečna mišljenja kako među kritičarima, tako i među čitalačkom publikom. Verovatno najznačajniji Pinčonov roman pod nazivom *Duga gravitacije* (*Gravity's Rainbow*, 1973) jednoglasnom odlukom žirija bio je predložen za Pulicerovu nagradu 1974. godine, ali je odbor ovu odluku odbacio proglašivši knjigu „visokoparnom“, „opscenom“ i „nečitljivom“ (Geyh et al. 1998: 4). Sa druge strane, „hermetičnost i kriptičnost“ njegovih romana „srazmerno je brzo, nažalost, ovom piscu oduzela čitaoce i gurnula ga u zabran jalovih akademskih mudrovanja“ (Paunović 2005: 211). Zato ne bi bilo pogrešno reći da Pinčonovi romani, prema rečima Frederika Džejmsona, predstavljaju „visoko tehničku paranoju u kojoj krugove i mreže nekog tobožnjeg globalnog kompjuterskog sklopa u priči pokreću zamršene zavere autonomnih, ali smrtonosnim uzajamnim zahvatom povezanih konkurentnih informacionih agencija, sa takvom kompleksnošću koja čak nadmašuje kapacitet normalnog čitalačkog duha“ (1995: 59). Roman *Objava broja 49* (*The Crying of Lot 49*, 1966) slovi za najpristupačniji Pinčonov roman i, kao tipičan primer postmodernističkog američkog romana, nezaobilazan je deo univerzitetskih kurseva koji se bave postmodernističkom književnošću.

Za razliku od tipičnih detektivskih romana koji počinju misterioznim zapletom, a završavaju se raspletom koji donosi konačno razjašnjenje, Pinčon u *Objavi broja 49* stalno podiže lestvicu čitaočevih očekivanja izneverivši ih na kraju. U ovom romanu, kao i u mnogim drugim delima modernizma i postmodernizma, „totalitet, u kome se jedino istina ogleda, ostaje principijelno nedokučiv, nesaglediv – uvek u nekom kotlu za topljenje u kome se opšti smisao gubi, tone kao talog, izdiše kao pena“ (Grubačić 2012: 100). Moglo bi se reći da ovaj bravurozni antidetektivski roman predstavlja pravu „vremensku čitanku“ (Grubačić 2012: 29) u kojoj Pinčon, poput arheologa, daje presek najrazličitijih slojeva američkog društva i kulture šezdesetih godina prošlog veka.

Vesele šezdesete, kao i burne dvadesete, bile su period značajnijih previranja u američkom društvu, politici i umetnosti. Naš neslavni rat u Vijetnamu, politički atentati, rasni nemiri, kontrakulturni hipi pokret, pop art, organizacija masovnih čitanja poezije, ulični teatar, snažan avangardizam u svim oblastima umetnosti, kao i zloslutna predviđanja ne samo smrti romana, već i odumiranja štampanih medija u elektronskom globalnom selu činili su sastavni deo vazduha koji smo tada udisali, pored suzavca i drugih zagađivača. (Barth 1988: vii-viii )

Ono što je Bart nagovestio u predgovoru zbirke priča *Izgubljen u kući smeha*, Pinčon je oslikao u romanu *Objava broja 49* i na taj način postao jedan od najuti-



cajnijih hroničara postkenedijevske Amerike čije je osnovno obeležje bilo okretanje od zvaničnih institucija i kreiranje kontrakulturalnih i aktivističkih pokreta. Prema Džejmsonovim rečima, američka postmoderna zapravo predstavlja „izraz celog novog talasa američke vojne i ekonomske dominacije širom sveta“ čiju „poleđinu kulture grade krv, tortura, smrt i strava“ (Džejmson 1995: 15). U takav svet anomije nespremno će kročiti Pinčonov „detektiv“, stereotipna domaćica po imenu Edipa Mas, koja, po povratku sa popodnevnog žura, dobija pismo u kome je obaveštavaju da je njen bivši ljubavnik, milioner Pirs Invereriti preminuo i da je upravo ona imenovana za izvršioca njegovog testamenta. Imena junaka u ovom romanu ilustruju Pinčonovu virtuoznost u osmišljavanju jezičkih igara. Protagonistkinjino ime obeležiće na izvestan način njenu sudbinu tako da njeno putovanje po stazama američke kulture podseća na putovanje njenog mitskog imenjaka Edipa iz istoimene Sofoklove drame. Sa druge strane, prezime Invereriti je jako slično prezimenu zakletog neprijatelja verovatno najpoznatijeg detektiva na svetu (v. O’Donnel 1991: 10) iako, za razliku od Šerloka Holmsa, Edipa do kraja neće uspeti da otkrije da li je misterija bila stvarna ili je u pitanju bio samo niz paranoičnih konstrukcija u njenoj glavi: „Da li da projektujem svet?“ (Pinčon 1992: 75).

Najveću jezičku igru ipak predstavlja sam naslov romana čija sintaksička struktura kreira semantički pluralitet. *Objava* kao srpski ekvivalent reči *crying* ne oslikava na adekvatan način kompleksnost značenja koje naslov ovog romana u sebi sadrži, već upućuje isključivo na sam kraj romana, tj. na trenutak kada Edipa dolazi na aukciju na kojoj će se pod brojem 49 naći kolekcija poštanskih markica i očekuje *objavu* ovog broja kako bi otkrila ko je tajanstveni kupac i na taj način razrešila misteriju. Međutim, reč *crying* takođe može značiti i *plač*, što nije nimalo retka pojava u ovom romanu. Upečatljiva je scena u kojoj se Edipa priseća zajedničkog letovanja sa Invereritijem kada ju je opčinila slika Remediosa Vare na kojoj devojkice, zatočene u visokoj kuli, tkaju tapiseriju koja predstavlja čitav svet, nastojeći da na taj način ispune svoje vreme. Pred ovom slikom Edipa neće uspeti da zadrži suze ni ne sluteći u tom trenutku da će i sama ubrzo postati zatočenik sveta prepunog simbola koje će bezuspešno pokušavati da odgonetne. Konačno, reč *crying* bi se mogla odnositi i na paranoični *krik* subjekta zatočenog u entropijskom vrtlogu informacija i simbola u kome mu, u nedostatku transcendentnog označitelja, ne pretilo samo otuđenje, već i šizofreno raspadanje.

Među malobrojnim poznatim detaljima iz Pinčonove biografije nalazi se i podatak da mu je profesor na fakultetu bio Vladimir Nabokov, od koga je očigledno mnogo toga naučio, između ostalog i to da su mu, kao i Nabokovljevom Lambertu, „ostale samo reči da se sa njima igra“ (Paunović 2005: 213). Za razliku od Nabokova, u čijim romanima detalji i simboli imaju čisto estetsku funkciju, u Pinčonovim delima oni su odraz kulture i društva jedne zemlje u konkretnom istorijskom trenutku. U romanu *Objava broja 49*, koji polazi od pretpostavke da velikim istorijskim trenucima upravljaju misteriozne organizacije iz samo njima poznatih razloga koji pojedincu ostaju nedokučivi, Pinčon pokazuje da ima zaverenički odnos prema istoriji koju pojedini kritičari nazivaju „paranoičnom“ (Sim 1998: 131) ili „polivokalnom istorijom“ (Elias 2012: 124). Istorija je, prema Pinčonu, nedokučiva

i nepredvidiva, a paranoja u tom slučaju predstavlja vid „kognitivnog mapiranja“ (Elias 2012: 124) te istorije. U ovom romanu Edipina „svest se gubi u nerešivom lavirintu koji postaje postmoderni grad“, pri čemu „Pinčon vidi moderni grad kao kraj jednog istorijskog procesa“ (Lehan 2008: 3), odnosno, kao „prostor alijenacije i dehumanizacije“ (Elias 2012: 124). Ovde se uočavaju dve tipično postmodernističke tendencije. Prva je „slabljenje visoko-modernističke tematike vremena i vremenitosti“ jer se pokazuje da „našim dnevnim životom, našim psihičkim iskustvom i našim kulturnim jezicima, danas dominiraju kategorije prostora, a ne kategorije vremena kao u prethodnom periodu pravog visokog modernizma“ (Džejmson 1995: 29). Druga tendencija jeste povratak istoriji u vidu njenog preispitivanja, podrivanja i problematizacije istorijskog znanja koje, pod uticajem Liotara, više ne predstavlja „veliki narativ“, već konglomerat raznih sistema i simbola u kome se brišu granice između centra i periferije. Entropija, ili „rad na ostvarivanju reda koji stvara još veći nered“ (Albahari 1992: 174) kreira paranoju kao osnovni model ponašanja pojedinca koji nije u mogućnosti da dosegne poslednju kariku haotičnog lanca informacija. Ovo je ujedno i srž Pinčonove postmodernističke umetnosti kao odraza kapitalističkog društva u kome do izražaja dolaze „nesposobnosti našeg duha [...] da nacrti kartu velike globalne multinacionalne i decentrisane komunikacione mreže u kojoj se nalazimo uhvaćeni kao individualni subjekti“ (Džejmson 1995: 67). U tom smislu „polivokalna istorija i kognitivno mapiranje ukrštaju se u temi paranoje koja je prisutna u Pinčonovom delu“ (Elias 2012: 126).

Jer, iza pojave nasleđa Amerike ili je postojao neki Tristero ili, pak, samo Amerika, a ako je postojala samo Amerika, onda se činilo da je jedini put kojim ona može da nastavi, i da na njemu nešto znači, neki nepoznati, netaknuti, navodni pun krug koji vodi u paranoju. (Pinčon 1992: 172)

Na taj način, Edipina paranoja je „dvostruko kreativna“: najpre kao „hermeneutika koja raskrinkava totalitarnu kontrolu koja pretenduje da ostane nevidljiva i ukalupi ljudski život u stroge, ograničavajuće, kontrolišuće kategorije“ i, sa druge strane, kao „otvoreni, polivokalni pristup svetu koji omogućuje čoveku da vidi povezanosti, asocijacije i kreativnu razliku“ (Elias 2012: 126). Pinčonov stav jeste da čitava istorija predstavlja jednu svojevrsnu teoriju zavere koju kreira globalni kapitalistički sistem u nameri da nametne jednoznačnost. Njegovi romani predstavljaju polifonični „krik“ paranoičnih protagonista koji duboko ispod površine, u „sonornoj partituri noći“ (Pinčon 1992: 109), otkrivaju kompleksne sisteme i simbole koji, iako na prvi pogled nikuda ne vode, ipak ukazuju na to da je saosećanje prema bližnjem možda jedina stvar koja može spasiti ovaj opasno posrnuli svet.

#### 4. DeLilova „buka“

Još jedan „školski“ primer postmodernističkog američkog romana jeste roman *Beli šum* Dona DeLila koji je 1986. godine ovenčan Nacionalnom nagradom za književnost. Za razliku od *Objave broja 49*, koja oslikava Ameriku šezdesetih godina

prošlog veka, „doba ljubavi, nenasilja, halucinogenih droga i povišene svesti, ali i novih mogućnosti političkog i ekonomskog razvoja“, roman *Beli šum* govori o periodu osamdesetih kada su „Amerikanci sve to izgubili, a dobili su nasilje, japijevsku kulturu i suženu TV svest“ (Albahari 1992: 175).

Amerika je suočena sa vrtoglaviim spojem DeLilovih najstrašnijih tema. Mi živimo Beli šum, u kome se strah od smrti spaja sa modernim oblicima fašizma (kada je reč o desnici u inostranstvu, a kada je reč o levlci, kod kuće). Plašimo se zagađivača koje je stvorila ljudska ruka, pri čemu bi pandan DeLilovom Najodinu D predstavljao veštački kreiran antraks. Svedoci smo fizičkog izmeštanja hiljada Njujorčana i duhovnog izmeštanja miliona Amerikanaca, dok zastor prašine pretvara donji Menhetn u eterično otelovljenje belog šuma. (Kavadlo 2004: 1)

DeLilov *Beli šum* u tom smislu predstavlja roman koji govori „o dolasku i inauguraciji čitavog novog tipa društva, najpoznatije kršteno kao 'post-industrijsko društvo', ali takođe učestalo označavanog i kao potrošačko društvo, medijsko društvo, informaciono društvo, elektronsko društvo ili društvo 'visoke tehnike' i slično“ (Džejmson 1995: 12). Umetnost koja oslikava takvo društvo u potpunosti je lišena modernističke uzvišenosti i u njoj se briše granica između visoke i popularne kulture. Beli šum označava kombinaciju zvukova različitih frekvencija koji se proizvode istovremeno i koja služi za maskiranje drugih zvučnih signala. Poput Pinčonove entropije, DeLilo koristi ovaj pojam kako bi označio pojave u savremenom kapitalističkom društvu i kulturi koje predstavljaju oličenje trivijalnosti. Protagonista romana *Beli šum* Džek Gledni je univerzitetski profesor na katedri za popularnu kulturu na kojoj drži kurs o – Hitleru. Hitler je ovde sveden na figuru popularne kulture poput Elvisa Prisljia ili Džejmsa Dina, na sličan način na koji su na slikama Endija Vorhola zvezde poput Merilin Monro „učinjene robama i preobražene u vlastiti *image*“ (Džejmson 1995: 23). Banalni i obesmišljeni svet se stoga vrti oko „kućne sprave zvane televizor koja ne artikuliše ništa, već zapravo implodira noseći unutar sebe svoju spljoštenu sliku“ (Džejmson 1995: 57). Oko ove „mašine za reprodukciju, a ne produkciju“ (Džejmson 1995: 57) vrti se i život Glednijevih koji svaki petak provode gledajući emisije o prirodnim katastrofama uljuljkujući se u ubeđenju da njihov mirni univerzitetski gradić Bleksmit tako nešto nikada ne može zadesiti.

Sa svojom kompleksnim zapletom i obiljem tema kojima se bavi, *Beli šum* ne zaostaje za Pinčonovom *Objavom broja 49*. On pokazuje ne samo da se „za sve u našem društvenom životu – od ekonomske vrednosti i državne moći do same psihičke strukture – može reći da je postalo 'kulturno'“ (Džejmson 1995: 73), već i da je u pitanju svojevrsna „tehnokultura“ koja u postmodernoj književnosti može biti shvaćena kao vid „socijalnog realizma“ (Geyh et al. 1997: 509). U svom čuvenom delu *Simulakrumi i simulacija (Simulacra and Simualtion, 1981)* Žan Bodrijar govori upravo o tome kada ističe postmoderno stanje medijske zasićenosti. U ovom delu Bodrijar je izložio teoriju gubitka stvarnosti u četiri faze. U prvoj fazi slika je mimetička i predstavlja odraz realnosti; u drugoj slika vrši ideološku funkciju tako što maskira i izvrće realnu sliku. U trećoj fazi dolazi do konačnog raskida između znaka i objekta jer u njoj slika zapravo maskira odsustvo realnosti, dok u četvrtoj fazi

dolazi do potpunog ukidanja stvarnosti jer se slika ne odnosi ni na kakav objekat, već upućuje isključivo na samu sebe, tj. postaje sopstveni simulakrum (v. Sheehan 2004: 30). To znači da u savremenom svetu hiperrealnost zamenjuje realnost, a simulakrum objekat. Odličan primer ove Bodrijarove teze je čuvena scena iz romana *Beli šum* u kojoj Džek Gledni odlazi sa svojim kolegom Marejem da poseti najfotografisaniji ambar u Americi. Oni dolaze do zaključka da je od tolikih slika i reprodukcija zapravo nemoguće videti pravi ambar:

To što smo ovde predstavlja neki vid duhovne predaje. Vidimo samo ono što i drugi vide. Isto što i hiljade onih koji su bili ovde pre nas i onih koji će tek doći. Pristali smo da budemo deo kolektivne percepcije. A to je upravo ono što nam doslovno magli vid. (DeLillo 1986: 5)

Do ovakvih pojava došlo je pre svega zahvaljujući razvoju tehnologije, a najviše sve većem uticaju masovnih medija. Žan Bodrijar, na primer, smatra da je posle dva „vruća“ i jednog „hladnog rata“ na red došao „virtuelni“ rat (Sheehan 2004: 31) i on navodi kao primer Zalivski rat za koji kaže da se nije ni dogodio, već da je u pitanju bila puka „Si-En-Enova simulacija po uzoru na holivudske blokbastere“ (Sheehan 2004: 31). Bodrijar je na ovaj način preokrenuo i tradicionalni odnos u kome stvarnost prethodi umetničkom delu, tj. koncept umetničkog dela koje je kopija stvarnosti ili senka senke koji datira još iz perioda antike. Kako bi ovo dokazao, Bodrijar uzima kao primer holivudski film katastrofe: „Nema svrhe uporno tumačiti ovakve filmove u kontekstu objektivnog postojanja društvene krize [...] Treba ići u suprotnom smeru i reći da je društvo u savremenom diskursu organizovano po scenariju za film katastrofe“ (Constable 2004: 43). Posledica ovoga jeste da realnost počinje da liči na holivudski film. Ovo će postati jedna od ključnih teza postmodernizma u umetnosti, naročito kada je reč o Americi. Prema sopstvenim rečima, trenutak koji je DeLila definisao kao pisca bilo je Kenedijevo ubistvo koje je ovaj pisac definisao kao „postmodernistički medijski događaj“ (Nel 2008: 24). U romanu *Beli šum*, na primer, katastrofe u Indiji obično prolaze nezapaženo od medija, kao da se nisu ni dogodile (DeLillo 1986: 30), dok su putnici aviona koji se umalo nije srušio iznad grada u kome nema mas-medija pretrpeli strah praktično „ni zbog čega“ (DeLillo 1986: 42). Džekov sin Hajnril čak ne veruje ni da je kiša počela da pada jer nije bilo nikakvog obaveštenja na televiziji (v. DeLillo 9). Međutim, kako DeLillo kaže, „pre istorije i politike postojao je jezik“ (Geyh et al. 1997: 527) koji „nije sredstvo za uspostavljanje veza materijalnim svetom“ već predstavlja „svet za sebe, nadređen svemu objektivnom, ali i svemu subjektivnom“ (Paunović 2005: 213). U DeLilovom opusu uočava se svest o samoreferencijalnoj prirodi jezika, o „jeziku kao suštini svega“ (Paunović 2005: 213), pri čemu se jezik pretvara u „neutralan i postvaren medijski govor“ (Džejmson 1995: 30). Sa druge strane, buka koju stvara plač malog Vajldera, najmlađeg člana porodice Gledni koji još ne zna da govori, njegovom ocu zvuči kao „jezik koji nije od ovoga sveta“ (DeLillo 1986: 70) jer je zaboravio da „stvari posmatra na način na koji to deca rade“ (DeLillo 1986: 30).

Posmatrali su ga gotovo sa strahopoštovanjem. Skoro sedam sati neprekidnog snažnog plača. Delovalo je kao da se upravo vratio nakon izvesnog vremena provedenog u lutanju po nekom udaljenom, svetom mestu, po peščanim goletima ili snegovitim

obroncima – mestu gde se reči izgovaraju, gde se prizori vide, gde je moguće dosegnuti distance koje mi sa našim svakodnevnim problemima možemo samo da posmatramo sa pomešanim osećanjima dubokog poštovanja i čuđenja koje obično čuvamo za najnenadmašnije i najteže poduhvate. (DeLilo 1986: 35–36)

Ipak, DeLilo ističe da je u ovom romanu „manje bitan jezik od ljudske strepnje. Na delu je izvesna jednačina. Kako tehnologija napreduje u svojoj složenosti i opsegu, strah postaje sve primitivniji“ (Geyh et al. 1997: 527). Na jednom mestu u ovom romanu Marej Siskind kaže: „To je i poenta tehnologije. Sa jedne strane, ona stvara apetit za besmrtnošću. Sa druge strane, preti univerzalnim istrebljenjem. Tehnologija je požuda koja je od prirode oteta“ (DeLilo 1986: 129). „Primitivni“ strah sa kojim se suočavaju najpre Babet Gledni, supruga glavnog junaka, a potom i sam protagonista je zapravo strah od smrti. U drugoj polovini romana dominantna je paranoja koju uzrokuje izlivanje nuklearnog otpada nakon čega je usledilo vanredno stanje praćeno masovnim iseljavanjem stanovništva u do tada veoma mirnom univerzitetskom gradiću. Nakon što dođe u kontakt sa štetnim gasom Najodinom D, Džekova paranoja postaje veoma lična i svodi se na strah za sopstveni život. Međutim, za takav vid paranoje postoji nazgled veoma jednostavno rešenje. Farmaceutska industrija patentirala je nedovoljno ispitani lek „dajlar“ koji je specijalno napravljen da prevenira upravo strah od smrti. Iako Džek pokušava da otkrije u čemu je zapravo tajna tog neverovatnog leka, dajlar će u ovom romanu ostati jednako misteriozan kao i Pinčonov tristero. Džekova potraga, poput onih iz petparačkih romana, dovešće ga do čoveka po imenu Vili Mink, od koga je Babet nabavljala lek i sa kojim je imala vanbračnu vezu. Njihov susret, međutim, odigraće se na način atipičan za ovaj žanr jer će Džek upucati njega, ali će raniti i sebe, što predstavlja, prema rečima jednog kritičara, savršen spoj „belog šuma i crnog humora“ (Kavadlo 2004: 8). Ako Džekovo stanje paranoje povežemo sa višestrukim značenjem reči *plot*, očigledno je da Džek u tom momentu prelazi iz zapleta apokaliptične satire u zaplet petparačkog trilera u kome je primoran da se suoči upravo sa onim od čega beži. Nakon susreta sa Vilijem Minkom postaje očigledno da je strah od smrti nemoguće savladati uzimanjem bilo kakvih pilula s obzirom na to da se Mink, nakon uzimanja velikih količina dajlara, više ne nalazi u stanju paranoje, već u šizofrenom stanju potpunog gubitka identiteta. Podložan sugestivnosti, on postaje beli čovek u beloj sobi punoj belog šuma. Jezička igra koja asocira na naslov romana *Beli šum* opet gubi u prevodu na srpski dvosmislenost gde je soba u kojoj se nalaze ispunjena kako belim šumom koji maskira smisao, tako i „bukom u glavi“ (Paunović 2006: 214) dovodeći do potpunog raspada identiteta. Susret sa kaluđericom u bolnici otkriće Džeku da ni vera nije mesto gde će pronaći utehu i spas. On shvata da ni kaluđerice više nisu ono što su nekada bile. Nisu ni lekari. U trenucima paranoičnog iščekivanja bliske smrti Džek odlazi sa porodicom u supermarket. Ispostaviće se da je upravo to mesto koje, sa jedne strane, najbolje pokazuje koliko je savremeno društvo postalo „društvo obilja“ (Džejmson 1995: 35), dok, sa druge strane, predstavlja simbol zajedništva među ljudima. Sve zavere i nuklearne katastrofe u zemlji i svetu, kao i sve porodične nesuglasice bivaju poništene u tom „postmodernističkom hramu“ (McClure 2008: 172) u kome potrošačko društvo pokušava da popravi međuljudske odnose koje je najpre narušilo.

## 5. Zajednica kao spas

Ključ postmodernističke paranoje jeste činjenica da pojedinac zapravo nikada nije siguran ko mu je pravi neprijatelj. Iz tog razloga likovi u romanima *Objava broja 49* i *Beli šum* žive u neprestanom strahu od skrivenih opasnosti, teorija zavera i nepredvidivih događaja. U ovim romanima savremeni svet je predstavljen kao jedna velika decentralizovana mreža u kojoj pojedinac samo naizgled ima mogućnost izbora, dok je u suštinskom smislu u potpunosti lišen slobode i predstavlja običnu marionetu u rukama moćnih sila koje kontrolišu njegov život zahvaljujući savremenoj tehnologiji i medijima. Jedini mogući spas, kako pokazuju romani Tomasa Pinčona i Dona DeLila, leži u zajednici. U romanu *Objava broja 49* upečatljiva je scena u kojoj Edipa, nakon noći besciljnog lutanja nailazi na očajnog starca koji će u njoj probuditi sažaljenje.

Kroz jedna otvorena vrata, na stepeništu koje je vodilo u sumrak stambene zgrade koja je vonjala na sredstva za dezinfekciju, ugledala je starca koji se, šćućuren, tresao od bola koji nije mogla da čuje... Ona odjednom oseti kako je obuzima potreba da ga dodirne, kao da bez toga ne može da poveruje u njega ili ga ne bi upamtila. Iscrpljena, gotovo ne znajući šta čini, ona pređe poslednja tri stepenika i sede, uze čoveka u naručje, stvarno ga zagrlila, gledajući zamazanim očima niz stepenište put jutra. (Pinčon 1992: 116–118)

Sa druge strane, u osnovi romana *Beli šum* leži jedna suštinski romantičarska ideja da zajednica, a naročito porodica, uprkos svemu, daje životu određenu svrhu i smisao. Međutim, simbol zajednice u ovom romanu ne predstavlja dom, već tržni centri i supermarketi koji ističu značaj i uzvišenost svakodnevice i običnog života. To su mesta u kojima se porodice okupljaju, vode se razgovori, rešavaju se problemi i u kojima vlada osećanje pripadnosti i blagostanja koja izmiču smrti: „Postati deo gomile znači izbeći smrt. Istupanje iz gomile znači rizikovati život kao pojedinac i samostalno suočavanje sa smrću“ (DeLillo 1986: 33). Ipak, DeLilo po prirodi nije romantičar, već postmodernista i ovu ideju ironično koristi kako bi istovremeno ukazao i na sve opasnosti potrošačkog društva. Kao što je i Vorhol smatrao da beskrajno umnožavanje predstavlja odavanje počasti umetničkom delu kome se na taj način osigurava besmrtnost, tako i u društvu u kome je sve postalo roba beskrajna serijska proizvodnja omogućava kontinuitet i besmrtnost.

Zbog količine i raznovrsnosti kupljenih proizvoda, zbog bogatstva na koje su ukazivale te prepune kese, njihova težina, veličina i broj, dobro poznate ambalaže i živopisna slova, velika porodična pakovanja na popustu sa nagradnim kuponima, Babet i ja smo osetili ispunjenje, blagostanje, sigurnost i zadovoljstvo koje su ti proizvodi uneli u našu dušu – činilo se da smo dostigli punoću bivstva koja je strana ljudima sa manjim potrebama, manjim očekivanjima i čiji se životi vrte oko usamljenih večernjih šetnji. (DeLillo 1986: 8)



## 6. Zaključak

Romani *Objava broja 49* i *Beli šum* pokazuju da Pinčon i DeLilo razmišljaju i pišu u tačno određenom istorijskom i kulturološkom kontekstu, pri čemu obojica vide paranoju kao sastavni deo identiteta savremenog Amerikanca. Iako su usamljenost, otuđenost i paranoja suštinski modernističke teme, romani *Objava broja 49* i *Beli šum*, kao tipični predstavnici američkog postmodernizma, bave se upravo ovim problemima. Ovdje je paranoja shvaćena kao vid kognitivnog mapiranja decentralizovanog sveta u kome se pojedinac nalazi u konstantnom strahu od gubitka kontrole i identiteta. Oba romana podvlače značaj zajednice koja predstavlja možda jedinu slamku spasa za koju se pojedinac može uhvatiti u naletu opšteg beznađa. Na ovaj način Pinčon i DeLilo pokazuju da su velike modernističke teme i danas izuzetno aktuelne i da biti veliki književnik znači stajati ne samo izvan svih mogućih klasifikacija i okvira, već i izvan prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

### Literatura

- Albahari, D. 1992. Tomas Pinčon. U *Objava broja 49*. T. Pinčon, 173–176. Novi Sad: Svetovi
- Barth, J. 1988. Foreward. In *Lost in the Funhouse*, J. Barth. v–x. New York: Anchor Books.
- Baudrillard, J. 1998. *Simulacra and Simulations*. Stanford: Stanford University Press.
- Bužinjska, A. i M. P. Markovski. 2009. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- DeLilo, D. 1986. *White Noise (Contemporary American Fiction)*, Dostupno na <http://libgen.org/book/index.php?md5=670A5E59A67040115FC3CADFACB53AF1> [23.12.2013.]
- Džejmson, F. 1995. *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*. Beograd: Art press.
- Elias, A. J. 2012. History. In *Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Dalsgaard, I. H. et al. (eds.). 123–135. Cambridge: Cambridge University Press.
- Geyh, P. et al. (eds.). 1997. *Postmodern American Fiction: A Norton Anthology*. New York: W. W. Norton & Company.
- Grubačić, S. 2012. *Aleksandrijski svetionik*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Kavadlo, J. 2004. *Don DeLillo: Balance at the Edge of Belief*. New York: Peter Lang.
- Lehan, R. 2008. Od mita do misterije. *Polja*, br. 453. Dostupno na <http://polja.rs/polja453/453-10.htm> [23. 02. 2014]
- Lewis, B. 2001. Postmodernism and Literature. In *Routledge Companion to Postmodernism*, S. Sim (ed.). 121–133. New York: Routledge.
- Lyotard, J. F. 1984. *The Postmodern Condition: A report On Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- McClure, J. A. 2008. DeLillo and Mystery. In *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Duvall, J. N. (ed.). 166–178. Cambridge: Cambridge University Press.
- O'Donnel, P. (ed.). 1991. *New Essays on The Crying of Lot 49*. Cambridge: Cambridge University Press.



- Paunović, Z. 2006. Don DeLillo: Buka u glavi, duh u vremenu. U *Istorija, fikcija, mit*, Z. Paunović. 211–215. Beograd: Geopoetika.
- Pinčon, T. 1992. *Objava broja 49*. Novi Sad: Svetovi.
- Sheehan, P. 2004. Postmodernism and Philosophy. In *Cambridge Companion to Postmodernism*, S. Connor (ed.). 20–42. Cambridge: Cambridge University Press.

## Vedrana Stanojević

### **PARANOIA AND LANGUAGE PLAY IN *THE CRYING OF LOT 49* BY THOMAS PYNCHON AND *WHITE NOISE* BY DON DELILLO**

#### Summary

This paper examines the motif of paranoia in the novels *The Crying of Lot 49* by Thomas Pynchon and *White Noise* by Don DeLillo. Pynchon's detective parody and Delillo's apocalyptic satire, which contain numerous intertextual and intercultural references, are a portrayal of individuals who live in a world seemingly devoid of meaning. As one of the main characteristics of the postmodern condition, paranoia occurs as an effect of living in such a world and a form of its cognitive mapping. Both novels revolve around conspiracy theories which drive the protagonists into the state of paranoia. Also, the use of language and language play in the titles of these novels, which can refer to paranoid cries and noises of lost individuals, are meant to increase the impression of a hopeless search for meaning in a world full of simulations and illusions. The only possible escape from the vicious circle of paranoia lies within the community, which, as these novels suggest, also represents the only possible solution to hopelessness and estrangement.

vedrana\_stanojevic@yahoo.com



---

UDK 159.923:929  
821.111(73).09-1 Dickinson E.  
**Ljubiša Zlatanović**  
Univerzitet u Nišu  
Filozofski fakultet

## U POTRAZI ZA PSIHOPATOLOŠKIM ZNAČENJEM STIHOVA: SLUČAJ EMILI DIKINSON

**Sažetak:** Kao oblik studije slučaja, psihobiografija je kvalitativni istraživački pristup i metod koji teži da pruži opsežne i iscrpne psihološke deskripcije i logički skladna ili dosledna psihološka tumačenja koja vode dubljem razumevanju jedinstvenih ličnosti i života istorijski značajnih ili istaknutih, slavni ili kontroverznih, pojedinaca kroz sistematsku primenu psihološke teorije u istraživanju. Polazeći od osnovnog razlikovanja između dobre i loše psihobiografije, i uzimajući psihobiografsku studiju Džona Kodija pod naslovom *Nakon velikog bola: unutrašnji život Emili Dickinson* kao ilustrativan primer ove poslednje, rad kritički razmatra pokušaj psihobiografa da pojednostavljuje i izvan konteksta tumače značenje nekih stihova Dickinsonove kao izraze ili čak simptome tobožnjeg ozbiljnog mentalnog poremećaja ove izuzetne i autentične pesnikinje, jedne od najvećih u američkoj poeziji. S tim u vezi se naglašava da psihobiografija nije patografija: njen glavni cilj nije da dijagnostikuje osobu, nego da duboko i celovito razume njenu osobenu ličnost i ponašanje, njen rad i život uopšte.

**Ključne reči:** psihobiografija, značenje, tumačenje, poezija, Emili Dickinson

*Ali književnost je zagonetna, delfijska je,  
u svojoj nejasnosti, koja ne da mira...*

Dž. K. Rensom

*The Soul selects her own society.*

Emily Dickinson

### 1. Uvod

Fenomenu umetnosti može se prići na različite načine, od kojih svaki nudi svoje određenje njene suštine. Naravno, umetnosti nema bez stvaralačkog čina umetnika. Iako je neodvojivo od postojećeg duha vremena ili od umetničkog stila epohe, svako istinsko umetničko delo jedinstveni je izraz stvaralaštva jednog umetnika. Ono je pojedinačno, individualno zakonita, kreativna tvorevina. Stvaralaštvo umetnika može se proučavati kroz nekoliko povezanih područja uključujući stvaraoča, stvaralački proces, stvaralačko delo, publiku, i umetničku kritiku kao posrednika između umetnika, njegovog dela i publike.

Jedan važan način proučavanja umetnika i njegovog dela je psihološko tumačenje *povezanosti* između umetničkog dela i njegovog tvorca (autora). Još od svojih najranijih dana, psihologija je, jednim delom, pokazivala istraživačko interesovanje

za ovaj složeni fenomen umetničkog stvaralaštva. Psihološka istraživanja umetnosti, koja su uglavnom bila psihodinamički (psichoanalitički) orijentisana, nastojala su da proniknu u tajnu umetničkog dela i umetnika-stvaraoca. Svrha ovih ranih interdisciplinarnih dijaloga psihoanalize i umetnosti bila je da se fokusiranjem na umetnikovo iskustvo pruži doprinos dubljem razumevanju prirode umetničke kreativnosti, a to znači i sâmih fenomena umetnosti i ljudske kreativnosti uopšte. Pored početnog i snažnog uticaja frejdrovske psihoanalitičke tradicije, psihološka istraživanja ove vrste bila su omogućena pojavom drugih psiholoških perspektiva i razvojem psihologije ličnosti kao posebne discipline posvećene naučnom proučavanju celokupne osobe i njenog ponašanja (Zlatanović 2014).

Tako, pitanje načina konceptualizacije odnosa između psihološkog proučavanja ličnosti i života velikih ili posebno istaknutih umetnika i njihovog umetničkog stvaralaštva staro je pitanje u psihologiji umetnosti i psihologiji ljudske kreativnosti. U smislu *primene* teorije i istraživanja, ono je takođe staro pitanje u psihologiji ličnosti, gde se podvodi pod šire pitanje, koje se u novije vreme formuliše na sledeći način: kako se teorija i istraživanje ličnosti mogu upotrebiti za osmišljavanje individualnih života? (npr., Haslam 2007). Sa relativno dugom tradicijom, koja seže do Frejdrovih psihoanalitičkih tumačenja velikih umetničkih dela kao manifestacija nesvesnih procesa njihovih stvaralaca, jedan odgovor na ovo delikatno i kompleksno pitanje nastoji da pruži kvalitativna, idiografski orijentisana, istraživačka metoda u psihološkoj literaturi poznata kao *psihobiografija*.

## 2. Psihobiografski pristup

Uopšteno govoreći, pojam i termin „psihobiografija“ ima dva značenja. U širem značenju, psihobiografija je svaki pristup biografiji koji u svojim deskripcijama i interpretacijama naglašava jedinstveni psihosocijalni razvoj pojedinca i njegov unutrašnji psihički život, posebno dublje lične motive i latentne ili nesvesne konflikte. U užem smislu, kao oblik psihološkog istraživanja ponikao i razvijen u psihologiji ličnosti, psihobiografija podrazumeva sistematsku i eksplicitnu upotrebu formalne psihološke teorije (posebno, teorije ličnosti) u razumevanju individualnih života značajnih ili istaknutih pojedinaca (npr., Runyan 1982, 1988; Schultz 2005). Fundamentalno pitanje od kojeg svaka psihobiografija polazi i na koje nastoji da odgovori naizgled je prilično jednostavno: u kojoj meri je psihološka, odnosno lična, strana važna za razumevanje života i dela istaknutih pojedinaca? Glavni *cilj* psihobiografije je da, polazeći od određene inicijalne (glavne) psihobiografske pretpostavke i pratećih specifičnih interpretativnih pretpostavki, primenom odgovarajućeg teorijsko-istraživačkog okvira pruži celovito i dublje psihološko razumevanje životnih istorija, ličnosti i dela izuzetnih pojedinaca u njihovom socijalnom i istorijskom kontekstu. Osnovna *vrednost* psihobiografskih studija leži u njihovoj mogućnosti da pruže iscrpne deskripcije i dublja razumevanja ličnosti, života i ličnih iskustava proučavanih pojedinaca.

Psihobiografija je blisko povezana sa psihologijom književnosti i psihologijom umetnosti uopšte jer sa njima deli primarno interesovanje za psihološko proučavanje

pisca (umetnika) i njegovog dela, kao i za razumevanje sâmog stvaralačkog procesa. Međutim, važno je naglasiti da se psihobiografija kao kvalitativna metoda i pristup istraživanja ne svodi na primenu u ovim područjima psihološkog proučavanja. Ona se takođe koristi u drugim oblastima ili disciplinama psihologije, gde je predmet proučavanja život i ličnost određene osobe. Tako, na primer, psihobiografija se relativno dugo koristi u političkoj psihologiji, specifičnije, u onom delu ovog interdisciplinarnog područja proučavanja koji je fokusiran na kvalitativno istraživanje ličnosti i postupaka istorijski značajnih ili kontroverznih političkih lidera pažljivom psihološkom, često psihoanalitičkom, rekonstrukcijom njihovih biografija, i sa posebnim naglaskom na ranim razvojnim iskustvima (Zlatanović 2011: 77).

U postojećoj psihološkoj literaturi, izraz „psihobiografija“ se definiše na različite načine i nejasno i nedosledno se koristi. Kao posledica takve nejasnoće i nedoslednosti, psihobiografija se često pogrešno shvata i ne razlikuje se dovoljno jasno od nekih drugih, blisko povezanih, idiografskih pristupa i metoda u okviru ove paradigme istraživanja, zasnovanih na biografskoj građi i osmišljavanju individualnih života. Za bolje razumevanje psihobiografskog pristupa potrebno je najpre naglasiti da psihobiografija nije biografija, mada je jasno da se ona oslanja na upotrebu biografskih i autobiografskih izvora. Kao što sâm naziv sugerise, ono što psihobiografiju razlikuje od biografije jeste upravo sistematska primena *psihološkog* znanja. Tako, kao psihološki utemeljena biografija, psihobiografija nastoji da smesti događaje i iskustva nečijeg života u okvire psihološke analize ličnosti i njenog individualnog razvoja (Haslam 2007: 235). Iskazano terminima *narativnog* pristupa, „psihološki informisana biografija“ (tj. psihobiografija) je „sistematska upotreba psihološke teorije (posebno teorije ličnosti) da bi se nečiji život preoblikovao u skladnu i osvetljujuću priču“ (McAdams 1988: 2).

Pored toga, od ključne važnosti (ne samo za svrhu ovog rada) je napraviti ključnu razliku, koja se često previda, između psihobiografije i patografije. Iako se ovi termini često pogrešno koriste međuzamenljivo ili sinonimno, dakle, bez jasnog razlikovanja psihobiografija *nije* patografija. Patografija je, u stvari, Frojdiv izraz za *psihoanalitičko* istraživanje odnosa između života i dela umetnika, kao i za interpretacije zasnovane na tim odnosima (Spic 2011: 19). Umesto izvođenja psihopatoloških pretpostavki i zaključaka, ono što se psihobiografijom želi saznati jeste psihološka i životna posebnost pojedinca, njegovi karakteristični obrasci razvoja, promene i ponašanja, kao i intrapsihička i interpersonalna dinamika, načini prilagođavanja i važni životni izbori i odluke (Zlatanović 2014). Drugim rečima, psihobiografija nije patocentrična, nego psihocentrična. Jer, njen cilj nije da pruži određenu dijagnozu ili da opiše i objasni psihopatološke simptome proučavane osobe. Za psihobiografe, ljudi su psihološki složena i jedinstvena bića, uronjena u određeni sociokulturalni kontekst. Oni, dakle, nisu dijagnoze ili nosioci dijagnoza. Svrha ovog istraživačkog pristupa je njihovo dublje psihološko razumevanje, a ne puko dijagnostičko kategorisanje ili „etiketiranje“. Ukratko, *razumevanje pojedinca* je krajnji cilj psihobiografije. S obzirom na to da se bavi konkretnim, individualnim i jedinstvenim, otuda se ona karakteriše kao idiografski pristup; odnosno, kao morfogenični istraživački pristup (npr., Alexander 1990; McAdams 2000).

### 3. Kad se stihovi tumače kao simptomi: slučaj Emili Dickinson

Izložena razlika između psihobiografije i patografije odnosno, između dobre i loše psihobiografije može se ilustrovati na primeru jednog pokušaja tumačenja ličnosti i poezije Emili Dickinson (1830–1886), jedne od prvih velikih pesničkih pojava na severnoameričkom kontinentu i jedne od „deset velikih američkih pisaca devetnaestog veka“ (Pacić 1991).

Život i književno stvaralaštvo ove slavne pesnikinje ne prestaju da privlače pažnju kako književnih istoričara i kritičkih biografa tako i psihobiografskih istraživača i onih proučavalaca koji se bave raznim aspektima povezanosti umetnosti i psihe, odnosno kreativnosti i ličnosti. Sa stanovišta *psihobiografskog* pristupa, nameće se pitanje *razloga* zbog kojih je ova pesnikinja osobenog pesničkog glasa, koja je kao i Volt Vitmen i Henri Dejvid Toro samo sledila svoj sopstveni životni i stvaralački put, interesantna umetnička pojava za istraživanja ove vrste. Ako se ostavi po strani opšta tvrdnja da je priroda književnog (umetničkog) genija uvek zaokupljala pažnju psihobiografa, ili uopštena ocena da američka poezija obiluje „čudacima“ a da je Emili Dickinson bila jedan od njih (Šoljan 1980: 131), čini se da odgovor na ovo pitanje može biti jednostavan. Za života potpuno nepoznata kao pesnikinja, Emili Dickinson je nesumnjivo imala zagonetnu ličnost i neobičan način (stil) življenja, jednostavan i više čežnjom ispunjen život. Za razliku od pesnika poput Vitmena i Bodlera, nije volela „šarenilo uličnog života“ – štaviše, cela priča o njenom „spoljašnjem životu mogla bi se ispričati u svega nekoliko rečenica“ (Pacić 1991: 201). Za razliku od uticajne figure svoga oca – Edvarda Dickinsona, ondašnjeg čuvenog pravnika, koji je, kao pobornik strogog vaspitanja dece, odgajao svoju decu u duhu strogih verskih tradicija Nove Engleske – Dickinsonova nije verovala da ne postoji ništa osim „stvarnog života“ ili „stvarnog sveta“ (Domazet 2010: 212). Otvorena i radoznala da svojim unutarnjim okom sagledava riznicu sopstvenog sveta, imala je malobrojne ali emocionalno snažne interpersonalne odnose, potrebu da sve(t) doživi intenzivno u sebi, a iznad svega posedovala je istančan lični i poetski senzibilitet, i osobenu posvećenost poeziji. I da se ostane na tome, za psihobiografa je to dovoljan razlog i polazište za iscrpno i pažljivo povezivanje niti u složenom tkanju psihobiografske studije.

Prema Albertu Rotenbergu (Rotenberg 2010: 95), Emili Dickinson već dugo predstavlja zbujujuću i uzbudljivu književnu zagonetku i postavlja intrigantni psihijatrijski i psihološki izazov. Od svih izuzetnih stvaralaca koji su izazivali psihijatrijsko interesovanje, ona je verovatno izazivala najveće. Njena jedinstvena i u mnogo čemu neobična pojava i njen usamljenički i atipični način života izgleda su manje bili predmet istinskog psihološkog tumačenja i razumevanja; umesto toga, mnogi su se radije priklanjali oceni o njenoj navodnoj mentalnoj poremećenosti. Rezultat toga je da su u raznim studijama Dickinsonovoj davane različite dijagnostičke karakterizacije ili klasifikacije – čitav niz stanja, od neurotičnih do psihotičnih, od prolaznih kriza do ozbiljnog mentalnog poremećaja.

Njena sklonost introvertnom („manastirskom“, kako su se neki izrazili) životu u samoći (retko je izlazila iz kuće i retko primala posete, živeći od uspomena i samotnih osećaja i vizija; proživela je gotovo ceo svoj život u mestu Amherst u Ma-

sačusetsu, odakle potiče njen, kako ga je sâma nazvala, „novoengleski“ senzibilitet) (Šoljan 1980: 131), pripisivana je različitim ponašajnim (bihevioralnim) i emocionalnim poremećajima ili psihopatološkim stanjima agorafobiji, dubokoj emocionalnoj krizi, depresiji ili, čak, psihozi. Pitanje koje se nameće glasi: da li je to pravi ključ koji otvara tajnu duše i duhovnog iskustva Emili Dickinson? S tim u vezi, kao što primećuje Rotenberg (Rotenberg 2010: 96), u dosadašnjim psihijatrijskim i psihoanalitičkim studijama Dickinsonove nije uspešno pokazano uverljivo razumevanje problema njenog psihičkog stanja (odnosno, mentalnog zdravlja), a u samom pristupu istraživanju njenog mentalnog sklopa i njenog pesničkog stvaralaštva bilo je ozbiljnih naučnih nedostataka, sličnih onima od kojih su patile mnoge psihoanalitičke studije o piscima i umetnicima.

Kao što je u radu prethodno već naglašeno, prava psihobiografija umetnika u stvari i ne treba da se bavi pitanjima psihijatrijske dijagnoze. Takva greška psihijatrizacije očigledna je, na primer, u pristupu primenjenom u studiji Džona Kodija (Cody 1971) naslovljenoj *Nakon velikog bola: unutrašnji život Emili Dickinson*, u kojoj je ova slavna pesnikinja (čiju su poeziju voleli mnogi filozofi i pisci poput Emila Siorana i Čarlsa Simića, na primer) dijagnostikovana kao osoba koja je u svom životu doživela jednu a možda i nekoliko psihotičnih stanja („epizoda“). Pri tome, autor ove studije vođen, izgleda, široko rasprostranjenim mišljenjem/uverenjem (kako stručnjaka tako i laika) o bliskoj povezanosti bolesti i vrhunskog stvaralaštva, tj. kreativnosti i ludila umesto suptilnijeg psihološkog razmatranja, koje bi pružilo vredne uvide i postiglo dublje razumevanje, nastoji da, u stvari, potkrepí svoju kliničku pretpostavku mnogim citatima iz pesama i pisama pesnikinje, kao i iz pisama drugih članova porodice i malobrojnih prijatelja. Komentarišući ovakav pristup, Rotenberg dobro uočava da se ovde javlja „tipična i ozbiljna greška u pristupu dokazu: citat za citatom se izdvaja iz konteksta pisma ili pesme i tumači, uz neumereno izvlačenje zaključaka“ (Rotenberg 2010: 99).

Tako, upuštajući se u tumačenja sâmihi pesama i uzimajući ih pri tome pre-slobodno kao potvrde svoje teze da je Dickinsonova imala jednu ili možda nekoliko psihotičnih epizoda tokom perioda od 1857. do 1864. godine zanimljivo, u vreme kad je bila stvaralački veoma produktivna autor ove studije tvrdi da je Dickinsonova *doslovno* opisivala svoje psihotično iskustvo u stihovima kao, na primer, u pesmi koja počinje stihovima: „Osećam razrez, savez u svesti / Kao da mi je mozak raspolučen“. Međutim, prema jednom *književno-kritičkom* tumačenju (Bašić 1980: 17), koje se ne poziva na psihijatrijske kategorije niti na psihološka objašnjenja, Emili Dickinson je paradoksalna kombinacija: pesnikinja duše i duha, uzvišenog i svakodnevnog, zamršene apstrakcije i neočekivano jasne i konkretne slike, duboke vere i moderne ironije, smrtne jeze i reskog humora. U njenim pesmama sa temama smrti i bola (odricanja, gubitka), likovi i događaji kao da su potpuno oslobođeni prepoznatljivog realističnog konteksta i obasjani nestvarnim svetlom intelektualne konstrukcije ili mistične vizije. A, kad je reč o njoj sâmoj, njen raskol, njena raspolučenost, je „u umu“, a ne u sâmoj ličnosti Dickinsonove, u njenom Ja ili samstvu (sopstvu; engl. *self*). Tako, posmatrano u ovom svetlu, onom što obuhvata osobenosti sociokulturalnog konteksta i intelektualnog života u Americi njenog vremena, Dickinsonova



je još uvek bila neraskidivo povezana sa puritanskim (tj. protestantskim) verskim nasleđem ondašnje Nove Engleske (čiji se uticaj na duh američke poezije nalazi u snažnoj tendenciji prema introspektivnosti i isto tako snažnoj moralnoj crti), ali je ona istovremeno i sebe i svoje nasleđe gledala u novoj sekularizovanoj i prosvetiteljskoj perspektivi (Bašić 1980: 18).

Naravno, „psihijatrizovano“ čitanje stihova Emili Dickinson lako vodi dalekosežnom zaključku o njenom mogućem psihotičnom slomu, rascepu ličnosti ili možda dubokoj depresiji. Međutim, ovde se nameće kao osnovno pitanje da li je sa nekim od takvih ozbiljnih mentalnih poremećaja uopšte moguće ostvariti tako visoka literarna (umetnička) dostignuća kao što je Dickinsonova svojim poezijom to uspela. Osim toga, tako neoprezno i bez dovoljne osetljivosti sprovedeno tumačenje značenja stihova previđa krajnje složenu prirodu pesničkog nadahnuća i slojevitost značenja pesničkih slika, a takođe i to da pesnik, kao umetnik reči, koristi svoju pesničku asocijativnost i imaginaciju (ono što je pesnik i slikar, grafičar i vizionar, Vilijam Blejk nazvao „Divine Works of the Imagination“, a pesnik Vilijam Vordsvort metaforično nazvao „unutarnjim okom“), kao i selektivnu i ritmičku moć pesničkog jezika, da srećno nađenim slikama i intonacijom *univerzalizuje* svoje sopstveno osećanje života i svoje iskustvo življenja.

Otuda, treba biti krajnje obazriv prilikom pokušaja psihijatrijsko-psihološke interpretacije enigmatskih značenja krajnje konciznih stihova Dickinsonove kao što su, na primer, misli i slike iskazane u sledećim stihovima: „Osetih pogreb u svom umu“, „I tad u razumu puče daska“ (ili: „A onda je daska u razumu pukla“), „Osetih rascep u svom umu / Kao da mozak moj se deli“ (ili: „Osećam razrez, savez u svesti / Kao da mi je mozak raspolučen“), „Pomislila sam / Moj um je utrnuo“, „Od Mora i od kontinenta / postoji šire - a to je Jad“, ili „polarna samoća / Duša prepuštena samoj sebi“, „There is a pain / so utter / it swallows substance up“, i sl. (izvori prevedenih i originalnih stihova: Dickinson 1960; Dickinson 1988; Livada 1983; Rotenberg 2010; Šoljan 1980). Jer, ovakve izoštrene i intenzivne pesničke slike i misli iskazane krajnje svedenim, šturim, epigramski konciznim, gotovo telegrafskim jezikom imaju *slojevita* i često *enigmatska* značenja, a takav je i njihov odnos prema poetskom duhu, intenzivnom unutrašnjem životu i složenom, višestranom samstvu (sopstvu) ove izuzetne i autentične pesnikinje. One nisu i ne mogu biti samo delovi koji se uklapaju u slagalicu „psihijatrizovanog“ psihobiografskog tumačenja. Da njeni stihovi nisu puki „autobiografski“ zapisi o sopstvenim doživljajima i stanjima, da u njima ona ne prezentuje svoje ogoljeno, ukočeno i nepromenljivo samstvo, i svoje realno samstvo-u-svetu, nego da se pre mogu čitati kao osobeni lirski, simbolički izrazi ili, tačnije rečeno, *odrazi, „mogućnih samstava“* ispunjenih nekim drugim samstvima neuhvatljivim i ne uvek jasno transparentnim ili vidljivim (koja, psihološki posmatrano, kroz odnos prema sebi i egzistenciji kao celini mogu uključivati samostvorene predstave o osobi kakva neko *želi* biti ili *strahuje* da će biti; više o tome: Markus and Nurius 1986), ili, kako se upravo povodom poezije Dickinsonove izrazila Pamela Vajt Hadas (Hadas 1987: 203), kao „stilizovana reprezentacija alternativnih samstava“, snažno sugeriše sledeći fragment iz pisma koje je Dickinsonova uputila uredniku i književnom kritičaru Tomasu Ventvortu Higinsonu, njenom književnom

savetniku i mentoru: “When I state myself, as the representative of the verse, it does not mean me, but *a supposed person*” (Dickinson 1959: 10; navedeno prema: Hadas 1987: 203). Da bi se izbeglo moguće nerazumevanje, potrebno je, dakle, naglasiti da u svojim stihovima Dickinsonova ne prezentuje sopstveno „istinito“ ili „stvarno“ samstvo, nego samstvo koje je uvek *lirski* obuhvaćeno i preoblikovano simbolima i ritmovima stihova.

#### 4. U zaključku

Postoje neka važna, granična teorijsko-metodološka pitanja i dileme koje prate psihobiografski pristup, posebno kad je posredi proučavanje umetnika i njegovog dela. Uprkos određenim ograničenjima i nedostacima, kao i mogućnim zamkama i iskušenjima za istraživače, psihobiografija je personološko-idiografski pristup i metod koji ima važno mesto u arsenalu metoda kvalitativnih istraživanja u psihologiji, uključujući i ona u domenu umetnosti i stvaralaštva uopšte. Međutim, da bi bila vredno i korisno istraživačko sredstvo, psihobiografija bi trebalo da bude jasno određena, dosledno i znalački sprovedena od samorefleksivnog istraživača, koji se samokritičnim odnosom prema svom pristupu i njegovim mogućnostima štiti od uprošćavanja i neodgovornog izvođenja neutemeljenih i dalekosežnih zaključaka. U suprotnom, lako se može steći utisak da je psihobiografija samo jedan zavodljiv, pogrešan i otuda suvišan metod istraživanja koji ne ispunjava zahteve naučnog pristupa kako u domenu umetnosti, tako i u drugim domenima primene. Jedna od glavnih opasnosti za psihobiografe krije se u iskušenju da konstruišu redukcionističke pretpostavke, da napuste tle čisto psihološkog istraživanja i da se upuste u nategnute, neubedljive ili proizvoljne psihopatološke interpretacije i čak izvođenje preranih i površnih psihodijagnostičkih zaključaka o umetniku kao pojedincu, identifikujući mentalnu bolest možda i tamo gde je zapravo nema ili nastojeći, štaviše, da potvrdu za svoje psihopatološke pretpostavke traže u sâmom njegovom stvaralaštvu. Takvim neodgovornim interpretativnim radom pravi se gruba greška izjednačavanja stvaralačkog genija sa mogućnim psihopatološkim elementima u njegovoj ličnosti i ponašanju. Štaviše, kao što je snažno naglašeno u ovom radu time se, u stvari, izlazi iz okvira psihobiografije, koja onda postaje, u suštini, patografija i to često loša patografija. To, dakle, nije formula pomoću koje treba sprovesti jedno ozbiljno psihobiografsko istraživanje.

Izloženi primer studije Džona Kodija jasno pokazuje da je takav prekomerno reduktivan pristup krajnje sumnjiv kao način dolaženja do razumevanja umetnika i njegovog dela i za psihobiografsku studiju suštinski nepotreban. Jer, iako mogu biti više ili manje lični, stihovi nisu obični samoiskazi ili „samodefinišuća sećanja kao ključne komponente narativnog identiteta“ (McAdams 2008: 243), niti su, naravno, jednoznačna saopštavanja ili doslovni i jasni opisi stvarnih i svesnih doživljaja, uključujući i samodživljaj. Njihovi izvori su složeni, višestruki. Oni su složen proishod kreativne poetske inspiracije i imaginacije pesnika. Izdižući se iznad običnih značenja i činjenica sopstvenog iskustva, pesnik svojim poetskim vizijama i dubljim značenjima može da dočara i ono što nije sâm doživeo, da izrazi ono što nikad nije

osetio; pa i ono što je neizrecivo i tajnovito. Kao što je Borhes na jednom mestu primetio: „Ne možemo stvarno verovati da se sve što pesnik iznosi odnosi na lično bitisanje“ (Borhes 1990: 44).

Tako je i u slučaju nekonvencionalne i neponovljivo samosvojne pesnikinje Emili Dickinson, u čijem se zadivljujuće opsežnom pesničkom opusu nalaze i sledeći stihovi: „Ja volim pogled agonije / Jer znadem da je iskren“ (u: Spiller i sar. 1962: 774). „Ne daj da žednim dok vino na usni nosim, ni da s kraljevstvom u svome džepu - prosim“, pisala je pred sam kraj ona, čije su pesme promenile zauvek američku i svetsku poeziju“ (Domazet 2010: 212).

## Literatura

- Alexander, I. E. 1990. *Personology: Method and Content in Personality Assessment and Psychobiography*. Durham: Duke University.
- Bašić, S. 1980. Osnovne odrednice američkog pjesništva. U: A. Šoljan (Prir.), *Zlatna knjiga američke poezije*, 5–36. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Borhes, H. L. 1990. *Usmeni Borhes*. Beograd: Rad.
- Cody, J. 1971. *After Great Pain: The Inner Life of Emily Dickinson*. Cambridge: Belknap Press.
- Dickinson, E. 1959. *Selected Poems and Letters*. New York: Doubleday.
- Dickinson, E. 1960. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown.
- Dickinson, E. 1988. *Poezija*. Sarajevo: Svjetlost.
- Domazet, S. 2010. *Božanstveni bezbožnici: ikone XX veka*. Beograd: Evro-Giunti.
- Hadas, P. W. 1987. „Because It Hath No Bottom“: Self, Narrative, and the Power to Die. In: P. Young-Eisendrath & J. A. Hall (Eds.), *The Book of the Self: Person, Pretext, and Process*, 186–221. New York: New York University Press.
- Haslam, N. 2007. *Introduction to Personality and Intelligence*. London: Sage Publications.
- Livada, R. (prir.). 1983. *Moderno svetsko pesništvo I*. Beograd: Prosveta.
- Markus, H. & Nurius, P. 1986. Possible selves. *American Psychologist*, 41, 954–969.
- McAdams, D. P. (1988). Biography, narrative and lives: An Introduction. *Journal of Personality*, 56(1), 1-18.
- McAdams, D. 2000. *The Person: An Integrated Introduction to Personality Psychology*. Forth Worth, Texas: Harcourt College.
- McAdams, D. P. 2008. Personal Narratives and the Life Story. In: O. P. John, R. W. Robins & L. Pervin (eds.). *Handbook of Personality: Theory and Research* (3rd ed., 241–262). New York: Gilford Press.
- Pacić, B. 1991. *The Big Ten: Major Nineteenth Century American Writers*. Niš: Izdavačka jedinica Univerziteta u Nišu.
- Rotenberg, A. 2010. *Kreativnost i ludilo: nova otkrića i stari stereotipi*. Beograd: Clio.
- Runyan, W. M. 1982. *Life Histories and Psychobiography: Exploration in Theory and Method*. New York: Oxford University Press.

- Runyan, W. M. 1988. Progress in psychobiography. *Journal of Personality*, 56(1), 295–326.
- Schultz, W. T. (ed.). 2005. *Handbook of Psychobiography*. New York: Oxford University Press.
- Spic, E. H. 2011. *Umetnost i psiha: studija o psihoanalizi i estetici*. Beograd: Clio.
- Spiller, R. E., Thorp, W., Johnson, T. H. i Canby, H. S. (ur.). 1962. *Istorija književnosti Sjedinjenih Američkih Država*. Cetinje: Obod.
- Šoljan, A. (prir.) 1980. *Zlatna knjiga američke poezije*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Zlatanović, Lj. 2011. *Razumevanje kognicije: integrativni pristup*. Niš: Filozofski fakultet.
- Zlatanović, Lj. 2014. Psihobiografija kao istraživačka metoda za proučavanje umetnika i njegovog dela. Saopštenje na II nacionalnom naučnom skupu sa međunarodnim učešćem *Balkan Art Forum 2014*, „Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije“, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu, 10–11. oktobar 2014. Knjiga apstrakata, 59–60.

## Ljubiša Zlatanović

### ON A QUEST FOR PSYCHOPATHOLOGICAL MEANING OF THE VERSE: A CASE OF EMILY DICKINSON

#### Summary

As a form of case study, psychobiography is a qualitative research approach, as well as a method, that tends to provide comprehensive and detailed psychological descriptions and logical, coherent or consistent psychological interpretations that lead to deeper understanding of unique personalities and lives of historically significant or prominent, famous or controversial, individuals through the systematic application of psychological theory and research. Starting from the basic distinction between good and bad psychobiography, and taking John Cody's psychobiographical study entitled *After Great Pain: The Inner Life of Emily Dickinson* as an illustrative example of the latter, the paper critically discusses an attempt of psychobiographers to interpret, in a simplified way and out of context, the meaning of some verses of Dickinson as the expressions or even symptoms of the supposed serious mental disorders of this extraordinary and authentic poet, one of the greatest in American poetry. In addition to that, it is emphasized that psychobiography is not pathography: its main aim is not to diagnose a person, but to understand in depth and completely its particular personality and behaviour, and its work and life in general.

zlatanovic1301@yahoo.com





## II

### **U POTRAZI ZA ZNAČENJEM KROZ KNJIŽEVNI TEKST**

**JEZIK, KNJIŽEVNOST, ZNAČENJE**





---

УДК 821.111.09-1 Јејтс В. Б.  
27-183.5

**Сергеј Маџура**

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

## ЛИК И ПЛАМЕН: ЈЕЈТСОВ ВЕРБАЛНИ ИКОНОПИС

**Сажетак:** Рад се бави помним читањем једне нити значења у пјесми Вилијама Батлера Јејтса „Визант“ (“Byzantium”, 1932), која твори и основни оквир текста – архилексема *image* у садејству са лексемама *dome* и *flame* гради темељ измаштаног свијета у коме се одвија преображај пропадљивих људских бића у етеричне и прочишћене духове. Ови елементи на плану ликовне умјетности незаобилазни су дијелови византијске иконописне композиције, и барем један од њих налази се на огромној већини ових богослужбених предмета. Прва именица функционише као надређени појам за све друге конкретне именице у пјесми, а оне у том односу дјелују као хипоними, тј. еманације несазнатљивог појма *image: soldiery, shade, man, bobbin, bird, bough, pavement, spirits, smithies* и *dolphin*. Поред ове именице, нагласак ће бити стављен и на именицу *flame*, чије импликације у контексту стреме ка суштински религиозним (“flames begotten of flame”), и поткрепљују тезу аутора да је пјесму написао као старац жељан прочишћења. Неке напомене о Јејтсовој лектири, познавању Византије, као и иконолошке студије Бориса Успенског, Леонида Успенског и Владимира Лоског, послужиће као употпуњење методолошког оквира за проучавање овог текста и пружити тумачење зашто је поред свег езотеричног знања о циклусу душе за поприште њеног прочишћења одабрао престоницу Источног римског царства.

**Кључне ријечи:** Вилијам Батлер Јејтс, „Визант“, лексема *image* и *flame*, прочишћење, трансценденција земног, икона, композиција, обрнута перспектива, сукоб *image-complexities*, Символ вјере

### 1. Увод

Дуга је предисторија настанка ове пјесме, испуњене прегнантним текстом и густим сликама чија се динамика и интеракција не разумију без тумачења како самог аутора тако и дужег низа критичара забављених овом етеричном грађевином духа. Вилијам Батлер Јејтс (William Butler Yeats) искрено се и одушевљено занимао за византијску цивилизацију неколико деценија прије него што је текст написао, па је већ 1907. путовао у Италију са леди Огастом Грегори (Augusta Gregory) и видио мозаике у цркви Сан Аполинаре Ноуво у Равени, а до 1927. године прочитао је још довољно књига на исту тему да би се упустио у изградњу пјесничке визије (Bradford 1960: 110). Поменуте године штампао је збирку *Октобарски вјетар* (*October Blast*), а наредне знатно познатију, *Кула* (*The Tower*), у којима пјесма „Пловидба ка Византу“ (“Sailing to

Byzantium”) заузима важно мјесто. Тај текст је покушај остарјелог духа да се вине из земље чула (Ирске) у земљу у којој је јединство бивствовања прожело цјелокупну културу, тј. у Византију (Bradford 1960: 110). Сам пјесник је 1931. године објаснио разлоге стварања овакве лирике у коментару за Би-Би-Сијев радио, иако тај коментар није прочитао јавно: „Сада покушавам да пишем о стању своје душе, јер право је да старац образује душу, и неке мисли на ту тему ставио сам у пјесму названу ‘Пловидба ка Византу’“ (Bradford 1960: 111). Убрзо по објављивању пјесму је критиковао његов пријатељ и гравер Стерц Мур (Sturge Moore) на следећи начин: „Четврта строфа не достиже фантастични ниво прве три; златарева птица је дио природе колико и човјеково тијело, посебно ако пјева само као Хомер или Шекспир о прошлости, садашњости и будућности господи и госпама“ (Hofstadter 1969: 223). Априла 1930. године у дневник је записао прву скицу „Византа“, а објавио га је у збирци *Пјечени можда за музику и друге пјесме (Words for Music Perhaps and Other Poems, 1932)*.

Међу неколико општепознатих путоказа ка поријеклу овог текста налази се и чувено мјесто из прозног дјела *Визија (A Vision, 1925)*, на коме тврди да би најрадије провео мјесец дана старине у Византу, мало прије него што је Јустинијан отворио Свету Софију и затворио Платонову Академију, пошто су тада, као никад у историји, вјерски, естетски и практични живот били једно, а златар, сликар, мозаичар и илуминатор били готово безлични, скоро без свијести о појединачном науму (Jeffares 1946: 50). Златна птица коју видимо у првом тексту потиче из навода да је нешто слично постојало у царској палати у Византу, на златном дрвету; Јејтс је то искористио као симбол интелектуалне радости у контрасту са инстинктивном радошћу људског живота (Bradford 1960: 111). Још је прецизнији што се тиче мотивске формације био у поменутом дневнику: „Ходајућа мумија; пламенови на ћошковима улица гдје се душа прочишћава. Птице од жеженог злата које пјевају на златним стаблима. У луци [делфини] нуде леђа мртвацима који лелечу не би ли их превели у рај“ (Bradford 1960: 111).

## 2. Додирне тачке са византијском иконологијом

Обе пјесме дубоко се тичу јединства бивствовања и постизања јединства бивствовања кроз умјетност; у „Пловидби“ протагониста постиже временски аспект јединства бивствовања тако што напусти земљу младих и оде у Византију, симбол духовног живота. „Визант“ истражује јединство бивствовања у вјечном виду, и непрочишћене слике сензуалности узмичу пред мирном сликом духовности, куполом Свете Софије. Како сумира Кертис Бредфорд (Curtis Bradford), смрт позивар, утјеловљена као ходајућа мумија, зове душе умрлих у рај. Поново се испитује златна птица, али она сама није довољан симбол Јејтсовог раја. Он се проналази када душе мртвих пливају кроз сензуално море на леђима делфина, топлокрвних животиња, ка мозаичком плочнику гдје играју у пламеновима који чисте. Тако се прелази пут од сложености ка једноставности, и тако чула и дух постају једна нераздвојна луча (Bradford 1960: 125).

Јејтс је као пјесник припадао западном цивилизацијском кругу, и његова поезија забављена је с једне стране ирско-келтским темама, а с друге стране, налази се под очитим визионарским, теозофским, мистичним и другим мало скривенијим „подземним“ утицајима књижевне историје. Неки аутори претпостављају да је мотив ове пјесме о прочишћењу душа ватром потекао из каквог теозофског списа који је аутор читао, као *Аридејева визија* од Плутарха (Jeffares 1946: 51), коју је 1907. године приредио Џорџ Мид (George Mead), али да се поред доктрина Теозофског друштва и Златне зоре којима је припадао, код Јејтса може наћи и искрено увјерење да је првих пет вијекова хришћанства, или рана Византија, период европске историје који се највише приближава „јединству бивствовања“ унутар „јединства културе“ (Raine 1990: 399). То историјски остварено приближавање пјесниковом замишљеном синкретизму претхришћанских и хришћанских струја и Новом добу у које је људска цивилизација раније закорачила него што се прибојавао и Т. С. Елиот оправдава поетску чињеницу да Јејтс мотиве једног од најзнатнијих дјела не смјешта ни у Тебу, ни у Велику пирамиду, ни у Ниниву, ни у Вавилон, ни у класичну Атину, него у сам центар главног града хришћанског царства.

Неки од централних симбола у пјесми „Визант“ – купола и пламен – толико су темељни дијелови религијског живота да је потребно посебно привлачење пажње на њих како би се у анализи њихово јављање у пјесми издвојило, а уопштено говорећи, остали детаљи, као златна птица, мумија, духови, делфини и плочник, у овом ритуално-чудесном оквиру заузимају функције које априорно трансцендују димензију људске историје. Колико год се Јејтс налазио изван утицаја било које хришћанске конфесије, па и православне, на којој је настао политички субјекат познат као Византијско царство, у конструкцији овог текста видљиви су неки симболички елементи који карактеришу монументалну или богослужбену ликовну умјетност источног хришћанства. Како тврди Борис Успенски, уз иконе непосредно иду, с једне стране, дјела монументалног сликарства, тј. фреске и мозаици у зидном сликарству, са за њих карактеристичном јединственом композицијом, условљеном заједничким садржајем свег сликарског комплекса у цјелини и, с друге стране, минијатуре, које се одликују већом слободом умјетникове воље (Успенски 1979: 282). Било да је пјесник на слободан начин интерпретирао неки од мозаика које је видио у Равени или да је изградио артефакт од симбола из резервоара сопствене подсвјесне уобразиље под штедрим утицајем богате лектуре, Јејтс се служио имажистичком композицијом која својим редом представљања и сукобом енергије пропадљивог и трансцендентног подсјећа на композицију иконе. Успенски за аналогију између иконе и фреске, поред принципа ансамбла и организације слике, налази и у техници обраде материјала; наводећи Павла Флоренског, показује врло детаљно да послије грундирања алабастром, превлачења платном, бијељења, глачања плавцем, то „није ништа друго до зид, тачније, зидна ниша, само што су на иконској дасци у кондензованом облику окупљене особине зида: та површина по белини и [...] једноликости представља есенцију зида, и зато омогућује [...] ону врсту сликарства која се сматра најблагороднијом – зидно сликарство.“ (Успенски 1979: 283 н. 8).

Од самих почетака живота хришћанске Цркве, учесници живог предања указивали су на постојање иконе Спаситеља, те тако учење јасно гласи да је слика садржана у самој суштини хришћанства од почетка (Успенски 2008: 25); на мало мање експлицитан начин то се тврди и у Новом завјету: „Бога нико није видио никад: јединородни син који је у наручју очином, он га јави“ (Јован 1: 18). Као и прије Отјелотворења, у „наручју очином“, Син је и послјије једносуштан са Оцем, једнак у слави; слика не противрјечи суштини хришћанства, него као његова основна истина, остаје нераскидиво повезана с њим (Успенски 2008: 25). Штавише, различите гране умјетности у литургијској функцији подређују се изражавању једне те исте ствари, чиме им се одричу улоге самоистицања, тако карактеристичне за свјетовно поимање разних врста умјетности понаособ; оне у литургији постају различити инструменти спознавања Бога, а слика (икона или фреска) није само додатак Божјој служби, него се тајна која се догодила и тајна која је насликана на овај начин поистовјеђују (Успенски 2008: 29). Како сажето тврди семиотичар Успенски, сва теологија иконе се своди на питање о њеној знаковној суштини – о томе коме се изражава поштовање у икони: форми, тј. дрву и бојама, како су наглашавали иконоборци, или садржају, како су наглашавали иконобранители. Сам проблем разлике између форме и садржине, знака и значења, донекле је тековина новијег времена (Успенски 1979: 252–253), а упркос томе што се Јејтс у визији преноси у доба „с краја првог хришћанског миленијума“ (Bradford 1960: 111), подуго након што су избили дубоки сукоби ових двију струја у VIII вијеку, до читаоца из овог текста не допире доктринарни раздор у схватању иконе, и моделује се имагинарно колажно вријеме које би Т. С. Елиот могао назвати периодом „цјеловитог сензибилитета“.

Ова пјесма један је од Јејтсових текстова најчешће увршћиваних у антологије енглеске поезије, како на енглеском тако и на страном говорном подручју, и неко предзнање читалаца о основним сликама из пјесме може се разумијевати; међутим, за подробнију анализу, биће потребно предочити цјелокупну композицију у њеном синтагматском устројству и временском слиједу детаљ по детаљ до коначног религијско-пјесничког ефекта (паралелно се даје превод Милована Данојлића):

The unpurged images of day recede;  
The Emperor's drunken soldiery are abed;  
Night resonance recedes, night walkers' song  
After great cathedral gong;  
A starlit or a moonlit dome disdains  
All that man is,  
All mere complexities,  
The fury and the mire of human veins.

Before me floats an image, man or shade,

Shade more than man, more image than  
shade;

Узмичу непрочишћене слике дана;  
Царева војска заспала, пијана;  
Трну одједи ноћи, пој ноћника  
После гонга с високога звоника;  
Купола месечаста, звездоока,  
Презире све што јесмо,  
То пуко замешатељство,  
Помаму и глиб крвотока.

Преда мном лебди слика: човек ил  
сенка?

Пре сенка но човек, пре слика но а  
сенка;

For Hades' bobbin bound in mummy-cloth	Хадски калем у повој мумије утегнут
May unwind the winding path;	Мого би се развити у вијугав пут;
A mouth that has no moisture and no breath	Уста без влаге могла би да мртви
Breathless mouths may summon;	Оживе лик, дах да му разбуде;
I hail the superhuman;	Поздрављам натчовечно; нека то буде
I call it death-in-life and life-in-death.	Смрт-у-животу и живот-у-смрти.
Miracle, bird or golden handiwork,	Чудо: птица, златарска мајсторија,
More miracle than bird or handiwork,	Више чудо но птица, ил мајсторија,
Planted on the starlit golden bough,	На златној грани, под звездом што светли
Can like the cocks of Hades crow,	Може да пева ко у Хаду петли,
Or, by the moon embittered, scorn aloud	Ил бесно због месеца да се оштри
In glory of changeless metal	У слави метала вазда истог,
Common bird or petal	Латице, обичне птице, и свег тог
And all complexities of mire or blood.	Замешатељства од глиба и крви.
At midnight on the Emperor's pavement flit	Царски плочник, у поноћ, где-где се обасја,
Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,	Ал не гори пруже, нити челик памса,
Nor storm disturbs, flames begotten of flame,	Нит ветар гаси те вагре из вагре;
Where blood-begotten spirits come	Дуси, рођени из крви, се јате
And all complexities of fury leave,	Одбацују замешатељство, муку,
Dying into a dance,	Прелазе у плес,
An agony of trance,	Трне крес,
An agony of flame that cannot singe a sleeve.	Замире у пламен што не прљи руку.
Astraddle on the dolphin's mire and blood,	Јашући делфина од крви и кала,
Spirit after Spirit! The smithies break the flood.	Стиже дух за духом; а силину вала
The golden smithies of the Emperor!	Зауоставља златна ковачница Цара!
Marbles of the dancing floor	Мермерна, плесна дворана зачара
Break bitter furies of complexity,	Замешатељство са клетвом многим,
Those images that yet	Те слике које
Fresh images beget,	Двоје се и троје,
That dolphin-torn, that gong-tormented sea.	То море кидано делфинима и гонгом.

### 3. Анализа појмовно-мотивске композиције

Текст отвара лексема *images*, и то у негативно денотираној синтагми, “unpurged images”, која изискује не само духовно прочишћење (*purification*), него оно чије је прво значење физичко, а потом фигуративно, како за *purge* v.<sup>1</sup> сугерише *OED* из 1992. године, поуздани оријентир за вокабулар књижевног енглеског језика. Ова лексема кроз текст обавља двоструку функцију: партику-

ларну, када се налази у равни са било којом другом конкретном именицом, као што се види већ у наставку строфе (*soldiery, walkers, gong, dome, mire*), али и општу, када било коју од наведених можемо подвести под примјер појаве *image*, при чему се *image* хипернимски односи према примјерима репрезентативног скупа. То што узмичу непрочишћене слике дана, а не ноћи, како би се могло очекивати, уводи читаоца (или посматрача ове симболистичке композиције) у својеврсну обрнуту перспективу, тако карактеристичну за византијски иконопис, у коме еуклидовско-кантовска тродимензионална линеарна геометрија не доминира, него се искуство темељи на мноштву видних позиција посматрача и динамици погледа ока (Успенски 1979: 311–312). У овом случају, без обзира на то је ли пјесник знао за оглед Павла Флоренског или не, Јејтс обрнуту перспективу оснажује неочекиваним циркадијалним, не само просторним значењем, и смјешта читаву слику у тематски оквир ноктурна. Рационално је тумачење да је купола обасјана мјесечином или звијездама зато што је Јејтс замишљао ноћ као романтично окружење пјесме, а и уопштено повезивао Византију са наукама астрологије и астрономије (Jeffares 1946: 50), али посматрано из религијског контекста, тешко је одбацити могућност да је на њега дјеловала нелинеарна фигурација са мозаика и фресака на којима сијају звијезде онострани геометрије, посуте по непоновљивом тамноплавом небу, типичном за цркве Источног царства. У другој половини строфе купола на мјесечини (цркве Свете Софије) са презиром посматра све пукеложности од којих се човјек као материја састоји, а укупна учесталост појмова који асоцирају или моделују пропадљивост виша је од оних који те нечистоте могу сублимирати, тако да приказ куполе и звук њеног звона бивају надбројени детаљима укаљане свакодневице, као и блатом са којим се човјек генерички поистовјећује (именица *complexities* представљена је хипонимима *fury* и *mire*). И у даљем тексту долазиће до конотативног сукоба лексема *image* и *complexities*, својеврсног антагонизма духовне и укаљане сфере, у складу са Јејтсовим искуством старца коме земно вријеме истиче, а животне сокове сада види као ниске и нечисте појаве.

Док се у првој строфи више истиче пропадљиво наспрам вјечног, у другој читалац присуствује својеврсној најави трансценденције смрти, уз скоро неprimјетну, али врло битну промјену значења: именица *image* са почетка пјесме значи било каква сликовна појава, *слика*, а *OED* је најприближније објашњава у смислу 4.а. ‘нешто у чему се репродукују аспект, облик или карактер нечег другог; парњак, копија’. У другој строфи значење се мијења, пошто лирски субјекат нејасно види неку хоминидну фигуру, која је више сјенка него човјек, а више лик него сјенка – та мумија, чији калем судбине води људе до царства чистог духа док се одмотава (Stallworthy–Daiches 2000: 2115 n. 4), у иконографским категоријама била би названа *ликом* у композицији, а не сликом. И Јарослав Пеликан у *Хришћанској традицији* користи ову именицу на енглеском у контексту, на примјер, небеског лика, угледања на Христа и одбацивања земног лика при крштењу када описује развој ликовног израза у раним вијековима постојања религије (Pelikan 1977: 104). У овој пјесми контекст је од пресудне важности за разграничење у значењима именице *image*: уколико се односи на



нешто антропоморфно, значи *лик*, а у најопштијој употреби, док служи као архилексема читавог текста, значи *слика*. Мумија је и симбол смрти која долази у живот или живота који борави у смрти и која, пошто повезује једно и друго, може служити као водила духа у вјечност (Hofstadter 1969: 221). То да се не налазимо на подручју свакодневне овоземаљске матрице појачано је семантичким („Сјенка више него човјек, лик више него сјенка“) и лексичко-историјским удаљавањем од подразумијеваних норми људског бивствовања – хадски калем сам по себи не показује провенијенцију са овог свијета, а синедохични израз „уста без влаге“ не увјерава читаоца да се ради о било чему живом, бар не у виду хумане соматике. Уста у наредном, четрнаестом стиху припадају мноштву преминулих људи, које у онострано позива наведена мумија, а врло је лако учитати да је у овом моменту и сам путник (пјесникова персона) мистично промијенио свијетом, мада би било логичније сматрати да цијелим током исписане пјесме читаоцу детаље ипак саопштава благо издвојени наратор са ове земље, колико год се утицаји Вергилија и Дантеа пробијали на површину. Импресија на крају строфе намеће се сама по себи: субјекат се срео са надљудским елементом, а извор за апозитивна имена смрт-у-животу и живот-у-смрти највјероватније је Колрицова „Пјесма старог морнара“ (“The Rime of the Ancient Mariner”, 1798), у којој уклетог морнара под контролу узима гротескна фигура Живот-у-Смрти и наплаћује цијену за то што му је живот поштеђен (Stallworthy–Daiches 2000: 2116 n. 5).

Из мрачнијег семантичког поља, у трећој строфи долазимо у раван умјетности, која такође јасно изражава надљудске особине у синтаксичком паралелизму са почетком претходне: „Чудо, птица или златна рукотворина, / Више чудо него птица или рукотворина“. Ова златна мајсторија посађена на златну грану надвладава уобичајене оквире свог земног прволика, пошто нити пропада нити умире, и (паралелно са другом половином прве строфе, у којој радњу презира врши купола храма) у неизмјењивој дивоти стоји презирући плотски, биолошки свијет. Златна грана не представља само умјетнину, него се њено значење у западној књижевности повлачи још од Вергилијеве *Енејиде*, гдје насловном јунаку служи као неопходна водила кроз подземни свијет. Хадски пијетли оглашавају се у зору, и чест су мотив на римским надгробним споменицима, са значењем поновног рођења (Stallworthy–Daiches 2000: 2116 n. 6). Тако што ову птицу оспособљава или за зов оживљавања и васкрсења или за огорчено ниподаштавање природног и људског, Јејтс драматично показује да су бесмртно и надљудско прије динамични него статични (Vickery 1973: 217). Опет се јавља ниподаштавајуће одређење живог свијета у синтагми “complexities of mire or blood” са неизмијењеним конотацијама сложености, која увијек бива представљена неком непривлачном људском супстанцом. Премоћ умјетности очитује се кроз чешиће помене артефаката и њима инхерентних особина, на који начин посматрање вербалне иконе сада производи трансцендентнији утисак о свијету који гледамо, и сам лирски субјекат постепено се креће ка трајнијем и прочишћенијем универзуму стојећи пред плодовима нетрулежне баште, док се сложености кала и крви с њима у поређењу чине све незнатније и завређују



све мање пажње. На неки начин, усредсређујући се на ове савршеније твари, субјекат постаје причасник са божанским устројством свијета, било да се таква свемир назива религија или умјетност; не обраћајући пажњу на каљугу људских вена, себи ускраћује прилику да га опхрва незнађе које проистиче из безизлазног мирења са сензуалном пропадљивошћу.

У четвртој строфи чак четири пута се јавља једна једина слика (по два пута у множини и једнини) – слика пламена, тако честог елемента византијског иконописа, обично повезаног са дејством Светог Духа и, између осталих, присутног у композицијама Преображења и Педесетнице, када Исусове слѣдбенике обасипа нестворени дар са неба. У овом контексту именица *flame* по смислу је најближа значењу 1.b. у OED-у: ‘са множином: дио запаљене паре, често шиљаст или језичаст’. То да су пламенови нестворени у прогресивној градацији потврђују стихови 26 и 27, који дословно гласе: „Пламенови које никакво пруже не храни, нити је челик упалио / Нити им олуја смета, пламенови рођени од пламена“. Један од најтрајнијих и најупечатљивијих симбола за треће лице Светог тројства у овом дијелу текста фреквенцијом доминира, а енергијом надвладава сложености бијеса и свега нижег, људског, како би обавио прочишћавајућу улогу у посмртном дијелу циклуса постојања овоземаљских смртника. Адјективал *begotten* налази се и у Символу вјере на енглеском језику, и то у истој реченици у којој и српски еквивалент: „Од Оца *рођеног* прије свих вијекова...“, тако да ова именица несумњиво колоцира са вјерском референцом по директној намјери аутора, а већ у наредном стиху (28) наилазимо и на супстанцијалну антитезу пламеновима рођеним од пламена: „Гдје духови *рођени од крви* долазе“, у типично енглеској конструкцији сложеног придјева, “*blood-begotten spirits*”, по устројству паралелној са синтагмом из Символа вјере – “*the Only-begotten*”, у српском тексту: *Јединородног*. Пред овом вишеструком еманацијом једносутне узвишености, мноштвом пламенова који опет потичу од једног јединог и не мијењају суштину иако се јављају у различитим бројевима, логичан исход је дат у другој половини строфе: „И све сложености бијеса одлазе, / Умирући у плесу...“. По ријечима Леонида Успенског:

Представљени прволик или икона разликује се од прволика по томе што има другу, различиту природу, али и поред суштинске разлике обје ствари, међу њима постоји позната веза, учествовање једне у другој. Са православног становишта, могућност да се истовремено буде и један и различит прихватљива је – Света Тројица су ипостатично различити, а по природи исти, док су иконе и њихови прволикови ипостатично исти а по природи различити (Успенски 2008: 31).

„Царски плочник“ са почетка строфе је популарни назив за Константинов форум, централну тачку главне улице у престоници, која је због углачаног мраморног пода често називана и Плочник (Jeffares 1946: 51). Изнад свих других, ово је мјесто на коме се духови пристигли у Визант окупљају и лијече од бијесних сложености живота, прочишћавају се кроз плес на чаробном плочнику и чисти их агонија жртве принијете ватри у којој су они сами жртвени дарови (Hofstadter 1969: 227).

Поред неоспорне хришћанске симболике, последњи стих строфе доводи се и у везу са сасвим различитом традицијом; јапанска Но драма из XIV вијека под насловом *Мотомезука* представља младу дјевојку која умишља да гори, и не могући одбацити такву илузију, завршава живот у агонији пламена (Stallworthy–Daiches 2000: 2116 n. 7). С друге стране, у византијско-хришћанском контексту незаобилазна је појава Благодатног или Светог огња, који редовно силази на вјернике у храму Гроба Господњег још од времена ранијег него епохе коју визионарски моделује Јејтс у овом поетском „иконопису“. За све вијекове васкршњег ритуала огањ се појављује редовно и у првих неколико минута заиста не прљи никог од присутних, што је у складу са пјесниковим превладавањем земне пропадљивости кроз надумну божанску милост у сведеном свемиру центра Цариграда, чијих неколико грађевина симболизује духовну и свјетовну власт једне империје од преко миленијума постојања.

У последњој строфи први пут се може прочитати ријеч *кало* без негативне конотације коју је до сада носила, у спрези са *сложеношћу*; очито су душе до тренутка преласка на други свијет већ прочишћене у поменутих пламеновима и растерећене се издижу у вјечност, док их носе делфини, а не рибе, што учеснике у трансцендентном прелазу преко мора са „иконе“ оставља у класи сисара. Извор за делфине из петог дијела пјесме можда се налази у књизи Ежени Селерс Стронг, *Апотеоза и загробни живот* (Eugénie Sellers Strong, *Apotheosis and After-Life*, 1915), гдје се помиње више начина преласка душе на онај свијет: мртац или његова душа могу се пренијети чамцем, на леђима морске немани, делфина, морског коњица или тритона (Jeffares 1946: 52). Када се Мур у преписци дотакао величине замишљеног делфина, Јејтс му је одговорио: „Један делфин, један човјек. Знаш ли за Рафаелову статуу делфина који носи невино дијете у рај?“ (Bradford 1960: 119). Јејтсово непосредно искуство обиласка музеја посвједочено је књижевноисторијским истраживањима, и откривено је да је заиста видио статуу у лондонском Музеју Викторије и Алберта (Raine 1990: 288). Нијансе значења које провијавају кроз симбол делфина не потичу из само једне епохе, а по пјесниковом дописивању са дугогодишњим сарадником, могло би се закључити да му од више опалесцентних линија за приказ ове трансфигурације најпогодније долази управо Рафаелова обрада трауматичног новозавјетног догађаја. У ликовној умјетности антике делфин је често представљан у улози преносиоца душа из једног стања у друго, а таква амблематична улога није се могла просто укинути успоставом новог Римског царства, у коме су и иконе брзо ушле у употребу због развијене традиције паганског портретирања (Успенски 2008: 25).

Како се види на текстуално кратком примјеру, слобода у стварању чак и овако вјерски надахнуте умјетности не може се ограничити канонима који владају у домену организоване религије, и умјетник Јејтсовог реда саставио је разнородне утицаје да би произвео своје вишеслојно Вјерују – и претхришћанску иконографију (поред грчке и римске, налазимо и египатску у виду мумије), и хришћанску архитектуру, као и одјеке мало новијих путописа на тему непојамних чудеса из царске палате у Константинопољу. Мрамор са плесног подијума

из дворца, као оваплоћење геометријских идеала, на коме бреме тјелесности одбацују духови у плесу, слама огорчене разјарености сложености (облик *furies* могао би се чак протумачити и на граници са митолошким фуријама), као што, два стиха раније, златне ковачнице цара сламају лучке таласе, показујући премоћ артистичког над природним и каловитим. У натприродном пламену прочишћавају се духови зачети од крви и меса, тј. неке од најављених непрочишћених слика из првог стиха, при чему тумачење да „нечисте слике сагоријевају онај елемент у себи који их нагони да ваздан производе свјеже слике“ (Hofstadter 1969: 228) долази у аксиолошки сукоб са завршетком текста: “unpurged images” су се јасно претворили у “fresh images”, и конотација таквог атрибута удружена са приказаном пурификацијом из претходне строфе наводи радије на закључак да се пропадљиви природни свијет сублимира у саучествовању са огњем који није створен од природе и не храни га ништа природно. На тај начин и земни елементи попримају суштину вишег реда, прелазећи пут од непрочишћених до свјежих, у обрнутој сразмјери са садржином талогог пролазног живота.

У својеврсној симетрији, архилексема *images* отвара и затвара текст пјесме, а и са обје стране обгрљује антитетички појам *complexities*, који се јавља једанпут мање (укупно се налази на четири мјеста), на који га начин превладава и остаје (врло дословно) алфа и омега Јејтсове вербалне иконе. Именица *image*, која под себе подводи све друге бројиве конкретне именице као саставне дијелове ткива пјесме, хипонимски се изражава кроз разне еманације (*shade, man, bird, pavement, flame, dolphin*), а хипернимски остаје недокучива у неисцрпном потенцијалу примјера, попут каквог божанства чију есенцију спознајемо само посредно. Закључак пјесме осјетно је оптимистичнији од тона којим се отвара: умјетничка дјела од палате, цркве, златне птице и гране надмоћно превладавају пропадљиво људско кало, каљугу људских вена, и умножавају се у неразрушивој чистоти, која чудесна мултипликација постоји посвједочена на више мјеста у Старом и Новом завјету (множење хљебова и рибе, између осталог). Поред Јејтсовог несумњивог херметичног и мистичног знања учитаног у стихове, текст „Византа“ баштини неколико примјетно византијских иконолошких елемената, без којих је непотпуна свака замисао процеса прочишћења кроз дејство најчистије енергије пламенова и најтрајније изразе небеске и умјетничке узвишености утјеловљене у куполи, птици и плочнику. Дејство пламена на душе умрлих блиско је опису усаглашења иконе са њеном сврхом у кондаку Недјеље православља, празника установљеног након побједе над иконоклазмом: „Неописиво Слово Очево учини себе описивим, оваплотивши се из Тебе, о Богородице, и пошто је упрљаној слици поново уобличило првобитно достојанство, зали је божанском љепотом“ (Успенски 2008: 30). Код Јејтса је управо пламен најнеописивији и најнеухватљивији елемент цјелокупног обреда преласка и очишћења, и иреверзибилна етапа ка коначној трансценденцији времена и материје.

## Литература

- Библија или Свето писмо Старога и Новог завјета. 2004. Прев. Ђура Даничић и Вук Стефановић Караџић. Београд: Партенон; Библијско друштво Србије и Црне Горе.
- Јејтс, В. Б. 1999. *Ја сам из Земље Ирске*. Прев. Милован Данојлић. Београд: Удружење издавача и књижара Југославије.
- Успенски, Б. 1979. *Поетика композиције / Семиотика иконе*. Прев. Новица Петковић. Београд: Нолит.
- Успенски, Ј. 2008. Смисао и језик икона. У *Смисао икона*, Успенски, Леонид и В. Лоски, 23–48. Прев. Виолета Цветковска Оцокољић и Југослав Оцокољић. Београд: Јасен.
- Bradford, C. 1960. Yeats's Byzantium Poems: A Study of Their Development. *PMLA*, Vol. 75, No. 1, 110–125.
- Hofstadter, A. 1969. The Poem Is Not a Symbol. *Philosophy East and West*, Vol. 19, No. 3, Symposium on Aesthetics East and West, 221–233.
- Jeffares, N. 1946. The Byzantine Poems of W. B. Yeats. *The Review of English Studies*, Vol. 22, No. 85, 44–52.
- OED 2* on CD-ROM, v. 1.01. 1992. Oxford and Rotterdam: OUP and AND Software.
- Pelikan, J. 1977. *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine*, Vol. 2: *The Spirit of Eastern Christendom*. Chicago: University of Chicago Press.
- Raine, K. 1990. *Yeats the Initiate: Essays on Certain Themes in the Work of W.B. Yeats*. Savage, MD: Barnes and Noble Books.
- Stallworthy, J. and D. Daiches. 2000. The Twentieth Century. In *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2. Abrams, M.H. and S. Greenblatt (eds.), 1897–2858. New York and London: W.W. Norton & Company.
- Vickery, J. 1973. *The Literary Impact of "The Golden Bough"*. Princeton: Princeton University Press.
- Yeats, W. B. 2000. Byzantium. In *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2. Abrams, M.H. and S. Greenblatt (eds.), 2115–2116.

## Sergej Macura

### IMAGE AND FLAME: YEATS'S VERBAL ICON PAINTING

#### Summary

The paper is concerned with the close reading of one strand of meaning in William Butler Yeats's poem "Byzantium" (1932), which also forms the basic textual frame – the archilexeme *image*, in close proximity to the lexemes *dome* and *flame*, lays the foundation of a fantastic world where the transfiguration of perishable human beings



into ethereal and purified spirits takes place. In the domain of visual art, these elements are the constituent parts of the Byzantine icon-painting composition, and at least one of them can be seen in a vast majority of these liturgical objects. The first noun functions as the master concept to all other concrete nouns in the poem, and they act as hyponyms in that relation, i.e. the emanations of the incomprehensible word *image*: *soldiery*, *shade*, *man*, *bobbin*, *bird*, *bough*, *pavement*, *spirits*, *smithies* and *dolphin*. Apart from this noun, emphasis is also laid on the noun *flame* whose implications in context aspire towards the essentially religious (“flames begotten of flame”), and support the author’s thesis that he wrote the poem as an old man wishing for purification. Some remarks on Yeats’s reading, knowledge of Byzantium, as well as the iconological studies of Boris Uspensky, Leonid Ouspensky and Vladimir Lossky, will serve as a completion of the methodological framework for the study of this text and offer an interpretation why, besides all of his esoteric knowledge on the soul’s cycle, he chose the capital of the Eastern Roman Empire as the scene of its purification.

sergej.macura@fil.bg.ac.rs

---

UDK 821.111(73).09-3“1914/1918“  
821.163.41.09-3“1914/1918“  
111.852:82.0-3

**Marijan K. Mišić**

Gimnazija „Svetozar Marković“, Niš

## **TELO I ZNAČENJE: DIMENZIJE ESTETSKOG PREVREDNOVANJA SVETA U AMERIČKOJ I SRPSKOJ MEĐURATNOJ PROZI O PRVOM SVETSKOM RATU**

**Sažetak:** Telo u književnosti predstavlja kulturno-politički konstrukt čije intencije daleko nadilaze prostu deskripciju ploti. Ono predstavlja estetski marker u kojem se prelamaju različiti diskursi kulturne, društvene i političke stvarnosti. Kako je prikazivanje tela u književnom tekstu neraskidivo skopčano sa njegovim poetičkim i estetskim namerama, u ovom se radu ispituje percepcija tela u narativnom diskursu takozvane „proze protesta“, koja predstavlja književno-kulturnu pobunu protiv romantičarsko-epske retorike u imaginaciji ratnog prostora. Naime, ispitujući različite primere percepcije erotskog tela u američkoj i srpskoj međuratnoj prozi o Prvom svetskom ratu, ovaj rad ima za cilj da ukaže na funkcionalnost ovog fenomena u strukturiranju paradigme određene avangardnim postupkom estetskog prevrednovanja sveta. Tako se u ovom radu dokazuje suštinski značaj tela i načina njegovog percipiranja u narativnom diskursu ratne proze koji, s jedne strane, predstavljaju temeljne oznake estetskog prevrednovanja tradicionalnih obrazaca u imaginaciji neposrednog iskustva rata, a, s druge, upućuju na specifičan odnos prema ratu, duboko problematizujući svaki pokušaj određivanja datog diskursa u koordinatama površnog antiratnog angažmana i pacifističke propagande.

**Ključne reči:** američka međuratna proza, srpska međuratna proza, Prvi svetski rat, percepcija tela, modernizam, avangarda

### **1. Uvod**

Nasuprot opšteprihvaćenom stavu u kontekstu kritičkih razmatranja da autori ratne proze, najčešće neposredni svedoci ratnog razaranja, opisuju rat iz perspektive totalne alijenacije, kao nešto neprijateljsko i apsolutno strano čoveku i njegovoj prirodi, u kritičko-teorijskim radovima o američkoj i srpskoj međuratnoj prozi o Prvom svetskom ratu, krajem 20. i početkom 21. veka, jasno se uočava nova paradigma čitanja. Ona počiva na težnji da se demistifikuje kulturni mit o „izgubljenoj generaciji“, odnosno da se problematizuje tradicionalno utemeljeni stav da najznačajnija dela međuratne proze o Prvom svetskom ratu predstavljaju autentično antiratno štivo, primarno inspirisano strahotama ratnog prostora i pacifističkim težnjama autora. Naime, iako „defetizam“, „razočarenje“ i „poraz“, odnosno „antiratni“, „antimilitaristi-

čki“ ili „pacifistički“, predstavljaju opšteprihvaćene oznake u konstrukciji kulturnog mita o „izgubljenoj generaciji“ i njenoj „prozi protesta“, prema većini savremenih istraživača ovaj narativni diskurs nikada nije napustio karakterističan prostor tzv. *Muškog pisma*. Bez obzira na izrazito kritički rakurs u kojem se naglašavaju besmislenost ratnog razaranja, strahote masovnog i bezličnog tehnološkog masakra, kao i poraz tradicionalne epske ideologije i herojskog mita, savremeni kritičari takođe insistiraju na činjenici da se u ovim delima, ipak, beskompromisno reinterpreтира tradicionalna svest o ratu kao isključivo muškom prostoru i tipično muškom „ratničkom“ iskustvu.<sup>1</sup>

U studiji *Over Here: The First World War and American Society*, američki istoričar Dejvid Kenedi naglašava da u specifičnoj transpoziciji neposrednog iskustva rata takozvane „proze protesta“ ne treba kao dominantne isticati elemente antiratnog bunta ili pacifističkog angažmana, s obzirom na to da autori postratne generacije američkih pisaca ne izražavaju svoj protest protiv rata, već protiv tradicije njegovog kulturnog i narativnog imaginiranja (Kennedy 2004: 225). Oni ustaju protiv romantičarsko-epskog kanona u književnoj tradiciji narativizacije neposrednog iskustva rata, suprostavljajući se glorifikaciji rata i njegovih ishoda u domenu oficijalne kulture i kolektivnog pamćenja. Problem „proze protesta“, po njegovom mišljenju, nije problem radikalnog otklona prema atavističkim mitovima i ratničkoj kulturi uopšte, već problem estetskog prevrednovanja datih obrazaca u domenu imaginacije rata koji u određenom istorijskom trenutku više ne odgovaraju senzibilitetu savremenog čoveka.

Sličan stav zastupa Majkl Adams koji diskurs „proze protesta“ suvereno situira u domen tipično *muškog pisma*. Analizirajući duhovni kontekst američkog društva između dva rata, Adams naglašava deplasiranost široko rasprostranjenog uverenja o nedvosmisleno pacifističkim težnjama i beskompromisno antiratnom stavu pripadnika „izgubljene generacije“. On zaključuje da i pored kritički orijentisanog rakursa, ovi autori u osnovi ne napuštaju neke od suštinskih vrednosti tradicionalne kulture. Njihov doživljaj, iako određen postupcima problematizovanja kanona, demitologizacije i desakralizacije heroja i herojske etike, u osnovi, reinterpreтира suštinski tradicionalistički stereotip da je rat tipično muška aktivnost, a da je učestvovanje u ratu stvar koja služi na čast svakome ko se iz njega vratio (Adams 1990: 127).

To znači da svaki oblik narativizacije koji insistira na autentičnom prikazivanju kompleksnog prostora rata, odbacujući pritom obrasce ideološkog i propagandnog

<sup>1</sup> U tom smislu, između ostalog, značajno je pomenuti radove Džou Ven i Liu Ping, „The First World War and the Rise of Modern American Novel: A Survey of the Critical Heritage of American WWI Writing in the 20<sup>th</sup> Century“ (2011), Karstena Pajpa, „Modern Understanding: Gender and Race Politics in American World War I Writings“ (2003), Džejmsa Kempbela, „Combat Gnosticism: The Ideology of First World War Poetry Criticism“ (1999), Vase Pavkovića, „*Krila* Stanislava Krakova“ (1999), Aleksandra Jovanovića, „Umiranje u veselom bunilu“ (1999), Tihomira Brajovića, „Autsajderska paradigma i rat“ (1999); kao i studije Kita Gandala, *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner and the Fiction of Mobilization* (2008), Karstena Pajpa, *Embattled Home Fronts: Domestic Politics and the American Novel of World War I* (2009), Majkla Adamsa, *The Great Adventure: Male Desire and the Coming of World War I* (1990), Mila Lompára, *Moderna vremena u prozi Dragiše Vasića* (1996) i Miroljuba Jokovića, *Imaginacija istorije: problem istorijske i književnoestetske distance u srpskom romanu o Prvom svetskom ratu – evropski kontekst* (1994).



formatiranja, ne može da prenebregne činjenicu rata kao forme liminalnog poretka određenog fantazijom delovanja izvan svih normi i zabrana mirnodopske svakodnevice. U skladu s tim, u ovom se istraživanju posebna pažnja posvećuje motivima tela i seksualnosti, jer kao elementi subverzivnog romantičkog diskursa neminovno razgrađuju epičnost jednog događaja koji, s druge strane, u domenu kanonskih obrazaca mora biti glorifikovan i mitologizovan u cilju opravdavanja ogromnih žrtava i postizanja kolektivne katarze. Težnja ka integraciji tradicijski nepovlašćenog prostora tela, seksualnosti, erotske želje i realnosti hegemonog modela muškosti postaje tako jezgro avangardnog postupka estetskog prevrednovanja tradicionalnih obrazaca u američkoj i srpskoj međuratnoj prozi o Prvom svetskom ratu. Kako estetsko prevrednovanje u osnovi podrazumeva afirmaciju i pozitivan estetski predznak određenih elemenata koji su kanonski zabranjeni, marginalizovani ili neprihvatljivi prema dominantnim moralno-estetskim standardima, njihovo inkorporiranje podrazumeva formu protesta usled suočavanja sa obrascima koji ne odgovaraju senzibilitetu nove generacije pisaca. Upravo na tome počiva svojevrsan društveno-kulturni protest pretežno mladih intelektualaca, pisaca najmlađe generacije međuratne književnosti, koji u svojim delima izražavaju pobunu protiv kultova nacionalne ideologije i estetskih obrazaca zasnovanih na datim vrednostima.

Ipak, važno je naglasiti da koncept estetskog prevrednovanja kakav se javlja u američkoj i srpskoj međuratnoj prozi o Prvom svetskom ratu, nikako ne podrazumeva radikalnu negaciju, već kvalitativnu transformaciju kulturno dominantnih, zatečenih kanonskih struktura. To nije postupak radikalnog odbacivanja tradicije, odnosno negatorski otklon prema obrascima ratničke kulture i patrijarhalne ideologije na kojoj počiva kanon romantičarsko-epske imaginacije rata, već dijalektičko kretanje koje podrazumeva istovremeno oslanjanje na tradiciju i otiskivanje od nje. Zato razobličavanje tradicionalnih kanonskih obrazaca koji glorifikuju rat i herojsku etiku ratnika, nikako ne podrazumeva otklon prema faličkom erotizmu i hegemonim aspektima ratničke muškosti. Iako se navedeni elementi romantičkog diskursa inkorporiraju u funkciji razobličavanja tradicionalnih romantičarsko-epških obrazaca u imaginaciji ratnog prostora, time se, s druge strane, oblikuje novi tip junaka, ratnika čije je delovanje u osnovi inspirisano efemernim željama, strahovima, kompleksima i potisnutim strastima, a ne odbranom epskih vrednosti i opštim dobrom zajednice. Uvodeći telo i seksualnost u žižu narativnog doživljaja, autori ispitivane proze nesumnjivo naglašavaju otklon prema tradicionalnim obrascima književne transpozicije rata i epske moralnosti, ali ne i prema faličkim matricama seksualnog ponašanja kao paradigmatičkoj vrednosti patrijarhalne kulture. Stoga u osnovi njihovog protesta ne treba videti radikalno odbacivanje ili osporavanje, već prvenstveno težnju ka estetskom prevrednovanju sveta i tradicionalnih obrazaca koji, kao što je već rečeno, u datom kulturnoistorijskom trenutku za savremenog čoveka nemaju vrednost autentičnih kulturnih kodova.

## 2. Percepcija muškog tela

Kada se razmišlja o dimenzijama estetskog prevrednovanja sveta u modernističko-avanagrđnoj prozi o Prvom svestkom ratu, neophodno je imati u vidu da reinterpretacija konvencionalnih seksualnih matrica u ispitivanom korpusu američke i srpske proze nedvosmisleno ukazuje na krajnje ambivalentan doživljaj ratnog prostora. U skladu sa etikom liminalnosti, bez obzira na traumatična iskustva „masovne klanice“ i nepojmljivih razmera destrukcije, Prvi svetski rat zadržava u domenu kolektivne uobrazilje magični oreol sakralnog prostora u kojem se fantazira kontinuitet apsolutne muške egzistencije. To je prostor grube i robustne muškosti čija bujna seksualnost ima na raspolaganju sve žene koje su, opijene sirovom energijom autentičnog muškog erosa, spremne da udovolje svakoj želji ratnika. Raskalašne karnevalske orgije, grupna silovanja ili izivljavanje najizopačenijih seksualnih strasti, kao neki od suštinskih elemenata fantazije ratnog prostora, dodatno ukazuju na činjenicu da je rat strogo rodno orijentisana aktivnost, i, prema većini tumača ratnog fenomena, jedan od retkih prostora modernog doba koji nudi autentično muško iskustvo.<sup>2</sup>

Mitologija bujne i potentne seksualnosti ratnika oduvek je deo književne, ali i vizuelne meditacije rata kroz istoriju. „Falusni kod“ u ratničkoj kulturi landsknehta, kao i u domenu muške vestimentarnosti 15. i 16. veka koji kasnije biva simbolički transformisan, ali ne i ukinut, veliča vojničku muškost insistirajući jasnim aluzijama na njenoj seksualnoj potentnosti. Privlačnost ratnika kao seksualno potentne i bujne muškosti, deo je fikcije faličkog erotizma koji dominira u ispitivanom diskursu američke i srpske međuratne proze o Prvom svetskom ratu. Pored toga što se većina muških likova uklapa u dominantni patrijarhalni stereotip, koji Ralf Donald u studiji *Reel Men at War* određuje kao „wolf stereotype“,<sup>3</sup> ispitivani diskurs ratne proze nedvosmisleno reinterpretira seksualne matrice faličkog erotizma.

Na samom početku svog romana *Plums*, Lorens Stolings jasno ocrtava domen faličkog erotizma koji leži u osnovi njegove interpretacije tragične sudbine heroja u postratnom američkom društvu. U pitanju je percepcija nagog muškog tela glavnog junaka, Ričarda Plama, koji je u potpunosti koncipiran prema normativnim kriterijumima patrijarhalne muškosti. On je herkulovski tip muškarca – snažno i

<sup>2</sup> Intimni doživljaj rata kao prostora homosocijalne utopije najbolje je, čini se, nagovešten u Hemingvejevoj priči „Soldier’s Home“, u kojoj mladi Harold Kribs, vrativši se iz rata, ne može da se uklopi u njemu potpuno strani svet društvenih normi i poretka koji sputavaju ostvarenje njegovih životnih potreba. Posmatrajući devojke sa verande svoje kuće, Kribs razmišlja o veoma složenim odnosima koje propisuje socijalna etikecija, a koji u ratu nisu postojali i, na taj način, činili komunikaciju među polovima mnogo jednostavnijom i neusiljenijom. Sećajući se rata, u kojem je žena bila prosto dostupna, Harold Kribs shvata da i pored snažne želje da se ostvari u odnosu sa nekom od tih devojaka, on nema volje da se povinuje društvenim normama koje nalažu zamorno udvaranje i osvajanje kao preduslov seksualnog čina.

<sup>3</sup> „Stereotip vuka“ („wolf stereotype“) podrazumeva reinterpretaciju tradicionalnog modela „poligamnog ljubavnika“ nastalog u 17. veku, koji sjedinjuje tradiciju srednjovekovne viteške muškosti sa novovekovnim herkulovskim modelom. Ovaj tip heroja-ljubavnika, podrazumeva model autentične patrijarhalne muškosti čija se ratoborna priroda podjednako uspešno realizuje na planu seksualnih podviga, beskompromisno potvrđujući faličku identifikaciju seksualne potentnosti sa pojmovima moći, muške časti i dostojanstva (Donald 2011: 72).

razvijeno telo određeno etikom hegemone muškosti (Stallings [Plm]: 4–7). Pored Stolingsovog junaka, američka ratna proza obiluje ovakvim tipovima: major Adams i narednik Rajan, iz Bojdovog romana *Through the Wheat*, narednik Novak, Džoni Hard i Crni Žan, u Stivensovom romanu *Mattock*, Džo Bonam iz Trambovog romana *Johnny Got His Gun*, brigadni general Asolan, u Kabovom romanu *Paths of Glory*, Den Fuzeli iz Dos Pasosovog romana *Three Soldiers*, članovi Marčove čuvene *Čete K*, u istoimenom romanu, Frederik Henri i Rinaldi, u Hemingvejevom romanu *A Farewell to Arms*, samo su neki od tipičnih primera hegemone muškosti u domenu faličkog erotizma američke proze o Prvom svetskom ratu.

Osnovna karakteristika ovakve muškosti jeste da ona „opija“ samom svojom pojavom, svojom sirovom snagom, odlučnošću i agresivnom energijom. Ona privlači i hipnotiše, beskompromisno ukazujući na svoje rodne prerogative i svoj dominantni status. Opisujući ženu koja pred takvim muškarcem oseća divljenje prema njegovoj varvarskoj snazi i odlučnosti, Arči Bins u svom romanu *The Laurels are Cut Down* reinterpreтира tipičnu erotsku fantaziju faličkog erotizma – snažan i pohotan muškarac, neustrašivi avanturista i ratnik, i prelepa žena koja žudi da mu se poda – koja u različitim varijantama leži u osnovi erotskog diskursa ratne proze.<sup>4</sup>

Strukturalna fantazija faličkog erotizma u srpskoj prozi o Prvom svetskom ratu gradi se po identičnom modelu, putem reinterpretacije propisanih kulturnih matrica. To je, takođe, svet snažnih i dominantnih muškaraca, i podatnih žena željnih muške snage. U tom surovom muškom svetu, koji neodoljivo podseća na prostor Ruzveltove graničarske mitologije, i u kojem je Obradov brat Đorđe, „hitar kao tele, snažan kao bik i lep kao krin“, platio glavom ljubav prema muslimanskoj lepotici Vasviji, rađa se kršna, sirova i raskošna muškost (Ratković [Nvb]: 24–25). U tom svetu u kojem „Hristićeva majka subotom pere noge njegovom ocu“, ili u kojem se „deci jednako pripovedaju priče o nabijanju na kolac, o nekim selima što su gorela, ili o nekim ljudima sa crvenim fesovima koji su klali i ubijali“, a u kojem „žene najradije igraju sa vlaškim oficirima“, rađaju se Vasićevi junaci Đorđe Hristić i Aleksije Jurišić, Petrovićev planinac Mišo i Smiljanićev narednik Aleksandar, Petar Rajić Miloša Crnjanskog, kao i Jakovljevićev poručnik Aleksandar ili Krakovljević Bora Pavlović, tipični predstavnici donaldovskog „vučjeg“ stereotipa.

Odgovarajući model propisane matrice faličkog erotizma predstavlja, svakako, odnos Đorđa Hristića i Jelene, u romanu *Crvene magle*, u okviru kojeg pripovedač reinterpreтира tipičnu patrijarhalnu fantaziju – mladog i snažnog ratnika koji, na trenutak, kroti razuzdanu seksualnost ženskosti: „stvorenje od devetnaest godina, naivno, detinjasto, bujno, žedno i žudno života i ljubavi [i] njen temperamenat, živ, bujan, i nemiran, pun tople strasti, sav vre“ (Vasić [Cm]: 18). Predstavljajući Hri-

<sup>4</sup> Lik Džordža Takeru takođe je jedan od karakterističnih predstavnika navedenog tipa muškosti. Prošavši sa bratom Alfredom kroz opasnu avanturu plovilice Beringovim morem u rano proleće, kako bi se na vreme vratili kući i prijavili za odlazak u rat (jer pravi muškarci ne čekaju da ih otadžbina pozove!), Džordž neposredno pred odlazak posećuje lokalnu učiteljicu Klarisu, simpatiju iz mladosti; u njihovom dramatičnom erotskom susretu Arči Bins će na pravi način ocrtati osnovne karakteristike patrijarhalne matrice seksualnog ponašanja (Binns [LaCD]: 120/127).

stića kao izdanak autentičnih patrijarhalnih vrednosti, stasitog, ozbiljnog i snažnog seljačkog sina, učitelja i ratnika koji celom svojom pojavom uliva strahopoštovanje, pripovedač reinterpreтира idejni kontekst tradicionalne patrijarhalne retorike. Ona posebno dolazi do izražaja u Hrističevoj erotskoj maštariji, u kojoj on „tako zanet onim sladostrasnim opojnim osećajem sanjari kako grli, miluje i zavodi ono lepo i toplo telo žene [*koju je voleo svom dušom i svim nasiljem svoje krvi i mesa*] što se s nekim bolom podaje, pa se ipak smeši i tako smešeci gubi postepeno svest“ (Vasić [Cm]: 18).

U skladu sa datim modelom percepcije herojskog tela, Vasić će svog junaka predstaviti u kontekstu ratne akcije u kojem se naglašava tipična falička identifikacija snage i robustnosti tela sa moći i ratničkom čašću muškarca, što u osnovi predstavlja neizostavni aspekt predstavljanja hegemonu muškosti u domenu faličkog erotizma (Vasić [Cm]: 70–71). Jedino takvo telo poseduje apsolutni erotski potencijal koji svaka žena prepoznaje kao idealni tip muškosti, i jedino takva muškost može da se smatra autentičnom.

Percepcija muškog tela u kontekstu ratne proze svakako ukazuje na to da se rat nedvosmisleno doživljava kao strogo rodno određena aktivnost u čijoj osnovi leži falički erotizam koji ga „hrani“ neophodnom dozom imaginacije i fantazije, bez koje bi rat, kao društvena institucija organizovanog nasilja, bio funkcionalno onemogućen. Prikazujući „autentičnu“ hegemonu muškost koja svoje utemeljenje pronalazi u identifikovanju telesne snage i seksualne potentnosti sa muškim identitetom, ratničkim ponosom i čašću, autori reinterpreтираju kulturnu svest o ratu kao društvenoj instituciji stvorenoj zarad održanja jednog utemeljenog sistema; sistema koji propisuje strogu hijerarhiju i rigidne matrice seksualnog ponašanja. Kao uslov erotskog potencijala, one nameću imperATIVE beskompromisnog ostvarivanja u domenu nametnutih ideoloških matrica po cenu društvene ekskomunikacije i diskriminacije. Upravo zato, falički erotizam i počiva na nasilju, jer nasilje, odnosno fizička sila, robustnost, sirovost i agresivna seksualnost, u domenu propisanih seksualnih uloga patrijarhalne kulture, predstavljaju temeljne uslove erotskog potencijala muškosti.

### 3. Percepcija ženskog tela

Erotska percepcija tela u retorici patrijarhalnog diskursa određena etikom hegemonu muškosti, podrazumeva precizno definisane uloge u domenu seksualne razlike. Muškarac je, kao aktivni princip, određen pozicijom moći, ratničkom etikom koja podrazumeva autentičnu muškost kao objektivno jezgro fizičke snage i bezuslovne seksualne potentnosti. Hegemoni model muškosti predstavlja, dakle, moćnog muškarca koji dominira na svim poljima društvenog i privatnog života, gde su aktivna seksualnost i apsolutna potentnost značajni aspekti erotskog identiteta. Ženi je, s druge strane, dodeljena uloga pasivnog elementa, čija pasivnost nije, prema patrijarhalnoj ideologiji, posledica muške dominacije, već objektivnih karakteristika roda. Ona se u domenu erotske percepcije utemeljene u etici patrijarhalnog diskursa, isključivo doživljava kao objekat muške požude. Žena je stvorena da bude posedo-

vana, zbog čega se njen erotski identitet gradi na principu dobrovoljne podatnosti – ona je privlačna jedino ukoliko se strogo pokorava moralnim zakonima patrijarhalne zajednice i ukoliko bezuslovno ispunjava svoju ulogu pasivnog objekta muškog zadovoljstva. U skladu s tim, čitav koncept ženske seksualnosti, razumevan u kontekstu patrijarhalne ideologije, počiva na „objektivnom“ načelu ženske pasivnosti, gde ne samo da muškarac usled svojih superiornih fizičkih i mentalnih karakteristika polaže pravo na to da poseduje i posmatra ženu kao predmet seksualnog zadovoljstva, već i sama žena suštinsko ostvarenje svoje seksualnosti vidi jedino u mogućnosti da bude posedovana od muškarca.

Upravo zato su ženska seksualnost i njeno ostvarivanje u kontekstu faličkog erotizma ratne proze nezamislivi izvan domena hegemonie muškosti i seksualnih matrica patrijarhalne kulture. Za razliku od tela „autentične“ muškosti koje se percipira kao robustno, čvrsto, snažno telo u koje nije moguće prodreti,<sup>5</sup> telo žene se, u skladu sa njenim identitetom pasivnog i zavisnog bića „objektivno“ podređenog autentičnoj muškosti, percipira kao oblo, nežno, meko, krhko, mirisno, toplo i „jestivo“. To je telo koje postoji samo zarad muške pohote, stvoreno samo zato da bi bilo osvojeno i potčinjeno, da bi udovoljilo svakoj želji bujne seksualnosti ratnika. Zbog toga se u diskursu ratne proze žensko telo percipira kao telo obilja, senzualno telo koje obećava uživanje određeno finim čulnim senzacijama koje treba da utole svaku glad (Petrović [Dš]: 99). To je telo koje mami svojim čarima, „bokova uz koje su se pripile haljine, a koji svedoče o paganskoj lepoti tela zbog koje krv traži oduška, i čini da ratnici kao mlade i zdrave životinje koje su puštene iz uza na sunce, podivljaju od slobode“ (Petrović [Nj]: 32). To su bele i oble ruke, mekane i tople mišice, crveni mesnati obrazi, teška, bujna i mirisna kosa, beo vrat, krupne i čvrste grudi. To je mlečna put i krupna bedra koja se „bele kao karlice od sira“ (Ratković [Nvb]: 61–62).

U domenu navedenih matrica Den Fuzeli, junak Dos Pasosovog romana *Three Soldiers*, posmatrajući privlačnu konobaricu koja nezainteresovano hekla za šankom, ima utisak da drugi vojnici halapljivo prate svaki njen pokret, „kao gladni psi koje neko izaziva tanjirom hrane“ (Dos Passos [TS]: 962). Isto tako, narednik Ševlin, junak Stivensovog romana *Mattock*, šeretski će zapaziti da suštinski kvalitet rasne lokalne lepote Žuni Tedusak, leži u činjenici da ima više oblina nego pereca (Stevens [Matt]: 75–76). Takođe, gospođicu Milmor, junakinju romana *Vile Kater*, muškarci od milošte zovu „breskva iz Džordžije“. Ona je, i pored toga što je bila niska i punačka, smatrana istinskom lepoticom zbog svojih zlatnih lokni i *mesnatih* rumenih obraza. (Cather [OofO]: 588–595)

Na sličan način će Stevan Jakovljević opisati erotski susret svog junaka, poručnika Aleksandra, inače tipičnog donaldovskog „vuka“, sa nevinom sedamnaestogodišnjom devojkom, čijoj se majci predstavio kao pukovski doktor koji će rado pregledati njenu bolesnu kćer. Povevši sa sobom nekoliko svojih drugova koje je ostavio pred vratima sobe da čuvaju stražu, Aleksandar je ubedio devojkicu da se ski-

<sup>5</sup> Prema Džejsmu Peneru, to je suštinska odlika faličke fantazije koja podrazumeva identifikaciju telesne snage sa ratničkom čašću i dostojanstvom muškosti u kontekstu sveopšte dominacije hegemonog modela (Penner 2011: 15).

ne, posmatrajući „kao krvnik usplamtelih očiju to mlado golo telo“, dok su njegovi „stražari“, vireći kroz ključaonicu, „ličili na hijene koje štekću pred svojim plenom“ (Jakovljević [StI]: 134).

Žena se, dakle, u kontekstu faličkog erotizma posmatra kao objekat muške požude; ona je „parče“, ukusan zalogaj čisto fiziološkog porekla. Upravo tako će Tića čuvenom zavodniku potporučniku Bori Pavloviću predložiti odlazak kod jedne raspuštenice, sa kojom se on zabavlja, ali koja, takođe, ima sestru za koju Tića tvrdi da je „dobro parče“. A pred „dobrim parčetom“ pravi muškarac oseća „plimu opojnosti, oseća kako njegove usne drhte u želji da se ljubi, da se ugrizaju obrazi, usne i grudi što se pred njime odmereno talasaju“. Šetajući pustim i mračnim ulicama Tijabare, pripijajući se u hodu uz meko i toplo žensko telo, Bora oseća toplotu njenih okruglih mišica i ramena (Krakov [Kb]: 94).

Opisane forme percipiranja ženskog tela koje leže u osnovi strukturiranja erotskog diskursa u domenu ispitivane ratne proze, jasno ukazuju na to da se erotska percepcija realizuje u domenu faličkog erotizma, odnosno, u kontekstu strogo propisanih seksualnih uloga, što nedvosmisleno fundira erotski potencijal tela. Narativna realizacija društveno propisanih matrica seksualnog ponašanja, odnosno reinterpretacija propisanih seksualnih uloga, na taj način razotkriva princip objektivizacije u osnovi erotske percepcije ženskog tela u kontekstu faličkog erotizma. Tu se ženskost pretvara u čistu telesnost određenu taktilno-gustativnim senzacijama, zbog čega, po ugledu na Lis Irigarej, Džon Stoltenberg u seksualnoj objektivizaciji vidi suštinski postupak strategije fundiranja mita o muškoj supremaciji (Stoltenberg 2000: 41). Erotska percepcija ženskog tela koju određuje taktilno-gustativni doživljaj, rezultat je suštinskog određenja rata kao strogo rodno profilisane aktivnosti u kojoj dominiraju muškarci i gde je muška perspektiva apsolutna. Prema Ralfu Donaldu, funkcija ženskih likova u američkoj ratnoj književnosti i filmu isključivo se realizuje u domenu telesnog i efemernog, s obzirom na to da se ženski likovi najčešće uvode sa ciljem isticanja i upotpunjavanja autentične hegemonije muškosti ratnika. Žena se uvodi u priču samo zato da bi herojska muškost u potpunosti bila realizovana u svom suštinskom aspektu seksualne potentnosti i dominacije (Donald 2011: 4). Prema rečima jednog Jakovljevićevog junaka u romanu *Srpska trilogija*, „mobilizaciju treba protegnuti i na žene, jer kad već muškarci daju živote, onda i one treba nešto da prilože“ (Jakovljević [StI]: 74). Zato što je rat autentično muška aktivnost; prostor u kojem prava muškost dobija neograničenu slobodu i ukida sve norme profane stvarnosti koje sputavaju njenu agresivnu, pohotljivu i posedovalačku prirodu i seksualnost. Na kraju krajeva, zaključio je jedan od Vasićevih *rekonvalescenata* svoju priču o *božanstvenim Grkinjama*, „šta je rat drugo nego seoba žena, to je razmena žena: *Eto vam, dakle: pa cherchez la femme!*“ (Vasić [Rk]: 112).

#### 4. Zaključak

Prvi svetski rat je, usled svoje parališujuće destruktivnosti, masovnosti i tragičnosti, označio, kako u američkoj, tako i u srpskoj književnosti i kulturi, radikalni raskid sa tradicijom glorifikacije i mitologizacije rata, odnosno njegove imaginacije u



formi savršeno-završenih modela epske prošlosti. U skladu s tim, takozvana „proza protesta“, odnosno modernističko-avangardna proza o Prvom svetskom ratu, otvara prostor za strukturiranje nove umetničke paradigme koja teži autentičnoj ekspresiji neposrednog ratnog iskustva izvan svih estetskih normi kanonske umetnosti. Ipak, *radikalni raskid* sa tradicijom romantičarsko-epske paradigme u imaginaciji ratnog prostora nikako ne podrazumeva apsolutni iskorak iz dominantnog konteksta patrijarhalne ideologije i ratničke kulture kao njenog integralnog dela. Estetsko prevrednovanje kao model kulturne pobune protiv nefunkcionalnih književno-estetskih kodova, nikako nije u potpunosti razorilo utopijski fantazam ratnog prostora, već ga je samo kvalitativno transformisalo. Nasuprot kanonskim formama predstavljanja rata kao inicijacijskog prostora viteške muškosti ili epske utopije koju određuju najviše vrednosti nacionalnog etosa i epskog kolektiva, autori izražavaju protest protiv lažnih društvenih konvencija i licemernog konzervativizma vladajuće društvene ideologije, kvalitativno transformišući dati prostor u inicijacijski prostor grube i seksualno potentne hegemonije muškosti. U tom smislu, transformišući model herojske muškosti koji se zasniva na hrišćanskoj moralnosti, čednosti i seksualnom asketizmu, autori modernističko-avangardne proze o Prvom svetskom ratu inkorporiraju u svoj književni koncept robustno muško telo i sirovu mušku seksualnost, nastojeći da kreiraju karakterističan model moderne muškosti.

Estetsko prevrednovanje sveta kao dijalektičko kretanje istovremenog oslanjanja na tradiciju i otiskivanja od nje, svoju dinamiku dokazuje u postupku transformacije frontovskog prostora kao tradicionalno dominantnog prostora herojske akcije. Naime, uporedo sa prostorom u kome se gine puzeći po blatu, u živčanom strahu od razornih projektila, ili se umire u prljavštini od zime, gladi i bolesti, prostorom koji je usled masovne tehnološke destrukcije u potpunosti istrkao ratnika iz njegove simboličke ravni, odnosno odvojio ga od delanja i pretvorio u pasivnost koja se suočava sa razornom silom kojoj ne može da se suprotstavi, autori, s druge strane, slikaju raskalašne prostore pozadine u kojima ratnici kroz fantazije faličkog erotizma ili izivljavanje efemernih strasti tragaju za utemeljenjem i obnovom ugrožene fikcije muškosti. Inherentna povezanost *etosa* i *erosa* koja uslovljava bezuslovnu operativnost tradicionalnih matrica seksualnog ponašanja u temelju erotskog identiteta hegemonije muškosti, a koja se može dokazati interpretativnom analizom velikog broja primera iz građe, nedvosmisleno ukazuje na, iako u osnovi tragičnu, ipak nerazorivu dinamiku života koji nikada nije osuđen da nestane, već je samo pomućen i doveden do krajnjih granica postojanja.

Upravo zbog toga, značenje narativne transpozicije neposrednog iskustva rata u američkoj i srpskoj međuratnoj prozi ne možemo svoditi na jednostrano tumačenje pacifističkog projekta koji ima za cilj diskvalifikaciju rata kao besmislenog masovnog masakra. Verovati da je smisao pisanja o strahotama Prvog svetskog rata postizanje konačnog mira, ili romantična reinterpretacija mita o „ratu koji će okončati sve ratove“, a koji se u američkoj međuratnoj prozi beskompromisno razobličava u cilju dokazivanja sveopšteg razaranja iluzija osvećenih subjekata, predstavlja previd modernističko-avangardnog konteksta u kojem se dati tekstovi moraju razumovati. U krajnjem slučaju, možemo govoriti tek o tragičnom vakuumu ili ćorsokaku



u kojem su se neminovno našli svi oni koji su, vrativši se iz rata, spoznali surovu ispraznost patriotske retorike ili se suočili sa beskrupuloznom strategijom dislokacije sećanja u kontekstu posleratne stvarnosti, što je prouzrokovalo preusmeravanje energije na otvaranje novih frontova.

### Izvori

- Binns, A. 1937. *The Laurels are Cut Down*. New York: Reynal & Hitchcock.
- Boyd, T. 1923. *Through the Wheat*. New York – London: Charles Scribner's Sons.
- Cather, W. 2004 (1922) *One of Ours*. Project Gutenberg eBook [Kindle Edition].
- Cobb, H. 1935. *Paths of Glory*. New York: Penguin Books [Kindle Edition].
- Dos Passos, J. 2004 (1920). *Three Soldiers*. Project Gutenberg eBook [Kindle Edition].
- Hemingway, E. 1987 (1924), "Soldier's Home", *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*, New York: Scribner [Kindle Location 2302–2427].
- Hemingway, E. 1929. *A Farewell to Arms*. New York – London: Charles Scribner's Sons [Kindle Edition].
- March, W. 1984 (1933), *Company K*. New York: Arbor House.
- Stallings, L. 2006 (1924). *Plumes*. South Carolina: The University of South Carolina Press.
- Stevens, J. 1927. *Mattock*. New York: Alfred A. Knopf.
- Trumbo, D. 1984 (1939). *Johnny Got His Gun*. New York: Bantam Books.
- Crnjanski, M. 1921. *Dnevnik o Čarnojeviću*. Beograd: Sveslovenska knjižarnica.
- Jakovljević, S. 1961. (1939). *Srpska trilogija*. Beograd: Prosveta.
- Krakov, S. 1994. (1921). *Krila*. Beograd: „Filip Višnjić“.
- Petrović, E. 1934. *Neznani junak*. Beograd: Izdavačko i knjižarsko preduzeće Geca Kon A.D.
- Petrović, R. 1977. (1935). *Dan šesti*. Beograd: Nolit.
- Ratković, R. 1933. *Nevidbog*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Smiljanić, D. 1930. *Usput*. Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
- Vasić, D. 1922. *Crvene magle*. Beograd: Srpska književna zadruga, Kolo XXV. Broj 166.
- Vasić, D. 1990. (1922). „Rekonvalescenti“, *Sabrane pripovetke Dragiše Vasića*. Beograd: Prosveta, str. 84–116.

### Literatura

- Adams, M. 1990. *The Great Adventure: Male Desire and the Coming of the World War I*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- Brajović, T. 1999. Outsajderska paradigma i rat, *Srpski roman i rat*. Despotovac: Narodna biblioteka „Resavska škola“, str. 87–101.
- Campbell, J. 1999. Combat Gnosticism: The Ideology of First World War Poetry Criticism, *New Literary History*, Vol. 30, No. 1, Poetry & Poetics (winter, 1999), pp. 203–215, The Johns Hopkins University Press.

- Donald, R. & MacDonald, K. 2011. *Reel Men at War Masculinity and the American War Film*. Lanham – Toronto – Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
- Gandal, K. 2008. *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner and the Fiction of Mobilization*. Oxford – New: Oxford University Press.
- Joković, M. 1994. *Imaginacija istorije: problem istorijske i književnoestetske distance u srpskom romanu o Prvom svetskom ratu – evropski kontekst*. Beograd: Prosveta.
- Jovanović, A. 1999. Umiranje u veselom bunilu (Stanislav Krakov, *Krila*. 1922), *Srpski roman i rat*. Despotovac: Narodna biblioteka „Resavska škola“, str. 113–132.
- Kennedy, D. M. 2004. *Over Here: The First World War and American Society*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Lompar, M. 1996. *Moderna vremena u prozi Dragiše Vasića*. Beograd: „Filip Višnjić“.
- Pavković, V. 1999. *Krila Stanislava Krakova, Srpski roman i rat*. Despotovac: Narodna biblioteka „Resavska škola“, str. 133–139.
- Penner, J. 2011. *Pinks, Pansies, and Punks: The Rhetoric of Masculinity in American Literary Culture*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Piep, K. H. 2003. “Modern Understanding: Gender and Race Politics in American World War I Writings”, *EESE* 6/2003, webdoc.sub.gwdg.de: Erfurt Electronic Studies in English.
- Piep, K. H. 2009. *Embattled Home Fronts: Domestic Politics and the American Novel of World War I*. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Stoltenberg, J. 2000. *Refusing to be a Man: Essays on Sex and Justice*. London: UCL Press.
- Zhou, W. and Ping, L. 2011. The First World War and the Rise of Modern American Novel: A Survey of the Critical Heritage of American WWI Writing in the 20th Century, *Journal of Cambridge Studies*, Vol. 6, No. 2–3, p.166–130.

**Marijan K. Mišić**

## **THE BODY AND THE MEANING: DIMENSIONS OF AESTHETIC REEVALUATION OF THE WORLD IN INTER-WAR AMERICAN AND SERBIAN FICTION ON WORLD WAR I**

### Summary

In literature, the body represents a cultural and political construction whose intentions exceed the basic description of the flesh. Actually, it is an aesthetic marker of different cultural, social and political discourses infiltrated in it. As the representation of the body in literature is inevitably connected with its poetic and aesthetic intentions, this paper examines the body perception in the narrative discourse of the so called “fiction of protest” trying to elaborate its specific role in the postwar writers’ rebellion against the way of describing the war through the stilted shibboleths and pieties of the traditional culture. Examining different modes of the erotic body perception in the American and Serbian inter-war fiction on the World War I, we want to point out that



this phenomenon has its specific function in structuring a new paradigm founded in the avant-garde procedure of aesthetic reevaluation of the world. Accordingly, this paper proves that the body and the way it is being perceived, have essential importance in the given narrative discourse: on one hand, they represent the fundamental markers of the aesthetic reevaluation of traditional forms of the immediate war experience narrative transposition, and on the other, they indicate a specific relation to the war, deeply thwarting every attempt to determine the given discourse as a superficial anti-war engagement or a form of pacifistic propaganda.

[marijanmistic@yahoo.com](mailto:marijanmistic@yahoo.com)

## **COR SANCTUM/ECTOPIA CORDIS: THE MEANING OF THE HUMAN HEART BETWEEN THE CLINICAL GAZE AND ROMANTICISM IN *THE DRESS LODGER***

**Abstract:** Set against the backdrop of the 1831 cholera outbreak in Sunderland and the 1828 Burke and Hare body-snatching scandal, Sheri Holman's neo-Victorian novel depicts the disciplinary aspects of 19<sup>th</sup> century clinical medicine, with a particular focus on the (pathological) anatomy of the heart. Yet Holman problematizes this "Foucauldian theme" (Heilmann and Llewellyn 2009) by drawing heavily on the symbolism of the Sacred Heart and the Romantic valuation of "the holiness of the heart's affections". Constructed simultaneously as animalistic and mechanical by the then-emerging clinical gaze, the human heart is in this other discourse seen as potentially liberating, in the sense that emotional attachment provides basis for both individual transcendence and socially relevant (if peace-disturbing) action.

**Key words:** heart, gaze, clinic, cholera, neo-Victorian, Romanticism, class, power, anatomy, pathology, prostitution, Sheri Holman, Michel Foucault

### **1. Introduction: *The Dress Lodger* and the 'Foucauldian theme'**

Like so many neo-Victorian novels (*Hottentot Venus* by Barbara Chase-Riboud (2003), Belinda Starling's *The Journal of Dora Damage* (2006), Gyles Brandreth's *Oscar Wilde* series (2007-12), to name just a few), Sheri Holman's *The Dress Lodger* (2000) references historical events and people: the first outbreak of cholera on the British soil, in the port town of Sunderland in 1831, and the Burke and Hare murders in Edinburgh, 1828 – the scandal which haunts not only the career of one of the protagonists, but the whole novel, fuelling class conflicts and conveying, quite graphically, the price of (scientific) progress<sup>1</sup>. The dress lodger is fifteen-year-old Gustine, a factory worker by day and a prostitute by night: she rents a bed in a crammed lodging house in one of Sunderland's many slums, and she rents the titular (expensive-though-going-out-of-fashion) blue dress in which her wholly naked, chapped body is lodged for the night, dressed up and rented itself - sold like so

---

<sup>1</sup> The "scandal" refers to the murder of sixteen people, over the ten-month period, for the purposes of anatomy teaching. The murders were attributed to William Hare and William Burke, Irish immigrants, who were allegedly supplying Dr Robert Knox with the bodies of their victims as dissection material. Both men were sentenced to death and executed. A day after he was hanged, Burke's body was publicly dissected in Old College – a medico-legal spectacle for which tickets were sold. In *The Dress Lodger*, the character of Dr Henry Chiver is depicted as Robert Knox's associate.

much bad fish<sup>2</sup>. Gustine prostitutes herself under the never-ceasing surveillance of the old woman called the Eye, described, in an obvious nod to both Bentham and Foucault, as “a living, breathing Panopticon” (Holman 2000: 11). Gustine needs this additional income for her child, a four-month-old baby boy born with the heart on the outside of the body, covered only by thin, transparent skin. It is this heart that is at the heart of the novel, as the site of struggle between Gustine, who wants it fixed, *hidden*, and a surgeon who wants to expose it even more, for the sake of “greater good” (which he, together with mainstream culture, equates with the advancement of scientific knowledge), and his own soiled reputation. The surgeon, Henry Chiver, while looking for a fresh start after his involvement with the Burke-Hare scandal, moves from Edinburgh to teach medicine to young men from prominent Sunderland families – medicine which at this historical moment becomes synonymous with (pathological) anatomy, as Foucault discusses in *The Birth of the Clinic* (1963). In order to do this, however, Henry needs dead bodies, and it is a dangerous need – the Anatomy Act has not yet been passed, the memories of Burke and Hare are too fresh, in the highly wrought social climate preceding the Reform Bill it is too risky to engage in grave robbing. Gustine offers to help him find corpses, hoping that the good doctor will in turn help her son. Then cholera comes to town: quarantine is (badly) enforced; middle-class philanthropists distribute pamphlets and blankets; class tensions erupt into riots over dead bodies. In the town which becomes the clinic in the Foucauldian sense of the word – a *teaching* hospital - everyone learns a lesson while the blue specter of *cholera morbus* whirls around like a dervish in trance (or the Eye in the last few hours of her life), lodging in bodies indiscriminately. In what reads like a deliberate echo of Thomas Carlyle’s well-known chapter on ‘Mammonism’ from *Past and Present* (1843), it is only through infection and dying that Sunderland’s class-divided inhabitants are reminded of their common human bonds, with death itself being identified in the end as the ultimate *grand recit*.

Outlined like this, Holman’s novel is clearly the fictional exploration and problematization of the so-called “Foucauldian theme” dominating much of contemporary neo-Victorian fiction. Defined rather widely as “the way in which

<sup>2</sup> The very opening of the novel calls attention to the interplay of attractive appearances, consumerism, deception and gender in the context of early capitalism: “The boys down on the Low Quay know a hundred ways to sell bad fish. They’ll mingle four dead eels with every one alive knowing full well the average man can’t tell which is which tangled inside a cloudy tub. They’ll polish up a stinking mackerel with a bit of turpentine and buff it up with their shirttails until it gleams. Beneath the wharves late in the day, you can catch them blowing air into the bellies of cod to make their underweight catch look fat and succulent. Poor hungry family, to puncture those flatulent fish and find them more air than meat. But a boy’s got to make a living...” (Holman 2000:1). Nor is deception reserved for meat. The narrators continue: “You’ll notice it most on Saturday nights when the markets are set up along Low Street. The orange sellers have secretly boiled their fruit to plump it up, though the practice cause it to turn black within a day; cherry vendors have weighed their prepacked boxes with cabbage leaves to tip the scales. Not everyone is dishonest, but nearly every merchant prefers to sell his wares after dark when their imperfections are softened by candlelight and men’s eyes are less discerning after a full day’s work” (ibid.). In the midst of boys and men making their living buying, selling, consuming fish and flesh and fruit, there is a girl called Gustine – her profession, as well as her position within the framework of consumer capitalism, is unmistakably suggested by her name.

individuals and their bodies are disciplined into discourses of power through ‘observation’” (Heilmann and Llewellyn 2009:111), it is this theme that puts the “neo” in “neo-Victorian”. The obvious contemporary aspect of the novels like *The Journal of Dora Damage*, *Observations*, *The Asylum*, *Hottentot Venus*, *The Crimson Petal and the White*, and *The Dress Lodger*, lies precisely in their awareness of the modernity of Victorian age in terms of redefining the relationship between power and individual, specifically, a socially marginalized individual at the mercy of institutionalized gaze. In addition, as if taking cues from Foucault himself - ‘one should try to locate power at the extreme points of its exercise, where it is always less legal in character’ (Gordon 1980: 97) – neo-Victorian novelists typically examine both the power of the gaze and the possibility of resistance from the perspective of those on the receiving end, and in their “less than legal” forms.

In *The Dress Lodger*, the less-than-legal exercise of the power of surveillance is graphically represented by the Eye, an old woman who is employed by Gustine’s landlord and pimp, Wilky Robinson, to follow her closely lest Gustine should run away with the precious dress<sup>3</sup>. The Eye is herself the victim of capitalism’s ever-renewing methods of exploitation and surveillance: near the end of the novel it is revealed that as a young girl she was employed in a mine where she caused an accident, after which she was beaten bloody and left with only one good eye. Her current role as a controlling officer in the unofficial prison of Gustine’s life seems illustrative of Foucault’s famous definition of power as “something which circulates” (Gordon ed. 1980:98). (From a Marxist perspective, though, the Eye seems to represent “the triumph of capitalism over the oppressed” (Eagleton 2005:112).) Yet there are welcome departures from Foucault as well: while Foucault as a rule evades class and gender relations in his discussions of power, Holman examines them as very real and toxic, most obviously at work in Henry Chiver’s attempt to take away Gustine’s baby by labeling her as an unfit mother, both morally and financially, without at once pondering over his own systemic implication in her position.

But it is not only the addition of class and gender factors to the overall treatment of power, surveillance, discipline and bodies that makes this novel a problematization of Foucault. The central event – cholera epidemic – allows Holman to revisit and revise his influential genealogy of modern medicine in what is by common consent ‘the most neglected of Foucault’s works’ (Jones and Porter eds. 1994:31), *The Birth of the Clinic* (1963). In Holman’s novel, cholera is treated not only as a disease that calls for the greater surveillance by the local authorities, and the subsequent transformation of the town into the clinic, thus allowing for the emergence of ‘medicine of epidemics’ and then biopolitics – all familiar Foucauldian themes - it is also, indisputably, regarded as the great leveler, the most democratic force ever, and the blue vengeance, spreading through all social layers the color of the victimized, the silenced, and the exploited. In *The Dress Lodger*, blue is the color of a teenage

<sup>3</sup> The dress, needless to say, is precious not so much for its financial value but for its symbolic potential: it is as the signifier of high-class femininity that the blue dress feeds Gustine’s working class clients’ fantasies of deflowering a young lady, especially while she begs ‘Please, don’t [...] I never have’ (Holman 2000:14). Class aggression, Holman shows, is a two-way street.

prostitute's dress (and the girl has a job<sup>4</sup>), the color of the miners' faces after a long work day (Holman 2000:238), the color of the living baby's heart and his dead body, and the color of the internal organs of a pregnant dog injected with prussiate of potash by Henry's students (28). The signature hue with which cholera marks its victims thus clearly suggests that the disease is a retaliation born out of injustice to wreak injustice. Holman's poetic representation of cholera as a terrible lodger in a variety of (classed & gendered) bodies therefore breaks away from Foucault's account of the new conceptualization of disease by clinical medicine at the end of the 18<sup>th</sup> century: "Disease... is no longer a pathological species inserting itself into the body wherever possible; it is the body itself that has become ill" (Foucault 2003:136). Holman's symbolic deployment of cholera relies precisely on this old view of "pathological species"; the deliberate anachronism in the otherwise carefully re-created nineteenth-century setting undermines straightforward histories, and is both an expression of the neo-Victorian narrative self-consciousness and a (Romantic) plea for the existence of justice higher than the legal one.

Holman's apparent dialogue with Foucault is also evident in the novel's treatment of a very specific instance of surveillance, knowledge and power – the clinical gaze that Foucault first theorized in *The Birth of the Clinic*. As already stated, Holman, unlike Foucault, does not discuss the clinical gaze in isolation from class and gender. More specifically, as opposed to Foucault, who sees the clinical gaze (as well as other forms of power) as productive and constitutive of individuality (in *The Birth of the Clinic*, the clinical gaze constitutes modern subjectivity, bound up with death), Holman recreates the experience of the clinical gaze from the perspective of those on the receiving end, "those who serve" (Holman 2000:302), as individually and collectively dehumanizing.

## 2. Ectopia Cordis: Human Heart under the Medical Gaze

"the loquacious gaze with which the doctor observes the poisonous heart of things..." (Foucault 2003: xi-xii)

"I am just going to make a longitudinal incision here, like this," he says, "and expose the heart."

Dr Henry Chiver, *The Dress Lodger* (179)

Foucault begins *The Birth of the Clinic* with the pronouncement that the book is concerned with "language, space, death, the act of seeing, the gaze" (Foucault 2003: ix). Chronicling the birth of modern medicine in the last few decades of the eighteenth century<sup>5</sup>, he focuses on the clinic, both as a form of knowledge (embodied

<sup>4</sup> Two jobs, actually, as Gustine herself states: "I work for a living. I work all day in the mud and I work all night on the streets" (Holman 2000:110)

<sup>5</sup> At this point, it is worth noting that Foucault discusses French medicine: England, however, was not much different, according to the meticulous study by Russell Charles Maulitz, *Morbid Appearances: The Anatomy of Pathology in the Early Nineteenth Century* (2002).



by the ‘anatomy-clinical method’) and a specific space/institution. As an institution, the clinic is modern and *political*, in the most obvious sense that it was opposed to the older ‘hospital’ – ‘the dumping ground for the incurable’ (Jones and Porter eds. 1994:38) – and closely tied to the revolutionary hopes for the Republic<sup>6</sup>. According to Foucault, the birth of the clinic is premised on three interrelated features: ‘the sovereign power of the empirical gaze’ (xiv); the ‘syntactical reorganization of disease’(195) and ‘the corpse [as] the brightest moment in the figures of truth’(125). Locating the emergence of modern medicine in the shift from Pomme to Bayle as primarily the shift in styles of description (from Pomme’s ‘language of fantasy’ to Bayle’s ‘language suggesting the world of constant visibility’(x)), Foucault goes on to discuss specific instances which effected the ‘spatialization and verbalization of the pathological’(xi) which is now, in that new historical moment, ‘enclosed within the singularity of the patient’(x) – hence the clinical medicine’s contribution to the knowledge of the individual and its full engagement ‘in the philosophical status of man’ (Foucault 2003:198). The spatialization and the verbalization of the pathological made possible by the gaze (‘the eye [which] first opens the truth’(xiii)), moreover, initiated the privileging of death – a dead body – as the source of truth. Foucault quotes J. L. Albert who, in 1817, expressed this ‘death turn’ of new medical science eloquently: ‘the inanimate remains of the human body (...) once the vile prey of worms, became the fruitful source of the most useful truths’ (Foucault 2003:125). Dead body as the source of truth and knowledge – ‘an objective, real, and at last unquestionable foundation for the description of diseases’ (129) - became institutionalized in the form of pathological anatomy, privileged throughout the nineteenth century as the discipline on which, Foucault argues, the clinic was founded. The opening up of dead bodies for the gaze of the medical practitioner, moreover, determined the approach to the living body as well. The post-mortem dissection, Nikolas Rose states, was paralleled by the accessing of the living body ‘through any number of devices, starting with the stethoscope, that would augment the clinical gaze and allow it to peer into the organs and systems of the living body’ (Rose 2008:11). Peering into the living bodies, in constant expectation of disease, inevitably pathologizes them: hence the redefinition of life itself as the possibility of death, the tradition that we still inhabit in the twenty-first century.

In *The Birth of the Clinic*, Foucault delivers what he promises in the introduction: an account of the medical space, language, death and the way of seeing undergoing profound reorganization in the last decades of the eighteenth and the first few years of the nineteenth century (his exploration stops at the year 1816). This influential account, therefore, does not – cannot – take into consideration personal experience of a patient under the new clinical gaze, which can be profoundly dehumanizing, as many anti-medicine movements and individuals emphasized<sup>7</sup>. Yet even Foucault,

<sup>6</sup> ‘The first task of the doctor is therefore political: the struggle against disease must begin with a war against bad government’ (Foucault 2003: 33). See *The Birth of the Clinic*, chapter ‘A Political Consciousness’ (Foucault 2003: 22-38).

<sup>7</sup> See, for instance, Susan Greenhalgh, *Under the Medical Gaze*, (Greenhalgh 2001: 76-7, 275, 303).

always careful to refrain from passing a judgment, at one point asks: “But to look in order to know, to show in order to teach, is not this a tacit form of violence, all the more abusive for its silence, upon a sick body that demands to be comforted, not displayed?” (Foucault 2003: 84) – the theme that runs through *The Dress Lodger* as well. Additionally, though he famously refuses to conceptualize and examine power relations via class and gender, in the chapter “The Lesson of the Hospitals” he discusses the necessary reciprocity between the rich and the poor which enables the functioning of clinic, in both senses of the word. Yet Ruth Richardson in her study *The Making of Mr. Gray’s Anatomy* (2008) demonstrates that in England it was not by reciprocity and contract that the ‘raw material’ for the anatomical atlases – the visual-verbal expressions of anatomo-clinical method/knowledge par excellence – were obtained. The raw materials, the dead bodies of the London poor and working-class inhabitants, were obtained by a whole array of deception, intimidation and theft, including but not limited to grave-robbing (see Richardson 2008: 117-140). At one point in the novel, Gustine in tears summarizes the experience of the victims, the casualties of the progress of capitalism and medical science: “When are we ever supposed to rest, Dr. Chiver?” she asks him, tears of rage and exhaustion streaming down her cheeks. “While we live, we shovel your coal and cook your food and spread our legs, and then, when we have the gall to die, you tell us our work is still not done. No, we must toil for you even after Death has set us free” (Holman 2000:312).

*The Dress Lodger*, it is clear from the passage just quoted, imagines more complex and interconnected histories, where the birth of the clinic, the gaze armed with precise terminology, and the pathologizing of life are clashing with the Romantic themes - love, storytelling, rebellion, and characters like “[t]he woman who glows in the dark and the baby with the extraordinary heart” (Holman 2000:115), all of them crossing and intersecting in the central image of the heart. The clinical gaze itself is not disembodied as in Foucault; on the contrary, it comes equipped with a socially positioned, gendered body, and a personal history, and is revealed to be even deadlier for all that. Dr. Henry Chiver, who wields Latin diagnosis of *ectopia cordis* like a weapon, in addition to his class and gender power (especially in relation to someone like Gustine), is the representative of the new clinical method of obtaining knowledge, which, Holman insists, is necessarily lethal, premised as it is on death as truth, and even some love of death<sup>8</sup>. To him, the human heart in particular – his own included - is merely a pump, an organ devoid, and undeserving, of any kind of sanctity or sentimentality: “nothing but an organ; knowable, controllable. Look, now I enter the great venous system bound for the right auricle of the heart. I move to the ventricle, from the ventricle to the lungs, from the lungs to the left side of the heart, and from thence to the general arterial system to be elastically sped through the entire body.” (Holman 2000:57).

Moreover, just like Victor Frankenstein, who embodies the same medical creed

<sup>8</sup> “I pity your future wife, Dr. Chiver,” Gustine says. “You are faithful only to Death” (Holman 2000: 266).

(Shelley 1999:41), Henry Chiver believes that there is no too high a price for the march of progress – in addition to animal testing, depicted in all its unnecessary cruelty, he is revealed to have purchased Burke and Hare’s victims’ dead bodies in Edinburgh. But the worst aspect of Dr Chiver is his instrumentalization of life – a particularly helpless child’s life - for the sake of his career and Science. The language that Holman has him resort to while holding Gustine’s baby in his arms for the first time is deceptively sentimental, and therefore more chilling: “The heart is the beginning of life, thinks Henry, staring down at the babe in his arms. You could be my new beginning.”(Holman 2000:210) Hope for a new beginning, sentimentally attributed to children in Western culture at this point in history, in Dr. Chiver’s case means a more successful method of studying the heart – with the living rather than dead material, pointing to the future of posthuman medicine and the well-documented in vivo experiments with human subjects of the Nazi medical scientists.

In *The Dress Lodger*, Henry Chiver embodies the new clinical approach to life, body, death and disease. As the clinic is a teaching hospital, and the method of arriving at truth, Dr Chiver embodies the new teaching procedures and lessons as well, and it is here that Holman’s criticism is the strongest. Henry teaches his students – young men from privileged Sunderland families – over dead bodies (literally), showing and explaining to them the principles of blood circulation, the function of vena cava and the pulmonary artery (Holman 2000:180). But this knowledge is not objective, and innocent: Henry delivers lessons in class and gender as well. Implicitly, he teaches his students that poor people’s (especially prostitutes’) bodies belong to them, in the name of progress. He teaches them that human bodies are machines and therefore animalistic (the definition of animals as “animata mechanica” going back to Descartes). He teaches them there is no fear, and that there is nothing sacred, about human bodies and death. Finally, he teaches his students that the human heart in particular is the seat of illness – it is no accident that he is interested in pathological forms only, the “cholera heart” and ectopia cordis. But there is another teacher in this teaching hospital. Cholera, which kills his fiancée Audrey, “his beautiful girl” coupled with the poor people’s riot (enraged after finding the graveyard, Trinity Pit, robbed of the dead bodies of their beloved) will teach Henry that the human heart is so much more than what positivism/anatomy tell him. Forced by the leader of the mob, Gustine’s pimp Wilky, to dissect Audrey in front of them (since the poor, too, “want to learn”), Henry produces “deep unmanly sobs” and finally understands: “We are paired creatures, mourns Henry. He took the dress lodger’s baby. She took his beloved in return. He should have realized: an eye for an eye, a tooth for a tooth. Even revenge is paired” (Holman 2000: 316). Despite the biblical language of revenge, this whole scene does not read as a particularly grim instance of poetic justice, rather as the recognition that the human condition – in direct opposition to Foucault - transcends its culturally specific discursive productions. The new, enlightened concept of the human body as a machine, or a set of knowable and controllable organs, heart included – is undermined. Human beings are so much more, and the heart is a perfect vehicle with which to convey the insight that being human involves capacity for suffering. The Greek-tragedy-choir-like comments of Holman’s dead narrators testify to that.

### 3. Cor Sanctum

The Sacred Heart appears very early in the novel, as a reference to the painting Henry has kept over his bed ever since he was a child: “the painting of Christ’s Sacred Heart perpetually bursting into flame over his boyhood bed” leads Henry to worship “a deified heart” in his adulthood. It is no accident that Henry, the pathological anatomist, pairs the picture of the Sacred Heart with that of “reformer Jeremy Bentham, his hero” (Holman 2000: 146): Bentham’s utilitarian philosophy famously rejected religion, and saw “most traditional views of politics, ethics, and psychology based on nothing more than long-standing superstition and habit that stood in the way of progress” (Greenblatt et.al. eds. 2005:1043). Incapacitated by his education and class privilege to see in the Sacred Heart the seat of one man’s humanity<sup>9</sup>, unlimited compassion, love, and sacrifice out of love (“*Caritas Christi*”), Henry sees – “[a]gainst a triumphant fire, bright, sentimental cherubim lifted high that red and blue holy pump; the aorta wide open like the mouthpiece of a trumpet, the four chambers shadowy beneath a venous pink pericardium” (Holman 2000: 22). Instead of a paradigm, an ideal of love, compassion and social justice to be embodied in everyday life, Henry’s clinical gaze identifies merely “an anatomical heart, a scientist’s heart, enlisted in the aid of Christ” (ibid.).

The function of the Sacred Heart hanging over Henry Chiver’s bed is primarily ironic: it emphasizes the distance between the ideal, visualized by the naked, bleeding heart surrounded by a wreath of thorns, and the doctor’s worshipping of “the deified heart” that led him to directly finance Burke and Hare murders. The pun running throughout the novel is obvious - the doctor “obsessed with the heart” (Holman 2000: 22) doesn’t know anything about the heart. He cuts open dead hearts, discusses their mechanics, their anatomy and pathology; he devours the artichokes’ hearts, but doesn’t understand why Gustine would not give up on her baby for the sake of Science, Progress, and the Greater Good. The scene in which Gustine finally breaks under Henry’s pressure and threats is illustrative enough of his lethal ignorance of the human heart – and it is made more pronounced by the doctor’s employing the phrase “a change of heart”:

“So, Gustine,” Henry says at last to break what is becoming an awkward silence.

“Have you had a change of heart?”

“I have,” Gustine whispers.

“Then you would like for me to keep and study this child?”

“Yes.” Again whispered.

“You’ve made the right choice,” he says. Poor miserable girl, she is crying into her lap, made more upset, certainly, by all the whiskey she’s consumed. She needn’t have done this to herself, Henry thinks; it’s not as if he’s a monster. He will be good to the

<sup>9</sup> And it is precisely as the seat of Christ’s *humanity* that the Sacred Heart provoked conflicts in the Church. “[D]evotion to the Sacred Heart was (...) attacked by the progressives as unbiblical, as inappropriate for the modern day, and as constituting an inappropriate exaltation of the human nature of Christ”. <http://unamsanctamcatholicam.com/spirituality/82-spirituality/413-sacred-heart-not-baroque-sentimentality.html>, 4/22/2015

child and raise it up almost like one of its own.

“Now please, you must let me give you something in return,” he says, digging into his pocket. “How much do you want?” (Holman 2000:251).

Yet the Sacred Heart is only one expression of a larger theme which Holman examines in her rewriting and recreating of the nineteenth century: Romantic essentialism, focused, just like Henry’s pathological anatomy, on the meaning of the human heart – secularized and deified simultaneously as the seat of emotions, the strongest being love. The irreconcilable tension between the two discourses is underlined by the no fewer than 147 appearances of the noun “heart” and its derivatives in the 320-page-long novel. As opposed to Henry’s pump, Holman’s dead narrators *consistently* call attention to the heart as the center of the human being, the source of courage and conviction, but also a potential for excessive, undisciplinable monstrosity transcending any utilitarian, medico-mechanical conceptualization. At one point, even before the final terrible lesson that he delivers/receives over Audrey’s dead body, Henry himself is aware of that: “Calm down, my boy, calm down. Lean your head against the wall, take a deep breath. Henry closes his eyes and tries to still his furious, unreformed heart. This pounding monster in my breast is nothing but an organ...” (Holman 2000:58). Even marginal characters – Wilky Robinson, the actors performing “King Cholera” – are characterized primarily through heart: Wilky has a heart-melting moment when he encounters Mike, his rat-killing ferret; the actors define their work as “playing their hearts out” (292).

The references to the heart, however, proliferate around Gustine. Her hopes for her son, her job, and her trials are represented primarily via heart and heart metaphors. The Romanticism of Holman’s vision is thus primarily located in her teenage protagonist – dirt-poor, socially marginalized, thoroughly exploited and full of love for her child. Through Gustine, Holman examines the sacredness and the monstrosity of the human heart and love as the strongest emotion it is capable of feeling. The examination is, Romantically, never divorced from the socio-political context – the readers are never allowed to forget that Gustine is a factory worker; that Gustine is lodged, at the end of the work day, in an armor of clay that she needs to wash off in a river; that her beauty results from her socially-enforced starvation. Moreover, Holman has Gustine marked by the sugary breath of rotten teeth, suggesting a sweet, overdressed morsel for quick consumption – 19<sup>th</sup> century sexual fast food (already suggested by the girl’s name). In Henry Chiver’s eyes, under the class/clinical gaze, Gustine is both the embodiment of life infected with death, and the attraction/exoticism of the bestial, dirt-encrusted working-classes. And yet, the most poignant, and ideologically both potent and problematic aspect of *The Dress Lodger* is Holman showing how Gustine manages not to be defeated by the system that victimizes her incessantly. The salvation, again Romantically, is attributed to Gustine’s loving heart, which belongs wholly to her child. Gustine manages to transcend her many prison(s) - the twelve-hour work days in the pottery factory, the work nights in the dress, under the watchful Eye - as long as she endures it all for her son. Whether this love is liberating, and defining her worth as a human being,

or an even more powerful prison, tying Gustine more effectively than anything else could to Whilky, to the pottery factory, to the blue dress and the Eye - or both - is another matter. Arguably, individual transcendence of culture is possible through love, though it involves a (bodily) price, and does not threaten said culture very much - not even when the poor riot over the lost bodies of their loved ones: the Anatomy Act is still passed one year after the plot of the novel ends.

Yet Holman is essentially, ideologically, a Romantic: the motive of Gustine's heartfelt love for her child defining her humanity and making her life not only endurable but worth living is unquestionably emphasized, among other things, by being replicated in an account of the Eye's death ('we are paired creatures', and the Eye is from the very start of the novel Gustine's 'shadow'). The Eye, as already stated, is herself the victim of her own historical moment and the capitalist *laissez-faire* exploitation of thousands of men, women and children. Traumatized by the accident and its aftermath - beaten half to death, left with only one eye - the Eye never established a meaningful human contact in her whole life, seeing people, Bentham-like, as rats. At the age of sixty, she watches over the dress with Gustine in it - 'a rat in the blue dress' - and is not allowed near Gustine's baby, Gustine being convinced that the Eye cursed her baby at the hour of his birth. (Gustine even gives a part of her additional income to Whilky's eight-year-old daughter, Pink, to watch over him.) But when the baby is in danger of being burned at the hearth, with nobody in the lodging-house but the Eye (the town already in disarray due to cholera), the Eye picks up the baby and her heart comes to life: 'Eye presses the child to her heart. Blue rat's baby loves her' (247). Later on, when the child is taken, the old woman realizes that she loves the baby too: 'Don't take it away. Don't take the heart baby. Eye love it' (248). But, the Eye learns all too soon, love is a terrible thing, and the heart, once awoken, can be the seat of divine joy, but also of metaphorical rats, eating it away: 'Stunned and bleeding, she has only a conception of a thought. In her new confused haze of black and red, she wonders who let the rat into her heart, to gnaw at the place Gustine's baby used to be?' (249).

Painful as it is, the awakening of the Eye's heart after the baby's death is subversive as well as it leads to direct insubordination: 'What Eye realized as the dress sobbed herself sick and snow swaddled the cold body of the only child she'd ever held was that she was not born to be either a prisoner or someone else's prison. She had failed the child, but she need not fail the mother. *It was in her power to abandon her post*. There are some holes better off not watched' (Holman 2000: 319, italics mine). Because Holman is a Romantic, capitalism cannot triumph completely over the oppressed, cannot erase fully the humanity and rebellion residing in their hearts.

Because Holman is a Romantic, moreover, the affirmation of humanity through love 'felt along the heart' is only stronger with death. Dying of cholera, comforted by no other than Gustine - who herself nearly dies while nursing her old controlling officer - the Eye's final sight is the community of love, which is also the community of the dead, including her beloved heart-baby:



“Eye squints across the water, trying to make out a small, hand-painted sign hung on the white fence’s latch. Three simple words she sees that will open the gate and allow her inside. As she watches, a baby crawls toward her across the meadow, happy and fat, its heart beating joyously. All she can hear is his heartbeat pounding in her ears. He laughs and stops by the gate, and though he is not old enough to speak, she thinks she hears him say, Come. Come to the place we have prepared for those who learn to love only in their last days” (300).

At the end of the novel, the Sacred Heart as the symbol of ultimate sacrifice out of love and the signifier par excellence of (Romantic) divine humaneness, becomes the (short-) lived, chosen reality of the protagonists – the Eye, who finally finds rebellion in her love-infused heart, and Gustine, whose future after the ordeal is imagined as that of a nurse, this time in “an indigo frock” (319), comforting the sick and the dying, immune to cholera that will revisit Britain three more times (in 1848–49, 1853–54 and 1866). Writing in 2000, Holman does not automatically offer Christian values of compassion and “the most divine of human generosity, expiation for others” (Hugo 1987:571) as the retroactive solution to the 19th century capitalist oppression and dehumanization - by clinical medicine *inter alia*. She does, however, use both the Romantic discourse and the symbolism of the Sacred Heart to unsettle the modern medical/mechanical constructs. But the “holiness of heart’s affections” and “the human heart by which we live” (with all the attending pain) that can lift even people like the Eye to some grace and dignity, can and do turn violent and murderous – as evidenced by the riot of the Sunderland poor, enraged over grave-robbing, as well as Gustine and her “assassin heart” (312). Murder in the heart formerly full of love is also Romantic: moreover, Holman recognizes that “[t]he giving and taking of love both debases and elevates us” - a deeply unsettling truth with which Tom Fontana ended his stunning HBO series *Oz* (itself a dialogue with Foucault’s *Discipline and Punish*).

#### 4. Conclusion

In *The Dress Lodger*, Sherri Holman recreates the historical cholera outbreak from a neo-Victorian self-conscious, post-Foucauldian perspective. The Foucauldian theme of power, gaze, discourse and the individual (body), as expressed primarily in *The Birth of the Clinic*, is both examined and amplified, as it were, by the richness of the concrete setting: cholera multiplies instances of state and class control, surveillance, the intrusion of philanthropists in the lives of the deserving and undeserving poor, rehearsing and refining the mechanisms of what is to become (post)modern social control and biopolitics.

The Foucauldian theme, however, is not merely explored but also problematized by Holman’s narrative choices, most obviously when the focus is on the conflicting meanings of the human heart. Namely, the story unfolds from the über-omniscient perspective of the Sunderland dead who unfailingly draw attention to the human heart - in both its liberating and rioting/murderous aspects - as the quintessence



of the human being, irrespective of the specifics of culture and history. As such, this essentialist, Romantic discourse of the sacred heart/the holiness of the heart's affections stands in direct opposition to the mechanical/animalistic one propagated by the clinical medicine, which, as Foucault argues, elevates death as the source of truth, and a dead body as the origin of knowledge about life, thereby pathologizing life itself.

As a final point, though *The Dress Lodger* recounts the grisly details of individual bodily humiliation and decay brought about by illness, death, clinical medicine and, above all, capitalist exploitation of both life and death, it is built on a defiantly Romantic – politically charged - belief in the essence and the dignity of the human being which resists and transcends the destruction of the physical, through love and storytelling. Though postmodern in form, *The Dress Lodger* is, therefore, essentially Romantic in its assertion that "[t]o every story there is a narration and there is a greater narration" (Holman 2000:301). For the novel that has the human heart at its center, there is no better way to proceed.

## References

- Eagleton, Terry. 2005. *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Foucault, Michel. 2003. *The Birth of the Clinic*. London and New York: Routledge.
- Gordon, Colin ed. and Foucault, Michel (author). 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books.
- Greenblatt, Stephen et al.eds. 2005. *The Norton Anthology of English Literature*. W. W. Norton & Company.
- Greenhalgh, Susan. 2001. *Under the Medical Gaze*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Heilmann, Ann and Llewellyn, Mark. 2010. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Holman, Sheri. 2000. *The Dress Lodger*. Sceptre.
- Hugo, Victor. 1987. *Les Misérables*. Signet Classics.
- Jones, Colin and Porter, Roy eds. 1994. *Reassessing Foucault: Power, Medicine and the Body*. London and New York: Routledge.
- Maulitz, Russell Charles. 2002. *Morbid Appearances: The Anatomy of Pathology in the Early Nineteenth Century*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Richardson, Ruth. 2008. *The Making of Mr Gray's Anatomy: Bodies, Books, Fortune, Fame*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Rose, Nikolas. 2008. *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- “Sacred Heart: No Baroque Sentimentality”.
- Available: <http://unamsanctamcatholicam.com/spirituality/82-spirituality/413-sacred-heart-not-baroque-sentimentality.html> [2015, April 22]

**Danijela Petković**

**COR SANCTUM /ECTOPIA CORDIS: ZNAČENJE LJUDSKOG  
SRCA IZMEĐU MEDICINSKOG POGLEDA I ROMANTIZMA U  
ROMANU *STANARKA HALJINE***

Rezime

Neoviktorski roman Šeri Holman, *Stanarka haljine*, čija se radnja odvija tokom prve epidemije kolere na britanskom tlu, u Sanderlendu 1831., razmatra disciplinujuće aspekte kliničke medicine 19. veka, sa posebnim fokusom na (patološku) anatomiju srca. Ipak, Holmanova problematizuje ovu 'fukoovsku temu' (Heilmann and Llewellyn 2009), time što medicinskim određenjima srca suprotstavlja simbolizam Svetog srca i romantičarsko vrednovanje 'svetosti osećanja srca'. Ljudsko srce, koje se tadašnjim novim medicinskim pogledom konstruiše kao animalno i mehaničko, u ovom drugom diskursu je viđeno kao potencijal slobode, u smislu da su emotivne veze, pre svega ljubav, prikazane kao oblik individualne transcendencije, ali i motivacija za društveno relevantnu akciju (koja, doduše, remeti javni red i mir).

danij.petkovic@gmail.com



## **‘GET A NEW MASTER, BE A NEW MAN’: THE MEANING OF AUTHORITY IN CONRAD’S *NOSTROMO***

**Abstract:** In his study *Beginnings*, Edward Said argues that the novelistic genre has both enabled the writers’ inventiveness – providing them with the opportunity to create an alternative world, or modify the real one through the act of writing – and imposed certain restraints upon this inventiveness. Inventiveness and restraint or, as Said also calls them, *authority* and *molestation*, are thus the two ‘beginning’ conditions implicit in the act of creating a novel. The term *molestation* implies the writer’s awareness that his authority, or the authority of the narrator, is “a sham”, being confined to a scriptive, illusory realm. In Conrad’s *Nostromo*, both authority and molestation are carried over to the realm of characterization, resulting in a number of fictional characters – notably, Charles Gould and Nostromo – who fail to become free authors of their lives. The scene of Nostromo’s awakening marks the moment when he decides to stop being *nostro uomo*, ‘our man’, a lackey of the ruling classes of Sulaco who has hitherto (mis)recognized his identity in a mirror-image formed by their praise and admiration. Nostromo’s emerging into independent consciousness, however, will turn out to be illusory, as he soon gets overwhelmed by greed for silver, which becomes his new master.

**Key words:** Joseph Conrad, Edward Said, authority, subjectivity, ideology, class consciousness

### **1. Introduction: Postrealist vacancy in a historical novel**

Although it is situated in an imaginary Latin American country, Costaguana, Conrad’s *Nostromo* is nevertheless considered ‘one of the finest of all English historical novels’ (Eagleton 2005: 170). Conrad’s representation of the country’s turbulent political changes, from military coups and dictatorships to the beginning of foreign enterprise and imperialist expansion, prompted by Costaguana’s rich silver mine, rings true and familiar even if the toponyms do not. The particular place which Conrad’s oeuvre takes in literary history – the fact that this author is, along with Henry James, considered a transitional figure, heralding the formal experiments of the modernist novel, but still retaining some stylistic features of the late Victorian writers – has led some critics to regard *Nostromo* as, essentially, a classical historical novel. There have been attempts to place it within the realist tradition alongside great historical texts such as, for instance, Tolstoy’s *War and Peace*. (Hay 1996: 81)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Hay (1996: 81) mentions some similarities between Conrad’s and Tolstoy’s novel which readers have

On the other hand, a number of critics have argued that there is a kind of ‘central absence’ in *Nostromo* undermining realist conventions. F. R. Leavis was among the first to notice, in his seminal study *The Great Tradition*, that ‘the reverberation of *Nostromo* has something hollow about it; with the colour and life there is a suggestion of a certain emptiness’ (Leavis 1954: 243). In a more recent discussion, Terry Eagleton likewise notes that *Nostromo* ‘has all the scope, rich social texture and psychological subtlety of a great realist work, yet with a resounding postrealist vacancy at its heart. It is as though that realist form has been remorselessly emptied of its positive content’ (Eagleton 2005: 166).

One of the critical studies addressing this phenomenon in *Nostromo* is Edward Said’s *Beginnings*. Said believes that Conrad’s novel needs to be interpreted with reference to two opposing impulses which he calls *authority* and *molestation*. In his opinion, these are the two ‘beginning’ conditions always implicit in the act of creating a novel. He singles out the case of *Nostromo*, however, and draws our attention to the fact that the issue of authority (and that which ‘molests’ or subverts it) also pertains to the novel’s fictional characters, and their attempt to author their subjective worlds. The vacancy which we experience within the realist form of *Nostromo*, according to Said, comes from the fact that Conrad’s writing is self-reflective, and ultimately shows all such attempts at achieving authority – both on behalf of the novelist and on behalf of his characters – to be illusory. Using Said’s insights as a starting point, this paper will focus on the character of Nostromo and his failure, as presented in the narrative, to become the free author of his life.

## 2. ‘I must Create a System’

In his study *Beginnings*, Edward Said maintains that ‘Novels... are aesthetic objects that fill gaps in an incomplete world: they satisfy a human urge to add to reality’ (Ibid., 82). He argues that the novelistic genre has both enabled the writers’ inventiveness – providing them with the opportunity ‘to create an alternative world, to modify or augment the real world through the act of writing’ (Said 1985: 81) – and imposed certain restraints upon this inventiveness. Inventiveness and restraint or, as Said also calls them, *authority* and *molestation*, may be viewed as two aspects of the author’s state of mind at the moment when he approaches writing a novel. Said discusses the term *authority* by drawing on its etymological connection with the terms *author* and *auctor*, thereby deriving a constellation of linked meanings:

Taken together these meanings are all grounded in the following notions: (1) that of the power of an individual to initiate, institute, establish – in short, to begin; (2) that this power and its product are an increase over what had been there previously; (3) that the individual wielding this power controls its issue and what is derived therefrom; (4)

---

noticed: ‘the vast compass of history the two novels re-enact... and the multiple plots and family histories that centre on the making of marriages and reasons for their success or failure... *Nostromo* is also, again like Tolstoy’s novel, a narrative structured by a war of ideas, especially the idea of historical determinism versus individual freedom.’

that authority maintains the continuity of its course. All four of these abstractions can be used to describe the way in which narrative fiction asserts itself psychologically and aesthetically through the technical efforts of the novelist. (Ibid., 83)

On the other hand, *molestation* comprises everything which reminds an author that his authority, or the authority of the narrator, is 'a sham': 'Molestation, then, is a consciousness of one's duplicity, one's confinement to a fictive, scriptive realm... And molestation occurs when novelists and critics traditionally remind themselves of how the novel is always subject to a comparison with reality and thereby found to be illusion.' (Ibid., 84) In other words, *authority* refers to the novelist's ability to create the illusion of an alternative reality, whereas *molestation* equals disillusionment.

What distinguishes *Nostramo* from the traditional realist narratives, according to Said, is that Conrad's writing is self-reflective with regard to the entire premise of creating a fictional world: 'Instead of mimetically authoring a new world, *Nostramo* turns back to its beginning as a novel, to the fictional, illusory assumption of reality; in thus overturning the confident edifice that novels normally construct, *Nostramo* reveals itself to be no more than a *record* of novelistic self-reflection.' (Ibid., 137). Both authority and molestation are carried over to the realm of characterization, so that consequently the characters acquire a metafictional dimension. Each of the characters is like a novelist in that he tries to become the author of his own life; they insist on their world-views and their ideas of reality. Said also points out that while each of the characters believes himself to be free, 'from the point of view afforded the reader by the total action of the novel, exactly the opposite becomes true.' (Ibid., 132)

...*Nostramo* is masquerading as an ordinary political and historical novel. The real action, on the other hand, is psychological and concerns man's overambitious intention to author his own world because the world as he finds it is somehow intolerable: this action underlies the historical and political events in *Nostramo*. The horror occurs in the gradual, prolonged discovery that the world created by one man is just as intolerable as the world he has superceded. (Ibid., 118)

Said's observation makes one think of Blake's often quoted lines from *Jerusalem*: 'I must Create a System, or be enslav'd by another Man's'. Ironically, it appears that Conrad's characters create their own systems, and still end up feeling enslaved.

Perhaps the most obvious example of creating 'one's own world' in the novel is provided by Charles Gould. Gould inherits the concession over the defunct silver mine which was previously given to his father in repayment for forced loans to the government. Gould senior never tried to reopen the mine, but viewed it from the onset as a curse and dead weight; the royalties he was forced to pay on the mine's potential perpetuated his financial collapse and untimely death. His son Charles is intent on turning this business failure into a success, which would in a way also rehabilitate his father. Apart from the personal motive, Charles also cherishes an idealistic belief that the mine, if successful, might become the pivot of political stability in Costaguana: 'That's how your money making is justified here in the face of lawlessness and disorder. It is justified because the security which it demands

must be shared with an oppressed people.’ (Conrad 1996: 57 – 58) Gould begins a successful exploitation of the San Tome mine and soon acquires huge wealth. He becomes the most influential and powerful citizen in the province of Sulaco – but in the process, he completely loses sight of his initial ideals. His material success is thus accompanied by moral failure.

The story of Gould’s financial achievement follows the pattern outlined by Said’s linguistic analysis of the term ‘authority’, comprising beginning, increase, control and continuity: he begins excavation, creates an increase of wealth, controls the mining enterprise and maintains its continuity. By the end of the novel, he has literally authored ‘a new world’, since the political struggles provoked by the mine’s wealth have led to the secession of the province of Sulaco, which becomes an independent state. The laws of this newly established state, however, do not protect the interests of ‘an oppressed people’ as Gould once hoped they would, but only the interests of the ruling elite and their financial investments. Far from becoming a power for good and a civilizing force in the country, the capitalist San Tome mine ‘is just a latter-day version of the slave mines of the Spanish colonial conquerors.’ (Eagleton 2005: 171) Neither does the ‘new world’ bring Gould the desired authority over his own life and personal being: he may be called *El Rey de Sulaco* by the locals, but he is really a slave to his mine, degraded by his own greed and ambition. As Said points out,

Sulaco is a newly created state and... as such it represents the triumph of Gould’s work, which has been to create his own world, to rule it, to possess it completely. Just as the silver has come to symbolize an objectified... value, so too does Sulaco represent the objectified wish of one man... Gould has escaped into a world of his own making – a world, however, that finally makes a prisoner of him. (Said 1985: 121)

The king of Sulaco is as subjugated as the lowliest peon working in the mine... If both the workers and their master are subservient to the mine, does the fact that the grand Englishman doesn’t work with his hands mean that his spiritual slavery is any less degrading? (Ibid., 132)

### 3. ‘Get a new master, be a new man’

Another prominent character in the novel who tries but fails to become a free author of his life is Nostromo himself. The two possible meanings of Nostromo’s nickname point to the central issue of his self-realization. ‘Nostromo’ comes from mispronunciation of the Italian words *nostro uomo*, which means ‘our man’. (Captain Mitchell, Nostromo’s employer, was the first to mispronounce the words, and we are told that all the Europeans in Sulaco followed his habit.) However, there is also the Italian word *nostromo* meaning ‘boatswain’, an officer aboard a ship. Thus the name refers to Nostromo’s double role, or the ambiguity of his social position. On the one hand, he is the leader of the dock workers, admired by the common people for his manliness, courage and generosity. On the other, he is not his own man, but ‘our



man', a lackey of the ruling classes in Sulaco. The name Nostromo simultaneously signifies his personal prestige and his servitude.

Nostromo's behaviour is primarily motivated by his great vanity. He lives for fame and the admiration of others, both the people of Sulaco and those who govern them, and this admiration is more important to him than material gain. For the same reason, Nostromo is an accomplice in his own exploitation. He allows the rich Europeans to use him for their own ends because it appeals to him that he is considered indispensable, unique and infinitely reliable. Nostromo seems to identify completely with his public persona. He gains knowledge about his own being from the reaction of others, (mis)recognizing his identity in a kind of mirror-image formed by their praise and respect. The fact that Nostromo is apparently incorruptible also stems from these external identifications. Another character, Martin Decoud, considers how Nostromo 'was made incorruptible by his enormous vanity, that finest form of egoism which can take on the aspect of every virtue'. (Conrad 1996: 201)

Nostromo's character may be interpreted from the standpoint of Althusser's theories on ideology. Namely, Althusser argues that every individual in a capitalist society is constituted as 'subject in ideology', whereby misrecognition is one of the basic features of this process; just like a mirror, the dominant ideology projects an image in which a person wrongly recognizes himself. The functioning of ideology, according to Althusser, is vital in maintaining the existing order in any society characterized by unequal distribution of power. Hegemony basically relies on the consent of the subjects who willingly perform their functions in the division of labour and accept their subordinate position within the class society. (Althusser 1971: 165) However, in everyday life we do not experience ourselves as 'functions' or products of social determinants. Due to the effects of ideology we tend to see ourselves as free, unified, autonomous, self-generating individuals. The set of ideological beliefs and practices (which Althusser calls ISAs) functions in such a way that it seems to us we have a significant relationship with our society. As Terry Eagleton explains, 'It is as though society were not just an impersonal structure to me, but a "subject" which addresses me personally – which recognizes me, tells me I am valued, and so makes me by that very act of recognition into a free, autonomous subject.' (Eagleton 1989: 172) This corresponds to Nostromo's impression that he is valued and recognized by the wealthy Europeans in Sulaco. In formulating this theory, Althusser implicitly relies on Lacan's psychoanalysis, and especially on Lacan's notion of the so-called 'mirror stage' in which a small child is supplied with a unified image of selfhood by identifying with some external object. In terms of Althusser's discussion, the 'mirror' refers to an idealized image of one's social position, created by ideology. An individual identifies himself with this false mirror-image, 'subjects' himself to it and in this way willingly becomes a subject (Althusser 1971: 180). The same is true of Nostromo.

Nostromo's mindset begins to change when a nationalist coup led by general Montero breaks out in Costaguana, and he is enlisted by Charles Gould to save a load of silver from falling into the hands of the rebels. Nostromo feels disturbed by this task from the onset. Initially, it may appear that what troubles him is simply great

risk and probability that the plan will fail, since failure would be a blemish on his hitherto impeccable reputation. However, other disturbing feelings are also involved, resulting in a crisis in Nostromo's consciousness. Most importantly, the rationale he has been given for saving the silver bars is not convincing and he doubts there is any proper justification for risking his life. He comments that the loss of silver 'would make no poor man poorer', nor would it impoverish Charles Gould, for 'the miners say that there is enough [silver] at the heart of the mountain to thunder on for years and years to come' (Conrad 1996: 178 – 179). The pointless task which might cost him his life makes Nostromo realize that he has been recklessly exploited for years.

Having buried the silver and left Martin Decoud with it on the island of Great Isabel, Nostromo swims back to the shore. Exhausted, he falls asleep in the ruins of an old Spanish fort and wakes up at sunset. In one of the most memorable passages in the novel, Conrad uses suggestive imagery to draw a parallel between Nostromo's physical awakening and the awakening of his self-awareness:

At last the conflagration of sea and sky, lying embraced and still in a flaming contact upon the edge of the world, went out. The red sparks in the water vanished together with the stains of blood in the black mantle draping the sombre head of the Placid Gulf... Nostromo woke up from a fourteen hours' sleep, and arose full length from his lair in the long grass. He stood knee deep amongst the whispering undulations of the green blades with the lost air of a man just born into the world. Handsome, robust, and supple, he threw back his head, flung his arms open, and stretched himself with a slow twist of the waist and a leisurely growling yawn of white teeth, as natural and free from evil in the moment of waking as a magnificent and unconscious wild beast. Then, in the suddenly steadied glance fixed upon nothing from under a thoughtful frown, appeared the man. (Conrad 1996: 276)

Nostromo's awakening symbolically marks the end of his innocence. Whereas, up to that moment, he was 'as natural and free from evil... as a magnificent and unconscious wild beast' – spontaneous, passionate and guided by simple urges – from this point onwards he begins to question his identity and social position. The scene is ominous and portends that his awakening and attempt at personal emancipation will have a tragic outcome. Nostromo does not wake up at the dawn of a new day, but at dusk, by the light of a setting sun which leaves 'stains of blood' on the darkening sky.

This crucial moment in the development of Nostromo's character occurs after he has surfaced from the sea, which brings to mind the well-known motif of *sea-change* from Shakespeare's play *The Tempest*. In *The Tempest*, the sea is an archetypal symbol of life and spiritual renewal. The opening scenes of shipwreck and drowning, followed by the miraculous rescue of everyone who was on board, symbolically represent a kind of initiation, indicating that the characters in the play will experience some crucial change in their conscious attitude. However, while all the characters in *The Tempest* undergo change, the process of transformation is not always complete or satisfactory. In this regard, Nostromo is perhaps most similar to Caliban, who runs away from his previous master, Prospero, only to submit himself to much worse masters – two worthless drunks, Stephano and Trinculo. Viewed in this context, Caliban's ditty ('Ca, Ca, Caliban/ Get a new master, be a new man') is quite ironic.

In his essay 'The Spirit of Place' D. H. Lawrence refers to Caliban's 'freedom song'<sup>2</sup>, using it as an introduction to his thoughts on the European emigrants and their reasons for moving to America. Just like Caliban, the settlers wanted to run away from their 'old masters' in Europe, from the old continent's conservatism and petrified political order. However, as Lawrence maintains, the desire to be masterless is just the beginning of a spiritual quest. It is a kind of negative freedom, or freedom 'from', whereas what is required for a meaningful and truly liberated life is a positive freedom, or freedom 'for'. Those who run away from their old masters can only become 'new men' if they allow themselves to be 'mastered' by IT – their own deepest sense of complete being: 'Men are free when they are obeying some deep, inward voice of religious belief. Obeying from within... Men are not free when they are doing just what they like... [They] are only free when they are doing what the deepest self likes.' (Lawrence 2011: 45 – 46)

In Conrad's novel, this notion of loyalty to one's deepest self is suggested by Nostromo's real name, Gian' Battista Fidanza. In Italian, 'fidanza' means fidelity. When Nostromo returns to Sulaco, after the episode with the silver, he discards the name by which he was hitherto known and from then on demands to be called by his real name. Symbolically, it means that he no longer wishes to be *nostro uomo*, 'our man', loyal to the ruling classes in Sulaco, but his own man, Fidanza, loyal to himself. The name Fidanza, however, turns out to be just as ironic as the previous one, as he soon gets overwhelmed by greed for silver, which becomes his new master.

#### 4. Nostromo's end

Even though Nostromo tries to convince himself rationally that he should lay claim to the silver hidden on Great Isabel – as a compensation for all the favours he did for the rich Europeans, and for which he was never rewarded – he cannot overcome irrational fears and misgivings. In his thoughts Nostromo often compares the hidden silver with the legendary forbidden treasure of Azuera. According to a local legend, two foreigners set out for the stony and waterless peninsula of Azuera, searching for hidden treasure; and since they never returned, the locals believe they are still haunting the place: 'the two gringos, spectral and alive, are believed to be dwelling to this day amongst the rocks, under the fatal spell of their success. Their souls cannot tear themselves away from their bodies mounting guard over the discovered treasure' (Conrad 1996: 6). In Conrad's narrative, the two characters corresponding to the two legendary 'gringos' are Charles Gould and Nostromo, whose obsession with silver results in a similar loss of vitality and personal fulfillment, turning them symbolically into solitary spectres. (Berthoud 2003: 101 – 102)

Besides, Nostromo believes he has done a grave injustice to two people: to Teresa Viola, his foster-mother, by disregarding her dying request to bring her a priest; and to

<sup>2</sup> Actually Lawrence took some liberties with Shakespeare's text. The original lines in *The Tempest* are, 'Ban Ban Caliban/ Has a new master, get a new man'.

Martin Decoud, by leaving him alone on the island and so inadvertently causing his suicide. To Nostromo, these two transgressions amount to selling his soul, which makes him look upon claiming the silver as a kind of Faustian bargain: ‘And he wondered how Decoud had died. But he knew the part he had played himself. First a woman, then a man, abandoned each in their last extremity, for the sake of this accursed treasure. It was paid for by a soul lost and by a vanished life. (Conrad 1996: 335)’

Nostromo is also inconsistent in his political involvement, although he has become aware of capitalist exploitation. Sulaco’s further economic development and the imperialist expansion in the country bring about the emergence of the urban proletariat. The workers begin to organize, and ‘the wealthy comrade Fidanza’ joins them, but he never participates in their activities wholeheartedly. Attending a workers’ meeting, ‘Captain Fidanza, lavishly generous as usual to some poor comrades, made no speech at all. He had listened, frowning with his mind far away, and walked off unapproachable, silent, like a man full of cares.’ (Ibid., 352) At the end of the novel, when the workers’ leader comes to Nostromo’s deathbed, he expects ‘Comrade Fidanza’ to reveal the secret of his hidden wealth, arguing that ‘we want money for our work. The rich must be fought with their own weapons’ (Ibid., 374). Nostromo does not reply, but directs at the other man ‘a glance of enigmatic and profound enquiry’ (Ibid.).

One possible explanation for Nostromo’s final inquisitive glance is that he wonders whether the workers of Sulaco may be just as incapable as he was of truly liberating themselves and becoming ‘new men’. There are in fact, as Terry Eagleton points out, many parallels between the working class in Sulaco and Nostromo, whom Conrad repeatedly refers to as ‘a Man of the People’ and whose awakening in a way epitomizes the awakening of the workers’ class consciousness. At first the workers are, just as Nostromo, enlisted and exploited in the industrializing of Costaguana. Later on, they get divided between those who side with the Monterist uprising and those who support the Blancos liberal government, without realizing that neither of these two parties is promoting their class interests. When they finally emerge into independent consciousness, they are still ‘too bound by material interests to represent an authentic political alternative to [their] capitalist masters’ (Eagleton 2005: 173 – 174). Just like Nostromo, whose act of liberation fails because he becomes overwhelmed by greed, the workers’ organizers (as presented in the novel) seem to have internalized the capitalist value system and are still incapable of conceiving a true alternative to it. In Said’s terms, the question which the novel leaves open is whether this new political power might be capable of ‘authoring’ a different world.

## References

- Althusser, Louis. 1971. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York, London: Monthly Review Press.
- Berthoud, Jacques. 2003. *Joseph Conrad: The Major Phase*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Conrad, Joseph. 1996. *Nostromo*. Ware: Wordsworth Editions.
- Eagleton, Terry. 1989. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eagleton, Terry. 2005. *The English Novel: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Hay, Eloise Knapp. 1996. *Nostromo*. In *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, J. H. Stape, ed., 81 – 97. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lawrence, D. H. 2011. *Studies in Classical American Literature*. Exeter: Shearsman's Books.
- Leavis, F. R. 1954. *The Great Tradition*. New York: Doubleday.
- Said, Edward W. 1985. *Beginnings*. New York: Columbia University Press.

## Nataša Tučev

### ‘NAĐI NOVOG GOSPODARA’: ZNAČENJE AUTORITETA U KONRADOVOM *NOSTROMU*

#### Rezime

U studiji *Počeci*, Edward Said piše da romaneskna forma s jedne strane omogućava inventivnost, dajući autoru priliku da stvori alternativni svet, ili da modifikuje onaj postojeći kroz čin pisanja; a s druge strane, nameće toj inventivnosti određena ograničenja. Inventivnost i ograničenje, koje Said drugačije naziva *autoritet* i *narušavanje*, mogu se posmatrati kao dva početna uslova u činu stvaranja romana. Pod *narušavanjem*, Said podrazumeva svest romanopisca da je njegov autoritet prividan, jer je ograničen na iluzorni prostor književnog teksta. U Konradovom *Nostromu* ova dinamika prepoznaje se i na nivou karakterizacije, naročito u slučaju Čarlsa Gulda i Nostroma, koji ne uspeavaju da postanu slobodni autori sopstvenih života. Čuvena scena Nostromovog buđenja pokazuje njegovu rešenost da više ne bude *nostro uomo*, „naš čovek“, sluga bogatih Evropljana u Sulaku koji je sebe pogrešno prepoznavao u njihovim pohvalama i divljenju. Međutim, Nostromov pokušaj emancipacije izjalovioće se kada ga obuzme pohlepa za srebrom, koje postaje njegov novi gospodar.

natasamlk@gmail.com



## ŽIG SRAMOTE BELOG ČOVEKA: ZNAČENJE ISPOVESTI I ISKUPLJENJA U KUCIJEVIM ROMANIMA *DEČAŠTVO I SRAMOTA*

**Sažetak:** Kucijevi romani *Dečaštvo* i *Sramota* predstavljaju simboličnu potragu za pravim značenjem pojmova ispovesti i iskupljenja u južnoafričkom društvu za vreme i nakon vladavine aparthejda, u pokušaju nove vlasti da uspostavi neku vrstu saživota nekad neprijateljskih strana. Za autora ispovest ne predstavlja puko priznavanje počinjenih grehova, već spoznaju istine o sopstvenoj ličnosti, kao jedinoj mogućnosti iskupljenja. Mržnja tako duboko usađena, prerasta u nasilje i pokušaj da se belci nasilnim putem asimiluju u novo društvo, što iznova rađa novo nasilje i produbljuje rane južnoafričkog društva. Osveta ne vodi ka iskupljenju greha i pomirenju već u sve veće beznađe i dezorijentisanost. Na tom bolnom putu u potrazi za vlastitim identitetom, pripadnici obe rase još uvek bezuspešno pokušavaju da pronađu način kako bi svoj zajednički život nastavili da žive u miru i međusobnom razumevanju. Kucijev cilj nije da osudi njihova moralna stanovišta, ili da ih opravda i da za njih zatraži oprostaj, jer to ne predstavlja pravi put ka iskupljenju. U romanu *Sramota* autor smatra da suštinsko značenje iskupljenja ne počiva na ispovesti i praštanju, već potpunoj životnoj predanosti ljubavi i saosećanju.

**Ključne reči:** ispovest, iskupljenje, sramota, značenje, identitet

### 1. Uvod

Ispovest kao jedna od centralnih tema mnogih Kucijevih dela, svakako predstavlja piščevu neprestanu potragu za istinom, kao jedinim načinom iskupljenja belog čoveka koji u doba postkolonijalizma oseća na sebi žig srama svojih predaka. Kucijev roman *Dečaštvo* objavljen 1997. godine i roman *Sramota* iz 1999. nastaju u periodu okončanja vladavine aparthejda, kao svedočanstvo stradanja i patnji južnoafričkog društva tokom 20. veka. Kuci nam svojim autobiografskim romanom *Dečaštvo* pripoveda kako izgleda odrastanje u svetu rasizma, eksploatacije, nasilja i predrasuda. Još jedna zajednička tema ova dva romana je i motiv otuđenosti tako blizak kako crnom tako i belom južnoafričkom stanovništvu, koje dobro zna šta znači gubitak zemlje, noseći sa sobom gubitak identiteta i rađajući u svima njima osećaj nepripadanja (Meskell 2006: 12).



## 2. Politička situacija u Južnoafričkoj Republici tokom XX veka

Aparthejd (što na jeziku *afrikansu* znači „odvojenost“) je bio socijalni sistem, koji je sprovodila vladajuća bela manjina u Južnoj Africi u 20. veku. Crna većina je bila odvojena dok joj je politička jednakost sa belcima bila uskraćena. Godine 1949. donesen je zakon koji je zabranjivao mešovite brakove i po kojem je bela osoba krivično odgovarala ukoliko bi imala seksualne odnose sa drugom rasom. Aparthejd je nametao klasifikaciju sveg stanovništva po poreklu, izgledu i običajima na „bele“ (white), „crne“ (black) i „obojene“ (colored), one koji su nastali ukrštanjem rasa, a kasnije je dodata i četvrta kategorija „azijata“ (Indian). Tokom 50-ih godina doneti su „Zakoni o zemlji“ koji su ne-belcima zabranili pristup u određene zone. Ti zakoni su još više ograničili prava crnih Afrikanaca na posedovanje zemljišta, proširujući kontrolu bele manjine nad preko 80% teritorije Južne Afrike, dok su određeni regioni odvojeni samo za crnce (Meskell 2006: 75).

U zemlji opustošenoj kolonijalnim osvajanjima, borbama i politikom mržnje, pojava aparthejda značila je zakonom ozvaničeno uvođenje rasne mržnje u institucije sistema, koji je iznad svega rasnu pripadnost postavljao u centar kako međuljudskih odnosa tako i funkcionisanja ekonomije. Iako su crnci činili većinu stanovništva Južne Afrike, živeli su potpuno obespravljani, bez prava glasa, prava legalnog posedovanja zemljišta, mogućnosti sklapanja mešovitih brakova, kao i bez slobode kretanja. Mnogi su smatrali pravim čudom kada se 1994. godine ukazala mogućnost da se ovakav nehuman sistem okonča pregovorima i pokušajem pomirenja (Makhaya 2004: 10).

Nakon gotovo pedeset godina vladavine aparthejda 1994. godine održani su prvi demokratski izbori na kojima je Nelson Mandela izabran za predsednika. Na njegovu inicijativu osniva se *Komisija za istinu i pomirenje* u cilju promovisanja akta o *Nacionalnom ujedinjenju i pomirenju* koja se sastojala od tri odbora: *Odbora za kršenje ljudskih prava* koji je trebalo da istraži sve one zloupotrebe koje su se dešavale u periodu od 1960. do 1994. godine; *Odbora za reparaciju i rehabilitaciju* koji je trebalo da povрати dostojanstvo žrtava i pomogne u rehabilitaciji; i *Odbora za amnestiju* koji je razmatrao svedočenja onih pojedinaca koji su politički motivisano vršili nasilje, ali su pozivajući se na ovaj akt, tražili amnestiju od bilo kakvog civilnog ili krivičnog gonjenja. Osnovna ideja ovakve uredbe bila je da obe strane iznesu svoje viđenje istine onako kako su je doživele tokom režima aparthejda, a sve u cilju pomirenja, koje je trebalo u vremenu tranzicije da dovede do potpune demokratske slobode u Južnoj Africi (Meskell 2006: 88).

Postojala su različita mišljenja po pitanju uspeha rada *Komisije za istinu i pomirenje*, jer su mnogi smatrali da ona nije uspeła da ostvari svoj cilj i donese pomirenje između zajednice belaca i crnaca, time što je koristila amnestiju kao neku vrstu mehanizma koji je zamenio kaznu za sve one zločine izvršene u prošlosti, produbljući samo bol naroda prisećanjem na sva ona užasna stradanja koja je neuspešno pokušavao da potisne u zaborav (Lin 2001: 44). Postoje stavovi da je Kucijev roman *Sramota* alegorični prikaz južnoafričkog pokreta za istinu i pomirenje. Na pitanje o njegovim ličnim stavovima na ovu temu Kuci je odgovorio: „U državi gde ne postoji

zvanična religija, *Komisija za istinu i pomirenje* predstavlja neku vrstu anomalije – to je neka vrsta suda koji se umnogome zasniva na hrišćanskom učenju koje je u svojim srcima prihvatila tek mala grupa stanovništva. Tek će budućnost pokazati šta je ova komisija zaista postigla“ (<http://en.wikipedia.org>).

Kucijevi romani *Dečaštvo* i *Sramota* upravo se bave temama eksploatacije rasističkih stereotipa, kao i nemogućnošću nove južnoafričke vlasti da se izbori sa rastućom stopom kriminala, namećući pitanje da li je Južna Afrika postala uređena zemlja demokratije i vladavine ljudskih prava, ili je i dalje zemlja bezakonja i anarhije, gde cvetaju osveta, mržnja, pljačka i silovanja? Ako bismo realno sagledali svet u kome živimo, na žalost, svesni smo činjenice da je u njemu lakše ozakoniti ekonomsku eksploataciju ili diskriminaciju a da ideje tolerancije, međusobnog razumevanja i jednakih mogućnosti za sve građane vrlo često zvuče utopistički (Marais 1996: 71). Južna Afrika je još uvek zemlja u kojoj je demokratija u začetku i gde vekovne stege rasizma tek postepeno gube na snazi.

Prilikom dodele nagrade grada Jerusalema (koja se dodeljuje onima koji se zalažu za slobodu pojedinca u društvu), 1987. godine, Kuci je uputio poziv južnoafričkoj vladi da okonča politiku aparthejda govoreći o položaju umetnosti južnoafričkog društva čija se struktura temelji na „deformisanim i zakržljanim odnosima među ljudskim bićima kao i deformisanom i zakržljalom unutrašnjem životu“ (<http://en.wikipedia.org>), posebno se osvrnuvši na trenutno stanje u književnosti: „južnoafrička književnost je književnost u ropstvu. Ona je daleko od književnosti čovečnosti. Ona je upravo onakva književnost kakvu biste očekivali da stvaraju ljudi u zatvoru“ (<http://en.wikipedia.org>).

### **3. Sramota kao žig kolonijalizma južnoafričkog društva u doba aparthejda**

Roman *Dečaštvo* opisuje odrastanje mladog Džona Kucija u Vusteru i Johannesburgu u Južnoj Africi krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina prošlog veka u jeku nastajanja sistema aparthejda. Kuci se namerno žanrovski poigrava elementima autobiografije i fikcije te stoga ovaj roman ne piše u prvom licu, koristeći prošlo vreme u evociranju uspomena iz detinjstva, već u trećem licu i sadašnjem vremenu, a sve u cilju stalne potrage za istinom, preispitivanjem i spoznajom sopstvene ličnosti (Kusek 2012: 98). Za njega ispovest ne predstavlja puko priznavanje počinjenih grehova, već spoznaju istine o sopstvenoj ličnosti, kao jedinoj mogućnosti iskupljenja; stoga su konstantno preispitivanje i zagledanost u sebe samog osnovne karakteristike desetogodišnjeg Kucija u ovom romanu (McIntyre 2005: 4). Analizirajući glavne likove ova dva romana, Kucijev cilj nije da osudi njihova moralna stanovišta, ili da ih opravda i da za njih zatraži oprostaj, jer za njega to ne predstavlja pravi put ka iskupljenju za grehove predaka i izlečenju dubokih rana južnoafričkog društva. U romanu *Sramota* Kuci smatra da iskupljenje ne počiva na ispovesti i praštanju, već na potpunoj životnoj predanosti ljubavi i saosećanju (McIntyre 2005: 5).

Kuci spoznaje istinu kroz proces pisanja i pripovedanja, pa samim tim kao što je roman *Dečaštvo* neka vrsta hibrida fikcije i autobiografije, tako je i njegov

glavni junak neka vrsta hibrida samog pisca onakvog kakav je bio pre 45 godina i njegove ličnosti u sadašnjem trenutku (McIntyre 2005: 7). Sam Kuci smatra da je „u širem smislu sve što pišete autobiografija; sve što pišete, uključujući kritike i fikciju, ispisuje vas same dok pišete“ (Kusek 2012: 97). Ovim romanom Kuci se vraća u prošlost opisujući sliku južnoafričkog društva pre pola veka, svoje detinjstvo i svoj bogati unutrašnji svet.

Džon je neka posebna vrsta Južnoafrikanca, koji potiče iz porodice Afrikanera, ali kome je maternji jezik engleski, zbog čega se oseća apsolutno otuđenim od svog afrikanerskog nasleđa (Cooper 1997: 1). Povrh svega njegova porodica se razlikuje od svih drugih i po tome što su ateisti zbog čega mladi Džon oseća da nigde ne pripada, dok nasleđe svojih predaka nosi kao žig srama: „...njegova porodica ‚nije‘ ništa. Južnoafrikanci jesu, naravno, ali čak i južnoafrikanstvo je pomalo sramno, pa se stoga o njemu ne priča, pošto nije svako ko živi u Južnoj Africi i Južnoafrikanac, ili bar ne pravi Južnoafrikanac“ (Kuci 1999: 16). O sebi misli kao o Englezu iako mu je prezime afrikanersko. On oseća strašan prezir prema svom nasleđu: „Hvala bogu da on nije Afrikaner i da ne mora tako da govori, kao rob ispod biča“ (Kuci 1999: 39).

Džon nije siguran kojoj klasi pripada i gde mu je mesto. Oseća da je isuviše mlad, detinjast i ranjiv za sve ono čemu je izložen. Za njega je period detinjstva doba velikih iskušenja u kome nema mesta bezbrižnosti: „možda je Vuster čistilište kroz koje čovek mora da prođe. Možda baš u Vuster ljude šalju da ih iskušaju“ (Kuci 1999: 28).

Detinjstvo je, kaže *Dečja enciklopedija*, doba bezazlene radosti, koje se provodi po livadama među ljutićima i zekama ili uz ognjište s knjigom bajki. Ovo je slika detinjstva njemu potpuno strana. Ništa što on doživljava u Vusteru, bilo kod kuće bilo u školi, ne daje mu povoda da o detinjstvu misli kao ma čemu drugom nego dobu stezanja zuba i trpljenja (Kuci 1999: 14).

Vršnjaci ga smatraju uvrnutim jer voli da razmišlja što ga je naučilo da bude oprezan i da vodi računa o tome šta govori. Želi da postane nastavnik jer je dobar u školi, a pošto ništa drugo ne zna da radi smatra da je za njega najbolje da ostane u školi i napreduje kroz zvanja. Sebe smatra neprirodnim jer „potiče iz neprirodne i sramne porodice, u kojoj ne samo da se deca ne tuku, nego se stariji oslovljavaju po imenu, niko ne ide u crkvu i cipele se nose svaki dan“ (Kuci 1999: 9).

Krivi majku što ga ne tuče. Makar i da mu je drago što nosi cipele, što uzima knjige iz javne biblioteke i izostaje iz škole kad ima kijavicu – sve što ga izdvaja – ipak je ljut na majku što nema normalnu decu i što ih ne vaspitava da žive normalnim životom. Otac bi ih, kad bi otac nešto preuzeo vlast, pretvorio u normalnu porodicu. Otac mu je normalan u svakom pogledu. Zahvalan je majci što ga štiti od očeve normalnosti, što će reći od očeve povremene sklonosti da poplavi od besa i da mu pripreti batinama. Istovremeno je ljut na majku što od njega pravi nešto neprirodno, nešto što se mora štititi da bi živelo (Kuci 1999: 10).

Videći sebe „kao kućnog princa a majku kao zaštitnika“ (Kuci 1999: 12), Džona razdire ta unutrašnja borba koja se vodi u njemu samom; sa jedne strane postoji želja da bude prihvaćen i da se oseća da negde pripada jer mu breme otuđenosti pre-

teško pada; a sa druge strane prezire normalnost i užasava se ideje da bi mogao voditi život u kome bi bio isti kao i svi drugi (Fredman 2007: 20). Ne odustaje od zamisli da postane veliki čovek, ubeden je da je drugačiji, poseban i da će ljudi umeti da ga cene tek nakon što umre. U njegovim mislima odzvanjaju reči njegove tetke Eni: „...Taj dečko je poseban... Tako mlad a tako mnogo znaš. Kako li ćeš sve to držati u glavi, sve te knjige, sve te ljude, sve te priče? A ako ih on ne upamti ko će?“ (Kuci 1999: 123).

Škola je takođe za njega neprijateljska sredina u kojoj iz dana u dan živi u strahu da će doživeti nasilje kako od vršnjaka tako i od profesora za koje je šibanje jedan od glavnih načina vaspitanja.

Ako ostali dečaci mogu da istrpe bol, istrpeo bi i on, koji ima mnogo jaču volju. Ono što neće moći da podnese biće sramota. Toliko će, boji se, teška biti ta sramota, toliko nesavladiva, da će se on grčevito uhvatiti za klupu i odbiti da izađe kad ga prozovu. A to će biti još veća sramota: ona će ga izdvojiti, a i ostale dečake okrenuti protiv njega. Desi li se ikad da ga prozovu da dobije batine, biće to toliko ponižavajuća scena da on nikad više neće moći da se vrati u školu; na kraju neće biti drugog izlaza nego da se ubije (Kuci 1999: 9).

Upravo u tim školskim danima Džon spoznaje da u sebi nosi osećaj za pravdu i saosećanje prema drugim ljudima „Ako biti hrišćanin znači da pevaš himne i slušaš propovedi, a onda izađeš napolje da mučiš Jevreje, on ne želi da bude hrišćanin“ (Kuci 1999: 21). Iz njegove empatije prema ljudskoj patnji i nemaštini, razvija se njegova briga vezana za rasne probleme u doba aparthejda i on postaje svestan surove istine rasne segregacije:

Mogu se, možda, otpisati Domoroci, ali Obojeni ljudi se otpisati ne mogu. Domoroci se mogu pobijati dokazima zato što su došljaci, osvajači sa severa, i nemaju prava da budu tu gde su... Ali protiv Obojenih ovakvog leka nema... Oni su Hotentoti, čisti i neiskvareni. Ne samo da oni idu uz zemlju, zemlja ide uz njih, njihova je, oduvek je bila (Kuci 1999: 47).

Južna Afrika je za njega bolesna država u kojoj vlada nepravda, korupcija, zakoni diskriminacije i nasilje. To je društvo u kome „Afrikanere zamišlja kao ljude koji su večito gnevni zato što ih je nešto ujelo za srce. Engleze zamišlja kao ljude koje ne spopada gnev zato što žive iza zidova i svoja srca dobro čuvaju“ (Kuci 1999: 55).

Svako zadovoljstvo dečije igre je istovremeno umrljano osećajem krivice i sramote, kao na primer, dok se igra jajetom umesto loptom za kriket, svestan je da se igra hranom koja se u njegovoj zemlji ne može uzimati olako. Kada sa drugovima, na svoj rođendan, odlazi u poslastičarnicu na sladoled, ushićenje vrlo brzo potiskuje osećaj krivice koji ga izjeda dok ga Obojena deca posmatraju s druge strane prozora. On na njihovim licima ne vidi mržnju mada oseća „da je potpuno zaslužuje zato što ima toliko novaca dok oni nemaju ni prebijene pare“ (Kuci 1999: 55). Oseća se neugodno posmatrajući Obojene dok mu kao sluge peru veš i pita se „kad oni prestaju da budu deca i postaju muškarci i žene. Ima utisak da se to zbiva preuranjeno i nekako iznenadno: danas se igraju sa igračkama, sutra odlaze s muškarcima, na rad,

ili u nečiju kuhinju, da peru sudove“ (Kuci 1999: 65). Svestan je da rasistički zakoni njegove zemlje donose patnju i nepravdu, i upravo ta spoznaja u njemu rađa sramotu, dok ga krivica izjeda (Leist 2010: 3):

Jer taj što mu danas prikačuje optužbu ne samo da je lak kao jelen i nevin, dok je on mračan i težak i kriv: još je i Obojen, što znači da nema novaca, živi u turobnoj čatrlji, gladauje ponekad; znači da ako bi njegova majka viknula „Mali!“ i mahnula, za šta je sasvim sposobna, ovaj dečak bi iz istih stopa morao zastati i prići i učiniti šta god da mu ona kaže, i primiti na kraju paricu u sklopljene šake i biti na tome zahvalan. A ako bi se on posle na majku ljutnuo, ona bi se samo osmehnula i rekla: „Pa oni su tako navikli!“ ... ovaj dečak, koji je živi prekoračujući njemu, svejedno mu je podređen u stvarima koje ga toliko postiđuju da se grči i povija ramena i neće više da ga gleda, uprkos njegovoj lepoti (Kuci 1999: 47).

Džon ne može da zaboravi sedmogodišnjeg Obojenog dečaka Edija koga su doveli u kuću kao ispomoć za pranje sudova i čišćenje, sa kojim je započeo prijateljstvo dok su se rvali u travi i koji ga je pridržavao pomažući mu da nauči da vozi bicikl. Na njegovom detinjem srcu ostaviće trajni ožiljak prizor šibanja Edija kožnim kaišem po golim nogama zato što se usudio da pobegne od kuće i time iskazao nezadovoljstvo svojim šegrtovanjem. Razlog zbog koga je Edi pobegao za njega će ostati tajna ali ono što zasigurno zna je da jednog dana kad odrastu „Edi prema njemu neće imati milosti“ (Kuci 1999: 58). I upravo ta misao poput nekog predskazanja uvod je u mračni čin osvete crnog čoveka koji neće imati milosti prema belom čoveku koji ga je zlostavljao i oteo mu ono najvrednije – zemlju na kojoj je ponikao i koja je izvor života i slobode (Vemeulen 2007: 190).

Kuci je svestan da gubitak zemlje znači ujedno i gubitak identiteta i osećaja pripadnosti. Upravo je zemlja ta koja pruža uporište, korene i osećaj slobode: „to ga izdvaja: te dve farme iza njega, majčina farma, očeva farma, i priče o tim farmama. Preko farmi on ima korene u prošlosti; preko farmi on je neko... Farme su mesta slobode, života“ (Kuci 1999: 19). Farma je mesto koje najviše na svetu voli ali svestan je da nikad tamo neće živeti jer farma nije njegov dom. Veruje u svojoj dečijoj naivnosti, da se na farmi nikakvo zlo ne može dogoditi, žaleći za nekim prošlim vremenima.

Ali u dubini duše on zna nešto što i farma, na svoj način, zna: da Fuelfontejn ne pripada nikome. Farma je veća nego bilo ko od njih. Farma postoji od večnosti do večnosti. Kad svi oni poumiru, kad čak i od gazdinske kuće ostanu samo ruševine kao od kralova na padini brda, farma će i dalje biti tu... Pripadnost farmi je njegova tajna sudbina... On ima dve majke. Dvapat rođen: rodila ga je žena i rodila ga je farma. Dve majke i nijednog oca (Kuci 1999: 73).

Sva ta izloženost nasilju, stradanju, patnji od najranijeg detinjstva ostaviće dubok trag na Džona koji oseća da ni on nije pošteđen iskvarenosti koja polako ulazi i u njegovo srce, čineći ga mračnim i tvrdim poput kamena (Fredman 2007: 25). U četrnaestoj godini postaje osoran, mrgodan i mračan, pokušavajući da se otrgne od snažne majčine ljubavi koja je za njega kavez lišavajući ga slobode, dok je ljubav reč koju izgovara sa gađenjem. Polako nestaje dečačka nevinost, on odrasta i postaje

neko drugi možda baš Dejvid Luri (McIntyre 2005: 88). Mogla bi se povući i izvesna paralela između Džona Kucija i Dejvida Lurija, jer su oba lika prikazana kao veoma racionalna, u osnovi sebična, pomalo narcisoidna i ne preterano simpatična čitaoci-ma; dok bi osnovna razlika među njima bila ta da Luri, kao odrasla osoba, nije više prožet osećajem lične nesigurnosti, stida i krivice, koje mladoga Džona neprestano muče (McIntyre 2005: 89).

Kao i u svakom svom delu, Kuci i u romanu *Dečastvo* povlači paralelu između ljudi i životinja. Misli koje mu se nameću ponovo će odjeknuti i u njegovom narednom romanu *Sramota* postavljajući pitanje da li je trpljenje i pokoravanje cena koju moramo da platimo kako bismo zaslužili iskupljenje za svu sramotu nanetu čovečanstvu (Polling-Vocke 2004: 5).

Ne shvata zašto ovce prihvataju svoju sudbinu, zašto se nikad ne pobune nego smerno odlaze u smrt... u njihovim očima nazire neku pomirenost, neko predznanje... One sve to znaju, do najsitnijih pojedinosti, a ipak se pokoravaju. Proračunale su cenu i spremne su da je plate – cenu bivstvovanja na ovom svetu, cenu življenja (Kuci 1999: 77).

#### 4. Sramota kao žig kolonijalizma južnoafričkog društva u vremenu posle aparthejda

Ako bismo Kucijev roman *Sramota* posmatrali iz perspektive postkolonijalizma mogli bismo zaključiti da se on bavi razmatranjem pokušaja kako kolonizatora tako i kolonizovanih da u južnoafričkom društvu u vremenu posle vladavine aparthejda, uspostavi neku vrstu harmoničnog saživota nekad neprijateljskih strana. Međutim nekada dominantna i vladajuća grupa belaca nije u mogućnosti da pobegne od svoje mračne prošlosti koja je prati u stopu, pokušavajući sa teškom mukom da prihvati svoj novi položaj koji podrazumeva gubitak vlasti i dominacije; dok sa druge strane vekovima ugnjetavano crno stanovništvo ne može tako lako da zaleći otvorene rane i ožiljke koje je kolonizator vekovima produbljivao (Wang 2013: 45). Mržnja tako duboko usađena prerasta u nasilje i pokušaj da se belci nasilnim putem asimiluju u novo društvo i da im se na taj način pruži mogućnost iskupljenja. Pokušaj da belci prožive istu onu golgotu koju su vekovima podnosili crnci, kako bi se iskupili za prvobitni greh kolonizatora, iznova rađa novo nasilje i produbljuje rane južnoafričkog društva. Osveta ne vodi ka iskupljenju greha i pomirenju već samo u sve veće beznađe i dezorjentisanost. Na tom bolnom putu u potrazi za vlastitim identitetom, pripadnici obe rase još uvek bezuspešno pokušavaju da pronađu način kako bi svoj zajednički život nastavili da žive u miru i međusobnom razumevanju (Wang 2013: 46).

Glavni lik ovog romana Dejvid Luri je čovek koji gubi sve: svoj ugled, svoju karijeru, svoj unutrašnji mir, svoj izgled, svoje snove o uspehu, pa čak i mogućnost da zaštiti život vlastite ćerke. On postaje gotovo patetična figura čoveka sa svoje 52 godine, nakon dva neuspela braka, razočaranog kako na privatnom planu, tako i svojom karijerom profesora književnosti koji je primoran da predaje komunikacije



na Tehničkom univerzitetu u Kejptaunu (Stratton 2002: 85). „Ravnodušan, bez poštovanja za svoj predmet nastavlja da predaje zato što od toga živi; a i zato što ga to uči poniznosti, opominje ga ko je on u ovom svetu. Ironija mu ne promiče: da onaj ko dolazi da podučava sam uči najubojitiju lekciju, dok oni koji dolaze da uče ne nauče ništa“ (Kuci 2000: 8).

...On sina nema. Detinjstvo je proveo u ženskoj porodici. Kako su majka, tetke, sestre ostajale za njim, redom su ih zamenjivale ljubavnice, supruge, ćerka. Okružen ženama, izrastao je u ljubitelja žena, donekle i ženskaroša. Visok, stasit, mediteranskog tena i razbarušene kose, uvek je mogao računati na određenu dozu magnetizma. Ako bi neku ženu pogledao na izvestan način, sa izvesnom namerom, ona bi mu uzvraćala pogled, na to se uvek mogao osloniti. Tako je živeo; godinama, decenijama, to je bilo uporište njegovog života (Kuci 2000: 10).

Hladan i osoran, njegov ego mu ne dozvoljava da se pomiri sa neumitnim procesom starenja, stoga napadno zavodi svoju mladu i ranjivu studentkinju Melani Isaks. U tom trenutku on sam postaje oličjenje sramote svojih predaka. Potpuno svestan njene mladosti, neiskustva, ranjivosti, on podleže svojoj strasti, nameće svoju volju i udovoljava svojim željama, gledajući pri tom na žene kao objekat koje neumitno treba da povlađuju željama muškaraca (Prado 2011: 14). U trenutku kada nametljivo dolazi nepozvan u njenu kuću poput uljeza, Melani pokušava da se odbrani: „Ne, ne sada!, kaže ona, otimaajući se. Rođaka mi se ubrzo vraća! Ali njega ništa ne može zaustaviti...“ (Kuci 2000: 24).

Ne silovanje, ne još, ali neželjeno, svejedno, do srži neželjeno. Kao da je rešila da omlitavi, umre u sebi dok ovo traje, poput zeca kad mu se lisičji zubi sklope za vratom. Kako bi sve što joj se ovde radi izgledalo kao da se radi negde drugde, negde daleko (Kuci 2000: 25).

Melani je simbol crnih i obojenih žena Južne Afrike koje su u potpunosti izgubile svoj identitet i samopoštovanje, živeći vekovima kao žrtve polne i rasne diskriminacije koju su nametali kolonijalizam i aparthejd (Poyner 2009: 159). Ona je marioneta u njegovim rukama, nema snage da se suprostavi, da se odupre; onaj koji je snažniji nameće svoju volju i udovoljava svojim željama, dok Luri poput Lucifera „čini šta mu se prohte. Ne tiče ga se da li je to dobro ili loše. Prosto čini... Ne sledi načela nego porive...“ (Kuci 2000: 31).

Kada njegova ljubavna veza sa studentkinjom biva otkrivena a protiv njega podignuta prijava, što u javnosti izaziva skandal, Luri pokazuje svoje lice tipičnog belca odraslog u Južnoj Africi u doba aparthejda, koji ne želi da se menja i prilagođava promenama novonastalog društva (Poyner 2009: 160). Pred komisijom koja treba da utvrdi njegovu odgovornost za zloupotrebu jedne mlade žene, Luri prihvata krivicu ali njegova taština mu ne dozvoljava da prizna grešku, iako bi mu priznanje i javno izvinjenje omogućilo nastavak karijere. Sa gubitkom nekadašnjih privilegija i osećanja dominacije i moći, Luri takođe gubi svoj identitet, postaje bespomoćan, dezorjentisan, zbunjen, nemoćan da pronade svoje mesto u tom novom društvenom poretku (Prado 2011: 18). Njegova sujeta je snažno ranjena i on priznaje pred novinarima da ne žali zbog svog postupka jer ga je kako kaže to „iskustvo obogatilo... Ispovesti, izvinjenja: otkud tolika žeđ za ponižavanjem? Nastaje muk. Kruže oko njega kao lovci koji su neku retku zver saterali u tesnac ali ne znaju kako da je dotu-



ku“ (Kuci 2000: 51). Lovac postaje lovina, zlostavljač postaje zlostavljeni, uloge su promenjene. Ali za Lurija je kasno, on ne oseća potrebu za pokajanjem jer „pokajanje pripada nekom drugom svetu“ (Kuci 2000: 52).

Poput svog idola Bajrona sa kojim se identifikuje, Dejvid Luri je izopšten iz sveta univerzitetske zajednice, i tako posramljen, gubitkom ugleda i časti, napušta Kejptaun i pokušava da nađe utočište u jednom novom svetu kome nikada nije pripadao. On odlazi u Istočni Kejp, na malo imanje svoje ćerke Lusi i sa teškom mukom pokušava da prihvati seoski način života. Na ćerkinjoj farmi upoznaje Petrusa, crnca koji stanuje u staroj štali i pomaže Lusi oko poslova u bašti i brige o psima. Priseća se dobrih starih vremena kada su crnci bili sluge kojima je mogao da naređuje ili da ih otpušta po svojoj volji, vremena kada su crnci znali gde im je mesto (Poyner 2009: 164). Luri nema razumevanja za način života svoje ćerke koja živi od uzgajanja useva i održavanja pansiona za pse, smatrajući da bi njen život trebalo da bude ispunjen nečim boljim. On je nesavitljiv, nepopustljiv i kako sam kaže nije spreman na promene jer ne želi da postane bolji čovek već da ostane ono što jeste. Nijednog trenutka ne oseća krivicu ili kajanje već svoj argument zasniva „na pravima žudnje. Na bogu pred kojim i vrapci moraju da uzdrhte... Bio sam Erosov sluga... Neki bog je delovao kroz mene. Kakva taština?“ (Kuci 2000: 79).

Međutim Luri će tek spoznati mračnu stranu novonastalog društvenog poretka u kome siromaštvo, osveta i mržnja rađaju kriminal, silovanja i ubistva. On i njegova ćerka postaju žrtve nasilja u trenutku kada trojica crnaca upadaju na Lusin farmu. Nemoćan da ćerki pritekne u pomoć, ona preživljava grupno silovanje, dok njega polivaju špiritusom i pale. Nakon silovanja, pljačke i pokušaja ubistva, počinitelji beže, ubijajući sve pse u štenari, kao demonstraciju sile. Luri pokušava da nađe neku vrstu utehe pripisujući novonastali talas kriminala siromaštvu (Kochin 2004: 6):

Ovo se događa svakog dana, svakog minuta, širom zemlje. Računaj da si imao sreće što si preživeo. Računaj da si imao sreće što u ovom času nisi zarobljenik u onim kolima koja odmiču velikom brzinom, što nisi u dnu neke donge s metkom u glavi. Računaj i da je Lusi imala sreće. Ponajviše Lusi. Rizično je bilo šta posedovati: kola, par cipela, paklo cigareta. Nema ih dovoljno za sve, nema dovoljno kola, cipela, cigareta. Previše ljudi, premalo stvari. Ono što stoji na raspolaganju mora ući u opticaj, kako bi svako dobio priliku da jedan dan bude srećan. To je teorija; drži se teorije i uteha teorije. Nije ovo ljudsko zlo, već samo divovski sistem cirkulacije, za čije su delovanje samilost i užas nebitni. Tako u ovoj zemlji moraš gledati na život: šematski. Inače bi skrenuo s uma. Kola, cipele; pa i žene. Mora da u tom sistemu postoji neka niša za žene i ono što se njima događa (Kuci 2000: 86).

Nažalost uzroci nasilja mnogo su dublji. Inferiornost, trpljenje, poniženje, zlostavljanje, ubijanje, mržnja sada postaju oružje u rukama kolonizovanih, onih koji žele osvetom da sprovedu pravdu koja im je vekovima bila uskraćena (Kochin 2004: 7). Lusi kao potomak omraženih kolonizatora postaje žrtva njihovih zlodela, i nosi teško breme nekadašnjih zločina u postkolonijalnom društvu, što se jasno vidi iz njenog razgovora sa ocem.

Lusi: Bilo je tako lično. Toliko lične mržnje. To me je pogodilo više od svega. Ostalo se moglo... očekivati. Ali zašto su me toliko mrzeli? Nikad ih u životu nisam videla...

Luri: To je istorija govorila kroz njih. Istorija nepravde. Razmišljaj na taj način ako ti može pomoći. Možda je izgledalo lično, ali nije bilo. Poticalo je od predaka. (Kuci 2000: 136).

Potomstvo ispašta za grehe svojih predaka; Luri i njegova ćerka postaju toga svesni i preuzimaju na sebe sramotni žig prošlosti. Ali nasilje i osveta svakako ne vode ka iskupljenju, što Kuci jasno prikazuje likom Petrusa, crnca, nekadašnjeg sluga, a sada onoga ko se domogao moći u novom poretku vlasti. Osećaj moći da se može upravljati tuđim životima na Petrusa će takođe ostaviti žig sramote (Prado 2011: 20). U želji da povрати vlasništvo nad zemljom svojih predaka i postane sam svoj gazda, Petrus ne bira sredstva. Pored sumnje da je umešan u sam incident koji se odigrao, kako bi zastrašio Lusi i oterao je sa poseda, on ide i korak dalje služeći se ucenom. Saznavši da je nakon silovanja ostala trudna, Lusi odlučuje da rodi dete koje je začeto kao plod mržnje. Da bi ostala da živi na farmi, ona je prinuđena da prihvati Petrusovu zaštitu, tako što će mu postati treća žena (Prado 2011: 21). U tom poslednjem razgovoru oca i ćerke dolazi do njihovog konačnog razlaza jer on ne može da razume njeno pristajanje na takvu vrstu žrtve.

„Kakvo poniženje... toliko nade, i da se sve ovako završi.“ „Da, slažem se, jeste poniženje. Ali možda je to dobro mesto za novi početak. Možda baš to moram naučiti da prihvatim. Da krenem odozdo. Bez ičega. Ne bez ičega *osim*. Bez ičega. Bez keca u rukavu, bez oružja, bez poseda, bez prava, bez dostojanstva.“ „Kao pas.“ „Tačno, kao pas“ (Kuci 2000: 176).

Ona je žigosana, obeležena kao njihova i želi da se tome povinuje. Smatra da je neophodno da žrtvuje sebe za sve one grehe svojih predaka počinjene u doba kolonizacije kako bi započela dug put ka iskupljenju, koje bi jednog dana povratilo veru u mogućnost zajedničkog života i pomirenja (Poyner 2009: 152). Na primeru patnje i stradanja svoje ćerke, Luri se uči poniznosti i saosećanju dok brine o eutanaziji pasa shvativši da: „čovjek se svikne da stvari bivaju sve teže; prestane da se iznenađuje kad vidi da ono što je izgledalo teško i preteško biva još teže“ (Kuci 2000: 188).

U južnoafričkoj književnosti lik bele žene predstavlja simbol očuvanja nacionalnog identiteta i „čistoće“ bele rase. To je jedan od razloga zašto Lusi i njen otac nju doživljavaju kao robu u patrijahalnom sistemu razmene u trenutku kada crnci preuzimaju vlasništvo nad zemljom; dok je za belce gubitak vlasništva izjednačen sa činom silovanja (Poyner 2009: 159). Pod uticajem osećanja krivice belog čoveka, Luri pokušava da sam čin nasilja racionalizuje kao neku vrstu iskušenja i simbolične nadoknade za vekove kolonijalnog ugnjetavanja. I sama Lusi postavlja pitanje da li je to dug koji mora da isplati onima koji su vekovima bili obespravljani i koji su sada došli po svoje. Za nju je silovanje simbol rasne nepravde i samo pristajanje na to da rodi dete mešane rase ruši sve dotadašnje rasne granice i tabue (Poyner 2009: 159).

## 5. Zaključak

Nasuprot velikom uspehu u svetu, Kucijev roman *Sramota* nije naišao na dobar odziv u samoj domovini, a neki kritičari su ga čak smatrali i nedoličnim, jer omalovažava ne samo crnce, već i crnačku političku moć prikazujući tiraniju crnaca nad belcima kao osvetu za sve zločine belaca u prošlosti, koji su stoga sada prinuđeni da trpe nasilje, da prihvate poraz i pođu putem asimilacije (Wang 2013: 45). Roman svakako snažno osli-

kava politički konflikt južnoafričkog savremenog društva, gde Kuci istovremeno prikazuje nasilje i bele i crne rase, gde zlo nije karakteristika samo jedne strane. Zlo je ljudska osobina koja ne bira boju kože.

Kako u ova dva romana *Dečaštvo* i *Sramota*, tako i u ostalim svojim delima Kuci se neprestano bavi temom kolonijalne prošlosti i gorkom istorijom ugnjetavanja pod vladavinom aparthejda. On smatra da se sramotna prošlost ne sme potisnuti u zaborav ako želimo da izbegnemo da se tako nešto ponovi. Zato je za njega toliko značajna ta potraga za istinom, onom koja je potkrepljena činjenicama ali istovremeno i onom istinom koja sve to nadilazi, koja sazreva kroz proces pisanja i proizilazi iz njega samog (Vermeulen 2007: 194). Nama čitaocima nameću se pitanja: da li je moguće odreći se nasilja, zaceliti rane, iskupiti se za svu sramotu predaka, podneti žrtvu, naći pravi put ka pomirenju i ostvarenju sna o demokratskom i slobodnom društvu u kome bi svi ljudi živeli u harmoniji i jednakih mogućnosti. Da li je južnoafričko društvo zaista spremno da poslušati reči Nelsona Mendele: „da bi čovek bio slobodan nije dovoljno odbaciti svoje okove, već živeti na način koji poštuje i razvija slobodu drugih ljudi“ (<http://najlepscitati.com>)?

## Literatura

- Cooper, R. 1997. 'Portrait of the Writer as an Afrikaner'. In: *The New York Times*. Nov 2. Dostupno na: <http://www.nytimes.com/books/97/11/02/reviews/971102.02coopert.html> (12.12.2013.)
- Fredman, J. 2007. *Autobiography and the Theme of Otherness in J.M. Coetzee's Boyhood: Scenes from Provincial Life*. Vaxjo: Vaxjo University Press.
- J.M. Coetzee – Wikipedia, the free encyclopedia. Dostupno na: <http://en.wikipedia.org>(12.12.2013.)
- Kochin, M. S. 2004. Postmetaphysical Literature: Reflections on J.M. Coetzee's Disgrace. *Perspectives on Political Science Journal*. Vol 33, No 1, 1–9.
- Kuci, Dž. M. 2000. *Sramota*. Beograd: Paideia.
- Kuci, Dž. M. 1999. *Dečaštvo*. Beograd: Paideia.
- Kusek, R. 2012. *Writing Oneself, Writing the Other: J.M. Coetzee's Fictional Autobiography in Boyhood, Youth and Summertime*. Krakov: Jagiellonian University.
- Leist, A. & Singer, P. 2010. *J. M. Coetzee and Ethics: Philosophical Perspectives on Literature*. USA: Columbia University Press.
- Lin, L. 2001. J. M. Coetzee and the Postcolonial Rhetoric of Simultaneity. *International Fiction Review*. Vol 28, Iss1&2. 42–53. University of New Brunswick.
- Makhaya, G. B. 2004. *The Trouble with JM Coetzee*. Oxford: The Oxonian Review Press.
- Marais, M. 1996. The Hermeneutics of Empire: Coetzee's Postcolonial Metafiction. *Critical Perspectives on J.M. Coetzee*. London: Macmillan. 66–81.
- McIntyre, T. 2005. *The Confessions of J. M. Coetzee: Truth and Absolution in Boyhood, Youth and Disgrace*. Ottawa: The University of New Brunswick.
- Meskell, L. 2006. *Coetzee on South Africa's Past: Remembering in the Time of Forgetting*. California: American Anthropological Association.



- Nelson Mandela citati – ‘Najlepsi citati’. Dostupno na: <http://najlepsicitati.com/autor/nelson-mandela/> (15.12.2013.)
- Polling-Vocke, B. 2004. *The Stylistic Purpose of Animals and The Disgrace of A Nation in J. M. Coetzee's Disgrace*. Germany: University of Oldenburg.
- Poyner, J. 2009. Truth and Reconciliation in *Disgrace*. *J.M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship*. 149–165. Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Prado, E. 2011. *J. M. Coetzee's Ambiguous Confessional / Autobiographical Writings: Truth-Telling and Truth-Seeking in Disgrace*. Gothenburg: University of Gothenburg.
- Stratton, F. 2002. Imperial Fictions: J. M. Coetzee's *Disgrace*. *Ariel Review of International English Literature*. Vol 33, No 3–4, 83–99.
- Vermeulen, P. 2007. Wordsworth's *Disgrace*: The Insistence of South Africa in J.M. Coetzee's *Boyhood* and *Youth*. *Journal of Literary Studies*, 23:2, 179–199.
- Wang, M. 2013. *Searching for Self-identity: A Postcolonial Study of J.M. Coetzee's Disgrace*. Canada: Studies in Literature and Language.

**Ana Mandić Ivković**

## **THE WHITE MAN'S STIGMA OF SHAME – THE MEANING OF CONFESSION AND REDEMPTION IN COETZEE'S NOVELS *BOYHOOD* AND *DISGRACE***

### Summary

Coetzee's novels *Boyhood* and *Disgrace* represent a symbolic quest for the true meaning of the terms 'confession' and 'redemption' in the South African society during and after the reign of Apartheid, with the new government's attempt to establish some kind of coexistence between hostile parties. For Coetzee, confession is not mere acceptance of committed sins, but discovering the truth of one's own personality, as the only possibility of redemption. The hatred so deep-rooted turns into violence and an attempt to use violence in order to assimilate the whites into a new society, which in turn causes more violence and deepens the wounds of South African society. Revenge does not lead to redemption of sins or reconciliation, but to the growing despair and disorientation. During this painful search for one's own identity, still unsuccessfully, members of both races try to find a way to live in peace and mutual understanding. Coetzee's goal is not to condemn their moral positions, or to justify them and ask for forgiveness since this does not represent the true path to redemption. In his novel *Disgrace*, author believes that the essence of redemption is not based on confession and forgiveness, but on a lifelong commitment to love and compassion.

anamandic73@gmail.com

## ZNAČENJE KONCEPTA LIČNE VREDNOSTI U KAMIJEVOM *STRANCU*

**Sažetak:** Istorija tumačenja Kamijevo *Stranca* jasno pokazuje da se gotovo ništa jednoznačno ne može tvrditi o njegovom protagonisti, Mersou, a da se u isti mah ne nađu i suprotni argumenti, osim činjenice da je lišen koncepta lične vrednosti. Zato se junak ovde posmatra i objašnjava sa stanovišta svog bazičnog svojstva – odsustva potrebe za vrednovanjem i samovrednovanjem, što je u osnovi i njegove *stranosti* i njegove sudbine, odnosno *bezuslovnog samoprihvatanja* koje je teorijski postavio Albert Elis, osnivač kognitivno-bihejvioralne psihoterapije.

**Ključne reči:** *Stranac*, koncept lične vrednosti, apsurd, nihilizam, sloboda

U vreme kada je objavljen roman *Stranac* (1942) Albera Kamija, psihološki koncept lične vrednosti još nije bio teorijski postavljen. Tek šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, sa Natanijelom Brandenom, pioninom teorije samopouzdanja, i Albertom Elisom, osnivačem kognitivno-bihejvioralne terapije, studije vrednosti ljudskog bića dobijaju značajan prostor u psihologiji. Po našem mišljenju, upravo se odnos prema značenju koncepta lične vrednosti, koji je u isti mah i filozofski pojam (Elis se oslanja na aksiologiju egzistencijalističkog filozofa Roberta S. Hartmana – v. Ellis 2014: 46), nalazi u temelju utiska *stranosti* koji izaziva protagonista Kamijevo *romana*.

Koncept vrednosti se odnosi na sveukupno vrednovanje osobe (kao dobrog ili lošeg ljudskog bića) na osnovu njenih stavova, postignuća, pojedinačnih postupaka ili svojstava, i imanentan je ljudskoj vrsti. Vrednovanje, kao i samovrednovanje, često je automatsko, prema kriterijumima usvojenim u jednoj kulturi: evolucija i kultura oblikuju duboke navike samovrednovanja bazirane na dobrim delima (Pomeroy 2014: 41) i nemoguće je pobeći od tog istorijskog konteksta. A. Elis, ispitujući međuzavisnost psihičkog stanja osobe i njenog suda o ličnoj vrednosti, utvrdio je da su ljudi isuviše kompleksni da bi se mogli procenjivati u okviru samo jedne od kategorija u kojima se odvijaju njihovi životi i realizuje ili poriče njihova „vrednost“. Stoga je ideju o ličnoj vrednosti odbacio, tvrdeći da ona pripada samo i isključivo neproverljivim i stoga iracionalnim uverenjima: „logički ili naučno, ne postoji način da se definitivno dokaže da u univerzumu jedno biće ima veću vrednost nego neko drugo (...) ostajemo sa nultom hipotezom da svi ljudi imaju jednaku vrednost“ (Valen 2014: 264). Elisova teorija optimalnog samovrednovanja, izložena u delu *Psihoterapija i vrednost ljudskog bića*, počiva na ideji o bezuslovnom čovekovom samoprihvatanju stoga što je *on – on, živ i postoji kao deo šire sheme stvari*

(Pomeroy 2014: 42). Pa ipak, eliminišući *ego* iz svih razmatranja bića i postojanja, Elis ističe da nigde u svetu civilizovan čovek ne prihvata jednostavno da je živ, već vrednuje svoj *self* i visoko je ego-involviran u doseganje ili izbegavanje određenih ciljeva, jer ima snažnu urođenu i društveno stečenu tendenciju da procenjuje sebe i druge (Ellis 2014: 49).

Kamijev junak je postavljen nasuprot svom društvenom okruženju i to se na najopštijem nivou ogleda upravo u činjenici da je on lišen koncepta lične vrednosti. Merso, u čemu su svi tumači saglasni, ne pravi etičke izbore, a u temelju takve neselektivnosti stoji, po našem mišljenju, nepridavanje značaja konceptu lične vrednosti. Zato su njegovi izbori situacioni, a on *s one strane dobra i zla*, te se – paradoksalno – junak kojem nedostaje samoobjašnjenje i ego-involviranost u događaje vlastitog života, pojavljuje kao komplikovan i enigmatičan, kao stranac našim uobičajenim osećanjima i očekivanjima i *teško nam je da koordiniramo naš emocionalni odgovor na njega* (Sprintzen 2001: 117). Ništa se jednoznačno, osim činjenice da je lišen koncepta lične vrednosti, ne može tvrditi o Mersou, a da se u isti mah ne nađu i suprotni argumenti: on je kriv i nije kriv, konformista i nekonformista, slobodan i neslobodan, nihilista i njegova suprotnost.

Na vest o majčinoj smrti Merso putuje u starački dom na sahranu, a sledećeg dana ide na kupanje, započinje ljubavnu vezu sa Marijom i gleda smešan Fernandolov film. Slučajno upleten u sukob komšije Remona, on impulsivno ubija Arapina i završava na giljotini. Pošto se u toku procesa o junaku zaključuje na osnovu njegovog odstupanja od društvenih normi ponašanja – spoljašnji aspekti ponašanja na majčinoj sahrani uzimaju se kao svedočanstvo o svim njegovim unutrašnjim sadržajima, čime se previđa kompleksnost ljudske jedinice – reč je pre svega o procenjivanju vrednosti ljudskog bića, a ne težini njegovog zločina. Prekomernost kazne izazvana je etičkim vrednovanjem i animozitetom koji Merso izaziva na sudu – tako se zaključuje da je reč o ubistvu s predumišljajem, iako junak, kako ćemo pokazati, nema ni kapacitet za predumišljaj. U sudnici se odvija sukob apstraktnog koncepta (šta čovek *treba* da bude) koji oličavaju tužilac, branilac i porota, i pojedinačnog koncepta življenja koji oličava Merso i očigledan je nesklad između junakovog manjka vrednovanja i viška vrednovanja s druge strane. Dok u toku procesa na Mersoa pada loše svetlo već zbog prijateljevanja sa jednim podvođačem, sam Merso ne zauzima poseban odnos spram Remonovog maltretiranja neverne devojke, niti Salamanovog sadističkog odnosa prema psu. Na višak vrednovanja u okruženju junak automatski reaguje i u drugim prilikama: on ima osećaj da mu, u toku bdenja uz majčin odar, okupljeni sude, a kada od poslodavca traži slobodan dan zbog sahrane, ima potrebu da kaže da to nije njegova krivica. Tako njegova situacija dobija simboličku vrednost – ona osvetljava *naš svet: arbitran, pretenciozan i hipokrizijski* (Sprintzen 2001: 117).

Merso je lišen i apriorne slike o sebi kojoj nastoji da upodobi svoje ponašanje i svojstva, i prema kojoj naknadno procenjuje ličnu vrednost. Svestan kompleksnosti ljudske prirode, on nema iluzije o vlastitom moralnom integritetu, niti sebe izuzima iz mogućih antropoloških odgovora na specifične okolnosti. Remonu, na pitanje kako bi se poneo prema nevernoj devojci, odgovara da se to *nikad ne zna*. Povodom novinskog teksta koji mnogo puta čita u zatvoru, o čoveku koji se nakon 20 godina



vraća kući, ne otkriva svoj identitet majci i sestri, ali pokazuje bogatstvo, zbog čega strada,<sup>1</sup> Merso zaključuje da je putnik *u neku ruku to i zaslužio* i da se *nikada ne treba šaliti*. Da je roman pripovedan u trećem licu, kako je to primetio Robert Solomon, junak ne bi izgledao čudno, nego uopšte ne bi imao karakter (1978: 146). Ispovedna priroda Mersoove naracije stvara snažnu iluziju da je reč o realističkom karakteru, iako ima mnogo više razloga da ga razumemo kao estetički, odnosno ilustrativni karakter.<sup>2</sup> Prisutno dvojstvo u oblikovanju junaka omogućava da se *Stranac* u isti mah čita doslovno i simbolički.

Na osnovu Mersoove distanciranosti, otuđenosti i ravnodušnosti spram bliskih veza sa drugima, junakov identitet spontano razumevamo u kontekstu identiteta formiranih u zapadnom kulturnom krugu. Pa ipak, odsustvo Mersoovog odnosa prema personalnoj vrednosti, svedoči o tome da je on lišen paradigmatičnog svojstva ličnosti zapadne kulture. U tom je smislu, jer se nalazi izvan zapadnog određenja identiteta, ali i van istočnog modela – distanciran od okruženja i lišen značajnih veza sa drugima (jedini važan odnos, sa „mamom“, on poriče) – Kamijev junak transkulturalan. On ne čini ništa na planu svoje afirmacije, nema planove i ambicije i *nije nezadovoljan* životom koji vodi. Njegova oslobođenost procenjivanja i samoprocenjivanja nije motivisana psihološkom zrelošću – naprotiv, u romanu smo suočeni sa njegovim infantilnim svojstvima (jedno od njih je i tzv. niska frustraciona tolerancija, vidljiva u netolerantnosti prema osećanju nelagode i dosade) – već idejom o apsurdnosti čovekove egzistencije, koja Mersoa oslobađa tzv. globalne evaluacije ljudske vrednosti, tj. generalizovanih etičkih ideja o ispravnom ili neispravnom. Mnogo je tragova u romanu koji ukazuju na to da Merso raspolaže deskriptivnom a ne evaluativnom kognicijom (v. Volen 2014: 112): on ima izuzetne perceptivne sposobnosti, ali o opaženom ne reflektira. Tako ostaje u okvirima viđenog sveta i kreće se po površini, ali ga takvo kretanje oslobađa i pseudodubine, česte mogućnosti analitičkog uma: projekcije vlastitih psiholoških sadržaja u svet, te zaključivanja koje promašuje značenje druge osobe i stvarnosti.

Individualizam, življen bez maske, po pravilu ima za posledicu stradanje (u tom smislu možemo razumeti i Kamijeve reči da je Merso jedina vrsta Hrista koju čovečanstvo zaslužuje), s tim što je u Mersoov način života upisana još jedna greška koja njegovom stradanju doprinosi: on podrazumeva da je isti kao i drugi, jer se odnosi isključivo spram univerzalne a ne socijalne realnosti. Zato je on junak nerazvijene socijalne inteligencije, autističan u metaforičkom smislu te reči, jer se ne razabira u mreži međuljudskih odnosa i posledicama koje povezanost ljudskih bića u društvenom prostoru može imati. Mersoovim životom vlada samoprihvatanje, ali u jednakoj meri i prihvatanje drugih onakvih kakvi jesu – samoprihvatanje je u psi-

<sup>1</sup> To je i fabula Kamijeve drame *Nesporazum*.

<sup>2</sup> Estetički karakteri, tačnije estetički tipovi, mogu da budu shvaćeni primarno kao tehničke funkcije, s obzirom na njihove formalne i dramatičke efekte. Oni pozajmljuju ljudski oblik kao neophodni minimum narativne opreme, ali niti reprezentuju stvarne karaktere, niti ilustruju koncepte. Ilustrativni karakteri su zapravo tek *koncepti antropoidnog oblika* ili *fragmenti ljudske psihe* (Scholes 1966: 88) koji stoje na mestu celovitog ljudskog bića, te nastojimo da razumemo princip koji oni ilustruju svojim akcijama u narativnom okviru.



hološkoj literaturi i shvaćeno kao rešenje psihološke napetosti koju izaziva pritisak koncepta lične vrednosti. Ipak, on ne vidi da je neposredni uvid u drugo ljudsko biće otežan kontekstualizacijom koja vlada u društvenom prostoru, te svojim potpuno iskrenim odgovorima na sudu radi protiv sebe. I u tom je smislu, a to znači i mnogo dubljem od onog koji proizilazi iz njegove suprotstavljenosti buržoaskim vrednostima društva, Merso stranac, u čijem se ponašanju ne prepoznaju tragovi kulture u kojoj živi.

Elis je ukazao na vezu između čovekovog odnosa prema vrednostima i načina na koji oblikuje život. Na to je ukazao i Kami u *Mitu o Sizifu*: ako život nema smisla, onda nema smisao *ni lestvica vrednosti, izbora, naših sklonosti* (Kami 2008: 141). „Način delovanja kao da sve ima neki smisao (...) se vrtoglavo poriče apsurdnošću moguće smrti.“ (Kami 2008: 139). Ako „svi znaju da život nije vredno živeti“ (Kami 2007: 157), kako junak eksplicira u drugom delu romana, onda načelno ne može ni postojati relevantan razlog za bilo kakvu aktivnost, niti sud o vrednosti same aktivnosti. Stalno imajući na umu univerzalni ishod čovekovog života, Kamijev junak je *neselektivan* (u uobičajenom smislu te reči) po pitanju *s kim deli sudbinu* (Markus 1991: 229). Nastojeći da živi neposredno, ne postavljajući pitanja o svetu u kome živi, Merso se lišava i lične moći koja počiva na sagledavanju mesta, uloge i značenja vlastite osobe u kontekstu zajednice.

Junak živi od danas do sutra, predaje se trenutnim utiscima, raspoloženjima i nagonima, neambiciozan je i nerefleksivan, nije orijentisan na lični razvoj, nema planove niti očekivanja od sebe i drugih. Njegovo je svakodnevlje lišeno događaja, uspona i padova, te dubokih veza sa ljudima i orijentacije na postignuće, a to znači i mreže uzajamnih poređenja. Za razumevanje junaka su paradigmatična njegova dva razgovora sa poslodavcem. U jednom se junak pokazuje ravnodušan prema mogućnosti da se preseli u Pariz i napreduje: „čovek uopšte ne može da promeni svoj život“, „svi životi podjednako vrede“, a njegov život „ovde uopšte nije neprijatan“ (Kami 2007: 117). Drugi razgovor je inicirao Merso:

„Pre no što sam iz kancelarije pošao na ručak, oprao sam ruke. U podne veoma volim taj trenutak. Uveče ne nalazim u tome toliko zadovoljstvo, zato što je ubrus na valjku koji svi upotrebljavamo potpuno vlažan: služio je ceo dan. Jednog dana sam na to obratio pažnju poslodavcu. Odgovorio mi je da smatra da je to za žaljenje, ali da je ipak u pitanju sitnica bez značaja.“ (Kami 2007: 106).

Kamijev junak je fokusiran na prijatne trenutke, a ne na velike planove i ambicije, pa tako prijatnost brisanja ruku pretpostavlja novim životnim i poslovnim mogućnostima u Parizu. Veze sa drugima on ne vrednuje prema svom potencijalnom blagostanju, već prema količini trenutne uzurpacije koju unose u njegov život. Tako je i njegovo zbližavanje sa komšijom Remonom (posledica Remonove inicijative) tek nešto veća međusobna upućenost na svakodnevnom nivou i omogućava čitaocu uvid u prirodu junakovih izbora, načinjenih sistemom eliminacije, koji se temelji na načelu prijatno – neprijatno, zanimljivo – dosadno. Stoga je u njegovom pripovedanju sve u istoj vrednosnoj ravni: razgovor sa Salamanom o nestanku njegovog psa, pušenje, pogled s terase u nedeljno popodne, majčina sahrana i ubistvo Arapina.

Mersoov iskaz da je uglavnom orijentisan na sadašnjost ili blisku budućnost precizno pokriva vremensku dimenziju njegovog unutrašnjeg života. Nemajući životno usmerenje, on nema ni prošlu „priču“ koja ga objašnjava.

Merso je potpuno iskren, kako je to Kami istakao u predgovoru američkog izdanja *Stranca*, ali su njegovi iskazi o sebi ipak neverodostojni, jer je i njegov odnos sa samim sobom, ne samo sa svetom, izrazito pojednostavljen. Autor ukazuje na to da junaka koji ne maskira vlastita osećanja društvo doživljava kao pretnju. Međutim, ako Merso svoja osećanja ne maskira pred drugima, on ih maskira pred samim sobom, a inverzija načinjena na tom mestu i te kako doprinosi pogubnom ishodu sudskog procesa: on je propustio da utvrdi činjenice u pogledu svojih emocija i zato o njima ništa ne može da kaže, a ne služi se reperotarom konvencionalnih odgovora, koji bi imali zaštitnu funkciju ličnosti. Ako junak samog sebe ne poznaje dovoljno i ne uloži napor da se objasni drugima, teško da može očekivati da ga drugi dovoljno upoznaju i ulože napor da ga objasne, makar to bila i dužnost onih koji ga osuđuju na smrt. Ispostavlja se da je nemoguće biti pasivan u svetu koji nije sačinjen od samih Merso – neambicioznih, sasvim iskrenih individualaca, usmerenih na uživanje u čulnim senzacijama. Kamijev protagonist ne procenjuje kako ga okruženje vidi i doživljava, niti je zainteresovan za motive i značenje postupaka drugih ljudi, što je krajnost u odnosu na široko rasprostranjenu opsesnutost slikom o sebi u tuđim očima i, kao isključivost, pogrešna, jer je Merso propustio da ovlada činjenicama koje mu utiču na život.

Psihologija je osvetlila potiskivanje kao jedno od važnih odbrambenih mehanizama i utvrdila da osećanja mogu biti duboko potisnuta, ali da nastavljaju da motivišu naše ponašanje. O Mersoovim duboko potisnutim emocijama zaključujemo na osnovu detalja rasutih u tekstu. Kada noću u svom stanu čuje Salamanov plač zbog nestalog psa, u Mersoovu svest se probija njegova lična tuga (pomišlja „na mamu“), ali je brzo odbacuje u korist trenutnih fizičkih potreba. Sa njegovim rutiniranim potiskivanjem emocija suočeni smo već u toku njegovog putovanja u starački dom, ili u mrtvačnici, gde samo prenapregnuta čula signaliziraju da je reč o vanrednoj okolnosti. Na sahrani, njegovo oneobičeno viđenje povorke upućuje na proces depersonalizacije: *lakovana, duguljasta i sjajna* kola, u kojima je majčin sanduk, Merso podsećaju na *đačku pernicu*, što upozorava na uspostavljenju distancu spram posmatranog. Međutim, ta distanca se ne održava samo u odnosu na majčinu smrt, kako se na sudu tumači, već i u odnosu na vlastite emocije. Nakon sahrane on spava 12 sati i izbegava da ode na ručak kod Selesta da ga ne bi zapitkivali. Činjenica da je Merso u toku tog dana i noći zaspivao četiri puta (ukupno šest puta u prvom delu romana) govori o spontanoj odbrani od potencijalno negativnih emotivnih sadržaja „bežanjem u san“. Marija ga je jedva probudila i kada je trebalo da pođu u Masonovu kuću na moru. Njegova tvrdnja da je bio jako umoran očigledno je tačna, ali razlozi za toliki umor ne nalaze se u njegovim dnevnim aktivnostima (on živi kao i uvek), već su psihosomatski. I Mersoov odnos prema suncu, koji se konstantno menja, ukazuje na postojanje dinamičnih emotivnih procesa o kojima njegovo svakodnevije ne govori: situacije u kojima mu sunce jako smeta (sahrana, ubistvo, polazak na more kada na njega *dan, već prepun sunca* deluje kao *šamar*) smenjuju se sa onima u ko-

jima mu je izuzetno prijatno (istog dana, dok s Marijom boravi na plaži, sunce predstavlja izvor zadovoljstva). I u trenutku ubistva Merso je fokusiran samo na fizičke doživljaje, pa propušta da uoči ono što stoji ispod njih: osećanje nemoći i teskobe. No, aktivirana je njegova istančana percepcija i fizička simptomatologija: „bilo je to ono isto sunce kao onog dana kad sam sahranjivao mamu i, kao i tada, bolelo me je naročito čelo, a svi damari na njemu udarali su mi pod kožom u isti mah.“ (Kami 2007: 126). Snažna junakova iritabilnost ukazuje na postojanje emotivnog procesa, što ne može biti verbalizovano od pripovedača u prvom licu, jer je tome preduslov svesnost i reflektivnost. Međutim, sposobnost verbalizovanja emocija nije dokaz, a ponajmanje jedini dokaz njihovog postojanja. Junak je svega 15 dana nakon majčine smrti počinio zločin; snažne, a potisnute emocije prema majci, o kojima Merso ne može da svedoči jer je izgubio kontakt sa vlastitom ranjivošću, povećavaju njegovu iritabilnost i rezultiraju pucnjevima na plaži. Jedina svesno proživljena junakova emocija (bes) ispoljena je u zatvoru, u razgovoru sa sveštenikom, čiji je pogled na svet, oličenje autoritarne epistemologije, za Mersoa apsurdna iluzija. Junakovo idi-osinkratičko mišljenje o životu dovodi do fatalnog nesporazuma sa sredinom, a već sama suprotstavljenost religiji stavlja ga nasuprot svetlu. Ne samo da je ogromna uloga hrišćanstva u oblikovanju društvenog sistema vrednosti nego je hrišćanstvo po sebi religija vrednosti, dok Merso odbacuje svaku mogućnost vrednovanja ljudskih bića u svetlu u kome „svi znaju da nema smisla živeti“ i etiku po sebi: „Svi morali su zasnovani na ideji da jedan čin ima svoje posledice koje ga opravdavaju ili žigošu. Duh prožet apsurdom smatra samo to da ove posledice treba da budu posmatrane sa spokojstvom.“ (Kami 2008: 147).

Sve to ima za posledicu i Mersoovu neosetljivost za drugog čoveka, o čemu svedoči njegova veza sa Marijom, kojoj na pitanje da li je voli odgovara da misli da je ne voli, ali da to nije važno. Brak mu takođe nije važan, ali pristaje da se njome oženi, kao što bi pristao, kako objašnjava, da se oženi i bilo kojom drugom devojkom koja bi bila na Marijinom mestu. Već tu opažamo, pored iskrenosti, i drugo važno junakovo svojstvo: on ne individualizuje ljude. Njemu su ljudi zamenljivi, kao i životne prilike: Marija ili neka druga devojka, Remon ili neko drugi ko mu se pojavljuje na obzoru kao prijatelj, Alžir ili Pariz – svejedno, život se ne može promeniti. Istina, on zna da Selest vredni više od Remona, ali eksplicirajući u zatvoru ovaj stav, on ga u isti mah i poriče tvrdnjom da to uopšte nije važno. Ipak, na pitanje da li Merso voli Mariju, uprkos junakovim eksplicitnim rečima, nije lako odgovoriti. U *Mitu u Sizifu*, Kami i sam promišlja ljubav: „Ali od ljubavi ja poznajem samo onu smenu želje, nežnosti i razumevanja koja me vezuje za određeno biće. Ova smena nije ista i za neko drugo biće.“ (Kami 2008: 152). Marijinoj želji da se uda Merso izlazi u susret, kao što bi izašao i želji bilo koje druge žene koja bi bila na Marijinom mestu. Međutim, šta zaista znači biti na Marijinom mestu nije predmet njegovog promišljanja, još manje verbalizacije. Za zaključivanje o njegovim emocijama presudno je to što on ne razmišlja o Marijinim potrebama i njenoj egzistencijalnoj situaciji, bez čega nije moguća empatija, koja je preduslov ljubavi. Međutim, junak na taj način ne misli ni o sebi i teško je govoriti o emocijama u slučaju junaka koji poriče važnost procenjivanja, vrednovanja i intencije, što su mentalni procesi koji neizbežno učestvuju

u emocijama (v. Nusbaum 2003). Ipak, sudeći po lojalnosti Mariji i želji da sa njom provodi vreme, odnos sa njom je gornja granica Mersoove emotivnosti, a Kamijev junak, nasuprot uvreženim društvenim navikama, vlastiti emotivni maksimum ne poistovećuje sa ljubavlju. Mersoov doživljaj vrednosti (čulni utisci, prijatnost i zadovoljstvo) govori da se nešto krupno dogodilo sa njegovom čovečnošću, budući da je svoje postojanje redukovao na senzualnu stranu, dok se refleksivnog i emotivnog dela odrekao.

Bez koncepta lične vrednosti nema suđenja drugom čoveku, pa je neizbežna Mersoova neutralnost prema ljudskoj drami. Da li Merso takva neutralnost približava nihilizmu ili ga pak činjenica da on, usmeren na radost življenja a ne na ostvarenje statusa u društvu, uvažava samo *čisti plamen života* (Kami 2008: 141) nihilizmu suprotstavlja – za Kamija je ravnodušnost prema životu svojstvena nihilizmu (Kami 2008: 210) – takođe je zagonetka na koju se u istoriji tumačenja ovog romana odgovaralo na različite načine. Sudeći prema nameri autora, za kojeg je nihilizam „prvenstveno volja da se očajava i poriče“ (Kami 2008: 252), njegov junak nije nihilista već primer apsurdne osećajnosti, koja isključuje vrednosne sudove: „apsurd poučava da su sva iskustva beznačajna“ (Kami 2008: 143). Merso je za život čvrsto vezan: „Često sam tad mislio na to da bih se, kad bih morao da živim u stablu osušenog drveta i da ništa drugo ne radim nego da samo gledam u cvet neba iznad glave, malo-pomalo navikao.“ (Kami 2007: 136). „Shvatio sam tad da bi i čovek koji je živeo samo jedan dan mogao bez muke sto godina živeti u zatvoru.“ (Kami 2007: 137). Kada ga je sveštenik zapitao kako zamišlja drugi život, Merso je „skoro viknuo“: „Život u kome bih mogao da se sećam ovoga.“ (Kami 2007: 161). Pa ipak, ne sme se zanemariti ni činjenica da Mersoov način postojanja vodi destrukciji života: za junaka svesnog jedino apsolutne vrednosti života, i tuđi život bi trebalo da ima apsolutno značenje i važenje (Sprintzen 2001: 130). Nehotično uništavanje života potvrđuje da je odnos između sistema i izrazitog individualca isključujući, ali i nihilističku, destruktivnu i autodestruktivnu osnovu junakove izolacije. Njegov je sistem verovanja jednom zauvek utvrđen, statičan, te on živi izbegavajući mogućnost promene, razočarenje i iskušenje, što su preduslovi ljudske egzistencije, koja je uvek bar delimično otvorena. Previše generalizovan pogled na čovekovu egzistenciju izvodi Merso iz konkretne društvene realnosti, čime prenebregava jednu od bitnih veza sa ljudskim bićima na koju je već svojom pripadnošću vrsti osuđen. Kako je definisao A. Elis, čovek je biće sposobno za samodefinisanje, koje ima *svoju vlastitu definiciju u vlastitim okvirima* (Ellis 2014: 47), što je potencijalni prostor njegove slobode. Usmeren isključivo na potvrđivanje vlastite senzualnosti – dok je ljudska sloboda mnogo kompleksnija jer uključuje brojne dimenzije bića i mora biti izborena od svesnog subjekta – Merso i nije uistinu slobodan. U drugom smislu – on nema ni iskušenje prilagođavanja zahtevima koji služe ostvarenju ciljeva – Kamijev junak je svojevrсна paradigma čovekove slobode: odnos sa Marijom, izolovanost od okruženja i dnevno-situaciona razmena koju ostvaruje s drugima, ukazuju na njegovu slobodu od socijalnih pritisaka i društvenog sistema vrednosti. „Apsurdni čovek može da prihvati samo moral unutrašnjeg diktata.“ (Kami 2008: 146). Ipak, ostaje pitanje za šta je uistinu slobodan Merso, ako nije za prepoznatljive ljudske vrednosti: ljubav, prijateljstvo, razvoj, samoaktualizaciju.

Mersoovo pripovedanje je reaktualizacija prošlosti i njeno asimilovanje u sadašnjost i omogućava utvrđivanje veza između sekvenci njegovog života i međuzavisnosti junakovog individualizma i društvenog konteksta u kome se njegov život vodi. I nekoherentan život, sagledan sa višeg nivoa, vodi po sebi nekom nizu uzroka i posledica. Kako junak nije kreirao vrednosti za sebe, one mu bivaju „dosuđene“ spolja, pod pritiskom konteksta kome kao ljudsko biće pripada. Mersoova sudbina potvrđuje da je kolektiv viša instanca u uobličanju života onog pojedinca koji sam ne svedoči o vlastitim unutrašnjim sadržajima. Ličnost se pojavljuje i razumeva samo u kontekstu, pa se i ukupnost njene sudbine formira u društvenom prostoru. Upravo je ubistvo, te potom boravak u zatvoru, uticalo na Mersoovo vraćanje samom sebi: u zatvoru je posle niza meseci *čuo svoj glas*; u drugom delu romana on sve više izražava emocije, a njegov stav prema drugima, na kraju, pokazuje i da je načinio temeljan izbor samoga sebe; tada je svestan svog razlikovanja od sveta i tek tada eksplicitno odbacuje njegove vrednosti: „Da bi se sve konačno završilo, da se ne bih osećao toliko usamljen, ostalo mi je da poželim da na dan mog pogubljenja bude mnogo gledalaca i da me dočekaju s povucima mržnje.“ (Kami 2007: 162). U toku procesa on je prvi put fokusiran na to kako ga drugi vide, te tako i sebe vidi sa distance i shvata mrežu međuljudskih odnosa, odnosno da nijedna egzistencija nije i ne može biti odvojena.

Mersoovo impulsivno i nemotivisano ubistvo rezultat je njegovog nepromišljenog načina života, a giljotina na koju je osuđen – takođe zločin – finale je permanentnog procesa vrednovanja ličnosti u društvu. Na taj simbolični karakter i ubistva i sudskog procesa upućuje i Kamijevo objašnjenje romana: „svaki čovek koji ne plače na majčinoj sahrani rizikuje da bude osuđen na smrt“ (Camus 2001: 28). Merso, junak bez dovoljno samosvesti, uprkos ljubavi prema životu, taj život dvostruko izdaje: ne uspeva da ispuni vlastite potencijale i ubija drugog čoveka. Suprotstavljen licemernoj sredini, koja se skriva iza konvencija, Kamijev junak je ipak kao ljudsko biće nedovršen, zbog čega i on sam i roman, u mnogim aspektima, ostaju nerazrešiva enigma. Lišen koncepta lične vrednosti, Merso je otvoren ka *bezuslovnom samoprihvatanju*, koje je A. Elis video kao put ka otključavanju i ostvarivanju ljudskih potencijala, budući da se tako izbegavaju sabotirajuće snage sudova o ličnoj vrednosti. Međutim, kod Kamijevog junaka to je tek deo strategije neodgovornosti i stoga i biva progutan od onih sila koje se oblikuju u kolektivu sa takvom neizbežnošću da deluju kao fatum.

## Literatura

- Camus, A. 2001. Preface to the American Edition of *The Stranger*. In *Albert Camus's The Stranger*, Harold Bloom, ed., 28–29. New York: Infobase Publishing
- Ellis, A. 2014. Psychotherapy and the Value of a Human Being. In: *Albert Ellis Revisited*, Jon Carlson, William Knous, eds., 44–61. New York and London: Routledge.
- Kami, A. 2007. *Stranac*. U A. Kami: *Romani*, 93–162. Beograd: Paideia.

- Kami, A. 2008. *Mit o Sizifu; Pobunjeni čovek; Razmišljanje o giljotini*. U A. Kami: *Eseji*, 93–199, 207–453, 483–523. Beograd: Paideia.
- Markus, H. R. and S. Kitayama. 1991. Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion, and Motivation. *Psychological Review*, 98, 2, 224–253.
- Nussbaum, Martha. 2003. *Upheaval of Thoughts: the intelligence of Emotions*. Cambridge University Press.
- Pomeroy, L. 2014. Psychotherapy and the Value of a Human Being: Introduction. *Albert Ellis Revisited*, Jon Carlson, William Knous, eds., 38–43. New York and London: Routledge.
- Scholes, R. and R. Kellogg. 1966. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press.
- Solomon, R. C. 1978. *L'Étranger* and the Truth. *Philosophy and Literature*, 2, 2, 141–159. [Online]  
Available at:  
<http://muse.jhu.edu/journals/phl/summary/v002/2.2.solomon.html> [2015, January 12]
- Sprintzen, D. 2001. *The Stranger*. In *Albert Camus's The Stranger*, Harold Bloom, ed., 116–184. New York: Infobase Publishing.
- Valen, S. R. 2014. *Terapijski vodič za racionalno-emotivno bihevioralnu terapiju: REBT*. Novi Sad: Psihopolis institut.

**Jasmina Ahmetagić**

## **THE MEANING OF PERSONAL VALUE CONCEPT IN CAMUS' *STRANGER***

### Summary

Camus' hero is *a stranger* in his society, not only because of his distance from the bourgeois values, but much more in terms of his denial of the personal value concept, which is immanent in human beings and shaped in accordance with the criteria accepted in a culture. Although he is conscious of the complexity of human nature, this transcultural hero does not have illusions about his moral integrity. He does not evaluate people's deeds. Motivated by the idea of the absurdity of human existence, the hero is indifferent towards human drama. Also, Camus enlightens the connection between Meursault's relationship towards values and the way in which he shapes his life. In that context, we aim to examine Meursault's nihilism and the ambiguity of his unconditional self-acceptance. Camus put the complexity, meaning and consequences of the concept of personal value in the centre of his novel before psychology considered its value.

jaca.a@eunet.rs





## **ZNAČENJE TERMINA 'FEMINISTIČKI' – AFIRMATIVNA PLURALNOST ILI IDEOLOŠKI SUKOB VREDNOSTI?**

**Sažetak:** Na feminizam se najčešće gleda kao na skup ideja i opredeljenja usmerenih na analizu i menjanje rodnih stereotipa i praksi koji polnu razliku definišu kroz binarni i hijerarhijski odnos. Feminističko promišljanje i delovanje je stoga oduvek imalo za cilj da dekonstruiše društvene stereotipe čiji su zastupnici, tokom duge istorije patrijarhata, potporu za ovakva hijerarhijska određenja pronalazili u biologiji, božjoj promisli, u onome što je prikladno nazivano zdravim razumom, pa čak i u nauci. Nauka je, na ovaj način, imala ideološku ulogu onog koji uspeva da legitimizuje patrijarhat kao prirodni poredak stvari imajući svoje neupitno utemeljenje u zakonitostima pola i čovekove prirode. U radu se daje kratak kritički osvrt na genezu feminističkih dekonstrukcija patrijarhata – a posebno u odnosu na čuvena sporenja o tome da li je žena jednaka ili različita. Rad, međutim, zastupa tezu da se moraju povući određene linije semantičkog razgraničenja, a posebno s obzirom na činjenicu da je feminizam nužno povezan sa ideološkim opredeljenjem i političkim angažmanom. Konfuzija po pitanju toga da li se svako deklarisanje kao feminističko može zaista smatrati onim što tvrdi da jeste mora se razrešiti jer će u suprotnom feminizam (p)ostati samo još jedan od -izama savremene teorije, čija će politička dimenzija ostati marginalizovana, a moć kritičke dekonstrukcije – poražena i nedelotvorna.

**Ključne reči:** feministička ideja, Ženski pokret, politika roda, klasna dimenzija, ideološko opredeljenje

### **1. Feministička ideja – da li je žena jednaka ili različita?**

Istorijat feminističke ideje može se, pojednostavljeno, sumirati pitanjem da li je žena jednaka ili različita. Pritom, ovo pitanje je ne samo trasiralo putanju feminističke ideje, već se s pravom može reći da je i potkopalo snagu same ideje, tj. prvobitne vizije koja je i dovela do osnivanja pokreta. Fokusiranje i sporenja oko ovog pitanja, na koje se odgovor i ne može dati u formi ili jedno/ili drugo, odvelo je feminizam u jednom drugačijem pravcu od onoga na šta je ukazivala radikalnost prvobitne vizije. Ta radikalnost je vremenom do te mere izgubila na snazi da se danas veoma široko značenje termina feministički može posmatrati kao dokaz njegove sveobuhvatnosti i snage (otud termin „afirmativna pluralnost“ u naslovu), dok bi se iz jedne druge vizure i te kako mogla zastupati teza da je marginalizacija ideološkog opredeljenja, koje se nikako ne može svesti na niti pokriti samo domen polnih ra-

zlika i rodne problematike, dovela zapravo do slabljenja, pa i do izdaje same ideje i njene prvobitne radikalnosti. Pogrešna alternativa između jednakosti i razlike, koja je velikim delom obeležila razvoj feminizma, i to ne samo u domenu teorije, odvela je feminističku ideju na pogrešan trag, sprečavajući da se artikuliše okvir u kome se ovo pitanje može smisljeno i kritički postaviti i ispitati.

Na značaj ove prividne kontradiktornosti upozorava nas i radikalna feministkinja En Snitou (Ann Snitow) u tekstu „Dnevnik o rodu“ („A Gender Diary“) koji sumira autorkino viđenje žene u kontekstu iskustva američkog ’drugog talasa’, a koje je i lično proživela. Ona ističe da je ’nedoslednost’ identiteta u samoj prirodi feminističke ideje, tj. da su feministička teorija i praksa zahtevale da se istovremeno radi na izgradnji identiteta žene, koji bi mogao imati svoje političko utemeljenje, ali i na *razgradnji* fiksirane kategorije ženskosti. Ova unutrašnja tenzija između potrebe da se bude i deluje kao žena i potrebe za identitetom koji neće biti isključivo fokusiran na rodna obeležja ženskosti stara je koliko i sam feminizam, i predstavlja jezgro onoga što feminizam zapravo jeste. Ideju koja je u osnovi feminističkog delovanja možemo predstaviti kao upitanost nad nečim što je vekovima nametano kao neupitna paradigma stvarnosti, a suštinu ove ideje čini podiranje rodnih definicija koje su predstavljane kao biološki opravdane, prirodne i zadate. Kroz istoriju zapadnog feminizma, artikulišu se dva osnovna načina na koji se pristupa ovom zadatku: jedan se sastoji u tome da „tražimo natrag identitet koji su /nas/ učili da preziremo“ (Michelle Cliff), dok je drugi krenuo pravcem temeljite razgradnje same ideje ženskosti.

Podela na liniji takozvanih „maksimalistkinja“ – feministkinja koje su želele da rehabilituju značenje pojma ’žena’ i da joj povrate moć koju joj patrijarhat uskraćuje – i „minimalistkinja“, koje su nastojale da minimalizuju ili čak u potpunosti podriju značenje polne razlike, obeležila je feministički pokret u toj meri da je unutrašnja razjedinjenost konačno poništila mogućnost zajedničkog delovanja. A zapravo je sve vreme trebalo, kako ispravno zaključuje En Snitou, sačuvati svest o tome da se upravo u očuvanju ove tenzije nalazi potencijalna snaga feminizma kao radikalne i slobodarske ideje. Priklanjanje bilo kojem od dva pola vodilo je izdaji početne ideje i poništavanju ciljeva sa kojima se krenulo. Ovaj mehanizam dolazi do izražaja i u kontekstu čuvene debate o esencijalizmu ili društvenom konstrukcionizmu, koja je obeležila poslednje decenije feminističke misli, a koja se danas uglavnom i vodi u kontekstu akademskih rasprava. Jer kako možemo, na primer, tvrditi da proučavamo fenomen seksualnosti, pita Snitou, ako se istovremeno priklanjamo ideji da ne postoji bilo kakva prethodna svest o telu kao materijalnom uslovu seksualnosti? Postoji li onda nekakvo ’to’ za proučavanje, i nisu li na ovaj način konstrukcionistkinje potkopale sopstvene kategorije? Kada se čitavo pitanje pojednostavi svođenjem na izbor jednog ili drugog, i kada se društveni konstrukcionizam dovede do krajnjih granica, esencijalizam se „podmuklo vraća preko neproverenih tvrdnji“ (Snitow 1991: 16).

Do sličnih zaključaka dolazi i američka teoretičarka Dajan Fas, koja ističe da nije opravdano govoriti o binarnom odnosu na relaciji esencijalizam/konstrukcionizam. Ideja o tome da postoji nekakav ’čist’ konstrukcionizam zapravo je potpuno iluzorna budući da se ovi modeli uvek međusobno prožimaju pa će svaki oblik konstrukcionizma u sebi nositi latentno prisustvo njemu naizgled suprotstavljenog esen-

cijalizma. U tom kontekstu, značajan je njen osvrt na strategije Lakanovog diskursa, pri čemu se može sagledati na koji se način model u kome se subjekt konstituiše kroz jezik, simbol i metaforu urušava konačno u nerazrešivoj kontradiktornosti vlastitih iskaza. Ovaj paradoks su među prvima uočili Lis Irigarej i Žak Derida, koji shvataju da Lakanova teorija ne samo što ne podriva, već dodatno utvrđuje falocentrizam kao univerzalnu činjenicu postojanja. „Iako Lakan strateški koristi lingvistiku da očisti Frojdovu kuću od biologizma, esencijalizam se na zadnja vrata pritajeno vraća u poststrukturalnu psihoanalizu, nošen na đonovima Lakanove teorije označavanja“ (Fuss 1989: 9).

## 2. Ženski pokret – gubitak radikalnosti prvobitne vizije

Kada se osvrnemo na početke ženskog pokreta, dobijamo jasniju sliku o tome kako je zapravo došlo do marginalizovanja klasne i ideološke dimenzije koju je feminizam iznedrio ali, na žalost, ubrzo i potisnuo u drugi plan. Jer u genezi ne samo ženske borbe za emancipaciju, već i feminističkih analiza, pitanje roda veoma brzo dobija status centralnog pitanja feminizma, koje će dugo vremena ostati izolovano u odnosu na pitanja klasnih, rasnih i političkih razlika. Ovakvo veštačko razdvajanje nečega što je trebalo posmatrati kao složenu interakciju međusobno zavisnih dimenzija iskustva ne samo konkretnih žena u datom trenutku, već kulturno i istorijski uslovljene marginalizacije čitavih grupa možemo videti kao ključni faktor koji je sprečio Ženski pokret da do kraja odigra svoju revolucionarnu ulogu. Bez želje da se omalovaže postignuća koji je ovaj pokret doneo u emancipaciji žena pre svega Zapadne kulturne sfere, ne može se poreći da je radikalnost vizije koju je prvobitna ideja nosila u sebi obećavala daleko ozbiljnije i dublje zahvate u strukturnom tkivu patrijarhata.

Prva sveobuhvatna rasprava na temu ženske ravnopravnosti je čuvena *Odbrana prava žena* (*A Vindication of the rights of Women*, 1792) Meri Vulstonkraft (Mary Wollstonecraft), samouke intelektualke koja će ostati upamćena kao „prva feministkinja“, „feministička pramajka“ ili „najpoznatija feministkinja osamnaestog veka“.<sup>1</sup> Podstaknuta idejama i entuzijazmom Francuske revolucije, ona piše svoju čuvenu *Odbranu prava žena*, poznatu i kao „druga odbrana“ budući da joj je osnov-

<sup>1</sup> Ove nazive i njihove izvore navodi Karen Ofen u tekstu „Da li je Meri Vulstonkraft bila feministkinja: Kontekstualno čitanje *Odbrane prava žene* 1792–1992“ (*Ženske studije* 2000: 79–116). Raspravu o potrebi ponovnog – kontekstualnog – čitanja ove engleske spisateljice Ofen fokusira na pitanje da li se uopšte može govoriti o feminizmu u delu Meri Vulstonkraft, i šta nam uopšte daje opravdanje da upotrebimo ove odrednice, a posebno kada je reč o nekome ko je živeo i pisao u doba koje nije poznavalo termine „feminizam“ i „feministički“. Ovo je važno i zbog toga što sama Meri Vulstonkraft nije bila jedina žena svog doba koja se bavila pitanjima vezanim za ženu, njenu ulogu i njena prava. U Evropi tog doba već je postojao čitav korpus spisa koji su se bavili široko postavljenom tematikom politike roda. To nije bio samo Žan Žak Ruso, švajcarsko-francuski filozof koji je prvi skrenuo pažnju savremenih istraživača već i mnogi drugi, među kojima je bilo i žena, iako se radi o imenima danas uglavnom nepoznatim širokom krugu ljudi (Hosefa Amar i Borbon u Španiji, Šarlota Norderfliht u Švedskoj, kao i Madam de Koisi, Eta Palm, i sama Olimpija de Guž, koje su pisale u kasnom osamnaestom veku).

na namena bila da dopuni i nadoveže se na prethodno objavljen tekst koji se bavio pravima muškarca. Godinu dana ranije, francuska revolucionarka Olimpija de Guž (Olympia de Gouges) objavila je čuvenu političku deklaraciju o pravima žena i građanki. Tu se radi o pionirskom tekstu kada je reč o političkoj radikalnosti stavova u datim okolnostima (žene u Francuskoj dobile su pravo da glasaju tek 1945. godine), zbog čega su, nažalost, i konsekvence za autorku bile takođe radikalne. Olimpija de Guž je pogubljena giljotinom 1793. godine, nakon što je optužena za kontrarevolucionarnu aktivnost i okvalifikovana kao 'neprirodna' žena koja je „prešla granice svoga pola“! Njena deklaracija, međutim, nije i prvi tekst ove vrste na političkoj sceni Zapada. Godinu dana ranije, Amerikanka Džudit Sardžent Mari (Judith Sargent Murray) objavljuje traktat „O jednakosti polova“, a još ranije, u jeku američke Revolucije, Abigejl Adams (Abigail Adams) savetuje supruga Džona Adamsa (John Adams) – predstavnika pokreta za nezavisnost i jednog od potpisnika i autora Američke deklaracije o nezavisnosti, kao i budućeg (drugog) predsednika Sjedinjenih država – o tome da bi novi zakon trebalo da štiti i žensko pravo na glas i političko predstavljanje.

Kada je reč o tekstovima Vulstonkraftove i Olimpije de Guž, ne može se govoriti o nekakvom kontinuitetu ili uzoru budući da ne postoji podatak o tome da je Meri Vulstonkraft uopšte bila upoznata sa ovim tekstom.<sup>2</sup> Kontinuiteta nema ni u odnosu na političku radikalnost stavova ovih autorki, što se može tumačiti time što je *Deklaracija* Olimpije de Guž nastala kao lični revolt zbog toga što su žene – iako su bile „prve baklje Francuske“ – zadržale inferiorni politički status nakon Revolucije. Ona poziva da se nacija redefiniše kao unija žene i muškarca i prkosno upućuje pitanje „Ko vam je dao suvereni autoritet da potčinite moj pol?“ (Ofen 2000). Takvog revolta svakako nema u knjizi Meri Vulstonkraft, čiji tekst uostalom nije ni nastajao u okolnostima političkog vrenja i revolucije. U tom smislu, donekle je razumljivo zbog čega je politički status žene ovde ostao na margini prosvetiteljski intonirane rasprave o progresu, vrlini, i razumu.<sup>3</sup>

Na platformi ovih ideala, Meri Vulstonkraft razvija i svoju osnovnu tezu o potrebi i značaju ravnomernog obrazovanja za oba pola. Ona veruje da su obrazovanje i razvoj sposobnosti za kritičko mišljenje od suštinskog značaja kada je reč o ulozi

<sup>2</sup> Radi se, nesumnjivo, o pionirskom tekstu kada je reč o političkoj radikalnosti stavova u datim okolnostima (žene u Francuskoj dobile su pravo da glasaju tek 1945. godine), zbog čega su, nažalost, i konsekvence za autorku bile takođe radikalne. Olimpija de Guž je pogubljena giljotinom 1793. godine, nakon što je bila optužena za kontrarevolucionarnu aktivnost i okvalifikovana kao 'neprirodna' žena koja je „prešla granice svoga pola“! Njena deklaracija, međutim, nije i prvi tekst ove vrste na političkoj sceni Zapada. Godinu dana ranije, Amerikanka Džudit Sardžent Mari (Judith Sargent Murray) objavljuje traktat „O jednakosti polova“, a još ranije, u jeku američke Revolucije, Abigejl Adams (Abigail Adams) savetuje supruga Džona Adamsa (John Adams) – predstavnika pokreta za nezavisnost i jednog od potpisnika i autora Američke deklaracije o nezavisnosti, kao i budućeg (drugog) predsednika Sjedinjenih država – o tome da bi novi zakon trebalo da štiti i žensko pravo na glas i političko predstavljanje.

<sup>3</sup> Pa ipak, kako ističe autorka prevoda srpskog izdanja, reakcija na njene stavove bila je burna. Čak i tako svedeni i umereni, bili su osuđeni kao previše radikalni, a na povoljan odjek nailaze tek u dvadesetom veku.

žene u društvu, a ona bi, po njenom shvatanju, trebalo da se sastoji u tome da žena postane pomagač, a ne sluga ili igračka muškarcu. Jedino onima koji od žene zahtevaju slepu poslušnost može biti u interesu da spreče njen intelektualni razvoj kako bi ona ostala ovo drugo. Društveni poredak koji u ženi ne vidi ništa više od pokorne sluškinje ili zavodljive ljubavnice nema interesa da radi na razvoju njenog intelekta, niti da podstiče njen duhovni rast, pa upravo protiv takvog poretka i sistema vrednosti Meri Vulstonkraft diže svoj glas. U seriji predavanja održanih u Sinsinatiju 1829. godine, Škotlandanka Frensis Rajt će upaljenu baklju feminizma proslediti u devetnaesti vek. Ona se, kao i Vulstonkraftova pre nje, obrušuje na represivna 'znanja' koja institucije sistema nameću kao 'prirodne istine' sadržane u tradiciji, normama i običajima koje treba održavati i ne dovoditi u pitanje.

Posebno mesto u okviru liberalne tradicije feminizma zauzimaju *Pisma o jednakosti polova* (*Letters on the Equality of the Sexes*, 1838), čiji je autor Amerikanka Sara Grimke (Sarah Grimke), nastavši u okviru serije predavanja koja je Grimkeova održala u severnom Masačusetsu tokom 1837. godine u okviru Abolicionističkog pokreta. Već sama činjenica da jedna žena nastupa javno u to doba predstavljala je izraz posebne hrabrosti, a žestina kojom je Grimkeova osuđivala licemerje prurušeno u hrišćanski moral i dvostruke standarde o jednakosti bila je dodatni šamar onima za koje je položaj crnaca, kao i položaj žena, predstavljao tek prirodni poredak stvari. Grimkeova će zapravo biti prva žena koja će princip o prirodnim pravima, na kome se temelji američka Deklaracija o nezavisnosti, upotrebiti da problematizuje položaj američke žene. U sličnom duhu u kome su pisale Meri Vulstonkraft i Frensis Rajt, Sara Grimke ističe da su žene i muškarci jednaki po intelektu i moralu, a da su razlike koje među njima postoje rezultat toga što su ženama uskraćena njena od prirode data prava, „što su uspostavljeni ... zakoni kako bi ukinuli njenu nezavisnost, i ugušili njenu individualnost; zakoni u čijem donošenju se njen glas ne čuje, a koji joj oduzimaju *suštinska* prava“ (nav. u Donovan 1985: 14). Ali svakako najznačajniji aspekt njenih *Pisama* i javnog angažmana predstavlja dragoceni uvid da su potlačenost žena i potlačenost robova zapravo dve strane istog problema i da se na takav način i moraju tretirati. Rasno nasilje i represija koja nosi polno obeležje suštinski su povezani fenomeni, ukazuje Grimkeova, pa se borba za ukidanje ropstva mora voditi paralelno sa borbom za ostvarenje ženskih prava.

Istorija feminističkog pokreta u Americi pokazuje da je, nažalost, ovaj uvid ostao neshvaćen i zaboravljen pa je način na koji su bele feministkinje tretirale svoje 'crne sestre' često bio tek puki odraz načina na koji je i sam pokret za oslobođenje od ropstva – uprkos slobodarskoj platformi na kojoj je nastao – ispoljavao vidljivu netrpeljivost kada je reč o pravima žena i borbi protiv polno zasnovane diskriminacije.<sup>4</sup> Može se stoga s

<sup>4</sup> Na Svetskoj konvenciji protiv ropstva koja je održana 1840. godine u Londonu, među predstavnicima mnogobrojnih udruženja bile su i delegatkinje Filadelfijskog ženskog društva protiv ropstva, na čelu sa Lukrecijom Mot. One su, međutim, bile primorane da sede u začelju, skrivene od pogleda ostalih učesnika, a bilo im je uskraćeno i pravo javnog obraćanja. Uprkos tome što su svi učesnici bili okupljeni na istom zadatku, među muškim delegatima vladalo je uverenje kako bi dostojanstvo skupa bilo ugroženo kada bi se ženama omogućilo da govore! Iako je ovakav tretman američkih delegatkinja posredno doveo do toga i značajno doprineo da se donese odluka o formiranju pokreta koji će se prevashodno

pravom tvrditi da zvanično formiranje feminističkog pokreta prati istovremeni gubitak ovog suštinskog uvida o neophodnosti da se borba za oslobođenje robova i oslobođenje žena zasnuje kao jedna ista borba za ostvarenje prirodnih *ljudskih* prava. Kada je 1851. godine na Konvenciji o ženskim pravima u Ejkronu (Ohajo) crna aktivistkinja Saputnica Istine (Sojourner Truth)<sup>5</sup> postavila svoje čuveno pitanje „Zar ja nisam žena?“ (“Ain’t I a woman?”)<sup>6</sup>, bilo je jasno da su pitanje identiteta, pa samim tim i strategija budućeg delovanja samog pokreta, postavljeni tako da ostavljaju po strani čitavu jednu grupu marginalizovanih i ugnjetenih žena, čiji usud nije bio tek rezultat patrijarhatom (negativno) obeležene polnosti, već pre svega rasno i klasno obeleženih identiteta.

Štaviše, reči Elizabet Kejdi Stenton – jedne od predvodnica američkog feminizma – kojima je pitanje ropstva i pitanje žena postavila kao dva zasebna i odvojena problema, ukazuju na poražavajuću ironiju činjenice da su prava žena počela da se brane pozivanjem na kulturnu i rasnu superiornost bele rase. Kada je, naime, pred ratifikaciju XV Amandmana 1869. godine Stentonova izgovorila čuvene reči: „Bunim se protiv toga da date pravo glasa drugom muškarcu bilo koje rase ili podneblja, dok se kćeri Džefersona, Henkoka i Adamsa ne krunišu pravima koja im pripadaju“, bio je to uvod u duboku podeljenost koja će kroz čitavu istoriju ostati da prati feminističko delovanje. Od ovih reči do direktnog rasizma<sup>7</sup> bilo je potrebno veoma

zalagati za prava žena, što je i učinjeno u Seneka Folsu 1848. godine, sličan model represije počeo da deluje i unutar pokreta koji je imao za cilj oslobođenje i ravnopravnost žene. Pa kao što ni Deklaracija o jednakim pravima nije dovela do toga da se i crncima prizna prirodno pravo na ljudskost, tako ni muški predstavnici u Abolicionističkom pokretu, po svemu sudeći, nisu smatrali da je ljudskost kao zajedničko obeležje prisutnih dovoljan razlog da se i ženama dopusti da ravnopravno govore. Kroz delovanje istog mehanizma interne represije, ni za feministički pokret obeležje zajedničke ženskosti neće imati dovoljnu težinu da crnoj ženi omogući ista prava koja uživa žena bele kože. „U stvarnosti, međutim, nisu sve žene bile *dovoljno* žene, kao što ni svi ljudi nisu bili *dovoljno* ljudi. Iskustva belih abolicionistkinja koje su 1840. godine u Londonu morale da sede skrivene zatorom na začelju ponovilo se 1913. godine na njujorškoj sifražetskoj paradi kada se od crnkinja zahtevalo da marširaju na kraju kolone kako svojom pojavom ne bi odbile južnjačke senatore, ili da naprosto odustanu od marša“ (Zaharijević 2010: 182). Ovakva diskriminacija koju je proizveo sam feministički pokret učinila je, nažalost, nemogućim da se već na početku nametne – kao suštinsko – pitanje o različitim identitetima žena i različitim oblicima njihove potčinjenosti u društvu.

<sup>5</sup> Pravo ime ove dugogodišnje ropkinje koja je nekoliko puta menjala vlasnike, a na aukcijama bila prodavana zajedno sa ovcama, i brutalno tučena, bilo je Izabela Baumfri (Isabella Baumfree). Kada je kao već slobodna žena pokrenula proceduru da joj se sudskim putem vrati oduzeti sin, ona je postala jedna od prvih crnih žena u istoriji američkog pravosuđa koja je dobila sudski postupak protiv jednog belca. U svom pravično zasnovanom uverenju da crnim muškarcima ne treba dati pravo glasa dok se i svim ostalim ženama to isto ne omogući, Zastupnica Istine je prvobitno stala na stranu Elizabet Kejdi Stenton, koja se žestoko usprotivila ratifikaciji XV Amandmana. Kada je, međutim, postalo očigledno da se ni ženski pokret neće založiti za prava i interese crnih žena, njen čuveni nastup na konvenciji u Ejkronu postaje temelj na kome će kasnije nastati Nacionalna asocijacija obojenih žena (1896).

<sup>6</sup> Postoji nekoliko verzija ovog govora, ali se kao istorijski dokument najčešće uzima verzija Frensis Gejdž (Frances Gage), koja navodi da je Saputnica Istine u svom obraćanju ponovila ovo pitanje čak četiri puta. Problem sa ovom verzijom je u tome što je Saputnica Istine odrasla i živela u severnom delu Amerike pa je malo verovatno da je koristila južnjački govor koji joj Gejdžova pripisuje.

<sup>7</sup> Koliko je rasizam duboko utkan u tkivo američkog društva pokazuje i zapanjujući podatak da je u dve države članice do zvaničnog ukidanja zakona o zabrani rasno mešoviti brakova došlo tek u poslednje dve godine XX veka (Južna Karolina i Alabama). Ovakvom razvoju događaja svoj 'doprinos' je



malo, pa već sledećim pasusom čitava dotadašnja borba za ljudska prava ostaje tek deo istorije obećavajućeg početka feminističke borbe: „Kakvu vrstu vlade mislite, o državnici američki, da možete izgraditi dok majke vaše rase kleče pod nogama, a seljaci, sluge i robovi okovanih peta koje ste vašim rukama izdigli iz prašine, gaze naša neotuđiva prava“<sup>8</sup> (nav. u Zaharijević 2010: 177).

U kojoj meri će rasizam postati nevidljivi legat feminističkog diskursa svedoče i reči bel huks, koja će – čitav vek kasnije – napisati kako je prilikom prikupljanja materijala za knjigu *Ain't I a Woman* (1982) njeno povezivanje feminizma i rasizma nailazilo na zbuđenost, pa čak i podsmeh. Asimilacija feminizma je, izvesno, u toj meri temeljno sprovedena da je čak i ovakva artikulacija teme kao istraživačkog problema prevazilazila okvire nečega o čemu bi se moglo akademski misliti i pisati.<sup>9</sup> Umesto toga, teorijsko promišljanje identiteta ostaje u domenu uglavnom klasno situiranih, belih žena koje će deklarativno zastupati naizgled univerzalno pravo žene na jednaki tretman i mogućnost ravnopravnog učešća u društvenom životu.

Kao protivteža liberalnoj tradiciji iz koje je poniklo seme feminističke ideje, artikulišu se ideje koje problem žene počinju da sagledavaju kroz prizmu razlike i različitosti. Struja koja će poneti ime „kulturni feminizam“ nastaje u pokušaju da se „žensko pitanje“ sagleda u jednoj široj i obuhvatnijoj perspektivi nego što je to domen političkog prava. Ona nastaje i kroz veoma značajan uvid da je racionalistička paradigma liberalne tradicije pogrešno utemeljena i previše uska da bi se na njoj mogla zasnovati sveobuhvatna borba za prava žena. Kako bi ova borba imala smisla, uviđaju ove feministkinje, potrebno je mnogo više od ekonomske i političke jednakosti. Neophodno je raditi na transformaciji temeljnih postavki čitave kulturne tradicije i čak promeniti samu matricu racionalistički zasnovane kulture. Da je ostalo na tragu prvih pokušaja da se problem žene poveže sa problemom rasistički ustrojenog društva i rasnog ugnjetavanja, ovakvo viđenje je moglo imati snagu da iznedri korenite zahvate u društvu koje istovremeno deklariše jednakost i sprovodi torturu nad marginalizovanim grupama. Zastupnice *kulturnog feminizma* polaze, međutim, drugim pravcem. One promovišu takozvani holistički pristup i zalažu se za menjanje kulture na temelju atributa koji se pripisuju autentičnoj, ali potisnutoj ženskosti. Na

---

nesumnjivo dao i političkim kompromisima oslabljen Ženski pokret.

<sup>8</sup> Istine radi, treba reći da se na drugim mestima Stentonova zalagala za univerzalnost prava bez obzira na rasno ili polno obeležje. S obzirom na to da su poznati i njeni stavovi po pitanju rasno mešovityh brakova – koje je za razliku od mnogih svojih savremenika ona podržavala – ovako rasistički obojen nastup mogao je biti taktički motivisan ustupak s njene strane kako bi se politički ciljevi feminizma što pre ostvarili. Širina njenih pogleda i radikalnost njenih stavova posebno će doći do izražaja nakon objavljivanja dvotomne *Ženske Biblije* (1895, 1898) koja je izazvala burne reakcije kako među samim članicama Sifražetskog pokreta, tako i među onima koji su bili na suprotnoj strani. Objavljivanje ove knjige i ogromni antagonizam koji je ona proizvela kod konzervativno nastrojenih članica u velikoj meri je poljuljao dotada neprikosnoveni ugled koji je Elizabet Stenton uživala u Ženskom pokretu. Počasno mesto predvodnice pokreta zauzeće nakon toga njena manje radikalna saradnica i suosnivačica pokreta, Suzan Entoni.

<sup>9</sup> U posveti na početku knjige, huksova navodi neformalni događaj kome je prisustvovala i u toku kojeg je spomenula temu o kojoj želi da piše. Ovo je najpre izazvalo cinični komentar: „A šta se uopšte ima kazati o crnim ženama“ da bi zatim usledio i gromoglasni smeh prisutnih (hooks, 1982).



isti način, pojednostavljen i pogrešan zaključak da je društvo oslobođeno nasilja, ratova i destrukcije moguće ostvariti jedino kada se žene udruže protiv muškaraca oduzima na snazi dragocenom uvidu o sprezi kulture i nasilja do kojeg dolaze ove autorke.

### 3. Ko su zapravo feministkinje? – Feminizam kao ideološko opredeljenje

Suštinski paradoks ovakvog razvoja, a ovde su date samo konture ovog početnog zamaha feminističke ideje, nalazi se u tome što je feministička teorija začeta kao „vapaj protiv uskraćivanja istine“ da bi ubrzo i sama počela da uskraćuje svaku istinu koja odudara od dominantne struje. Kao teorija oslobođenja u svom prvobitnom zamahu, nju sada ugrožavaju druge teorije oslobođenja i ona počinje da „gradi tamnicu za um“ (huks 2006: 21). Ideologija kompetitivnog, atomističkog, liberalnog individualizma do te mere je prožela feminističku misao, ističe huks, da je ugrožena sama suština koja opravdava naziv 'feministički'. Američka feministkinja bel huks navodi fragment iz teksta Kerol Erlih (Carol Ehrlich) „Nesrećni brak marksizma i feminizma: može li se spasiti?“ (1981), u kome autorka ukazuje na banalizovanu i čak u potpunosti iskrivljenu predstavu o tome šta je feminizam i koje su to ideje koje bi s pravom mogle poneti atribut – feministički. To svakako nisu ideje „o tome kako se obući da biste uspeli“ ili kako postati izvršna direktorka kompanije, a feminizam se ne bavi time „kako da negujete brak u kome ste oboje zaposleni, odmor provodite na skijanju, provodite dosta vremena sa mužem i dvoje divne dece jer imate kućnu pomoćnicu koja vam sve ovo omogućava, dok istovremeno ona sama nema ni vremena ni novca za sve to (...), a svakako se *ne radi* o tome da postanete detektivka, agentkinja CIA-e ili generalka u vojsci“ (huks 2006: 19).

Kao jedan od primera koliko je ponekad teško uspostaviti razgraničenja ove vrste može poslužiti veoma sugestivan nastup nekadašnje britanske premijerke, Margaret Tačer, koja se u jednom od svojih obraćanja parlamentu poziva na razliku između neoliberalnog sistema, koji sama zagovara, i modela koji zastupaju pojedini kritičari, a koje ona naziva socijalistima. Razliku između dva modela ona objašnjava kao dva različita viđenja čoveka, ali se u njenoj interpretaciji ova razlika uspostavlja i kao razlika između pojedinca svedenog na statistiku i brojku, što po njoj predstavlja socijalizam, i pojedinca koji ne može biti izjednačen sa drugima, ali koji je, po njenim rečima, podjednako važan kao i svaki drugi. U ovako iskrivljenom tumačenju, nejednakost biva predstavljena kao pravo na individualnost, a ovo pravo kao temelj neoliberalnog modela za koji se sama zalaže.

U jednom od tekstova na temu imperijalne i neoimperijalne politike zapada, a u kontekstu feminističke ideje, autorke upućuju feminističkoj teoriji poražavajuću primedbu da je karakteriše ista ona „istorijska amnezija“ kakva se može videti i u tradicionalnoj istoriji koju piše ili zastupa beli muškarac (Amos & Parmar 1984: 5). Iz vizure ovih teoretičarki, osnovni problem sa feminističkim pokretom i teorijom na koju se on oslanja je to što je jedna specifična tradicija – tradicija evropocentričnog zapada – proglašena za jedini legitimni oblik feminističkog mišljenja i delovanja. Autorke ovde

prvenstveno imaju na umu kontekst u kome je nastao i u kome se razvijao feministički pokret u Velikoj Britaniji i na tlu Severne Amerike, gde je rasizam morao biti uzet u obzir kao ključni činilac iskustva obojenih žena, ali ga glavni tok feminističkog delovanja ipak od samog početka u potpunosti marginalizuje. Iskrivljena slika političkog, kulturnog i ekonomskog konteksta koju na ovaj način produkuju feministička praksa i feministički diskurs u suštinskoj je protivrečnosti sa osnovnim ciljevima pokreta koji sebe vidi kao ravnopravnu zajednicu potlačenih žena.

Namernim ili slučajnim ignorisanjem svega onog što nije direktno pogadalo bele žene srednje klase, pokret je u sopstvenoj praksi i diskursu nužno proizveo ugnjetačke mehanizme rasističke kulture u kojoj je delovao. „Nama je cilj“, pišu autorke pomenutog teksta, „da pokažemo kako se glavni tok feminističke teorije, bilo da je u pitanju socijalistička ili radikalna feministička škola, ne obraća iskustvu crne žene, a kada to i čini, to je uglavnom sa rezonom rasističke perspektive“ (Amos & Parmar 1984: 4). Feministička ideja sestrinstva je, drugim rečima, bila na snazi samo do tačke, i u meri u kojoj nije ugrožavala materijalnu sigurnost i blagostanje bele žene, koja je i sama često imala ogromne koristi od imperijalističke politike i sistema zasnovanog na rasizmu i klasnim razlikama. Budući da je percepcija o tome od čega je ženu potrebno oslobađati bila nužno iskrivljena prioritetima koje je trebalo braniti, ne čudi činjenica da su obojene i/ili siromašne žene malo toga korisnog, ili relevantnog za sopstveno iskustvo, mogle videti u feminističkom pokretu. Štaviše, osećaj nepripadanja koje su imale obojene žene u ranoj fazi feminističkog delovanja kasnije prerasta u jasno artikulisan stav i argumentaciju po kojoj je čitav pokret već u samom začetku obeležen ideološkom matricom represije kojoj bi, po definiciji, trebalo da nedvosmisleno pruža otpor, i zbog koje je, uostalom, i nastao.

Crne teoretičarke imaju jasan stav o tome da se ni o kakvoj, pa ni o rodnoj ravnopravnosti ne može govoriti sve dok se ne identifikuju svi ugnjetački mehanizmi koji kroz međusobno, često protivrečno delovanje generišu pojedinačna i kolektivna iskustva. Liberalni kapitalizam ne može biti uporište feminističkom angažmanu, niti polazište teoriji koja kritički sagledava odnose dominacije. Štaviše, liberalni ženski aktivizam u suprotnosti je sa samom suštinom feminističke borbe, na šta ukazuje i srpski filozof Mihailo Marković, koga huks takođe citira.<sup>10</sup> Marković dotiče samu suštinu problema o kome se ovde radi kada tvrdi kako je ideološka matrica liberalizma u direktnoj suprotnosti sa potrebom emancipacije koja pokreće potlačenu grupu. Suprotnost proističe iz koncepta ljudske prirode na kojoj je izgrađena ideologija liberalizma, koja agresiju, sebičnost i žudnju za osvajanjem i dominacijom objašnjava i promovise kao osnovne činjenice postojanja i suštinska obeležja čovekove prirode. Na ovaj način, ističe Marković, opresija koju ne reguliše država biva pretvorena u činjenično stanje, čime se onda tumači i podređeni status žene u društvu. „Žena je dakle, kao manje agresivna, ili manje ljudsko biće, te osuđena na podređenost, ili mora i sama da postane gladna moći i da pokuša da podredi muškarca. Oslobođenje nije moguće za oboje“ (huks 2006: 34).

<sup>10</sup> U pitanju je tekst “Women’s Liberation and Human Emancipation” objavljen u časopisu *Women and Philosophy* (1976).

Budući da i sama podržava skup vrednosti koje polaze od ideje dominacije kao obeležja ljudske prirode, liberalno orijentisana teorija se, zbog same logike na kojoj počiva, ne može upotrebiti kao platforma smislenog i uspešnog feminističkog delovanja. Marginalizovanje sposobnosti za kritičko rasuđivanje i moralne obaveze da se aktivno deluje na društvenu realnost dovelo je do toga da feminizam do te mere izgubi prvobitnu radikalnost sopstvene vizije da se o njemu može danas govoriti kao o „sluškinji kapitalizma“, kako je nedavno ocenila Nensi Frejzer (*The Guardian*, October 2013). Pokret koji je nastao na liniji zalaganja za solidarnost i društvo oslobođeno hijerarhijskih podela postao je – „surovim obrtom sudbine“ – jedan od pomagača neoliberalnom sistemu da izgradi društvo slobodnog tržišta. Feministkinjom se danas naziva žena koja je 'izgradila karijeru' i uspešno se uklopila u sistem vrednosti koji promovise takmičarski individualizam i profit kao meru uspešnosti.

Ambivalentnost koja je postojala razrešena je tako što je prevladala liberalno-individualistička struja u feminizmu. Ona problem ženskih prava nije videla u širem kontekstu nepravde i klasnih podela koje proizvodi kapitalistički sistem, već kao zahtev da se i ženi omogući podjednak status i ravnopravno učešće na tržištu rada. Isključiva usredsređenost na pitanja rodnog identiteta dovela je do toga da je feminizam zanemario angažovanje u pravcu društvene demokratizacije i tako i sam postao poluga za jačanje 'tržišnih vrednosti'. Politika identiteta, koja se nametnula kao dominantan oblik političkog delovanja, u potpunosti se poklopila sa idejom neoliberalne politike, što je dovelo do toga da se „potisne sećanje“ na ekonomsku i društvenu jednakost, a time i nesmetano širenje neoliberalne agende. Kako ističe još jedna značajna teoretičarka feminizma, današnji feminizam je zapravo na sudbonosnoj prekretnici, pri čemu se jedina alternativa koja ne vodi poništavanju radikalnosti vlastite vizije sastoji u aktivnom i zajedničkom traženju alternativa globalnom kapitalizmu (Eisenstein 2010).<sup>11</sup>

Na isti način se i postmoderni narativ o „pluralističkom takmičenju znanja“, heterogenosti kulturnih formi, kao i Liotareva apoteoza pluraliteta lokalnih znanja, jezičkih igara i pluralnosti interpretacija povlači pred istinama o kojima u svojim knjigama npr. piše Dejvid Harvi (pa jedno poglavlje u knjizi *The New Imperialism*, 2003 nosi dovoljno rečiti naslov „Sve o nafti ...“). Jer kao što se ni u ravni feminističke ideje ne radi o alternativni jednaka ili različita, tako se ni ovde ne može birati između vladavine manipulativnog razuma s jedne strane, ili fetiša totalnosti, i sveopšte pluralnosti jezičkih igara u kojoj nastaje ono što Teri Iglton naziva „postmodernističkom amnezijom“ – svojevrsno slepilo za političku realnost u kojoj se nalazimo.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> I ovde je naslov knjige dovoljno rečiti po pitanju stava koji se zastupa: *Feminism Seduced: How Global Elites Use Women's Labor and Ideas to Exploit the World*.

<sup>12</sup> To je situacija u kojoj sama teorija legitimise poražavajuće nivelacije svega sa svačim pa sve manje postaje moguće ustanoviti kriterijume koji bi jedan iskaz učinili legitimnijim i validnijim u odnosu na druge. Upravo iz ovih razloga, teoretičari poput Terija Igltona i Kristofera Norisa govore o lažima i iluzijama postmodernizma, u kome se skepsa u odnosu na jedan oblik totaliteta najčešće završava nekritičkim prihvatanjem nekog drugog – prikrivenog – totaliteta. Teri Iglton naglašava da se ovde najčešće radi o „tihom cenzurisaniu“ onih tema koje nisu u interesu nosioca moći pa „ne videti totalitet“ postaje kod za – „ne videti kapitalizam“ (Iglton 1997: 21). Da bismo bili u stanju da spoznamo obrise totaliteta potrebno je „mnogo zamornog i strogo razmišljanja, što je razlog za to što

## Literatura

- Amos, V. & Pratibha P. 1984. Challenging Imperial Feminism. *Feminist Review*. No 17.
- Donovan, J. 1985. *Feminist Theory: The Intellectual Traditions of American Feminism*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Eagleton, T. 2004. *After Theory*. Penguin Books Ltd.
- Eisenstein, H. 2010. *Feminism Seduced: How Global Elites Use Women's Labor and Ideas to Exploit the World*. Paradigm Publishers.
- Fraser, N. 2013. How feminism became capitalism's handmaiden – and how to reclaim it, *The Guardian*, Monday 14, October, 2013 (<http://www.theguardian.com/commentis-free/2013/oct/14/feminism-capitalist-handmaiden-neoliberal>).
- Fuss, D. 1989. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. Routledge.
- Huks, B. 2006. *Feministička teorija: od margine ka centru*. Prevela Milica Minić. Beograd: Feministička 94.
- Iglton, T. 1997. *Iluzije postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.
- Ofen, K. 2000. Da li je Meri Vulstonkraft bila feministkinja?: Kontekstualno čitanje *Odbrane prava žene 1792 – 1992*, *Ženske studije*, br. 13. Beograd: Centar za ženske studije.
- Snitow, A. 1991. A Gender diary u Marianne Hirsch & Evelyn Fox Keller (eds.). *Conflicts in Feminism*. Routledge.
- Zaharijević, A. 2010. *Postajanje ženom*. Beograd: Rekonstrukcija ženski fond.

## Petra Mitić

### THE MEANING OF THE TERM 'FEMINIST': AFFIRMATIVE PLURALITY OR IDEOLOGICAL CONFRONTATION

#### Summary

Feminism can be defined as a set of ideas and beliefs that aim to analyse and transform gender stereotypes including the social practices where sexual difference is looked upon as binary and hierarchical. Feminist thought and activism have always aimed at deconstructing the social stereotypes the proponents of which, during the long history of patriarchy, have backed up these patterns of hierarchy with the help of biology, science in general, God's providence, or whatever else that has usefully qualified as

---

oni koji nemaju potrebu da to rade mogu da se raduju ambigvitetu i neodređenosti“ (Iglton 1997: 22). Sa druge strane, piše Iglton, „snaga kapitala je sada tako zamorno poznata, tako uzvišeno svemoguća i sveprisutna, da je čak i velikim delovima levice pošlo za rukom da je naturalizuju, prihvate kao strukturu tako nepomerljivu da se sada jedva i usuđuju da govore o njoj“ (Iglton 1997: 35). Svojevrsni „povratak tela“ u jednom delu kritičke teorije Iglton takođe objašnjava dvojako: kao radikalni izazov „beskrvnom“ diskursu racionalizma, ali i kao izraz potrošačkog hedonizma postmoderne kulture, koji je trenutno „na putu da postane najveći fetiš od svih“. Među studentima kulture, ističe Iglton, telo je postalo nesvakidašnje moderna tema, ali je problem u tome što se radi isključivo o *erotskom* umesto o – *gladnom telu* (Eagleton 2004: 2).



common sense. Science has thus been given the role of a potent ideological instrument applied to legitimize patriarchy by bestowing upon it the aura of some God-given or natural order based upon the laws of sex and man's nature which are never put into question. The paper offers a brief critical analysis of the genesis of feminist deconstructions of patriarchy, related in particular to the controversial and long-running debate on whether the woman is equal or different. The main thesis, however, is that certain semantic boundaries have to be established, especially in view of the fact that there can be no feminism without ideology or political activism. The current confusion as to whether the term feminist can be attributed loosely to all those who have chosen to declare themselves feminist has to be resolved since the alternative is for feminism to remain just another –ism of the (post)modern theory with its political dimension pushed to the margin, and its power of critical deconstruction – defeated and meaningless.

petra.mitic@filfak.ni.ac.rs

---

UDK 82.02

81'37:51

81'42:51

**Vladimir B. Perić**

Univerzitet u Kragujevcu

Filološko-umetnički fakultet

## **DADÆMATIKA: SEMANTIKA BROJA I RELACIJE U DADI**

**Sažetak:** U radu se ispituje semantika elemenata matematičke poetike u dadaističkoj tekstualnoj praksi. Za razliku od matematičke egzaktnosti, u dadaističkom diskursu broj i geometrijska relacija deluju kao faktor entropije teksta. U dadi su narušeni kauzalni odnosi koji spajaju simbol sa mišlju (referencijom), kao i oni koji se tiču adekvatnosti (odnosno spajanja misli sa referentom, označenim). Intencija interpoliranja matematičkih izraza (jednačine) ali i geometrijskih slika (pravougaonika na primer) u dadadiskurs ima za cilj relativizaciju logike teksta, sa ishodom u kreiranju besmisla. Manipulacija besmisлом, odnosno pravljenje semantičkih pukotina, predstavlja konstantu dade, a naš zadatak je da rasvetlimo strategije, namere i ishode ovakvog poetskog projektovanja.

**Ključne reči:** dada, semantika, matematika, algebra, aritmetika, geometrija, matematička poetika

*Nema čistog pisanja, i to važi kao u pesništvu i književnosti,  
tako i u matematiци. Ispisivati „nemogućno“ znači  
odvažiti se da sebi postaviš pitanje sopstvenog postojanja,  
odobravajući pokušaje da ga legitimizeš.*

**Deni Geđ** (Geđ 2002: 292)

### **1. Postavka**

Razmatranje problema matematičke poetike dadaizma možemo pokrenuti simulacijom diskursa matematičkog problema. Tako se s punim pravom možemo zapitati: ako je književnost zasnovana pre svega na slovu, a matematika na broju, na čemu je onda zasnovana matematička poetika, i to ona u dadi, formalno najradikalnijoj umetničkoj pojavi istorijske avangarde?

Pristupanje problemu matematičke poetike u dadi sadrži nekoliko nivoa koji se razlikuju prema stupnju očiglednosti. Na prvom se nalazi aritmetika sa brojem kao svojim predmetom izučavanja. Na drugom je algebra koja se bavi jednačinama odnosno matematičkim identitetima. Na poslednjem se nalazi geometrija koja predstavlja strukturno sagledavanje odnosa u prostoru. Nekoliko neologizama možemo skovati u nameri da objasnimo semantičku hibridizaciju dade i matematike.

Dadaritmetika bi tako onda izučavala status broja u dadaističkom tekstu, dadalgebra elemente matematičkih identiteta kao strategiju skraćenog i začudnog u dadaističkom izrazu. Geometrija bi u takvoj koncepciji svoje mesto u dadi pronašla ponajpre u analizi prostora dadaističke drame i mizanscena proisteklog iz nje. Dadæmatika, dadaistička matematička poetika obuhvatila bi sva tri pomenuta entiteta.

Krenimo od fenomena broja u dada-tekstu. Njega ćemo rasvetliti u diskretnom polju matematike. Broj kao opozit slovu, kada je dat u vidno istaknutom fontu u slovnom okruženju, paradigmatično deluje očuđujuće na čitaoca koji se do tada nije sretao sa ovim vidom tekstualne prakse. Struktura teksta sa brojem kao autonomnim entitetom dadadiskursa je razlomljena. Kompoziciona entropija je uvećana. Stabilnost diskursa kojim ćemo objasniti status broja u dadadiskursu omogućiće nam matematički apstraktni pojmovi skupa, grafa, relacije, funkcije, grupe, polja, polinoma, uređenih parova i nizova.<sup>1</sup>

Pre samog početka razmatranja problema, treba napraviti razliku između matematizovanih književnih žanrova kao što su matematička priča, pripovetka (čiji je reprezent zbirka Malbe Tahana *Čovek koji je brojao*) ili matematičkog romana kao što je *Papagajeva teorema* Denija Geđa i numerizovane poezije koji imamo u slučaju dada-tekstova. Tahanova proza, od priče do priče, kroz akciju (trgovina, nadmetanje, podučavanje matematikom na arapskom dvoru, ratovanje) ilustruje određene matematičke pojmove (proporcije, zlatni presek, nizove, magični brojevi kvadrat, Pitagorina teorema). Geđ nam daje beletrizovanu istoriju matematike čiji su istaknuti predstavnici Tales, Pitagora, Euklid, Boetije, Fibonači, Dekart, Lajbnic, Ferma, Ojler, Gaus, Bul. U njoj, kroz priču i dijaloge matematičara daje se istorija matematičkih problema: od problema sličnosti preko geometrijskih projekcija i nizova do problema diferencijalnih jednačina.

Funkcija matematičkih entiteta (brojeva, jednačina, geometrijskih slika) u dadi ima drugačiju, stilsku funkciju. Ovde možemo govoriti o pojmu matematostileme, pojave smeštanja matematičkih elemenata u svet predmetnosti beletrističkog teksta u funkciji očuđenja (Rajičić Perić 2015: 47). Matematostilematičnost dadaističke poezije vidimo u njenoj segmentiranosti brojevima, u njenoj fragmentarnosti. U njoj se koriste na fonu ready-made-a tabele sa statističkim podacima. Ona pruža oskudicu redundantnih informacija kojima se recipijent onemogućava da prati smisao teksta.

<sup>1</sup> Odnos između matematike i književnosti, i još šire, umetnosti je još širi dublji. To se može videti na prožimanju ova dva polja na planu geometrije. Naime, geometrija je uvek bila pomoćnica arhitekture na planu vizuelnog osmišljavanja građevine. Matematika je bila deo slobodnih umetnosti koje su činile gramatika, retorika, dijalektika, aritmetika, geometrija, astronomija i muzika (Šuvaković 2011: 425). Konceptualno, matematika se, preko geometrije nalazila u osnovi Sezanovog impresionizma, a potom i kubizma, sovjetskog konstruktivizma, De Stijla, Bauhauusa, geometrijske apstrakcije, neokonstruktivizma, fluksusa, minimalne, postminimalne i konceptualne umetnosti, neo geo-a, kompjuterske umetnosti i umetnosti fraktala. Pristupi matematici realizovali su se trojako: preko vizuelizacije apstraktnih matematičkih tj. brojevanih, geometrijskih, logičkih i lingvističkih shema, preko primene matematičkih modela: brojevanih serija, zakona verovatnoće i zakona upravljanja iz kibernetike i primene matematičkog mišljenja na analizu i raspravu stvaranja umetnosti (Šuvaković 2011: 426). Na kraju, direktnu vezu sa dadom potonja književnost ostvarivala je na vizuelnom planu preuzimanjem gotovih matematičkih obrazaca, geometrijskih slika i sl. i interpoliranjem u književni tekst.



Dadaistički pesnički jezik je tranzitivni fenomen jer se nalazi u potiranju binarnih opozicija alogično / logično, sintagmatsko / paradigmatsko, denotativno / konotativno, zatvoreno / otvoreno, neprozirno / prozirno, nedvosmisleno / višesmisleno, sinonimično / homonimično, objektivno / subjektivno, internacionalno / nacionalno, univerzalno / pojedinačno, akontekstualno / zavisno od konteksta, tranzitivno / reflektivno, rutinirano / nekonvencionalno, inovativno / standardizovano, objašnjivo / neizrecivo.

Semantika našeg puta obuhvatiće kretanje kroz simboliku brojeva u dadi, sa namerom da pretrasemo značenja i rasvetlimo opskurnost dominacije brojeva nad slovima u dadaističkom tekstu. Interpretacija koja se umeće između oznake i označenog u većem broju primera dadaističke tekstualne prakse, ima za cilj da prekodira upotrebu broja u tekstu i da pokaže da se oznake kvantiteta broj može referisati i ka regulatoru entropije teksta, iskazivanju psiholoških stanja itd. U postavci našeg zadatka, odnosno problema, nalazi se hipoteza da je dadaistička poezija, s obzirom na upotrebu brojeva, matematičkih jednačina i geometrijskih slika u tekstu, logički i gusta i iščašena, sažeta, silogistički gusta ali disfunkcionalna, da joj je informativnost svedena na minimum, da je kvazilakonska, kvazifilozofska – da je dadasofska.

## 2. Postupak

Uzmimo pojam dade koji predstavlja avangardni pokret čiji je osnovni cilj da proglasi kraj oficijelne umetnosti i započne ponovno stvaranje iz nule, ništice, a na planu dadaističke filozofije ili dadasofije, utemeljene na prevrednovanju logike. Ako je aritmetika deo matematike koja se bavi ciframa, odnosno brojevima kao entitetima, onda je dadaritmetika hibridno polje u kome se brojevi stavljaju u funkciju dadasofije.

Dadaritmetički skup možemo da definišemo kao polje u kome se status broja ispituje kroz formalističku optiku kao kroz podgrupu fenomena koju čine katalozi kao i pravilni i nepravilni nizovi. Formalistička grupa radikalno se širi u više pravaca. Broj je tu lociran u naslovima, definicijama, poliglosičnim konstrukcijama kao i u vokovizuelnim kompozicijama. Dragan Aleksić definiše u dadaističkom manifestu „Dadaizam“ da je *Seknuda kroz čelo* roman rotacije u 45 brzostranica. Dadaistička pripovetka „Revolucija u gradu belome 7777 Traži se čovek“ Ljubomira Micića, roman *77 Samoubica*, crtice „33 sekunde“, „300.000 udaraca u sekundi“, pesma „Slepac br. 52“ Branka Ve Poljanskog kao i pesme Hansa Arpa „Opus nula“ i Dragana Aleksića „Blasfemija 60 opus 2“, probabilistički pokazuju da će se broj u dada-tekstualnoj praksi javiti često.

Aleksićeva priča „Lud je čovek“ obiluje brojevima. Broj je čovek, persona Broj 8. U priči takođe postoji i Bolesnik broj 20. Brojevi ovde označavaju dehumanizovanost tako svojstvenu statusu anonimnog subjekta u Prvom svetskom ratu. U daljem toku teksta Aleksić zbira brojeve implicitno jer je starost Bolesnika 20 koji stupa u konflikt sa Brojem 8, 28 godina. Semantika broja u ovoj dadaističkoj prozi ukazuje i na vremensku neodređenost, davanjem prividne brojčane konačnosti: „333

dana nije vidio tarac / 333 dana nije video kola / 333 dana dakle ne vidi ništa. (...) / 333 dana kvaka nije taknula njegovu ruku.“ (Aleksić 1978: 21). Vremenska progresija se ostvaruje narativnom fragmentacijom. Svaka prozna mikrocelina nosi naziv X minuta (x ima vrednost od 1 do 9).

Numerus kao komponenta matematičkog jezika interpolira se u sintaksičke nizove poliglosičnih tekstova kao ravnopravna komponenta pesničkom jeziku: „(...) orlando-svitanje 9./ scena: Adolf sverige/ meriti / astma HERMAFROSKOP / pelikan contra osmosi / (...) Siemens-Schuckert/ penkala union/ respekt-rasprsnuce/ direktno vriskati/ vranje 256 kaligrafi odeon/ preplela se žica kroz 1m.80cm.“ (Aleksić 2014: 47).

U drugoj grupi tekstova a što je najfrekventije u vokovizuelnoj poeziji ravnopravnost broja u odnosu na slovo u dadatekstovima sistemski se narušava na štetu slova. Broj je recepcioni usmeravač jer je boldiran, uvećan, paralelno izdvojen od ostatka teksta u obliku formalnog manirizma versus concordantes.<sup>2</sup> To je slučaj sa brojem 3 u Aleksićevoj drami *Liptovski sir sa vatrogasnom kapoM*, brojem 13 u romanu *77 samoubica* gde je broj nosilac ekspresivne funkcije jezika, brojevi 3, 4, 5 u dadaističkim antireklamama u časopisima „Dada-tank“ i „Dada-jazz“ u fukciji dekorativnog uokviravanja sitnog teksta reklame.

Nizovi brojeva u tekstualnoj praksi dade indikator su jezičke ekonomije i prividnog smanjenja entropije teksta i zapravo imaju funkciju povećavanja njegove heterogenosti. Ako progresija stiha „1,2,3 itd.“, kojom započinje Poljanska pesma „Dada kauzal dada“ ima kulminaciju koju predstavlja stih „1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12...“ i peripetiju u narednom: „Marš kurvo kauzalnosti!“ onda se zaključak kauzalno izvodi kao seksistički koncipirano kokodakanje u sledećim stihovima: „Kakokakokakokakoko/ kokokokokokokoko/ ooooooooooooooooooo...“ (Poljanski 2014: 74). Nizovi brojeva se muzički harmonizuju sa solmizacijom što se vidi u Aleksićevoj pesmi „Bubreg sa lojem čekati“ „dore/mifaso/lasidoremifaso/ (...) milioni u 123456 654321/ da“. Time se redundanca teksta svodi na minimum.

Kada dadaistička intencija teži maksimumu razaranja koherentnosti književnog teksta onda vrednosti krajnjih članova nepravilnih nizova teže beskonačnosti. „Pesma o novom Babilonu u puščanoj cevi na dnu vasseljene.“ u sklopu romana *77 samoubica*, Branka Ve Poljanskog sadrži niz stihova sa vrednostima u eksponencijalnoj progresiji: „1,2,9,44444,99999999<sup>9999999</sup>/ Matematiko!/ Ruke pružamo da uhvatimo kraj/ Pa!?!/ Daljine nam oprže prste./ Zgrozimo se! Hooooo! Geometrijooooooooo/ Dajte nam vode/ Čašu/ Jezero/ Reku/ More/ Pučinu/ Bezmernu i zrcalnu/ Da se skliznemo bez koca i kraja/ Prako raja i pakla/ U večni ognjeni smeh!“ (Poljanski 2014: 215).

Još veću razornost dadaistička „matematika“, kvazimatematika, odnosno dematika pokazuje na planu brojeva u akciji – u zloupotrebi konkretnih matematič-

<sup>2</sup> Versus concordantes ili saglasne kompozicije, slagalice predstavljaju vrstu formalnog manirizma. U njemu se stihovi pišu u dve odvojene kolone tako da se svaka od njih može čitati zasebno (vertikalno) ali i horizontalno skačući sa jednog reda na drugi (Grdinić 2000: 43-44). U slučaju drame *Liptovski sir sa vatrogasnom kapoM* broj 3 vidno je grafički uvećan u odnosu na ostatak Petrovićeve replike u druge dve kolone tako da dominira u ovom delu dramskog teksta.

kih algebarskih izraza. **DadaAlgebra** se analogno prethodnom naučnom neologizmu nalazi kao presek-interdisciplina dada i algebre, matematičke discipline koja se bavi jednačinama odnosno matematičkim identitetima. U pomenutom polju koje možemo označiti kao  $D \cap A$ , gde je D dada a Algebra možemo definisati sledeće grupe elemenata: matematičke iskaze, jednačine, kvazijednačine i antijednačine. Matematičke iskaze srećemo u naslovima što de-formiše sam književni oblik – na primer Aleksićeva kratka priča: „Tatlin. HP/s + Čovek“. U samom tekstu centriran je sledeći otvoreni iskaz:  $HOMO + 435 = /$  Sudar mozgonapetih momenata, stvara instinkt dvokarakternih plusenergija Rada, masa nagona prema nužnoj upotrebi, usavršenju delovanju (...) 60% energija – uporabe, posle 90% rezultat + 30%. Praktika = dokaz = jasnoća. (Aleksić 2014: 279). Otvorene jednakosti ekvivalentne su diskontinuitetu dadaističke tekstualne poruke. Matematičke jednačine stavljaju se u nov, parodirajući kontekst.<sup>3</sup> Poljanska pesma „Sing sing jašemo Himalaju“ oplemenjena je tako iskazom „ $2 \times 2 = 4$  – evo vam vaše Dona Logike“ (Poljanski 2014: 78), a Drainac u „Lirici preskakanja“ banalizirajući matematičke identitete ironično i antologički potencira da „Potrebno je misliti da je zakon  $1 + 1 = 2$ “ (Drainac 2014: 128). Na kraju treba skrenuti pažnju i na primer u kome je jednačina faktor ektropizacije teksta. Smanjenje neuređenosti, haotičnosti u pesmi poput Aleksićeve „Durchtraverse“, napisane na kvazinemačkom jeziku, predstavlja poslednji stih „Watt.  $24+82=106$ “ (Aleksić 2014: 62). On je grafički izdvojen i uvećan što ukazuje da se u obilju niskoredundantnih stihova sa očiglednom svesno realizovanom iracionalnošću („kokoda kokokokoda / Ostmark gegen rapid / apsint singales – szene / begriff contra miaukotlette / ordonansgazette pragermessisch / ajanpoem hollozudilem / (...)“ (Aleksić 2014: 62)) pomenuti matematički identitet predstavlja racionalističko uravnoteženje i razrešenje očekivane prenapregnute recepcije.

Dadaistička vizura matematičkih iskaza svesno generiše aporije u tekstu, paronomastički ga tretirajući. U svom fragmentarnom tekstu rasutom po časopisu „Dada-tank“, Dragan Aleksić retorski pita čitalište: „Što bi vi hteli? dobro. (...) da. o dadadada. o. ili dobra matematika. ona služi da ne verujemo. matematika čoveka primorava na ono što se vulgarno zove nesmisao.  $+1 \quad 1:1 = 1$  vrlo dobro kad delim isto / - 1  $1 \times 1 = 1$  je kao i kad množim / jest poštuje nesmisao.“ (Aleksić 1978: 90). Još korenitije transformacije matematičkih izraza sprovode Nina Naj (Anuška Micić) i Risto Ratković. Nina Naj matematičku jednačinu hibridizuje rečima i hemijskim simbolima u poliglosičnu heterografsku tvorevinu: „Juha + cigara = AHAS = JUHAS / (...) Teleći mOzak - svinjska mAst = gumija / (...)  $CO_2 + O = Vous$  etes FOU / (...)“ (Naj 2014: 119). Ratković celu pesmu „Meta-hemija“, vokovizuelni postupak

<sup>3</sup> Parodični suodnos između književnosti i matematike nastaviće se i nakon dade, u neoavangardi. Prvi algebarski model pesme bio je model jedne parodije koji je dobijen pomoću automata u Gorkom 1964. godine (Markus 1974: 51). Markus u svojoj daljoj analizi razmatra tada još uvek marginalnu ulogu kibernetičkog i matematičkog oponašanja pesništva. Danas postoji široko raširena praksa književnog eksperimentisanja spojevima sa matematikom (i kibernetikom). Kao primer za to navešćemo časopis „Journal of Mathematics and the Arts“ <http://www.tandfonline.com/toc/tmaa20/current> (18.08.2015.) kao i mnoštvo blogova posvećenog ovoj oblasti (sledeći primer dostupan je na sajtu <http://mathematicalpoetry.blogspot.rs/> (18.08.2015)).

zadatka u tri reda sa brojevima i slovima smešta između dva dela naslova „Meta“ i „hemija“ pri čemu kao rezultat dobijamo sopstvo podelom reči „jaja“ na 2, dakle „ja“. Matematičke operacije, kao što je deljenje, u ovom slučaju su se tranzitivno prenele sa matematičkog na književni jezik.

Najradikalniji oblik rada sa jednačinama imamo u namernom kršenju matematičkih identiteta. Uzmimo za primer tvrdnju: „Cirkulira uvek realizam istine. Istina je moj pojam ( $2 \times 2 = 5$ ), i kontrast varka je moj pojam. Dakle netačna je objektivnost istine“ (Aleksić 1978: 83). Dokazom, kvazidokazom, simuliranjem matematičkog izvođenja dokaza, potcrtavamo činjenicu da je dadaističkom metodom trojanskog konja, matematičkog, logika još jednom relativizovana sopstvenim oruđem, matematičkom formalnom logikom.

Estetičar Etjen Surio, autor dela *Odnos među umetnostima: problem uporedne estetike*, saglasja među različitim vidovima umetničkog izražavanja video je i između književnosti i matematike u hibridnom pojmu koji će nazvati algebra pozorišta. Sadržaj ovog pojma sadržala bi primena kombinatoričkih modela na raspored glumaca na sceni (scenskim konstelacijama) u konkretnim dramskim situacijama (Markus 1974: 268). Surio je, sa ovakvom jednom matematičkom vizurom u direktnoj vezi sa Polom Žinestjeom tvorcom pojma geometrije drame. Transponovanje matematičkog semantičkog polja geometrije u domen dadaističke književnosti pokazaćemo na primeru pra-teatra apsurda. Geometrija, kao grana matematike koja se bavi oblicima, veličinom, prostornim odnosima tela kao i karakteristikama prostora, najprimenljivija je na terenu teatra, a sa tim u vezi i drame.

Polazeći od taksonomije Pola Žinestjea prema kojoj se dramska geometrija deli na otvorenu, poluotvorenu i zatvorenu u skladu sa linijom koju možemo opertati povezujući jezgra predstave (dramska lica) (Markus 1974: 270), možemo reći da pra-drama apsurda, jednočinka *Liptovski sir sa vatrogasnom kapom* dadaiste Dragana Aleksića ima poluotvorenu dramsku geometriju. Ova jedina sačuvana Aleksićeva drama je drama zasnovana na dijalogu dva lica, Lutke i Petrovića u koji se uključuje (otvara) Vatrogasna kapa. Na kraju se trougao počinje otvarati prema kvadratu kada Gospodin u fraku uđe i kaže jedinu repliku „dObAr ApEtIt“ (Aleksić 1978: 47). Dramska lica su defektni entiteti. Petrović nema ime a esenciju njegove egzistencije vidimo u objašnjenju u zagradi pre njegove prve replike – njega čine dve noge ortopeda. Lutka takođe nije čovek već antropomorfizovani subjekat/objekat, u stvari ona je realizovana metafora kontrolisanog humaniteta. Vatrogasna kapa predstavlja sekundarni izraz ljudskosti: ona ne podseća na čoveka, čak ni na onaj vizuelni način na koji Lutka to čini.

Među licima nema komunikacije. Dva a kasnije i tri odnosno četiri temena konverzacije (dramska lica) su formalno govornočinski postavljena u istom prostoru, dok njihove replike pripadaju različitim ravnima. Sadržinski, ova komunikacija je mimoilazna. Lutkine teme su: dobročinstvo, egipatska erotika, kvaziarheologija, katalog domaćih životinja, nemotivisano ponavljanje reči „lapis“ (koji označava kamen mudrosti) u rastućem nizu do deformacije i samoponištenja („lapis“, „2. lapis“, „apsolutni lapis 3.“, „opisni dugi lapis-no“, „abrja, abrja, ljpapisa, ljpapisa“), potvrđivanje. Petrovićeve teme su: oduševljenost žvakaćom gumom, ćutnja, neodlučnost koju upućuje publici, ljubljenje, požar, avioni, escajg i sir, telefonski razgovor.

*Liptovski sir sa vatrogasnom kapoM* simulira dramsku situaciju u kvadratu (Markus 1974: 273) jer prividno upućuje na dva para lica: glavna (Petrović i Lutka) i dva sporedna (Vatrogasna kapa i Gospodin u fraku). Ukrštanje imamo i na planu pola: Lutka i Vatrogasna kapa čine ženski skup lica, dok druga dva lica spadaju u muški skup. Među ovim skupovima nema opštenja jer je Vatrogasna kapa fokusirana na Lutku dok Petrović i Gospodin u fraku suštinski fizički ne učestvuju na sceni. Četiri psihologije koje čine sadržaj Žinesteovog pojma situacije u kvadratu mogu se primeniti na Aleksićevu dramu.<sup>4</sup> Lutka bi bila sangvinik, pošto brzo menja raspoloženja koja nisu jakog intenziteta, Petrović bi bio melanholik jer se često povlači iz komunikacije tražeći pomoć od publike, Vatrogasna kapa je kolerik, što je i implicitno onomastički učitano (požar, vatra emocija) dok je Gospodin u fraku flegmatik – stvorenje koje ništa ne dotiče.

Strukturu drame i mizanscen, odnose među licima možemo predstaviti preko grafa, apstraktnog matematičkog objekta. Dramsko lice je ovde svedeno na tačku, dok su replike prikazane relacijama koje spajaju dramska lica strelicama. Lice koje ima najviše replika i na koje se upućuje najviše replika predstavlja jezgro drame. U našem dramoidu, Lutka je u fokusu, ona je jezgro, čvor, stožer predstave. I subjekat je jer referiše ka Petroviću i ka Vatrogasnoj kapi ali je i objekat, jer njenim telom manipuliše vatrogasna kapa (diže joj nogu). Na poziciju dramskog jezgra Lutke ukazuje i činjenica da Lutka upućuje jedanaest replika (u ovom slučaju to su grafovske spojnice) ka Petroviću i jednu ka Vatrogasnoj kapi. Na drugoj strani na nju je upućeno dvanaest replika Petrovića i tri Vatrogasne kape. Poslednje lice je marginalizovano: ono upućuje po tri replike ka Lutki i Petroviću a ka njoj se upućuju tri replike: jedna Lutkina i dve Petrovićeve. Na ovaj način imamo poluotvorenu geometriju prema Polu Žinestjeu jer imamo dramsku situaciju sa jednim licem naknadno uključenim, dominantno dva dramska lica sa kojima razmenjuje replike i četvrto lice koje na kraju stupa u prostor. Žinestjeovu koncepciju dramskih jezgara različitog ranga možemo primeniti na *Liptovski sir sa vatrogasnom kapoM*. Lutka zahvata najveću širinu dejstva u komadu i ona predstavlja dramsko jezgro prvog reda dok Petrović zauzima mesto dramskog jezgra drugog reda: on je svetlo koje se baca na Lutku i povlači se da bi Lutka bila dominantan element u skupu dramskih lica.

Fizika dramoidskog prostora obuhvata parametre gustine naseljenosti predstave, vektorski sistem sila, entropija mizanscena, dramska frekvencija. Gustina naseljenosti predstave je maksimalna ako ima dva lica (Markus 1974: 230). Ovo se može odnositi na intenzitet razmene replika i međusobnu usredsređenost dramskih lica: Lutke i Petrovića. Kada u dramoid ulazi Vatrogasna kapa a na kraju i Gospodin u

<sup>4</sup> Pojam drame u slučaju tekstualne prakse Dragana Aleksića bilo bi bolje zameniti pojmom dramoid, koji bismo mogli definisati kao dramu skraćenog oblika u kojoj su osnovne dramski parametri: sukob i radnja, suštinski deformisani ili izostaju. U *Liptovskom siru sa vatrogasnom kapoM* mi nemamo pravi sukob među licima zbog odsustva dijaloga odnosno komunikativnosti. To ovu dadaističku dramsku tvorevinu dovodi u direktnu vezu sa potonjim teatrom apsurdna. Sufiks -oid prisutniji je u geometriji: trapezoid, romboid, elipsoid itd. Ako je trapez četvorougao sa jednim parom paralelnih stranica, trapezoid nema ni taj jedan par. Romb ima četiri iste stranice i dva para uglova različite veličine. Kod romboida stranice su grupisane u dva para koji među sobom imaju različitu dužinu. Aleksićev dramoid je „olakšana“ drama kao što su geometrijski -oidi rasterećeniji po količini obaveznih parametara.

fraku, gustina predstave opada. Lutka i Petrović interferiraju jer istovremeno deluju na sceni. Vektorska sila potiče od Vatrogasne kape koja stupa onog trenutka na scenu kada je iscrpljena bilo kakva racionalnost u komunikaciji Petrovića i Lutke. Kapa fizički manipulira Lutkom što joj daje najveći moment sile u drami.

Minucioznija analiza odnosa među dramskih lica zahteva da uvedemo pojmove lanca lica, scenskog rastojanja, dijametra komada, relacija pripadnosti kao i pojma (pod)skupa.

Matematički lanac čini spoj između  $v$  i  $z$ , preko posrednika  $w$ ,  $x$  i  $y$  (Markus 1974: 233). Neka je Lutka –  $x$  a Petrović –  $z$ . Onda je Vatrogasna kapa –  $y$ , posrednik između  $x$  i  $z$ . Gospodin u fraku nije član lanca jer otvara dramski trougao i time otvara kraj dramoida. Najveće scensko rastojanje, dijametar komada predstavlja odnos između Lutke i Petrovića jer su oni čvorovi na kraju dramskog lanca. Vatrogasna kapa je konkomitetno lice, ono koje prati Lutku i sa kojom je sadejstveno. Ona je paradoksalno podređena Lutki jer svoju egzistenciju bazira na manipulaciju njom. S obzirom na uređeni par  $(x, y)$  odnosno (Lutka, Vatrogasna kapa) možemo reći da imamo tri skupa dramskih lica. Jedan čine Lutka i Vatrogasna kapa, dok druga dva imaju po jedan element: Petrović i Gospodin u fraku. Odnos između Lutke i Vatrogasne kape zasnovan je na matematičkoj relaciji pripadnosti.

Markus takođe operiše sa pojmovima scenski komplementarnih lica, indikatora prisutnosti na sceni, scenske verovatnoće, alteriteta, dramske frekvencije i reperiteta, koja predstavlja pojavu ponavljanja postupaka lica. Scenski komplementarna lica u Aleksićevom dramoidu su Lutka i Petrović. Osim što su različitog „pola“ i što predstavljaju svojevrstne proteze majčinstva i amputiranih nogu, oni su reč i korelativ u dramskom dijalogu. Petrovićeva prisutnost na sceni opada iscrpljivanjem mogućnosti ostvarivanja fizičkog kontakta na sceni. Tada u zbivanje ulazi Vatrogasna kapa kao Petrovićeva proteza. Verovatnoća pojavljivanja kompletnih, stabilnih dramskih lica u dadaističkoj drami, dadadrami je mala. Osim ovog tekstualnog primera navešćemo dramu Tristana Care *Srce na benzin* (*Le Cœur à gaz* (1923)) u kojoj su dramska lica Usta, Uho, Oko, Nos, Vrat i Obrva. Prosečan broj lica na sceni, gledano u psihološkom smislu, je nešto veći od vrednosti broja 2 tokom samog izvođenja predstave, jer Vatrogasna kapa svojim dejstvom kompenzuje Petrovićevu isključenost i samim tim nefunkcionalnost. Tu kompenzaciju vidimo kao dramski alteritet, koji je razumljiv u dadaističkim dramama jer ne postoje izgrađeni kompleksni karakteri. Odsustvo složenosti lica zamenjuje, na drugoj strani, besmisleno ponavljanje postupaka koje će tako biti svojstveno drami apsurdna. Komunikaciju Lutka ubija ponavljanjem replike „lapis“, dok se pojava Vatrogasne kape posle drugog „lapis“-ponavljanja može shvatiti kao dramski katalizator. U vezi sa tim treba spomenuti i dramsku entropiju, meru neuređenosti replika, koja je kod Aleksića, zbog nemogućnosti dijaloga velika kao i zbog niske redundance. Entropiju spuštaju privremeno Vatrogasna kapa ulaskom na scenu u trenutku kada Lutka ponavlja „lapi“. Tada se pred recipijentom dešava i pad i rast dramske entropije. Ponavlja se nešto što se ne razume – „lapis“. Izlaz iz ovakve situacije možemo potražiti u dadasofiji koja književnost vidi kao sekundarnu u odnosu na dadaističku ideju i prema kojoj recipijent treba da se fokusira na odsustvo dijaloga a ne na potragu za radnjom.



Izdizanje percepcije dadaističke produkcije na nivo sa koga se dadasofijom tumače dada-artefakti omogućava razumevanje toliko različitih ukrštaja u dadi: i književnosti i slikarstva i vajarsva i prirodnih nauka (matematike, fizike, hemije) i gotovih predmeta. Postavljajući matematiku u svet svoje predmetnosti, dada je pokazala da je umetnička produkcija toliko neodvojiva od života da nijedna mentalna pojava ili oblast poput matematike nije nedodirljiva i neiskoristljiva.

### 3. Rezultat

Sistem hipoteza koje smo postavljali tokom iznošenja postavke problema vezanog za status matematičke, preciznije aritmetičke i algebarske semantike u dada-tekstovima ima nekoliko mogućih rešenja, odnosno rezultata. Brojevi se koriste sadržinski kao konstituent vokovizuelnog u funkciji očuđenja. Matematičke definicije su samo formalno ispoštovane na planu zvučanja – na planu značenja su krajnje alogične. Brojke u naslovu trebalo bi da receptivno „namame“ čitaoca i najčešće su hiperbolisane ili emotivno jako obojene. Prenapregnutost jezika sa intencijom deza-automatizacije čitanja postignuta je nizovima brojeva – pravilnim i nepravilnim kao i ready-made intepoliranim brojčanim tablicama. Brojevi se koriste kao deo internacionalnog jezika, kome pripadaju i na primer i muzičke oznake. Taj internacionalni jezik se uklapa u dadaističku poetiku kojoj nisu strani ni zaum ni pisanje na kvazi-, odnosno nepostojećim, izmišljenim dadaističkim jezicima jer su nastali u nameri da se prevaziđu nacionalne granice jezika. Naposletku broj je kontrapunktski postavljen prema slovu u tekstu.

Brojevi u akciji, u kvazialgebarskim izrazima imaju takođe za cilj simulaciju logičnog. To se vidi u matematičkim identitetima koje dadaisti proglašavaju za paradokse i time dezavuišu matematičku logiku. Matematički izrazi se svesno u manifestima relativistički potpuno pogrešno upotrebljavaju, a koriste se, kao i cifre pojedinačno u funkciji interpoliranih vokovizuelnih izraza.

Podimo od sistema matematičke poetike Solomona Markusa i izvedimo sledeći silogizam. Dadaistički jezik, dadalingua je matematički jezik ako i samo ako (akko) je njegova sinonimičnost beskrajna a njegova homonimičnost ravna nuli. Dadaistički jezik je pesnički jezik ako i samo ako (akko) je njegova homonimičnost beskrajna a njegova sinonimičnost ravna nuli. Pošto je sinonimija lažna, jer su dada-identiteti netačni a konotacija postoji na metajezickom nivou dadasofije, odnosno poigravanja sa recipijentom, izvodimo implikaciju, to jest zaključak da dadalingua, dada-jezik, ne pripada ni matematičkom (naučnom), ni pesničkom jeziku. Dada se stoga dosledno smešta u pukotinama pomenutih jezika, odnosno ona egzistira u konstantnoj nepotrazi za jezikom.



## Literatura

- Алексић, Д. 2014. Бласфемија 60. Опус 2. у: *Антологија српског дадаизма* (приредио Предраг Тодоровић). Београд: Службени гласник, 47.
- Алексић, Д. 1978. *Дада танк*. Београд: Нолит.
- Алексић, Д. 2014. Durchtraverse у: *Антологија српског дадаизма* (приредио Предраг Тодоровић). Београд: Службени гласник, 62.
- Алексић, Д. 2014. Татлин.НР/s + Човек у: *Антологија српског дадаизма* (приредио Предраг Тодоровић). Београд: Службени гласник, 279.
- Беар, А., Карасу, М. 1997. *Дада: историја једне субверзије*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Berens, R. F. 1985. Valetti oda u: *Antologija dadaističke poezije* (priredio Branimir Donat). Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 64.
- Vojtar, E. 1999. *Književnost istočnoevropske avangarde*. Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Драинац, Р. Лирска прескакања у: *Антологија српског дадаизма* (приредио Предраг Тодоровић). Београд: Службени гласник, 128.
- Geđ, D. 2002. *Paragajeva teorema*. Beograd: Geopoetika.
- Грдинић, Н. 2000. *Формални маниризми*. Београд: Народна књига, Алфа.
- Hemenway, P. 2009. *Zlatni rez – tajanstvena formula koja vlada umjetnošću, prirodom i znanošću*. Zagreb: V.B.Z.
- Markus, S. 1974. *Matematička poetika*. Beograd: Nolit. “Mathematical Poetry“ (Blog). Dostupno na: <http://mathematicalpoetry.blogspot.com/> [2015. August 18]
- “Journal of Mathematics and the Arts” <http://www.tandfonline.com/toc/tmaa20/current> [2015. August 18]
- Нај, Н. Јественик за ДаДу у петак, у: *Антологија српског дадаизма* (приредио Предраг Тодоровић). Београд: Службени гласник, 119.
- Ogden, Č., Ričards, A. A. 2001. *Značenje značenja: proučavanje uticaja jezika na misao i nauka o simbolizmu*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Пољански, Б. 2014. Дада каузал дада, у: *Антологија српског дадаизма* (приредио Предраг Тодоровић). Београд: Службени гласник, 74.
- Пољански, Б. 2014. Синг синг јашемо Хималају, у: *Антологија српског дадаизма* (приредио Предраг Тодоровић). Београд: Службени гласник, 78.
- Пољански, Б. 2014. 77 самоубица, у: *Антологија српског дадаизма* (приредио Предраг Тодоровић). Београд: Службени гласник, 215.
- Рајичић Перић, С. 2015. *Елунсе* – путовање у месту. У: *Елунсе*. В. Перић, стр. 47–52.
- Tahan, M. 2003. *Čovek koji je brojao*. Beograd: Samostalno autorsko-prevodilačko izdanje Mirjane, Uroša, Andreje i Zorana Živkovića.
- Тодоровић, П. (прир.). 2014. *Антологија српског дадаизма*. Београд: Службени гласник.
- Šuvaković, M. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.

**Vladimir B. Perić**

**DADÆMATICS: SEMANTICS OF NUMBER  
AND RELATION IN DADA**

Summary

The paper examines the semantics of elements in mathematical poetics in Dadaistic textual practice. Whereas mathematics is characterized by exactness, in a Dadaistic discourse numbers and geometrical relations seem to represent an entropy factor. In dada, the causal relations linking symbols with thought (reference), and those pertaining to adequacy (joining the thought with the referent, the signified) are violated. The intentional interpolation of mathematical expressions (equations), but also geometrical images (a rectangle, for example), in a Dadaistic discourse results in a relativization of text logic – the consequence being the creation of nonsense. The manipulation of senselessness, that is to say the formation of semantic crevices, represents a Dadaistic poetic constant. It is primarily seen in the impossible theatre space relations (*mise en scene*), characteristic of the late theatre of the absurd.

[vladimirperic99@gmail.com](mailto:vladimirperic99@gmail.com)



---

UDK 82.0:14 Derida Ž.

81:1

82.09:930.85

**Ivan Nikolić**

Univerzitet u Nišu

Filozofski fakultet

## DEKONSTRUKCIJA ŽAKA DERIDE I OTVARANJE NOVOG POLJA ZNAČENJA IZVORNIH TEKSTOVA

**Sažetak:** Naše razmatranje, u prvom redu, kao svoj cilj postavlja sažeto upućivanje na neka od formalnih mesta 'afirmativne interpretacije' Žaka Deride (Jacques Derrida). U tom smislu pokušaćemo da istu razgraničimo od pozicija Sosira (Ferdinand de Saussure) i Serla (John Searle), tačnije, da ukažemo na specifičnosti koje se iz tog razgraničenja mogu izvesti. Kako ćemo nastojati da obrazložimo, ta će se specifičnost ogledati u širenju polja tumačenja na polje gestova. Budući da termin 'gest' može imati različita značenja, ograničićemo se samo na interpretaciju onih koja se pomaljaju kroz strukturu nekog teksta. Na koncu, izvesnim primerima iz kulturne istorije, kao jedne nove discipline unutar istorijskih istraživanja, ukazali bismo na mogućnosti koje donosi interpretativni model baziran na metodu dekonstrukcije Žaka Deride.

**Ključne reči:** fonija, smisao, alokutorni sastav, etnocentrizam, logocentrizam

### 1. Uvodna reč

Postavivši za cilj, da ukažemo na neka od formalnih mesta 'afirmativne interpretacije' Žaka Deride (Jacques Derrida), kretaćemo se linijom koja nas, u krajnjem, dovodi do načina njegove interpretacije izvesnih delova iz epistolarne ostavštine Fridriha Ničea (Friedrich Nietzsche). Međutim, teks *Mamuze – Ničeevi stilovi*, koji nam je poslužio kao platforma za razvijanje osnovnih postavki dekonstrukcije, bilo je gotovo nemoguće smisaono prihvatiti bez konsultovanja i nekih drugih uputa, izuzev onih koje ćemo eksplicitno problematizovati, čime će, nadamo se, biti dodatno rasvetljena pozicija Žaka Deride. Česti osvrti na Hajdegerovu (Martin Heidegger) filozofiju, te izraženije korišćenje psihoanalitičke terminologije, u navedenom radu francuskog mislioca, nepobitno zahtevaju i analizu sa tih stanovišta. Mi ćemo se, vođeni našom primarnom intencijom, tek letimično dotaći ovih postavki, a u prvom redu razmatrati odnos dekonstrukcije sa nekim od pravaca u lingvistici i jezičko-analitičkoj filozofiji.

S druge strane, uvodeći u polje razmatranja kulturnu istoriju, tačnije mogućnosti primene dekonstrukcije u ovoj više-manje novoj istorijskoj disciplini, pokušaćemo da pokažemo kako dekonstrukcija Žaka Deride predstavlja validan metod u analizi ne samo filozofskih, već i nekih drugih istorijskih izvora. Pitanje, koliko je moguće taj metod oceniti kao opšte primenljiviiv na ostale sfere ljudskog stvaralaštva (slikarstvo, arhitekturu...) ostavićemo otvorenim.

## 2. Sosir – Derida

Polazeći od dva kontinuuma, fonije i smisla, Sosir (Ferdinand de Saussure) će oznaku definisati kao spoj između tačke jednog i tačke drugog, pri čemu nije nužno određivo koja će se tačka spojiti sa kojom. Samo spajanje je mentalni proces karakterističan za svako ljudsko biće, tačnije za njegov intelekt, no same tačke kao mesta približavanja jesu proizvoljne. Ako ova dva kontinuuma predstavimo kao dve horizontalne paralelne linije, onda bi oznake bile vertikalne povučene između bilo koje dve njihove tačke. Ovakvom postavkom, vertikalne možemo odrediti jedino kao neopojmljene entitete ili kao nemušte oznake koje još uvek ne referiraju na pojmove. No, striktno se držeći Sosirove namere moramo početi od onog nivoa koji u odnos dovodi pojam i oznaku (jezik), ili još preciznije oznaku i znak (lingvistika), jer Sosiru je dakako jasno da se u različitim jezicima na nivou pojam-oznaka mogu naći različite veze (jedna oznaka – dva pojma, jedna oznaka – jedan pojam, dve oznake – jedan pojam...). Drugim rečima, svaki pojedinačni jezik preko društvenog konsenzusa određuje veze (identitete) između oznaka i pojmova. Međutim, kako bi se prevazišla društvena relativnost ovih veza, u različitim jezicima, neophodna je još jedna apstrakcija, tj. apstrakcija ka lingvistici. Zaključićemo da Sosir kada u obzir uzima neki od jezika, onda se drži 'etnocentrizma', a kada ih, preko lingvistike, dovodi u vezu, 'logocentrizma'.

Ono što je specifikum mišljenja Žaka Deride jeste upravo kritika tako uspostavljenog 'etnocentrizma' i 'logocentrizma'. U suštini njegova osnovna intencija sastoji se u kritici 'logocentrizma': „metafiziku fonetskog pisma (npr. abecede), koja je u svojoj osnovi bila – uslijed zagonetnih ali bitnih razloga, neosjetljiva za običan povijesni relativizam – tek prvobitan i najmoćniji etnocentrizam koji se danas nameće, nalažući jedan i isti poredak...“ (Derrida 1976: 9). Zaoštravajući do kraja ovu tezu možemo reći da Derida kritikujući *ose* oko kojih se okreće čitava nauka o jeziku (bilo običnom, bilo naučnom) pokušava da dekonstruiše čitavu jednu metafiziku koja im leži u osnovi. Reći ćemo da je to metafizika identiteta. Ako je Sosir, kako smo primetili, pretpostavio identitet oznake i pojma ili oznake i znaka, onda Derida postavlja pitanje o posredniku tog identiteta. No, ovim pitanjem nije samo uzdrmana Sosirova pozicija. Već na prvim stranicama dela *O Gramatologiji* podjednako su na meti i racionalizam i empirizam, tačnije metafizičke pozicije koje drže da je moguće neposredno poklapanje govora i intelekta, govora i prirode. Napomenimo da Derida ne dovodi u pitanje sam intelekt ili samu prirodu, već je u žiži pitanje mogućnosti njihovog potpunog slaganja sa govorom o njima. Time se središte sa metafizike predstavljanja pomera ka metafizici interpretacije, tumačenja, analize. Ukoliko na jednoj strani imamo različite entitete, a na drugoj govor o njima, te nemogućnost njihovog neposrednog slaganja, nije li možda označitelj (subjekat interpretacije) garantom validnosti ili nevalidnosti samog tog govora.

### 3. Serl – Derida

Jasno je da označitelj nalazi mesta i u Sosirovoj lingvistici, no on ne biva eksplicite tematizovan izuzev kao neko ko izgovara *parole-e*. Dominantna u tim parolama jeste ekspresija koja, kako u izgovaranju jednog subjekta tako i više njih, uvek ima različiti smisao. Već smo napomenuli da Sosir na neki način apstrahuje od ovog krajnje subjektivnog ka društvenom nivou, te na koncu ka naučnom. Međutim, subjektivni, ili da budemo do kraja precizni ekspresivni nivo, dobija centralno mesto u Serlovim (John Searle) *Govornim činovima* i to preko odrednice 'eksplicitni performativ'. Sosir, imajući u vidu pre svega konstative, lako 'stavlja u zagrade' subjektivni smisao, no šta je sa onim iskazima čija je ekspresivnost potpuna, tačnije sa onim iskazima koji istovremeno govore o nečemu i čine to nešto, kao: 'Obećavam...'. Time je svakako otvoreno pitanje autoreferentnosti na koje se krajnji odgovor dâ naslutiti u onome što: „gospodica Enskomb naziva znanjem bez posmatranja“ (Hemlin 2001: 104). No, Serl svoju koncepciju razvija u drugom pravcu koji se može posmatrati kroz prizmu termina 'perlokucija' i 'ilokucija'. Njegova namera za formiranjem teorije govornih činova morala je da računa na pokušaj generalizacije tj. obuhvatanja svih iskaza pod okrilje ekspresiva. Trebalo je, dakle, u svim iskazima pronaći ono zrno ekspresivnosti i na taj način izvršiti njihovu generalizaciju. Kod konstativa to je izvršeno preko pojma 'tvrdnja' (subjektivni govorni čin koji referira na istinitosti ili lažnost u najširem mogućem kontekstu), kod ekspozitiva preko pojmova 'svedočanstvo', 'dokaz', 'zaključak', 'predviđanje'... (subjektivni govorni činovi koji referiraju na istinitost i lažnost u užim, specifičnim kontekstima). Konstativi i ekspozitivi su perlokutorni činovi jer njihova istinitost i lažnost referira na nešto izvan samog čina, eksplicitni performativi su ilokutorni činovi jer su, a o čemu je bilo reči, autoreferentni.

Na ovom mestu pokušaćemo da ukažemo na otklon koji se javlja kod Deride. U prvom redu mišljenja smo da se kritika Žaka Deride odnosi pre svega na 'alokutorni sustav', dakle na nešto što je izvan perlokucije i ilokucije. Pritom, imajući u vidu zapazanje Dejana Miščevića: „...tradicija performativne analize je orijentirana na ideju pravila i konvencije, tako da često ima jasne sociološke konotacije. Druga komponenta, svodenje značenja na nameru, zapravo je psihologistička...“ (Miščević 1991: 19), nećemo reći da i Serl nije imao istu intenciju, no ona se ipak dâ svesti na ono o čemu smo izlagali u prethodnom poglavlju kao o etnocentrizmu i logocentrizmu (*λογος* – nauka). Koje je onda polje u kome se kreće kritika Žaka Deride?

Ukoliko se preciznije sagledaju pozicije Sosira i Serla ocrta se jedno polje, koje je doduše i kod njih našlo svoje mesto no, bez posebnog zanimanja, a koje ćemo mi možda pomalo iskonstruisano nazvati 'polje gestova'. Budući da smo sve vreme tokom prethodnog izlaganja imali u vidu govor, ti gestovi daju se označiti, recimo, intenzitetom govora. Ni Sosir ni Serl ovo polje bitnije ne problematizuju. Mišljenja smo da kod Deride ovo polje, ali na nivou teksta, a ne govora, izbija u prvi plan. Pitanje koje je na ovom mestu validno postaviti tiče se određenja zašto Derida polazi od teksta, a ne od govora, međutim vođeni našim osnovnim ciljem mi ga ostavljamo po strani kao pitanje više metafizičkog, a manje metodološkog tipa. Jedino što možemo

zaključiti tiče se utiska da Derida u prethodnim logocentričkim (*λογος* – govor) modelima pisma ne nalazi uvek oslonac za ono što želi iskazati: „... ako se počne misliti da je znak ova loše imenovana stvar...” (Derrida 1976: 28). Napomenuli bismo, uzgred, da se jedna iscrpnija analiza kombinovanog pisma (reč – simbol), i koja se i te kako može dovesti u vezu sa intencijom Žaka Deride, nalazi u Frojdovom eseju pod naslovom *O suprotnim smislovima prareči*.

Na kraju ćemo zaključiti da su takva mesta u tekstu, dakle ona koja se opiru uobičajenoj logocentričkoj analizi, upravo polazna tačka 'afirmativne interpretacije' Žaka Deride.

#### 4. Mamuze – Ničeovi stilovi

Prva formalna odrednica na koju nailazimo u delu *Mamuze – Ničeovi stilovi* jeste kroj. Ovo ne treba da nas čudi jer i inače Derida koristi tokom čitavog teksta 'tekstilnu' terminologiju. Pored kroja tu su zastori, jedra, zaves... Pošto smo u prethodnom delu već ukazali na primarnu tačku interesa Žaka Deride, dakle na to da su za njega ključna ona mesta koja nisu uklopljena u klasična tumačenja, radi se o kroju koji tvori jedan pred-tekst, jedan obris, jednu konturu iz Ničeovog pisma. Zatim se u tom tako skrojenom tekstu uočavaju podvučene reči (gestovi), tj. reči koje se nekim od simbola odvajaju, razlikuju od ostalih (navodnici, crtice, zagrade...)<sup>1</sup> Taj manir je dvostruko prisutan u delu. Pre svega i sam stil pisanja Deride podražava, a što smo već приметili u navodu iz dela *O Gramatologiji* takav vid gestikulacije, dok su, sa druge strane, sve razmatrane Ničeove sentence birane upravo po ovom kriterijumu. Derida nam to gotovo imperativno nameće: „(... još jednom treba da se zabeleži istovremena igra navodnika i crte)...“ (Derida 1994: 28). Ta mesta, koja su nova, predstavljaju polazište jednog takođe novog čitanja Ničeovih sentenci.

Takvo čitanje je, kako i sam Derida više puta ističe, preciznije, i premda se oslanja na dotadašnju dekonstruktivističku metodu ipak se od nje i odvaja kao nova faza, kao 'afirmativna interpretacija', kao faza u kojoj drugi koncept igra dominantnu ulogu. Taj koncept nije u celini konstruisao Derida, već se tu javljaju i drugi autori o kojima mi ne možemo opširnije govoriti. Bilo kako bilo, po našem mišljenju, taj koncept je po mnogo čemu eklektički. Strane sa kojih se sagledava problematika Ničeovih sentenci su brojne. Od etimologije do psihoanalize defiluje plejada autora i pravaca koji daju ili mogu dati tumačenje navedenih mesta. Ipak, valjalo bi obratiti pažnju na otklon od Hajdegerovog viđenja Ničeove filozofije.

Već je bilo primećeno da Derida kritikuje metafizike predstavljanja i pravi prelaz ka metafizici tumačenja. No, u navedenom delu i metafizika tumačenja biva predmetom kritike, i to Hajdegerova metafizika. Svakako da stil čitanja dominantan kod Deride, ma kako on izgledao neuhvatljiv u tekstu, podrazumeva jedan vid metafizike tumačenja, koji se ukoliko zanemarimo radikalno distanciranje od hermene-

<sup>1</sup> Ukoliko obratimo pažnju videćemo da su to sledeće odrednice: 'Sama poseta', 'ZUBAR', 'Rodenje tragedije'. U suštini te odrednice su dominantne ukoliko bismo ovaj tekst želeli da posmatramo kao polaznu osnovu za tumačenje Deridine metafizike.



utike, najjasnije ocrtava kroz opoziciju prema Hajdegeru. Derida u Hajdegerovom tumačenju Ničeovih tekstova uviđa svojevrstan *petito principii*. Zamerka koju Derida upućuje Ničeju: „... Niče oživljava tu otvoreno alegoričnu figuru (figuru žene) u sopstvenom interesu.“ (Derida 1994: 16) i koja se vrlo lako može sagledati i kao Ničeova greška u upotrebi oznake: „... za šta je oznaka cirkumcizacija, u suštini ime oznake.“ (Derida 1994: 28), prepoznaje se premda ne eksplicitno i na relaciji Hajdeger – Niče. Naime, razmatrajući iste Ničeove maksime koje su bile predmet Hajdegerovog tumačenja, Derida uviđa Hajdegerov previd: „Tako će neko sebi dozvoliti da gleda bez da čita, da čita bez da gleda.“ (Derida 1994: 37).<sup>2</sup> Time se ne želi reći da Hajdeger, svojim tumačenjima, nije doprineo boljem razumevanju Ničea, već da i nakon toga ostaje reziduum, 'istorija jedne greške', koji se da tumačiti u drugom ključu. Previd, slepa tačka, „postajanje ideje ženskom“ (Derida 1994: 37) anticipira Hajdegerov logocentrizam (*λογος* – suština) preuzet od Ničea. Ako se složimo da je Niče, svojim antiplatonovskim, antireligioznim stavom, jedan istorijski razvoj ideje okrenuo naglavačke i ako se složimo sa Deridinim stavom da Hajdeger prihvata nekritički ovu inverziju, onda moramo zaključiti da i Niče i Hajdeger pogrešno razumeju sam pojam 'izvrtanja'. Derida će reći: „Tačnije, Um-drehung mora da bude transformacija same strukture hijerarhije.“ (Derida 1994: 35). Nakon ovoga sledi, po našem mišljenju, afirmisanje Ničeovih sentenci po konceptu čitanja kojeg se drži Žak Derida, a on je kako smo već primetili eklektički. Ničeove sentence promišljaju se sa jednog novog stanovišta i njihovo tumačenje predstavlja ono što može ući u sadržinski korpus Deridine filozofije.

Na kraju, osvrnuli bismo se na tumačenje Ničeove rečenice: „Zaboravio sam moj kišobran“. Kako posmatrati ovu rečenicu, sa koje strane joj prići, pita se Derida. Kritikujući dotadašnje pokušaje razumevanja ovog navoda pronađenog u Ničeovoj zaostavštini kao fiktivne, izuzev možda psihoanalitičkog, Derida nas upućuje na krajnju nemogućnost apsolutnog razumevanja ma kog teksta. No, ne bi li nas to obeshrabilo, ne bismo li možda došli u poziciju da kao Hajdeger previdimo ovu rečenicu? Bilo kako bilo, Derida je nije prevideo, samo navođenje to potvrđuje. Time se i kristališe njegova tvrdnja sa početka dela *O Gramatologiji*: „...za ono što ovde upravlja našu buduću prošlost, još nema pojašnjenja.“ (Derrida 1976: 12).

## 5. Područje kulturne istorije

Navodeći naše prethodno razmatranje na domen kulturne istorije pokušaćemo da sačinimo kratak osvrt ka osnovnim postavkama i specifičnostima kojima je fundirana ova disciplina. U samim tim postavkama vidljivo je da kulturna istorija neposredno uključuje, slično Deridinim metodološkim postavkama, u prvom redu, preformulisanje jedne hijerarhije koja karakteriše tradicionalne pristupe istorijskim fenomenima.

<sup>2</sup> Takođe interesantno mesto na kome se može zadržati dublje razmatranje metafizike Žaka Deride jestu i te takozvane „slepe tačke“.

Letimice iščitavajući naslove tekstova, koje Piter Berk (Peter Burke) navodi u svom delu *Osnovi kulturne istorije*, stiče se utisak da je veoma teško utvrditi fiksne granice u kojima se kreću interesovanja autora tih tekstova. Od *Kulture renesanse u Italiji* (1860) do *Ratova kultura* (2003) suočeni smo sa brojnim studijama čijim se autorima gotovo ništa ne pokazuje nebitnim kao predmet istraživanja i proučavanja, ili kako sam Berk primećuje: „Na putu smo ka kulturnoj istoriji svega i svačega: snova, hrane, osećanja, putovanja, pamćenja, gestova, raspoloženja, ispitivanja itd.“ (Berk 2010: 43). Otuda se, prvi zaključak koji se nameće u pokušaju distanciranja kulturne istorije od uobičajenog pristupa istorijskim fenomenima, može, sa određenim granicama, formulisati na način da ona nema unapred utvrđenu predmetnu hijerarhiju koja će istraživače voditi u ovom ili onom smeru. Kako ćemo docnije videti njeni predmeti su u najvećoj meri određeni diskursom iz koga se nastupa, a ne unapred utvrđenim planom 'čiste istorije'. Uključujući u sebe pojam 'kultura' ova grana istorije otvorila je širu oblast proučavanja od onih koje je tradicionalna istorija uglavnom uzimala u obzir poput vojnog, političkog, ekonomskog ustrojstva prethodnih perioda u razvoju ljudskog društva. Time je kulturna istorija svakako načinila pozitivan korak u razumevanju istorijskih fenomena, ali je i implicite sebi postavila zadatak da odbrani ovakvu poziciju.<sup>3</sup> Uzimajući u obzir Berkov stav vezan za ovu problematiku, a koji glasi da je predmet kulturne istorije: „nešto što je istovremeno i neuhvatljivo i važno“ (Berk 2010: 5), naći ćemo se pred zahtevom da, koliko to dozvoljava navedena formulacija, pojasnimo pozicije sa kojih nastupa kulturna istorija.

Klasici kulturne istorije Burkhart (Jacob Burckhardt) i Hojzinga (Johan Huizinga) bili su svesni problema jednog drugačijeg pristupa istorijskim fenomenima.<sup>4</sup> Na stranicama njihovih knjiga možemo iščitati izjave, poput Burkhartove: „Duhovni obrisi neke kulturne epohe mogu se svakom oku prikazati drugačije...“ (Burckhardt 1953: 7), te Hojzinge: „Samo istorijsko istraživanje se demokratizovalo... svakom ko je navikao da gleda kasniji srednji vek iz političko-ekonomskog aspekta mora stalno padati u oči da sami izvori, naročito pripovedni izvori, daju daleko više prostora plemstvu i njegovom životu nego što odgovara našoj predstavi.“ (Hojzinga 1991: 73). Takvim stavovima oni nas posredno navode da o kulturnoj istoriji razmišljamo kao o 'subjektivnijem' pristupu istorijskim pojavama, s jedne strane, a takođe i da je sagledamo u svetlu njenog izbegavanja „opasnosti parohijalizma“ (Berk 2002: 10), s druge strane.

## 6. Specifičnosti kulturne istorije

U svetlu izbegavanja 'opasnosti parohijalizma', neki od radova iz kulturne istorije, čijim se autorima može pripisati atribut kulturni istoričari<sup>5</sup>, svedoče o uzimanju

<sup>3</sup> U vremenu nastanka kulturne istorije: „... politička istorija sa smatrala (makar u okviru profesije) stvarnijom, ili ozbiljnijom od proučavanja društva ili kulture.“ (Berk 2002: 14).

<sup>4</sup> Ukoliko kulturnu istoriju posmatramo iz perspektive njene veze sa društvenom teorijom, drugačiji pristup istorijskim fenomenima primetan je već sredinom 18. veka. O ovome opširnije videti (Berk 2002: 12-13).

<sup>5</sup> Konstabl (Giles Constable) će, recimo, Každana (Alexander Kazhdan) odrediti kao pripadnika škole Anala. O ovome videti: (Každan i Konstabl 2009: 7).

u obzir nekih 'novih' istorijskih dokumenata za razumevanje određene problematike, a takođe i o novom čitanju već postojećih. U igri nisu više samo zvanični dokumenti kakvim ih je prepoznavala tradicionalna istorija, već se istraživanje okreće ka pripovednim delima, slikarstvu, arhitekturi, epistolarnoj ostavštini nekog perioda, ka ispisima sa margina nekih tekstova, te fusnotama koje se u njemu nalaze, itd.<sup>6</sup> Time kulturna istorija, prilikom istraživanja neke od istorijskih epoha, pokušava da, kroz uzimanje u obzir kulturnih okvira nekih 'marginalnih' grupa, dodatno proširi njeno razumevanje. Otuda Každan, nemajući nameru da ospori doprinos Ostrogorskog (Георгий Александрович Острогорский) za razumevanje vizantijskog perioda, ipak primećuje da njegovo delo u pristupu navedenoj epohi favorizuje istraživanje vezano za život visokih društvenih slojeva, ili govoreći Berkovim jezikom istraživanje je usmereno na 'visoku kulturu' dok su svakodnevni život i običaji 'nižih' slojeva ostavljeni po strani. Tabela koju Každan daje na stranicama svoje knjige sugerise mišljenje po kome se sada istoričarima nameću za istraživanje i neka od polja koja eksplicite nisu obuhvaćena u studiji Ostrogorskog:

<b>Društveni status</b>	<b>Broj</b>
Carevi, carice, prinčevi i sl.	218
Uzurpatori	14
Vojskovođe	50
Visoki zvaničnici	35
Patrijarsi, episkopi, igumani	70
Bogoslovi	23
Učenjaci	7

Tabela 1. **Osobe pomenute u Istoriji Ostrogorskog**  
(Každan i Konstabl 2009: 34)

Poenta, naravno, nije na tome da se pristup nekoj epohi razbija na atome i da se krajnje nevezano i posebno razmatraju nove oblasti izborne na istorijskoj pozornici. Imajući u vidu prevashodno holističko i eklektično nastojanje kulturne istorije akcenat je pre na uključivanju ovih novih polja u razumevanje glavnih istorijskih tokova, nego na njihovom zatvorenom razmatranju. Osvrćući se na stav pojedinih istoričara možemo reći da se radi: „o 'dodatku', ulozi margina u oblikovanju centra, u više različitih konteksta.“ (Berk 2010: 67).

Pored širenja svojih interesovanja, na neke od oblasti koje nisu eksplicite razmatrane u tradicionalnoj istoriji, primetićemo da se i metod pristupa dosadašnjoj istorijskoj građi menja. Možemo reći da kulturna istorija daje za pravo i nekim zaključcima koji nisu vođeni pukim zahtevom za objektivnošću. Faktografija i deskripcija, jednostavno iznošenje i opisivanje činjenica zamenjeni su razumevanjem i subjektivnim

<sup>6</sup> Iz ove perspektive kulturna istorija se može posmatrati kroz prizmu pomeranja od makro ka mikroistoriji. Primer koji ide tome u prilog jeste da su Ladiri (Emmanuel de la Roi Ladurie) i Ginzburg (Carlo Ginzburg) za svoje studije koristili dokumente: „...u kojima se opisuje ispitivanje osumnjičenih za jeres od strane inkvizicije, dokumentima koje je Ginzburg uporedio sa videotrakama zbog toga što se veoma pazilo da se zabeleže ne samo tačne reči optuženih, nego i gestovi, pa čak i jauci optuženika pod torturom.“ (Berk 2002: 46-47).

osećanjem, intuicijom koja opredeljuje istraživanje. Pritom, kada govorimo o subjektivnosti tačnije o problemu da se iste pojave 'svakom oku mogu prikazati drugačije', onda ne govorimo o subjektivnosti pojedinca uzetog u pežorativnom smislu, kao o kapricu autora, već o subjektivnosti koju formira sam diskurs nekog istraživača. Naime, ispravnije je problem postaviti reverzibilno, te u pitanje dovesti mogućnost potpune objektivnosti u interpretaciji istorijskih fenomena, tačnije postaviti pitanje da li se istorija može svesti na puku faktografiju. Nalazimo se na polju društvenih nauka, podsećamo da kultura, između ostalog označava „... vrednosne stavove određenih grupa na određenim mestima u određenim periodima“ (Berk 2010: 6), te je stoga neumesno zahtevati objektivnost kakvom se ona nameće kroz paradigmu pozitivističkih nastojanja. Kako će primetiti Každan: „... stalno postoji – prema našem viđenju, plodonosna – napetost između želje istoričara da bude objektivan i u skladu s prvom slikom, i njegovog neizbežnog uplitanja u stavove i interese sopstvenog vremena, što je u skladu s drugom predstavom.“ (Každan i Konstabl 2009: 20). Različitost svojih pogleda na pojedine istorijske pojave kulturna istorija duguje svojoj vezi u prvom redu sa društvenom teorijom.<sup>7</sup> Kako je društvena teorija sve više diferencirala svoja polja istraživanja na pol i rod, klasu, zajednicu i identitet, vlast. . . , tako je i kulturna istorija dovodila u vezu svoja istraživanja sa takvim entitetima. Otuda se ne radi o nekoj *ad hoc* konstrukciji istorije, već o novom pogledu na istorijsku građu, novom čitanju njenih izvora.

Naime, tek ukoliko izvesne istorijske izvore sagledamo ne doslovno, već poput simbola iza kojih su skrivene i informacije bitne za nešto što u prethodnim sagledanjima nije figuriralo kao primarni interes istraživanja, možemo očekivati plodonsne zaključke. Kako će pomalo kontroverzno primetiti Berk: „... svedoci iz prošlosti mogu da nam saopšte stvari koje nisu ni znali da ih znaju.“ (Berk 2010: 29). Ono što nam se ovim načinom nameće kao još jedan od specifikuma kulturne istorije jeste, kako smo već primetili, novo čitanje istorijskih dokumenata ne doslovno: „Kakva god bila budućnost proučavanja istorije, ne bi se trebalo vraćati na doslovnost.“ (Berk 2010: 160), već simbolično, poput traženja jednog dubljeg smisla koji ne nahodimo u primarnom pristupu. Šireći svoje interesovanje na nova polja i nastojeći da u povesnom vidokrugu izbori nove zaključke, kulturna istorija mora da čita sa 'margina' istorijskih dokumenata. Ukoliko joj društvena teorija uobličava nove domene istraživanja, utoliko joj metod dekonstrukcije pomaže da o istim tim domenima, koji neposredno nisu dati u dosadašnjoj istoriji, zaključuje, premda posredno, ipak sa izvesnim manjim ili većim uspehom. Kako navodi Berk, sama kulturna istorija mora se kloniti krutih tvrdnji o saznanju suštine. Ona o svojim pitanjima treba: „... raspravljati u smislu manje/više, a ne ili/ili, kulture opisivati kao manje ili više homogene, manje ili više elastične, manje ili više izrazito različite od susednih itd., te tako izbeći opasnost 'svođenja na suštinu'.“ (Berk 2010: 178–179).

<sup>7</sup> Valjalo bi naglasiti da, pored toga što neka od svojih istraživanja bazira uzimajući u obzir 'centralne koncepte' društvene teorije, kulturna istorija obrazuje i svoje sopstvene domene istraživanja. Naime, uvek bi valjalo imati na umu distinkciju između društvene i kulturne istorije. S tim u vezi Berk iznosi sledeće: „Ja lično rezervisao bih termin 'kulturna' za istoriju fenomena koji se čine 'prirodnim', kao što su snovi, sećanje i vreme. S druge strane, budući da su jezik i humor očigledno proizvodi kulture, čini se prikladnijim da se za određeni pristup njihovoj istoriji korisiti termin 'društveni'.“ (Berk 2010: 145).

## 7. Kulturna istorija u svetlu dekonstruktivističkih nastojanja

Uzimajući u obzir poslednji citat možemo bliže odrediti vezu koja kulturnu istoriju donekle spaja sa dekonstrukcijom kakvom je ona zamišljena u delu Žaka Deride (Jacques Derrida). Nije sporno da je svoj razvoj kulturna istorija bazirala na saznanjima iz drugih disciplina. Međutim, pored, već pominjane, društvene teorije, doprinos bogaćenju ovog vida istorijskih istraživanja dale su i antropologija, istorija umetnosti, književnost, psihologija, filozofija nauke, posebno u domenu objašnjenja naučnih revolucija, a između ostalih i lingvistika. Derida se, kako smo primetili u prvom delu rada, primarno kreće u domenu lingvistike, te se tako neka od njegovih zapažanja mogu dovesti u dodir sa promenama u kulturnoj istoriji. Jedan od pojmova koji se javlja i u kulturnoj istoriji, a podjednako i u delu Deride je pojam 'etnocentrizam'. Kulturna istorija dakle, shodno svojim težnjama da i umetničke tvorevine sagledava u ključu istorijskih dokumenata, mora da analizira i slike, arhitekturu, muziku, oblike jezika koji nisu fonetski. Jedan takav primer pristupu istoriji sačinio je Ronald Rajt (Ronald Wright) u knjizi *Kratka istorija napretka*. Naime, njegovo istraživanje inspirisano je slikom Pola Gogena<sup>8</sup> (Paul Gauguin) *Odakle potičemo? Šta smo? Kuda idemo?*, podjednako kao i statuama drevnih civilizacija.<sup>9</sup> Vezano za problem 'logocentrizma' i mogućnost njenog prevazilaženja unutar kulturne istorije može se uzeti njegova izjava: „Za razliku od pisane istorije, koja se često koriguje u velikoj meri, arheologija može da otkrije ona dela koja smo zaboravili, ili rešili da zaboravimo.“ (Rajt 2007: 68). Pored na ovaj način viđenog užeg područja, nazovimo ga 'jezičkog etnocentrizma', pred kulturnom istorijom se otvara još jedan problem koji valja prevazići, koga eksplicite primećuje i Berk, a tiče se sledećeg.

Kolokvijalno govoreći kulturna istorija je, uzimajući u obzir i neke domene koji nisu bili eksplicite prisutni u istraživanjima tradicionalne istorije, eskivirala jedan običaj. Međutim, pojam 'etnocentrizma', kakvim je viđen iz Berkove perspektive, predstavlja opasnost: „da se istorije drugih naroda na silu uguraju u zapadne kategorije...“ (Berk 2002: 34). Reč je o tome da se kategorije upotrebljavane za jedan period, za jedan kulturni entitet, ne smeju nekritički primenjivati i konstatovati unutar nekog drugog diskursa. Očigledno je da kulturna istorija širi, upoređuje, spaja određene domene istraživanja i periode unutar povesnog razvoja, ali ona to ne sme da čini iz jednog jedinog *ethosa*. Recimo da se običaj periodizacije zapadnoevropske civilizacije ne može primeniti na istočne narode, zaoštrenije, takav se koncept ne uklapa ni u opisivanje bliske vizantijske kulture. Kako primećuje Ševčenko (Игор Шевченко) analizirajući pozni period vizantijske učestnosti: „Nazvati ga renesansom, kao što su mnogi naučnici činili, znači želeći zamagliti temeljnu razliku od one prave renesanse, koja se dogodila u zapadnoj Evropi petnaestog veka. Takođe unosi zabunu priča o vizantijskom humanizmu...“ (Ševčenko 2011: 302).

Pored svega pomenutog, izdvojićemo još jednu od karakteristika kulturne istorije koja se može razmatrati u ključu dekonstruktivističkih nastojanja Žaka Deride. Du-

<sup>8</sup> Valjalo bi primetiti da bi se, iz ove perspektive, uvidela dodatna veza sa Deridom, uzimanjem u obzir njegovog dela *Istina u slikarstvu*.

<sup>9</sup> Iz tog konteksta posebno se interesantnim pokazuje treće poglavlje navedene knjige koje nosi naslov *Izgubljeni raj*. Videti: (Rajt 2007: 67-89).

blje se ta karakteristika kulturne istorije vezuje za englesku školu 'govornih činova', o čemu je prethodno bilo reći, te na razlici između ekspresiva i konstativa. Već smo rekli da ovaj vid istorije ne ostaje na pukoj faktografiji, tačnije njegovo polje delovanja ne iscrpljuje se u pukoj deskripciji dokumenata koji su mu na raspolaganju. Primećili smo, takođe, da on operiše sa onim 'iza' istorijskih dokumenata sagledavajući ih poput simbola. Premda, u krajnjoj liniji, ne možemo govoriti o performativnoj vrednosti istorijskih dokumenata, shodno prethodnom, ne možemo niti reći da se kulturna istorija zadržava na pukim konstatacijama o istorijskim činjenicama. Ona idući iza konstatacije otkriva i polje 'posredujućeg posredovanja' kako će ga nazvati Derida, te se time značenje istorijskih dokumenata traži u njihovoj ekspresivnoj vrednosti. Mnogi zaključci vezani za istoriju tiču se upravo uzimanja u obzir autorovog posrednog gesta, a ne onog neposrednog što je dato u njegovoj izjavi. Kako bismo jasnije izložili ovaj način zaključivanja iznova ćemo se osvrnuti na Každanovo delo. Između ostalog, on citira sledeći stav vizantijskog istoričara Jovana Kinama (Ιωαννης Κινναμους) iz XII veka, vezan za dolazak krstaške vojske: „Njihove službe (ili dostojanstva – αρχαι) naročite su i nalikuju različitostima koje se spuštaju od vrha države, počev od nečeg najplemenitijeg što nadilazi sve ostalo. Vojvoda ima viši čin od grofa, kralj ima viši čin od vojvode, a imperator od kralja. Niži se prirodno potčinjava višem, pomaže mu u ratu i pokorava mu se u tim stvarima.“ (Každan i Konstabl 2009: 38). Prilazeći ovom stavu kao konstativu mi faktički ne otkrivamo ništa novo, na šta nas već nisu uputile studije koje se iscrpno bave hijerarhijom unutar krstaških vojski. Međutim, posredno kroz ekspresiju čuđenja samog autora ovog teksta i kroz 'posredujuće posredovanje' da je on Vizantinac, saznajemo da je vizantijskoj državi sasvim stran ovakav vid hijerarhije ili kako to zapisuje Každan: „Tako smo dotakli korenitu razliku između dva društva: hijerarhijska ustrojstva zapadnog sveta i nepostojanje hijerarhije u vizantijskom društvu tokom XII veka.“ (Každan i Konstabl 2009: 38).

## 8. Zaključna reč

Vraćajući rad u okviru Deridine terminologije, pokušaćemo, još jedared, da uputimo na poruku i intenciju metode ovog francuskog mislioca. Evidentno je da Derida kroz konstataciju: „Naslijeđe se nikada ne sabire, ono nije nikada sa samim sobom... Potrebno je filtrirati, prosijati, kritikovati, treba birati između više mogućnosti koje su smeštene u istom nalogu.“ (Derida 2004: 29) ukazuje na jedno specifično viđenje povesnih izvora. Samim Deridinim shvatanjem pojma 'nasleđe' pozvani smo da isto tumačimo, iznova razumemo, budući da bismo u suprotnom uzevši ga: „poznatim, prirodnim, prozirnim, jednoznačnim...“ (Derida 2004: 29) izgubili samu njegovu suštinu ili najzaoštrenije: „ne bismo ga nikada mogli naslijediti.“ (Derida 2004: 29). Govoreći iz perspektive nauke o jeziku, pristupajući nasleđu valjalo bi izbeći 'metonimiju', a težiti 'idiomu' koji u krajnjoj liniji uvek ostaje otvoren za neki novi kontekst sagledavanja.

Naravno, napetost između različitih oblika izražavanja postoji. Koliko su umetnička dela i ostali oblici izraza kulture, podjednako pripovedni, likovni, plastični, pozvani da daju istorijske 'pojmove', a ne prevashodno unutrašnji doživljaj, pitanje je koje ostaje



otvorenim. Na kraju, od nas samih zavisi hoćemo li iz specifičnih oblika izraza i kulture tražiti znanje, te ih otuda podvrgnuti metodi dekonstrukcije kao jednoj od mogućnosti njihovog šireg razumevanja, ili će ona ostati sredstvo naše unutrašnje katarze.

## Literatura

- Berk, P. 2002. *Istorija i društvena teorija*. Beograd: Equilibrium.
- Berk, P. 2010. *Osnovi kulturne istorije*. Beograd: Clio.
- Burckhardt, J. 1953. *Kultura renesanse u Italiji*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Derida, Ž. 1994. *Mamuzi – stilovite na Niče*. Skopje: Tabernakul.
- Derida, Ž. 2004. *Marksove sablasti*. Užice: Službeni list SCG.
- Derrida, J. 1976. *O gramatologiji*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Hemlin, D. 2001. *Teorija saznanja*. Nikšić: Jasen.
- Hojzina, J. 1991. *Jesen srednjega veka*. Novi Sad: Matica srpska.
- Každan, A. i Konstabl, Ž. 2009. *Vizantija – Ljudi i moć*. Beograd: Evoluta.
- Miščević, N. 1991. Predgovor u Dž. Serl, *Govorni činovi: ogled iz filozofije jezika*, 9–35. Beograd: Nolit.
- Rajt, R. 2007. *Kratka istorija napretka*. Beograd: Geopoetika.
- Ševčenko, I. 2011. Paleološka učenost. u S. Mango, *Istorija Vizantije*, 302–311. Beograd: Dereta.

## Ivan Nikolić

### JACQUES DERRIDA'S DECONSTRUCTION AND THE OPENING OF A NEW FIELD OF MEANING OF SOURCE TEXTS

#### Summary

First of all, our discussion aims to outline some of the formal elements of Jacques Derrida's 'affirmative interpretation'. In that sense, we will attempt to differentiate his affirmative interpretation from those of Ferdinand De Saussure and John Searle; more precisely, we will attempt to show the specifics that can be deduced from such a differentiation. As we will maintain, this specificity will be evident in the expansion of the field of interpretation onto the field of gestures. As the term 'gesture' can have multiple meanings, we will limit ourselves to the interpretation of only those moving through the structure of a given text. Finally, selected examples from Cultural History, a novel discipline within the historical research, will be used to stress the possibilities introduced by the interpretative model based on Jacques Derrida's deconstruction method.

ivan.nikolic@filfak.ni.ac.rs





### III

## U POTRAZI ZA ZNAČENJEM KROZ VREME

JEZIK, KNJIŽEVNOST, ZNAČENJE



---

УДК 82.01

81'37

821.124'02.09-1 Вергилије Марон П.

**Јелена Пилиповић**

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

## *MUSAM MEDITARIS.*

### **ПРЕПЛЕТ ЗНАЧЕЊА У ВЕРГИЛИЈЕВОЈ ПОЕТИЦИ<sup>1</sup>**

**Сажетак:** У сржи Вергилијеве поетике може се препознати самосвојна вишезначност и особена архитектоника значења, које су предмет многобројних истраживања, а рад настоји да их подвргне теоријској анализи разлучивши три семантичка домена, који се органски преплићу и спајају у хедонистичкој усмерености ка реципијенту. Слушаоцу или читаоцу великог римског песника сваки од тих домена нуди особен облик уживања, који је у раду узет као дистинктивни критеријум у покушају да се живи семантички преплет у анализи *расплете*. Како живи преплет значења, тако се и аналитички *расплет* конкретизују у читању почетних стихова *Прве еклоге*, песме која спада у најутицајније текстове европске културе, а при том је прожета снажним метапоетским и ауторефлексивним импулсом.

**Кључне речи:** Публије Вергилије Марон, полисемија, херменеутика, идила, семантички домен, поетика, метафоричко, ноетско, читање

#### **1. Уводне опаске**

Сваки од значењских домена који граде Вергилијеву песму може бити посматран и тумачен у релативној независности, премда таква независност на вештачки начин происходи из аналитичког напора да се разгради поетска грађевина која управо благодарећи хармонизованом вишезначју опстојава у пуноћи своје вредности. Док субсемантички домен дарује чулно задовољство у слушању тиме што звуковне комбинације стварају сазвучје интралексичких тонова, семантички домени могу се раздвојити на онај који нуди уживање у миметичком опредељивању фантазматских простора, потом на онај који пружа уживање у полифонијском доживљају књижевне баштине, и, најзад, онај који омогућава реципијенту да ужива у продирању у самосвојну и аутохтону мисаону мрежу, чија је *differentia specifica* спој метафоричког са ноетским. Био осамостаљен од естетске целине у којој саучествује или не, сваки од ових домена намеће читаоцу или слушаоцу особену улогу и скрива у себи особен идеал реципијента, чија се

<sup>1</sup> Рад је урађен у оквиру пројекта 177001: *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.



важност у конституисању смисла мења и расте од првог ка последњем семантичком домену. Идеални *посетилац* Вергилијевих поетских грађевина, како *Еклога*, тако и *Георгика* и *Енеиде*, у себи спаја идеал читаоца иманентан сваком од појединих домена, постајући тиме комплексна, динамичка инстанца чија се улога у актуализовању текста непрестано мења. Другим речима, семантички домени не исказују у подједнакој мери потребу за читаочевим саучествовањем, нити за продубљеношћу његове пажње. Први домен је више или мање јасно опажљив и, како би то Платон рекао,<sup>2</sup> више или мање способан да сам себе брани: да се конституише и да своју семантичку постојаност очува сам по себи, без помоћи откривалачке речи *херменеута*. Присутност друга два домена, међутим, у поетском тексту тек је латентна – они су зачаурени и тек уз делатничко садејство читаоца могу се рашчаурити, да би еманирали из његове свести. Читалац је тиме стављен пред задатак да савлада једно посебно мајеутичко умеће,<sup>3</sup> захваљујући коме ће се раскрилити лепеза значења која је у тексту самом заптивена. У Вергилијеву песму је предестинантно уграђен позив на скидање сасвим особене копрене: текст тражи да се стргне застор не са нечега у њему, већ *са њега самог*, са скривених могућности које су у њему похрањене.

## 2. Преглед семантичких домена

Сваки од три семантичка домена одликује се самосвојним типом уживања које се пружа читаоцу, чија је позиција отуда истовремено и крајње пасивна и конститутивна: уграђен је у текст, али не само као неко ко треба благоданклоно (или бар не зломислено) да га разоткрије, већ и као неко ко сâм треба да буде поведен ка уживању, али и промењен, под његовим дејством.<sup>4</sup> Покушајмо да то дејствовање поближе осветлимо кроз сведену анализу сваког од значењских домена.

### 2.1. Семантички домен који читаоцу нуди уживање у миметичком опредељивању фантазматског простора

Реч је о домену значења који ипак унеколико органски израста из субсемантичког домена, који дарује чулно задовољство у слушању, будући да одаб-

<sup>2</sup> „Затим, једном записан, сваки логос кружи на разне стране, иде до оних који га поимају, као и до оних који га не могу појмити, не знајући коме треба а коме не треба да се обрати. Било да се око њега сучеле супротстављени гласови, било да буде неправедно презрен, увек му је потребна очева помоћ: није способан ни да самог себе одбрани ни да себи помогне.“ *Федар*, 275 d-e. (Модификовани прев. М. Ђурића: Platon 1985: 176)

<sup>3</sup> Алудирам на чувену сократовско-платоновску концепцију сазнања, која се метафорички именује као *бабичка вештина*, а остварујем путем особеног поступка еленхоса, о чему Платон говори на више места, особито: *Теетет*, 150 b -150 e (Platon 2000: 110-111).

<sup>4</sup> Таква визија креативног и рецептивног садејствовања свакако сведочи о продубљено епикурејском погледу на свет, премда не и о епикурејском погледу на поезију, но ту велику тему у овом раду сасвим остављам по страни.

ране комбинације фонема остварују хармонију сачињену од интралексичких тонова, не поседујући истинску музичку чистоту, но остаје део аудитивног доживљаја и истовремено садејствују са смислом *речи*, синтагме, реченице, поеме у целини. Из тог двоструког положаја – музиколиког и парасемантичког – производе различити односи којима се естезијско и смисаоно могу допуњавати или подривати. Обезбеђујући прималачком уху пријатност, песничка реч пред његовим духовним оком изграђује различите *просторе* – ипак, постоји својеврсно фантазматско пратло, *прапростор* из кога сви остали производе, често као његова супротност или преображај. То пратло је омеђени, пријатни<sup>5</sup> свет уживања. Свеприсутан у *Еклогама*, чешће или ређе се налази у *Георгикама* и *Енеиди*, постајући део веома комплексне и често амбивитетне онтолошке визије: тако, док у *Еклогама* припада оностраној стварности, у *Енеиди* је пре свега одлика есхатонске постегзистенције,<sup>6</sup> а у *Георгикама* зрачи из изабраних места, земаља или вртова, као привилегованих фрагмената постојања.

У опредмећивању фантазматских простора референцијална стварност првенствено служи као повод или као псеудограђа.<sup>7</sup> Представљени свет као скуп фантазматских ентитета стреми особеном идеалитету, који је у сталном разговору са искуством, те стога нема апстрактни, већ сензибилан и егзистенцијалан карактер.

## 2.2. Семантички домен који читаоцу пружа уживање у полифонијском доживљају књижевне баштине

Вергилијева поезија умногоме представља тријумф полифоније, настале хармонизацијом огромног броја претходећих песничких *гласова*, који су присутни и као знакови жанровских парадигми, културално-поетичких традиција (Farrrell 997: 222–238), али и као самосвојни ствараоци, те је овај домен можда највећма испитиван, коментарисан и рашчитаван. Дело великог Римљанина постоји кроз сталну размену – његова поетска грађевина се из темеља зида кроз *оно туђе*. Међутим, начела која владају том *градњом*, уместо ка мозаичности, воде ка *сједињавању*: хипотекстови и текст се не *састављају*, нити просто сапостоје, него се једине, носећи са собом не само тематске и експресивне, већ и поетичке видове: теокритовска поетика, на пример, тако јесте елемент *Еклога*, који упливише у разне аспекте збирке, али никад не постаје основно стваралачко начело (Van Sickle 1967: 491). Тиме се и са стваралачког и са прималачког пола отвара низ питања везаних за појам *новог* у уметности: оригиналност,

<sup>5</sup> Епитет који би можда боље одговарао био би *сладак свет*, при чему *слатко*, *hedу*, није слободна, „гастрономска“ метафора, већ квалитет којим Теокрит, творац идиле, одређује и њену форму и садржај (*Идиле*, 1.1-3).

<sup>6</sup> Много коришћена, можда већ и злорабљена флоскула *locus amoenus* (*пријатно место*, *место уживања*), која се може препознати и као топос у потоњој европској књижевности (Курцијус 1996: 315-319), заправо не потиче из Вергилијевих описа идиличне стварности, већ из описа елизијске надстварности – *Енеида*, 6. 638-639. И у *Енеиди*, међутим, на *места уживања* може се, ипак, наићи и у свету смртника: уп. особито опис ушћа Тибра (7. 25-34).

<sup>7</sup> Што је посебно присутно у варљиво дидактичким деловима *Георгика*.

аутентичност, метакреативност... Вредновање ових одлика снажно варира, епохално је осенчено, али и зависно од појединих утицајних мислилаца. Тако је презир поетичке оригиналности карактеристичан за платоновску теорију уметности (*Држава* 424 b-c), али, у блажем облику, није ни стран ни неким другим античким мислиоцима, попут Исократа (*Панегирик* 10), док величање оригиналности чини део кантовске мисли о лепоти: „У томе су сви сагласни, наиме, да се геније мора потпуно супротставити духу који подражава“ (Кант 1991: 196–197). Тако схваћена оригиналност показује оскудност нарочито по питању сложених поетских структура и заправо се не може конкретизовати ни у једном вишегласном делу. Напротив, полифонија, хипертекстуалност, архитектстуалност, многозвучност, не само да не искључују собом присутност *новог* већ га подразумевају, само на вишем структуралном нивоу, нивоу целине, а не сегмента. У контексту постмодерне поетике цитатности проблем се преозначава, али се уистину не губи.

Осим уживања у естетском прирасту који вишегласни текст нуди, овај домен представља и извор једног особеног *ученог уживања* (*delectatio docta*), које се истанчава у *delectatio recognoscendi* – уживање не у истинском сазнавању, већ у препознавању које се ослања на читалачко искуство. Ставу да задовољство долази кроз познање Аристотел даје почасно место у *Метафизици* (980a25–981a 5), а препознавање, у новом мисаоном окружењу, онога што смо изворно сагледали у другачијем контексту, такође је хедонистички чин. За Аристотела у *Поетици* (1448 b 4-27), изворно окружење је пре свега реалност (која је уистину крајње сложена јер у себе обухвата и предметни и симболички регистар), а ново окружење – дело. У вергилијевској естетичкој грађевини, међутим, оба окружења припадају уметничкој, а не референцијалној стварности – оно што смо, у свом читалачком искуству познавали као део једне песме, сада препознајемо као део друге, коју стога не можемо да посматрамо као усамљени ентитет. Уживање у препознавању познатог текста, тако доводи до преливања интрапоетског у интерпоетско.

У структури Вергилијеве поезије налази се *жудња за сазвучјем*, као естетски феномен, али *жудња за дијалогом* и мисаоним *саживљавањем*, као интелектуални феномен. Она у себе интегрише текстуалне чиниоце који играју улогу саучесника у напору изградње новог текста, у коме се трансфер од идејног ка имагинативном непрестано одиграва. Целовито значење једне песме никада се не *даје* рецепијенту у потпуности, али значење Вергилијевих дела даје се и више и боље кроз симултано ишчитавање текстова-надахнитеља.

### 2.3. Семантички домен који читаоцу нуди уживање у продирању у аутентичну и аутохтону мисаону мрежу, чија је *differentia specifica* спој метафоричког и ноетског

Мисаоност у Вергилијевом делу не обликује се у систем, већ у мрежу: показујући низ празних места, није унутар себе заокружена, већ смисаоно расута и начелно необухватна. Најважнија њена одлика, међутим, јесте метафорич-



ност: управо задивљујући спој мисли и метафоре, које су органски стопљене, при том не обезвређујући једна другу, успева да створи ноетизовану поетску слику. Преображавањем ноетског у поетско Вергилијева песма на изванредан начин *употребава* филозофске увиде, користећи их као мисаоне ослонаце сопственог фантазматског света. Из тога проистиче флукуантност песниковог исказа, чији се смисао умножава, измешта и усложњава упливом метафоре, као надасве полисемичног феномена, у принципијелно моносемични мисаони дискурс. Флукуантност, међутим, не води дестабилизацији нити хаотизацији поетског дела, већ, напротив, његовом вишем сагласју и истовременом продубљивању значења.

Последњи семантички домен, који позива да се ужива у аутохтоно Вергилијевој мисаоној мрежи, свакако се остварује у највише видова и са највећим упливом целокупног читаочевог бића, те стога и захтева највећу херменеутичку слободу. Управо, читалац мора постати саговорник или чак састваралац дела, што је могуће само ако се тумачење преобрази у стваралачку *игру*, ако се, у складу са метапоетском визијом Фридриха Шилера, у читалачком чину оспољи и ослободи аутентично естетски *нагон за игром*, јер, како се каже у *Писмима о естетском образовању човека*, „...човек треба с лепотом *само да се игра* и треба *само с лепотом* да се игра“ (Шилер 2008: 218).<sup>8</sup>

### 3. Херменеутичка конкретизација семантичких домена

Три семантичка домена, на овом месту тек овлаш осветљена, у вергилијевском поетском ткиву нису суперпонирана, као што би се на основу овог схематизованог дискурса могло помислити, већ органски саживљена, те их је стога и тешко *расплетсти*, један од другог разлучити. Покушајмо ипак то да учинимо, ограничивши се на веома кратак, али важан и парадигматичан сегмент тог поетског ткива, прве стихове *Еклога*:

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi  
siluestrem tenui Musam meditaris auena;  
nos patriae fines et dulcia linquimus arua:  
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra  
formosam resonare doces Amaryllida siluas.*  
*Еклоге 1.1-5 (Vergilius 1913: 11)*

Разграната и сложена полисемија *Еклога* узима свој данак у превођењу: уистину, Вергилије бира лексеме које могу да дејствују у свим семантичким доменима, неретко напињући до крајности њихов смисао, но тиме их и чинећи уистину непреводивим. Да бих унеколико показала условност и непотпуност сваког превода, доносим два своја покушаја да ове стихове транспонујем на српски језик:

<sup>8</sup> Уп. и: „Стварно постојећа лепота вредна је стварно постојећег нагона за игру; а са идеалом лепоте, који поставља ум, задат је и идеал нагона за игру, који човек треба да има у виду у свим својим играма.“ (Шилер 2008: 218).

*Титире, ти, лежећ у хладу разгранате букве,  
тананом свиралом својом шумски извијаш пев;  
ја очинске земље и слатка напуштам поља,  
ја очински остављам крај; ти, Титире, у сени докон,  
шуме поучаваш да дивном одзвањају Амарилидом.*

*Раскриљује се над тобом крошња – у хладу букве лежиш,  
кроз твоју свиралу ломну пролеће шумска Муза,  
А ја очинске међе и вољена остављам поља;  
с очинске одлазим земље. Под раскриљеном сеном  
Титире, остајеш ти, док одасвуд одзвања име дивне  
Амаралиде, јер удајају шуме твој глас. ...*

### 3.1. Семантички домен који читаоцу нуди уживање у миметичком опредмећивању фантазматских простора

Читалац који се препусти вођству песме улази у један сасвим посебан фантазматски простор (Garber 1988: 431–460), који превасходно показује одлике идеалног пејзажа, премда се у њему сустиче више тополошких мотива, обележених дубоком амбиваленцијом, потеклом из различитог положаја два лика, Титира и говорника.<sup>9</sup> Читалац стога у овом фантазму може препознати мноштво тополошких могућности, на различитим нивоима, од архетипског места заштићености, које носе утерусне призвуче, до крајње артифицијелног књижевног конструкта. Те су могућности толико *разгранате* да се ови стихови могу сагледати и као вид два књижевна *топоса*: саучествујућа природа и *locus amoenus*. У сваком случају, међутим, поетска мимесис омогућава да се фантазматски простор конфигурише у читаочевом бићу на делатан начин, омогућавајући му нешто знатно више од простог разумевања текста: емпатијско саприсуство. Управо том својом одликом стихови 1–5 *Прве еклоге* током многовековне рецепције Вергилија унеколико се осамостаљују од остатка песме, поставши језгро *топоса под дрветом* (*arbore sub quadam*). Тумач се може сасвим предати неисцрпивости овог семантичког домена, коме, међутим, тумачење уопште није неопходно да се конституисао.

### 3.2. Семантички домен који читаоцу пружа уживање у полифонијском доживљају књижевне баштине

Први глас који се даје разазнати у вишегласју ових стихова свакако је Хомеров: кроз Вергилијев приказ онога што се одиграва *под сенком разгранате букве* одјекује праоблик идеалног пејзажа,<sup>10</sup> опис Калипсиног острва из Петог

<sup>9</sup> Песма спада у дијалогске еклоге и *говорник* анализираних стихова има заправо исти енонцијативни статус као и Титир, а име му је Мелибеј. Но, у издвојеном сегменту он функционише као једини говорник који посредује и фантазматско *место* и лик Титира.

<sup>10</sup> За преглед протоидиличних простора *Одисеје* усуђујем се да упутим читаоца на Pilipović 2005: 84–94.

певања *Одисеје* (5.61–73). Тачка аналогije не лежи само у идеализованој слици природе, која је код Хомера екстензивна, а код Вергилија фрагментарна, већ и у присуству људског или антропоморфног, *душом обдареног*, певача. Следи проемиј *Федра* у коме Платон здружује визију идеалног крајолика и умственог узнесења (230 b). Свакако да се и у овим издвојеним стиховима рашчитава снажно присуство основног прототекста Теокритових идила, напосе, и умногоне програмски, одјекују први стихови *Прве идиле* (1.1–3), али и значајан део *Треће идиле* (3.1–23), да би се у разгранатој прототекстуалној лепези нашли и један од Теокритових наследника, буколички песник Мосхо са стиховима из *Епитафа за Биона*, историограф Полибије са описом Аркадије као панмузикалне области (*Историје* 4.20–21),<sup>11</sup> а посебно место заузима Лукрецијев псеудоидилни опис изумећа свирале (*О природи ствари* 5.1382–96). Са сваким од прототекстова<sup>12</sup> Вергилијеви стихови ступају у однос који је значењски плодоносан: наиме, упоредним тумачењем текста који одјекује и вергилијевог одјека, досеже се смисао који друкчије не би могао бити конституисан (Пилиповић 2006: 211–218).

3.3. Семантички домен који читаоцу нуди уживање у продирању у аутентичну и аутохтону метафоричко-мисаону мрежу, чија је *differentia specifica* спој метафоричког и ноетског

Естетска парадигма песника *Еклога*, која почива на посебности и многострукости веза између аеда и природе, прихвата и ремодулује александријски концепт *учене поезије* (Giangrande 1984: 146–63; Hubbard 1995: 37–67). Предикати *meditaris* (ст. 2) и *doces* (ст. 5) дејствују као својеврсни путокази који тумача уводе у трећи домен значења. Семантичко поље глагола *meditor* углавном описују српски глаголи и изрази *размишљати*, *медитирати*, *вежбати*, *промишљати*, *проучавати*, *понављати улогу*, *поклањати пажњу*, а Цицерон га употребљава често у спрези са *cogitare*.<sup>13</sup> У речницима се може наћи и значење *певати*, *славити песмом*, чак и *музицирати*, чији се примери, међутим, налазе управо у *Еклогама*, како у наведеним стиховима, тако и у сегменту Шесте песме, која програмски удваја прву, као почетак друге половине збирке. Стога питање колико је таква семантика лексеме постојала пре Вергилијевог употребе

<sup>11</sup> На значај овог места у конституисању Вергилијевог тополошког конструкта Аркадије (о чему на овом месту не говорим јер се Аркадија јавља тек у Четвртој песми *Еклога*) указао је превасходно Snell 1982: 247–284.

<sup>12</sup> Сви наведени прототекстови доступни су, у старогрчком или латинском оригиналу, у виртуелним електронским библиотекама, од којих препоручујем Perseus Digital Library ([www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu)), под Стефанусовом и другим интернационално прихваћеним пагинацијама, како су наведене у раду. Упућујем и на постојеће српске преводе: Хомер 1977: 134–135, Platon 1985: 127, Полибије 1988: 324–325, Лукреције 1952: 267.

<sup>13</sup> *Писма пријатељима* 2,5,2; *Држава* 1, 22, 35; *Филипике* 2, 34, 85; 10, 2, 6... Осим у многим Цицероновим делима, лексема се налази и код Плаута, Корнелија Непота, Плинија Старијег и Млађег, Квинтилијана, Светонија... За релативно исцрпан индекс погл: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aentry%3Dmeditor> (21.8.2015)

остаје отворено. Глагол се углавном сматра за етимолошког сродника старогрчкој породици речи μάθος, μανθάνω, μῆδομαι, чија се семантика протеже на широки спектар умствених делатности и појава, односно санскритском madh-a, чему је близак и старословенски корен српске речи *мудрост*, мада се указује и на блискост са грчким μελετώ, *вежба*ти (Ernout – Meillet 2001: 393). Реч је о индоевропском корену \*med- (Grandsaignes d’Hauterive 1949: 119–120), коме Емил Бенвенист посвећује знатну пажњу унеколико осветљавајући сложене лексичке односе (Бенвенист 2002: 334–335).

Глагол doceo<sup>14</sup> умногоме одговара српском *поучити* и *поучавати*, али семантичко поље, уз *учинити да неко нешто научи*, обухвата и *учинити да неко нешто понови*. Етимолошки је близак грчком глаголу δοκέω, *верујем*, *мним*, често коришћеном у безличном облику δοκεῖ, *изгледа*, но обе форме су изведене из древнијег индоевропског корена \*dek-/dak- (Grandsaignes d’Hauterive 1949: 36), разазнатљивог у хомерском δέκτο, *примао је*, као и у ведском dāṣti, *части некога*, *жртвује некоме*, а вероватно и старословенском десити (Ernout – Meillet 2001: 180–181).

У сасвим особеном контексту Прве еклоге оба предиката спајају умно делање (и као контемплирање, промишљање и као подучавање) са наизглед једноставним пастирским свирањем (ст. 2) и певањем (ст. 5). Титир „*вежба-промишља-контемплира тананом свиралом Музу*“<sup>15</sup> шума“ и „*чини да луг изнова одзвања именов лепе Амарилиде*“ односно „*поучава* (Hubbard 1998: 5–11) луг да лепом одзвања Амарилидом“. Сложени спој природе и поезије наводи се већ у Теокритовом конструкту *буколоса*, пастира који је истовремено и творац и извођач песме, но почетни стихови *Еклога* доносе продубљенију визију. Као мислилац поезије која настаје из њега самог, колико и из природе, и као учитељ природе у поезији, вергилијевски пастир има двоструку улогу – како контемплације, односно ауторефлексије, тако и креације, као и двоструку позицију – и посматрача и учесника. Улоге су неодвојиве од песме саме: како контемплација и ауторефлексија, тако и дидакса и креација, одвијају се у њеном ткиву, а не у издвојеним мислима, нити у демегафоризованим појмовима.

Почетни петостих *Еклога* тако постаје језгро сложених интерпретативних гранања, која задиру у многе области мишљења, међу којима се можда највише истичу метапоетска и метажанровска (Cairns 1999: 289–293; Van Sickle 2004: 336–353). На трагу шилеровске естетике, следећи свој нагон за особеним видом стваралачке игре, за херменеутичким састварањем, у овим стиховима распознајем *подлежућу* визију која се може сажети у неколико кључних речи: садејствовање, панпоезија, контемплација. Садејствовање пастира, који је ис-

<sup>14</sup> Глагол је веома често коришћен – уп. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Aatext%3A1999.04.0059%3Aentry%3Ddoceo> (21.8.2015.)

<sup>15</sup> О сложености феномена Муза/муза, који може бити схваћен и као теоним и као апстрактна именица и као метонимија врло широког спектра (песма, пев, али и поетика, начин певања, начин песмотворја...), погл. темељно дело Boyancé 1972, као и Dion 1992: 296–307; Gély 1992: 181–190.

товремено и песник и певач,<sup>16</sup> и природе расте од првог ка петом стиху и мења свој карактер: у првом стиху у питању је ситуација доколице у којој су *буколос* и природа, метонимијски предочена као стабло (*patula...fagus*), на пријатан начин јукстапонирани (Smith 1965: 299). У другом стиху, природа, сада метонимијски *израсла* у шуму (*silvestris...Musa*) се на изванредан начин објектификује, поставши предмет особеног делања Титира, који је својим инструментом свира-контемплира. У петом стиху, природа постаје предмет другачијег буколосовог дејствовања – *подучавања*, а онај ко бива подучаван уистину није средство, већ је циљ. Унеколико, пастиров пев налази један од својих циљева управо у природи (коју сада метонимијски дочаравају *шуме, silvae*), која за њега није ни пуко окружење, ни грађа, предмет, *објекат*. Пут линеарног читања (или слушања) првих стихова *Еклога* уједно је и симболички пут од пуке јукстапозиције до садејствовања песника и природе.

Као њен учитељ,<sup>17</sup> Титир природу донекле ставља у миметичку зависност од своје песме, преокрећући поредак опонашања, чинећи је *музиколиком*, чиме се залази у семантички простор следећег кључног појма, панпоезије – особеног својства идиличног света у коме није само човек поетотворно биће, већ је то и сва природа која га окружује: стварање песме, као пева, речи, али и звука, музике, постаје онтолошка датост фантазматске стварности. У идиличном *сну* који предочава Вергилије, али који сањају сви буколички песници антике, песмотворје постаје једна од основних одлика свега што бивствује.

Граница између домена *техне* – коме припада свирала – и домена *фисис* – коме припада феномен одјека – избрисана је, а *умеће* и *природа* су преплетени у песмотворју. Природа и песник не се сједињују без разлога, нити само ради међусобног срastaња, већ да би испунили свет новом вредношћу – песмом. Утолико су *умеће*, и природа, и феномен љубави<sup>18</sup> телеологизовани, учињени сврховитим: сврха им је да „свему донесу лепоту“, као што ће бити кристалисано у јасан поетски исказ у *Петој еклоги* (Pilirović 2013: 221–244).

Контемплативност се јавља као трећи елемент егзистенцијалног и стваралачког идеала који метафорички *лежи под* овим стиховима, као што Титир, у првом семантичком домену, *лежи под* крошњом. Мисаоност је имплицитно сугерисана самим описом доколице: мала слика беспосленог и распеваног пастира у чврстом је дослуху са идеалом живота-у-контемплацији, насупротив животу-у-делању, идеалом који именује и образлаже Аристотел (*Никомахова*

<sup>16</sup> Пастир-песник-певач је темељни фикционални лик идиличне књижевности, који се најчешће означава старогрчком лексемом *буколос*, која изворно значи *говедар*, но цела породица речи (*буколско, буколика, буколисати*) код Теокрита добија снажну метапоетску семантику (Halperin 1983: стр. 75–76, 141–148, 182–186; Pilirović 2005: 8–10).

<sup>17</sup> Мотив долази из буколичке традиције, из *Епитафа за Биона* (Manakidou 1996: 27–58), и представља један од облика интерференције појмова *фисис* и *поиесис*, природе и стварања, који се налази у темељу идиличног феномена.

<sup>18</sup> Кома овде није посвећена пажња будући да аналитички фокус овога пута није еротолошки, но који ипак чини свепожмну потку ових стихова: у дубини описаног призора који се одиграва у *сени разгранате букве* лебди Титирова љубав према Амарилиди. Заинтересованог читаоца упућујем на занимљиву студију о појму љубави у *Еклогама*: Stroppini 1993.

етика 1177a10–1179a; Aristotel 1982: 229–34), да би га преузела и обогатила првенствено епикурејска филозофија.

#### 4. Закључне опаске

Диван призор, који плени својом сведеном лепотом и емпатијски преноси пријатност своје читаоцу, истовремено је сложено и инспиративно чвориште разних значењских нити. Но, при том је такође и истанчани, продубљени, промишљени и прецизни приказ егзистенцијално-стваралачког идеала, који се састоји у посебном модалитету односа између стваралачког феномена, човека, природе, лепоте и мисаоности. Захваљујући симултаном деловању значењских домена слоја, тај идеал не остаје крути *напирусни* исказ, већ постаје живи, многострани, надахнитељски поетски приказ, који стога успева да оствари пренос са текста на читаоца или слушаоца на сасвим другачији начин но што би то могао појмовни дискурс. Петостих који отвара Вергилијево дело, међутим, ту не исцрпљује своје семантичке могућности, које се, напротив, умножавају кроз однос са првом песмом *Еклога*, као и са збирком у целини. У светлости тема изгнанства (Segall 1981: 271–300), заштићености, зависности и спасења, стихови о *доконом* Титиру у *сени*, семантички напети сами по себи, добијају нове смислове и улазе у нова сагласја. Семантички домени у Вергилијевој поезији не само да дејствују унутар једне естетске целине, или унутар једног сегмента те целине, већ се то дејствовање преплиће и, могло би се рећи, на изванредан начин степенује. Полисемична игра сегмента уплиће се у полисемичну слојевитост целине. Творачко чудо великог римског песника огледа се можда првенствено у томе што тако сложено преплитање смислова и надслојавање значења дејствује унутар неокрњене хармоније песме – поетско биће је готово савршено заокружено, усаглашено у самоме себи, како у погледу разних видова свога израза, тако и у погледу фантазматског света који дочарава. Иако на упорне позиве читаоца може разгрнути дубине својих значења, никада не опозива своје истанчано сагласје.

#### Извори

Vergilius, M. P. 1913. *Bucolica, Georgica, Aeneis*. Paris: Librairie Hachette.

Aristotel. 1982. *Nikomahova etika*. Prev. T. Ladan. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Лукреције, Т. К. 1952. *О природи ствари*. Prev. А. Савић-Ребац. Београд: Просвета.

Platon. 1985. *Ijon, Gozba, Fedar*. Prev. М. Ђурић. Београд: BIGZ.

Platon. 2000. *Kratil, Teetet, Sofist, Državnik*. Prev. D. Štambuk, M. Sironić, V. Gortan. Београд: Plato.

Полибије. 1988. *Историје*. Prev. М. Рицл. Нови Сад: Матица српска.

Хомер. 1977. *Одисеја*. Prev. М. Ђурић. Нови Сад: Матица српска.



## Литература

- Бенвенист, Е. 2002. *Речник индоевропских установа*. Прев. А. Лома. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Кант, И. 1991. *Критика моћи суђења*. Прев. Н. Поповић. Београд: БИГЗ.
- Курцијус, Е. Р. 1996. *Европска књижевност и латински средњи век*. Прев. Ј. Бабић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Pilipović, J. 2005. *Orfejev vek*. Beograd-Pančevo: Filološki fakultet – Mali Nemo.
- Pilipović, J. 2013. *Ad sidera*. Tree-space symbolism in Plato's *Phaedrus* and Vergil's *Eclogues*. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, LIII/ 2–3, 221–244.
- Пилиповић, Ј. 2006. Поетска симфилија – двосмерно читање римске епике. У: *Проучавање опште књижевности данас – Comparative Literature Studies Today*. Зборник радова поводом педесетогодишњице обнављања Катедре за општу књижевност и теорију књижевности, А. Марчетић, Т. Поповић, ур., 211–218. Београд: Филолошки факултет.
- Stojanović, D. 1991. *O idili i sreći – heliotropno lutanje kroz slikarstvo Kloda Lorena*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Шилер, Ф. 2008. *Познији филозофско-естетички списи*. Прев. О. Кострешевећ. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Boyancé, P. 1972. *Le culte des Muses chez les philosophes grecs – études d'histoire et de psychologie religieuses*. Paris: Editons E. de Boccard.
- Cairns, F. 1999. Virgil Eclogue 1.1–2: A Literary Programme?. *Harvard Studies in Classical Philology*, 99, 289–293.
- Dick, B. 1970. Vergil's Pastoral Poetic: A Reading of the First Eclogue. *The American Journal of Philology*, 91/ 3, 277–293.
- Dion, J. 1992. L'expérience du sacré chez Virgile. *Bulletin d'association Guillaume Budé*, mars, 296–307.
- Farrel, J. 1997. The Virgilian intertext. In: *The Cambridge companion to Virgil*, Ch. Martindale, ed., 222–238. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garber, F. 1988. Pastoral Spaces. *Texas Studies in Literature and Language*, 30/ 3, —460.
- Gély, S. 1992. *Poiésis: l'expérience de la métamorphose et l'approche poétique du divin chez Virgile*. *Bulletin d'Association Guillaume Budé*, mars, 181–193.
- Giangrande, G. 1984. 'Arte allusiva' and Alexandrian Epic Poetry. *Classical Quarterly*, 34, 146–163.
- Grandsaignes d'Hauterive, R. de. 1949. *Dictionnaire des racines des langues européennes: grec, latin, ancien français, italien, anglais, allemand*. Paris: Larousse.
- Halperin, D. M. 1983. *Before Pastoral – Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven - London: Yale University Press.
- Hubbard, Th. K. 1995. Allusive Artistry and Vergil's Revisionary Program: Eclogues 1–3. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 34, 37–67.
- Hubbard, Th. K. 1998. *The Pipes of Pan – Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.



- Manakidou, F. P. 1996. ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΑΔΩΝΙΔΟΣ and ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΒΙΩΝΟΣ: Remarks on Their Generic Form and Content. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 37, 27–58.
- Segal, Ch. 1981. *Poetry and Myth in Ancient Pastoral – Essays on Theocritus and Virgil*. Princeton: Princeton University Press.
- Smith, P. L. 1965. “Lentus in Umbra”: A Symbolic Pattern in Vergil’s “Eclogues”. *Phoenix*, 19/4, 298–304.
- Snell, B. 1982. *The Discovery of the Mind in Greek Philosophy and Literature*. New York: Dover Publications.
- Stroppini, G. 1993. *Amour et dualité dans les »Bucoliques« de Virgile*. Paris: Klincksieck.
- Van Sickle, J. B. 1967. The Unity of the Eclogues: Arcadian Forest, Theocritean Trees. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 98, 491–508.
- Van Sickle, J. 1984. How Do We Read Ancient Texts? Codes & Critics in Virgil, Eclogue One. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 13, 107–128.
- Van Sickle, J. 2004. Virgil *Bucolics* 1.1–2 and Interpretive Tradition: A Latin (Roman) Program for a Greek Genre. *Classical Philology*, 99/4, 336–353.

**Jelena Pilipović**

## MUSAM MEDITARIS.

### THE SEMANTIC INTERLACEMENTS IN VERGIL’S POETICS

#### Summary

The multiple layers of meaning can be discerned in every segment of Vergil’s poetry: polysemy is one of the main features of his creative *procédé*, but the overwhelming harmony and orderly beauty of his poems is not jeopardized by its semantic complexity. The paper aims at analyzing and distinguishing the main semantic domains from a reader’s/listener’s point of view, using as an exclusive criterion the delectation offered by the Latin poet. Such an analysis is deeply rooted in the Hellenistic intellectual climate, especially in the Epicurean philosophy, which was profoundly affecting every aspect of Roman culture. I argue that each layer of meaning displays a very special type of delectation to be experienced by an ideal reader/listener. In order to concretize such a rather abstract semantic scheme, in the second part of the paper a hermeneutical analysis is offered: it is strictly limited to the *Eclogues* 1.1–5, but even that small excerpt of Vergil’s poetry displays an extremely rich plethora of semantic possibilities, concordant with the proposed polysemous model.

abaridovastrela@gmail.com

---

УДК 821.111.09-32 Малори Т.(049.32)

**Милица Спремић Кончар**

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

## ЗНАЧЕЊА НОВОГ МАЛОРИЈА

**Сажетак:** Недавно је из штампе изашло двотомно критичко издање *Смрти Артуруве* сер Томаса Малорија које је приредио Питер Филд, један од најзначајнијих проучавалаца артуријанске легенде данашњице. Први том садржи текст дела, а други критички апарат – коментаре, глосар и индекс имена. У овоме раду ћемо указати на монументалан значај Филдовог подухвата за који су му, по сопственом признању, биле потребне двадесет три године рада и чији је основни циљ одгонетање значења у Малоријевом делу. За значењима приређивач минуциозно трага користећи оба изворника *Смрти Артуруве* – Какстоново издање, први пут објављено 1485. године и *Винчестерски рукопис*, откривен 1934. године у библиотеци Винчестерског колеџа, који је приредио и први пут објавио Ежен Винавер 1947. године. Питер Филд дели преовлађујуће мишљење међу проучаваоцима Малорија да је *Винчестерски рукопис* ближи Малоријевом изгубљеном оригиналу, те на њему базира своје издање, али ослања се и на Какстона тамо где је *Винчестерски рукопис* оштећен, где му недостају поједини листови или где је Какстонова верзија подеснија. Приређивач користи и друго штампано издање *Смрти Артуруве* које је 1498. године објавио Винкин де Ворд као и Малоријеве изворе и у детаљном уводу објашњава поступак спроведене анализе грешака која му је омогућила откривање значења у Малоријевом делу.

**Кључне речи:** Томас Малори, *Смрт Артурова*, Питер Филд, Вилијам Какстон, *Винчестерски рукопис*

### 1. Увод

Пре непуне две године, за Божић 2013. године, из штампе је изашло двотомно критичко издање *Смрти Артуруве* сер Томаса Малорија (Sir Thomas Malory, *Le Morte Darthur*) које је приредио Питер Филд (Peter Field), професор енглеске књижевности на Универзитету Бангор у Велсу и један од најзначајнијих проучавалаца артуријанске легенде данашњице. Први том, од 940 страна, садржи текст дела, а други, од 988 страна, критички апарат – коментаре, додатке, индекс личних имена и глосар. За овај подухват професору Филду су, по сопственом признању, биле потребне двадесет три године рада.

Историја издања Малоријевог дела дуга је пуних петсто тридесет година и веома занимљива. У завршници *Смрти Артуруве* Малори оставља податак да је своју обимну приповест завршио девете године владавине краља Едварда IV, дакле између 3. марта 1469. и 4. марта 1470. године. Малоријев оригинални рукопис није сачуван, али сачуване су две верзије његовог текста настале у

наредних петнаест или шеснаест година. Једна од њих је тзв. Какстоново издање *Смрти Артурове*, први пут објављено 31. јула 1485. године у Лондону, у штампарији Вилијама Какстона (William Saxton), првог британског штампара. Како наводи у свом предговору, Какстон је Малоријево дело поделио на двадесет једну књигу и пет стотина седам поглавља, а интервенисао је на тексту и на друге, суштински значајније начине. Тако је причу о Артуровом походу на Рим практично поново написао како би је уклопио у општи план Малоријевог дела, унео је алузије на историјске прилике у Енглеској свога времена, дао објашњења појединих, мање познатих речи, модернизовао Малоријеву граматику и вокабулар, а на појединим местима је чак ублажавао Малоријеве изразе које је сматрао недовољно религиозним. Какстонови словослагачи су изгледа такође интервенисали на тексту, превасходно у домену правописа.

Друга верзија Малоријевог текста је тзв. *Винчестерски рукопис* (British Library, Additional MS. 59678), откривен 1934. године у библиотеци Винчестерског колеџа. *Винчестерски рукопис* – који је приредио Ежен Винавер (Eugène Vinaver) и први пут га објавио 1947. године – сматра се ближим Малоријевом изгубљеном оригиналу од преписа који је у рукама имао Какстон, између осталог и зато што је винчестерски препис Малоријевог дела, у облику у којем је откривен, садржавао логичну унутрашњу поделу дела на осам *Прича*. До 1947. године Какстоново издање било је једини изворник на којем су се темељила издања Малорија, а од тада примат преузима Винаверов *Винчестерски рукопис*. Занимљиво је, међутим, да је Винавер *Винчестерски рукопис* објавио под насловом *Дела сер Томаса Малорија* (*The Works of Sir Thomas Malory*), сугеришући тиме да Малоријевих осам *Прича* представља осам засебних витешких романа, те је наредних двадесет година обележила велика и оштра полемика о структури дела између Винавера и његових критичара – нарочито Роберта Мејера Лумијанског (Robert Mayer Lumiansky) и Чарлса Мурмана (Charles Moorman) – који су заступали тезу да је Малори написао једно јединствено дело. Било је, додуше, и оних који су у овој полемици заузимали умереније ставове, не могавши у потпуности да прихвате ни Винаверову тезу о осам засебних дела, нити пак одушевљене похвале Лумијанског и Мурмана високом степену уметничког јединства *Смрти Артурове*. Међу заговорницима средишњег става истичу се Роџер Шерман Лумис (Roger Sherman Loomis), Роберт Вилсон (Robert Wilson), Стивен Најт (Stephen Knight) и Дерек Бруер (Derek Brewer), који сматрају да *Смрт Артурова* поседује одређену кохезију и некакав општи план приповедања, али не и јединство у модерном смислу речи (Life 1980: 16–19). *Винчестерски рукопис* је прерађен годину дана по објављивању, дакле 1948. године, а друго издање, објављено 1967, прерађено је 1973. године. Треће издање, које је приредио Питер Филд, објављено је 1990. године, и управо је тај рад на Винаверовом издању *Винчестерског рукописа* подстакао Филда да се упусти у припрему сасвим новог издања. Он каже:

Пет година помног бављења Винаверовим приређивачким радом резултирало је осећањем дубоког поштовања према његовој учености, оригиналности и прони-

цљивом ителекту, али ме је такође уверило у то да су га његови приређивачки принципи спречавали да открије Малоријеве речи скривене иза недозвољених преправљања текста од стране раних преписивача и словослагача. Ово издање је покушај да се види шта се може постићи коришћењем другачијих принципа. (Field 2013: ix)

Тексту Малоријевог дела у првом тому претходи обиман и вишеструко користан Увод у којем приређивач описује своје трагање за значењем у Малоријевом делу и чији ће најважнији делови бити изложени у овоме раду. Резултат Филдове потраге јесте други том овога издања, док у првом тому, у тексту дела, нема трагова приређивачког поступка. У Уводу Филд прво говори о најзначајнијим „сведоцима“ Малоријевог изгубљеног оригинала – Какстоновом издању, *Винчестерском рукопису*, другом штампаном издању *Смрти Артурове* које је објавио Винкин де Ворд (Wynkyn de Worde) 1498. године и о Малоријевим изворима – а потом о палеографији *Винчестерског рукописа*, ортографији, насловима, унутрашњој подели винчестерског преписа на мање целине и исправљању грешака којег се прихватио. Питер Филд дели преовлађујуће мишљење међу проучаваоцима Малорија да је *Винчестерски рукопис* вернији Малоријевом изгубљеном оригиналу, те на њему базира своје издање, али одбацује такозвани метод „најбољег текста“ и ослања се и на Какстона тамо где је *Винчестерски рукопис* оштећен, где му недостају поједини листови или где је Какстонова верзија подеснија.

*Винчестерски рукопис* – који се данас чува у Британској библиотеци у Лондону - имао је четири стотине деведесет два листа, од којих сада недостаје деветнаест. Сматра се да се између 1480. и 1483. године и он налазио у Какстоновој штампарији, вероватно као препис консултован приликом припреме за штампу рукописа из којег је настало Какстоново издање, али није познато зашто Какстон није објавио Малоријево дело из *Винчестерског рукописа*. Питер Филд сматра да власник рукописа можда није хтео да дозволи да се на њему унесе исправке или белешке као део припреме за штампу „јер иако није врхунски, у питању је леп рукопис, на квалитетном белом папиру са широким маргинама и јасним, читљивим рукописом“ (Field 2013: xii). *Винчестерски рукопис* је остао у Какстоновој штампарији и касније, од 1483. до 1489. године, а потом му се губи траг, све док 1934. године није поново откривен у библиотеци Винчестерског колеџа. Филд га сматра бољом осномом за критичко издање Малорија јер су мање бројне и безначајније интервенције на тексту него у Какстоновом издању, јер садржи изванредан број Малоријевих примедба којих нема код Какстона, има чак и неколико Малоријевих личних маргиналија и писан је највероватније Малоријевим дијалектом. Поређење грешака такође иде у прилог *Винчестерском рукопису* као подеснијој основи за критичко издање, јер води закључку да у њему већину чине типичне, несвесне преписивачке грешке, док Какстоново издање одликују углавном намерне и свесне измене. Филд сматра да су и *Винчестерски рукопис* и препис који је Какстон објавио независно настали из сада изгубљеног архетипа насталог из Малоријевог оригиналног

рукописа, али не директно из архетипа, већ из сада такође изгубљеног преписа архетипа.

Друго штампано издање *Смрти Артурове* објавио је 1498. године Винкин де Ворд, који је наследио Какстонов посао и чија се верзија Малорија највећим делом темељи на Какстоновом издању. Де Вордово издање, међутим, садржи један одломак дужине четири стране који не потиче из Какстоновог издања, него из преписа архетипа на основу којег је Какстон штампао своје издање. Филд де Ворда назива „пажљивим и интелигентним приређивачем“ који је врло промишљено приступао Какстону, можда имао прилике да консултује и *Винчестерски рукопис*, а на оним местима на којима је очигледно да Де Вордово издање не потиче ни из Какстона ни из *Винчестерског рукописа* јасно је да се ослањао на поменути препис архетипа на основу којег је Какстон радио.

Малоријеви извори такође представљају важан сегмент у потрази за значењем његовог дела јер су, по Филдовим речима, за две стотине година критичарског проучавања *Смрти Артурове* откривени главни и споредни извори за сваку, па и најкраћу епизоду. Ни до данас, међутим, није јасно како је Малори долазио до својих извора, нарочито ако се зна да је последњих десетак година живота – када се сматра да је написао *Смрт Артурову* – провео у затвору, а истраживања су утврдила и да ниједан конкретан рукопис из којег је он радио није сачуван. Могуће је ипак, на основу данас сачуваних артуријанских рукописа, извести закључке о њиховим верзијама које је Малори користио. Извори су веома корисни јер могу да послуже за исправљање Малоријевог текста, нарочито тамо где их се он верно придржава. Овај поступак Филд назива Винаверовим принципом – јер га је Винавер успоставио и успешно примењивао – а он подразумева да поклапање између једне верзије Малоријевог дела (Какстона или *Винчестера*) и извора, насупрот другој верзији, открива оно што је Малори заиста написао (Field 2013: xvii).

## 2. Приређивачки поступак

Када је реч о палеографији *Винчестерског рукописа*, њега су у једнакој мери преписивала двојица писара, обојица са јасним, професионалним рукописом. Писар А, како га Филд назива, показује правничко образовање и могуће је да се бавио преписивањем латинских докумената. Он је био главни у подухвату преписивања *Винчестерског рукописа*, на шта указује чињеница да је више пута почињао преписивање стране, а Писар Б потом настављао. Овај други је био мање дорастао подухвату јер изгледа да није био вичан преписивању књига – није знао да се сваки ауторски табак завршава специфичном фразом коју треба поновити на првој страни наредног, нити је умео да процени колико папира му је за сваки од њих потребно. Филд даје и објашњења, палеографска правила и изузетке везане за правилно читање тешких и нејасних места у рукопису.

Овде је можда прилика да се помене колико погрешно разумевање једног јединог слова може да измени значење и смисао читавог исказа. Филд, наиме,

даје одличан пример реченице коју изговара Ланселотов близак рођак и саборац Борс, када завереници на челу са Мордредом и Агравејном затекну Ланселота у Гиневериним одајама и тако раскринкају њихову дугогодишњу прељубничку везу. Пошто догађаји који уследе значе рат између Ланселота и Артура, Ланселот тражи од Борса да провери ко ће бити уз њега, а против краља. Борс каже да ће разговарати *to such as ye haue doue fore* (1170.9). Винавер је реч *doue* исправио у *dout* и протумачио да Борс Ланселоту каже да ће разговарати *to such as ye haue dout fore*, односно „са онима у које сумњаш“. Филд подсећа да замена слова –е словом –t није уобичајена грешка, као и да израз *to have doubt for someone* не значи исто што и *to have doubts about that person*, уз духовиту опаску да Ланселот и Борс нису људи од којих би се очекивало да имају списак витезова у чију спремност да помогну у неочекиваној опасности нису сигурни, јер би то указивало на врсту политичке калкулације коју је тешко помирити са представљањем витезова у *Смрти Артуровој* као једноставних и искрених људи који верују да су и други исти такви. Филд стога износи став да је реч *doue* заправо *done* и да ту никаква исправка није потребна, пошто је све до осамнаестог века израз *to do for* имао значење *to do something for, to benefit*, и да Борс одговара на Ланселотов захтев да провери ко ће стати уз њега решеношћу да почне од оних којима је Ланселот некада раније притекао у помоћ (Field 2013: xix-xx).

Посебна група Филдових уводних напомена односи се на настојања оба преписивача да створе лепе и правилне странице, што је подразумевало текст написан у облику савршеног правоугаоника са правилним и једнаким маргинама. Евентуални проблеми везани за правилност маргине односе се искључиво на десну маргину и преписивачи су их решавали на неколико начина: „мањом или већом величином слова, мањим или већим размаком између речи, коришћењем или избегавањем коришћења скраћеница, дељењем речи на маргини и коришћењем алтернативних правописних модалитета“ (Field 2013: xxii). Те одлуке су доношене *ad hoc*, у току преписивања, и из њих произилазе одређене последице. Филд је задржавао поједине правописне модалитете који се конзистентно јављају и на крају редова и у средини, али је неке друге, нискофреквентне, сматрао грешкама и исправљао. Примера је много и занимљиви су јер недвосмислено сведоче о настојањима писара да створе правилне странице. Тако се, примера ради, дужи облици личног имена – *Launcelott(e) / Launcelote* – јављају укупно 27 пута, готово искључиво на крају реда, док се уобичајени облик – *Launcelot* – јавља чак 1882 пута. Из овога се јасно види да су писари користили дужи облик онда када им је било потребно да заврше ред. Такве правописне варијанте Филд је сматрао грешкама и исправљао их, односно сводио на уобичајени облик. Примери слични овима су *Camelott* и *Ascolott* наспрам уобичајених – *Camelot* и *Ascolot* – које приређивач третира на исти начин.

По питању унутрашње организације текста, односно његових главних делова, Филд задржава поделу *Винчестерског рукописа* на осам *Прича*, јер је јасна и логична не само у садржинском него и у формалном смислу, будући да подразуме-



ва постојање празне странице пре сваке нове *Приче*, формалнији рукопис, уводне и завршне пасусе одвојене од главног текста, велика украшена иницијална слова и разноврсне украсне шаре. На крају сваке *Приче* постоји завршна фраза (експлицит) која указује да је то крај једне целине, а неколико експлицита наговештава догађаје на почетку наредне, што је, према Филду, главни доказ да су *Приче* делови веће целине, а не засебна књижевна дела. Приређивач, међутим, истовремено скреће пажњу на несистематичност поделе на наративне целине на нижим нивоима организације текста, унутар *Прича*, јер неке од тих целина имају засебне наслове, а неке не, понекад се за прелазак на наредну целину користи формула „оставимо сада X и говоримо о Y“ или „пређимо сада на Z“, а понекад се мање целине назначавачу само празним редом и потом великим почетним словом величине три реда. Оваква неконзистентност доводи до раскорака између текста дела и унутрашње структуре и сугерише да онај ко је био одговоран за формални изглед *Винчестерског рукописа* није добро владао материјом нити ју је разумео, сматра Филд. Он додаје да материји, односно Малоријевим речима даје приоритет у односу на унутрашњу структуру текста јер материја, по логици ствари, мора бити ближа Малоријевом изгубљеном оригиналу, док се поделом текста на мање целине могао бавити било који преписивач у било којој фази настанка преписа, између оригинала, са једне стране, и Какстона, односно винчестерског преписа, са друге. Зато је Филдово критичко издање „прави модерни еквивалент једног несавршеног система“ (Field 2013: xxiv) које даје предност Малоријевим речима.

### 3. Анализа грешака

У последњем делу Увода Филд говори о врстама грешака на које је наилазио у *Винчестерском рукопису* и о свом раду на исправкама, уз логичну и важну напомену да је грешку потребно не само идентификовати него и разумети, колико год било тешко објаснити шта ју је изазвало. Анализа грешака је најкомплекснији и најсигурнији начин одгонетања значења у Малоријевом делу и Филд их дели у две групе – несвесне и свесне.

#### 3.1. Несвесне грешке

Преписивачи *Винчестерског рукописа* праве све врсте несвесних грешака које се и иначе срећу у ручно преписаним документима – изостављање, додавање, премештање, замену и погрешно разумевање. Грешке настају из погрешног читања изворника. Класична несвесна грешка је *difficilior lectio*, односно *теже читање*, када преписивач не види оно што пише на страници са које ради, него нешто друго, што му је познатије, а често је сличног облика или значења. Упечатљив је следећи пример – када Малори каже да је витез пао са коња зато што је изгубио узенгије (*stirrups*), преписивач напише реч мамузе (*spurs*), чиме се добија апсурдан исказ. Једну подврсту грешке *теже читање* Филд назива *поларитет*, а она настаје када преписивач у меморији повеже две речи тако да



се у тексту једна јавља уместо друге и обратно – најчешћи пример су речи *king* и *knight*. Често се дешава да преписивачи замењују и личне заменице.

Грешка слична *тежем читању* јесте *банализација*, која подразумева замену прецизног израза, нарочито специфичног, неким једноставнијим еквивалентом, фразом или клишеом који је преписивачу познат. Грешка *погрешно читање* се у *Винчестерском рукопису* нарочито односи на имена мање познатих Артурових витезова и на непућеност преписивача у то како она гласе, па ту најчешће долази до замена слова – **о : е** и **у : н** (Nentres-Neutrys). Следећа честа несвесна грешка јесте *аритмија*, у оквиру које преписивач изоставља слова, целе речи или фразе, верујући да их је написао. Она се јавља као резултат самог поступка преписивања – преписивач чита кратак пасус, запамти га, препише и враћа се на изворник да све то понови са наредним пасусом. Супротна аритмији јесте *дитографија*, у оквиру које преписивач случајно понавља слова, речи или фразе, а слична *аритмији* је и тзв. *контаминација*, која настаје када преписивач није у потпуности сконцентрисан на оно што пише, па му нека реч или фраза – најчешће ред или два изнад онога што пише – скрене пажњу и он је репродукује у тексту као вишак или уз изостављање неке друге речи којој је тамо место. *Погрешно писање* подразумева да писар мисли да пише једну ствар, али заправо из навике напише нешто друго. Грешка коју Филд назива *анаграматизам* односи се на ситуацију у којој писар понекад напише кратак низ слова – најчешће три – потпуно насумично и која се може сматрати једном врстом дислексије. Вредна помена је и *лажна антиципација* – несвесна грешка која је производ преписивачевог уверења да зна шта следи иза пасуса који је запамтио и почиње да га пише, али му је претпоставка погрешна.

Када коначно заврши писање једног пасуса, преписивач се враћа на текст из којег ради да би пронашао следећи пасус. То чини уз помоћ последње речи из написаног пасуса или пак прве из наредног и том приликом такође настају несвесне грешке – ако тражи последњу реч из написаног пасуса, ту исту реч може угледати негде другде и стога наставити преписивање на погрешном месту – најчешће после места на којем је стао – изостављајући оно што се налази између; ако, пак ту реч угледа пре места на којем је стао, непотребно ће поновити део текста. Слично се догађа и ако настоји да пронађе следећи пасус уз помоћ прве речи из наредног.

### 3.2. Свесне грешке

Говорећи о свесним грешкама, Филд оповргава Винаверов став да преписивачи *Винчестерског рукописа* „механички преписују свој текст и да веома ретко, готово никад, не настоје да га исправе“ (Field 2013: xxxvi). Филдово искуство је другачије и он тврди да преписивачи релативно често и намерно уносе измене у свој препис трудећи се да унапреде његов смисао и изглед. Та *поправљања* текста није, међутим, лако уочити – она су приметна када осиромашују смисао, производе бесмислицу или апсурд. Срећна околност са Малоријевим делом јесте постојање два примарна текста – Какстоновог издања и *Винчестерског рукописа* – и извора, јер они заједно олакшавају проналажење и исправљање

грешака. Понекад су преписивачи морали да исправљају сопствене грешке, али су врло невољно пресцртавали или уносили исправке на маргинама или између редова – радије су трагали за облицима речи сличног смисла оној код које су погрешили, и тај поступак Филд назива *невидљивим исправљањем*. Преписивачи су такође, у складу са социолингвистичким променама које су наступиле у Малоријево време, често замењивали стари облик заменице за друго лице *thou* и његове варијанте *thee, thine* облицима *ye, you, yours*, јер су се ови први почели сматрати непримереним за обраћање особама истог друштвеног статуса. Стари облици су се и даље употребљавали у обраћању поданицима, деци, слугама, у блиским односима унутар породице и међу љубавницима, а када се употребе у обраћању особи истог друштвеног положаја значила су вређање. Филд подсећа да Малоријеви витезови често започињу свађе прелазећи са облика *ye* на *thou*. У свесне грешке приређивач убраја и разне друге врсте *поправљања*, једнократних или систематичних, насталих највероватније из осећаја преписивача да оно што стоји у изворнику није добро и да они могу боље. То су, примера ради, замењивање необичних речи познатијим, мењање облика појединих личних имена или смисла одређених одломака, а има и промена условљених жељом преписивача за постизањем визуелног ефекта правилне странице.

И у Какстоновом издању има грешака, како преписивачких, наслеђених из ранијих рукописа, тако и словослагачких, а међу овим другима најчешће су нечитак текст, изокренута или измешана слова и недостајући штампарски слог. Слично преписивачима, и словослагачи су уносили измене у текст како би постигли што лепши и правилнији изглед штампане стране. Нарочиту тешкоћу у раду умео је да им представља завршетак странице који је морао да се поклапа са завршетком странице изворника, јер се дешавало да за неке странице имају премало, а за друге превише речи. Вишак речи захтевао је извесна скраћивања (*compositorial abbreviation*), а мањак – додавања непотребног текста (*compositorial padding*). Приликом скраћивања водило се рачуна да се не угрози смисао текста, па Филд наводи да Какстоново издање често не садржи титулу *Sir* испред имена витезова, док она готово увек постоји у *Винчестерском рукопису* и ову разлику разуме као последицу словослагачких скраћивања. Словослагачка додавања текста, са друге стране, углавном су безначајне садржине и репетитивна у односу на непосредни контекст јер су словослагачи очигледно имали свест о томе да би било шта конкретно или важно могло бити неслагласно са ауторовим речима. Скраћивања и додавања најчешћа су у последњих пет или шест редова странице, с тим што последњи ред неретко остаје непромењен, како Филд сматра, да би смисао могао бити несметано пренет на следећу страницу.

#### 4. Критички апарат и коментари

Као што је на почетку овога рада речено, критичко издање *Смрти Артурове* приређивача Питера Филда базира се на *Винчестерском рукопису*, а Какстоново издање је коришћено тамо где у *Винчестерском рукопису* постоје лакуне.

Приређивач је модернизовао застарела средњовековна слова, поделу на пасусе, поделу речи на слоге, употребу великог слова и интерпункцију, а исправке су забележене само у критичком апарату у другом тому – у тексту дела у првом тому нема трагова приређивачког поступка. Врх сваке стране текста дела у првом тому садржи број фолија у *Винчестерском рукопису* и број књиге и поглавља Какстоновог издања, што читаоцу и истраживачу омогућава да текст овог издања упореди са било којим другим издањем Малорија. Критички апарат и коментари у другом тому дати су као једна целина – свака почиње бројем странице и реда у тексту на које се односи, а од следеће целине је раздвојена празним редом. У критичком апарату забележено је свако одбачено читање из оба основна текста – *Винчестерског рукописа* и Какстоновог издања – сродан материјал из других издања *Смрти Артурове* и из Малоријевих извора који имају везе са могућим исправкама. Забележена су и прецртавања преписивача, често од суштинске важности за откривање и разумевање грешака. Са друге стране, приређивач је врло ретко бележио разлике у поретку реченичних делова којих има доста у два основна текста, а уопште није бележио изостављање титуле *Sir* испред личног имена у Какстоновом тексту јер су то, као што је већ речено, интервенције словослагача којима је циљ био добијање додатног простора на страници. Такође је врло селективно бележио варијанте из првог и другог издања Винкина де Ворда. У критичком апарату звездicom су обележена она места која се разликују од трећег Винаверовог издања. После сваке референце на страну и ред следи *лема* ((прва) премиса), а потом *сигла* (скраћеница) за назив текста који се слаже са референцом, а онда се дају варијанте и одломци из Малоријевих извора. Италик се односи на (проширене) скраћенице издања Малорија, једна усправна црта означава паузу између редова, а две усправне црте паузу између страница. Критички апарат бележи и промену преписивача, почетак фолија у *Винчестерском рукопису*, односно почетак књиге и поглавља у Какстону.

Коментар настоји да идентификује врсту грешке начињену у (преписивачким) исправкама два основна текста – изузев правописних варијетета типичних за крај реда о којима је већ било речи – процењује аутентичност датог места у тексту Какстонове верзије и указује на места у тексту која могу бити проблематична ако нису пропраћена објашњењима. Коментар бележи и Малоријеве изворе где год је то могуће, а указује и на оне делове Какстоновог издања које је Винавер сматрао бољим у односу на *Винчестерски рукопис*, али које због чврстог опредељења за метод „најбољег текста“ није уносио у своја издања.

Резултат Филдове доследно и минуциозно спроведене потраге за значењем јесте потпуно ново и особено издање Малоријеве *Смрти Артурове*, издање за којим се већ извесно време осећала истинска потреба. По речима Стивена Шепарда (Stephen Shepherd), Филдово издање није „повратак Винавера“ (No Vinaver Redux), већ једно ново виђење Малорија, ослобођено стеге метода „најбољег текста“, издање које у потрази за значењем проверава и узима у обзир најшири могући опсег релевантног материјала. Овакав приступ, са друге стране, по логици

ствари оставља простор за вишеструко тумачење и razumeвање mnogih mesta у тексту, а коришћење Филдовога издања тек ће имати одјека у стручној јавности. На једној од првих промоција Филдовога критичког издања Малоријеве *Смрти Артурове* речено је да га је објављивање пред сам крај 2013. године учинило лепим божићним поклоном. Сматрамо, међутим, да је подухват Питера Филда далеко више од тога, да је то најлепши и најдрагоценији поклон сваком озбиљном и посвећеном проучаваоцу артуријанске легенде за многе године које долазе.

## Литература

- Life, P. W. 1980. *Sir Thoms Malory and the Morte Darthur: A Survey of Scholarship and Annotated Bibliography*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Malory, Sir T. 2013. *Le Morte Darthur*, ed. by P. J. C. Field. Arthurian Studies LXXX, 2 vols. Cambridge: D. S. Brewer.
- Shepherd, S. 2014. No Vinver Redux. *Journal of the International Arthurian Society*, Vol. 2, no. 1, 114–120.

## Milica Spremić Končar

### THE MEANING OF THE NEW MALORY

#### Summary

A new, two-volume critical edition of Sir Thomas Malory's *Le Morte Darthur* has recently been published under the editorship of P.J.C. Field, one of the leading Arthurian scholars of the day. Volume one contains the text of Malory's work while Volume two includes the apparatus, commentary, glossary and index of names. This paper points to an exceptional significance of Field's enterprise which he claims took twenty-three years, and whose principal aim was to discover the meaning in Malory's work. The editor has carried out an exhaustive quest for meaning by using the two principal 'witnesses' of Malory's work – William Caxton's 1485 edition and the Winchester Manuscript, discovered in 1934, edited and first published by Eugène Vinaver in 1947. Field shares the opinion predominant among Malory scholars that the Winchester Manuscript is truer to Malory's lost archetype and thus largely bases his edition on it, but also rejects the 'best text' method and turns to Caxton where the Winchester Manuscript is damaged, where certain pages are missing or where Caxton's version is simply more appropriate. The editor also makes use of the second printed edition of *Le Morte Darthur*, published in 1498 by Wynkyn de Worde, as well as of Malory's sources and in a detailed introduction explains the main points of his error analysis, which has led him to unearth the meaning in Malory.

mspremic@eunet.rs

## MINIMALIZAM U AMERIČKOJ PROZI: TUMAČENJA I ZNAČENJA

**Sažetak:** Još uvek nedovoljno precizno definisan, termin „minimalizam“ samo je jedan od pokazatelja mogućih prepreka na koje teorija i umetnička kritika nailaze u postupku interpretacije umetničkog dela. Ipak, učestalost ovog pojma u sferi muzike, arhitekture, likovne umetnosti i naratologije potcrtava tesnu povezanost medija i umetničkih disciplina. Minimalizam u književnosti teoretičari povezuju sa veoma raznorodnim odlikama kao što su praznina, negacija stvarnosti, redukcija, čak i siromaštvo vizije i stila. U radu se analiziraju osnove minimalističke pripovedne poetike, koju obeležava ekonomija jezičkog izraza i svođenje klasičnih elemenata pripovedanja kao što su naracija i deskripcija na ekspoziciju vizuelnog sadržaja. Minimalistička poetika i njena fokusiranost na vizuelizaciju naracije biće predstavljena na primeru proze američkih pisaca En Biti i Rejmonda Karvera, uz nužan osvrt na poetičke postulate realističke, modernističke i postmodernističke proze koji su usloveli ekspanziju minimalističke proze u SAD osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka, uporedo sa razvojem metafikcije; Čehovljeva jezgrovita karakterizacija, Kafkin faktografski iskaz i Džojsovo umeće razotkrivanja suštine ideja uz pomoć epifanije samo su neki od mogućih uticaja koji oblikuju realistički minimalizam Stivena Krejna, Šervuda Andersona i Ernesta Hemingveja.

**Ključne reči:** Američka književnost, minimalizam, kratka priča, pripovedanje

Kratka priča je u američkoj književnosti bila i ostala idealno područje eksperimenta, inovacije i promocije književnih glasova sa margine, koji su je videli i kao sredstvo afirmacije i kao oruđe književnog eksperimenta. Veliki broj pisaca pominje upravo ovu proznu formu kao najveći artistski izazov, kao zahtevan vid umetničkog izražavanja. Sama njena definicija i dalje je poprište kontroverzi: dok je s jedne strane definiše „beskrajna fleksibilnost“ (Lohafer 1983: 7), i ideja da može biti „statična skica bez zapleta“, reportaža ali i „pesma u prozi, više naslikana no napisana“ (Lohafer 1983: 7), kratka priča može da se objasni i terminima Aristotelove poetike, kao uređena celina. Može da bude savršenstvo retorike bez zapleta, ili pak posredovanje autentičnog ljudskog iskustva koje jezički izraz stavlja u drugi plan.

Takozvani „novi realisti“ u američkoj prozi pokušali su da složeni postmodernistički eksperiment elementima pripovednog teksta prevedu u „minus postupak“, u borbu sa svedenim realističkim formama. Ričard Ford, Bobi En Mejson, Meri Robinson, Džejn En Filips i mnogi drugi pisci okušali su se u redukovanim formama izraza, uključujući u prozni tekst lirske elemente, komične preokrete i različite teh-

nike evokacije iskustva koje bi efektno zamenile naraciju i deskripciju. Svedenost jezika neretko je isticala epifanijske vizuelne detalje u prvi plan, bilo da su ti detalji znamen realnog sveta, ili pak fokus junakove pažnje koji zamračuje ostale aspekte njegovog života. Minimalizam se i može objasniti kao jarko obasjavanje pažljivo odabranih ideja i motiva koje okolinu ostavlja u potpunom mraku.

I pored činjenice da je američka književna proza polovinom sedamdesetih godina prošlog veka prisvojila ovaj pojam, minimalizam je i dalje jedan od onih termina čija neprecizna upotreba svedoči o teškoćama na koje savremena kritika nailazi u tumačenju savremene umetnosti; s druge strane, prisustvo ovog pojma u muzici, književnosti, likovnoj umetnosti, arhitekturi i dizajnu (pa čak i u kulinarstvu i modi) pokazuje koliko su mediji i umetničke discipline povezani: primera radi, u istraživanju fenomena tišine i ponavljanja često se povezuju književno delo Semjuela Beketa i muzika koju komponuju Filip Glas i Džon Kejdž. Minimalizam u vizuelnoj umetnosti određuje se kao statičan, redukcionistički, karakterističan po monolitnim umetničkim formama, u muzici se svodi na sistematsko ponavljanje i odbijanje da se poštuju konvencionalni principi komponovanja, dok minimalizam u književnosti teoretičari povezuju sa veoma različitim odličjima kao što su praznina, negacija stvarnosti, redukcija, ili čak strah od života (Trussler 1994: 38).

Specijalnim izdanjem posvećenim minimalističkoj prozi britanski književni časopis *Granta* je 1983. obznanio rađanje novog realističkog stila u američkoj književnosti, zasnovanog na hemingvejevskoj redukciji izraza i čehovljevske ekonomiji pripovedanja, bitno drugačijeg od metafikcije kakvu su šezdesetih i sedamdesetih pisali Džon Bart ili Tomas Pinčon. Minimalistička proza menja i tematski fokus, budući da o krizi moralnih vrednosti i ekonomskih uslova i njihovim posledicama na običnog čoveka govori tonom prividne ravnodušnosti, objektivnosti i suzdržanosti. Takav hiperrealistički prozni izraz nije se, kao što bismo očekivali, nametnuo kao subverzija formalnog eksperimenta, nego i kao oblik pobune protiv realizma – pisci „prljavog realizma“, „koka-kola realizma“, „hik šika“ ili pak „postvijetnamsko-postliterarno-postmodernističko-radničko-neoranog hemingvejizma“, a ovo su samo neki od duhovitih i pakosnih imena koja se daju minimalizmu, odbijaju da falsifikuju iskustvo kako bi ga učinili dramatičnim. Teme poput rata u Vijetnamu ili bračnih i profesionalnih brodoloma običnog čoveka prepuštene su redukovanom izrazu a ne senzacionalizmu i preterivanju, umesto uzbudljivog i dramatičnog pisac se fokusira na jednolično i trivijalno u ljudskom životu. Pisci minimalizma pokušavaju da prikažu realnost onakvom kakva u kontinuumu jeste, ne pokušavajući da je intenziviraju kao što su činili pisci klasičnog realizma, i odbijaju svako sažimanje, dramtizovanje i zaoštavanje koje bi pripovedanje učinilo napetim i dramatičnim. Pripadnike ove prozne škole, koja uključuje tako različite pisce kao što su Rejmond Karver, Frederik Bartelmi, Bobi En Mejson i Meri Robinson, duhovito nazivaju „namrgođenim nećacima Ernesta Hemingveja i Rejmonda Čendlera“, čak i „hroničarima nacionalnog mamurluka“, Džon Bart i Lari Mekaferi smatraju da je od pojma minimalizam pojam „ranohemingvejski neorealizam“ adekvatniji, ali su prisutni i termini kao što je „drugi talas postmoderne“ i „prljavi realizam“.

Proza američke spisateljice En Biti karakteristična je po minimalističkoj ekonomičnosti izraza i obeležena moralnom pasivnošću junaka koja je ovom pripoved-



nom postupku prirodjena. Ova autorka i nakon tri i po decenije plodne karijere i dalje je poznata pre svega kao hroničar nezadovoljne i ravnodušne „generacije Vudstok“. U jednom od svojih intervjuja Bitijeva kao svoju glavnu tematsku opsesiju predstavlja neuspeh ljudi da vode konvencionalan život: njeni su junaci cinični i apolitični, ravnodušni i škrti na rečima, njihov odnos prema svetu otkriva se više ekspozicijom nego deskripcijom. Svaka priča En Biti poseduje jednu kontrolnu sliku oko koje se pripovedanje gradi. Budući da je dinamika radnje minimalna, da se u njenoj prozi ne dešava gotovo ništa, vizuelni detalji osvajaju čitaočevu pažnju. Ti vizuelni detalji daju na težini jezičkoj ekonomiji, koja se definiše na nekoliko nivoa: kroz redukovane opise, kroz preplitanje rečenog i nerečenog, kroz nedefinisane završetke zasnovane na ambivalentnom odnosu prema džojsovskoj epifaniji, koju pripovedni tekst u isti mah priziva i opire joj se.

Naime, još od prvih priča objavljivanih u časopisu *Njujorker* 1974., tematika, stil i narativni postupak En Biti gotovo se ne menjaju: fokusirana na seizmografsko beleženje jednolične svakodnevice usamljenih, preosetljivih i često disfunkcionalnih junaka, autorka najčešće opisuje žensko iskustvo i ženski senzibilitet. Bilo da pripovedaju u prvom ili trećem licu, njene junakinje su po pravilu svedoci tuđih kriza i problema, i priče su često sačinjene od nanizanih vizuelnih doživljaja koji odslikavaju ne samo sećanje ili iskustvo, već i odnos prema svetu koji odlikuje uporna pasivizacija junaka. Izuzetno suptilna percepcija i živa imaginacija likova iz ove proze nisu samo vid karakterizacije nego i činoci pripovedne strategije. Tako, na primer, korišćenjem vizuelnih motiva En Biti kreira objektivne korelative koji funkcionišu selektivno – tačnije, zavisno od čitaočeve senzibilnosti i prijemčivosti.

Jedan detalj iz romana *Uklapanje* pokazuje snagu vizuelnog doživljaja u prozi En Biti i nagoveštava postupak pripovedne interakcije koji će biti karakterističan za pripovedanje u hipertekstualnom okruženju: Džonu, umetničkom savetniku jedne marketinške firme, stiže katalog slikara koji nudi svoje usluge, i dok pregleda publikaciju, rešen da je negativno oceni, Džon na jednoj stranici nalazi vlas crne kose, i počinje da razmišlja o sledećem: da li je vlas slučajno pala na tu stranicu – ili je ona možda namerno ostavljena kako bi kandidat naknadno proverio da li je njegov rad iko uopšte i pogledao? Džon neće promeniti svoju odluku: napisaće negativnu recenziju i poslati je umetniku, zajedno sa katalogom, u koji će, umesto crne vlasi, staviti vlas jedne plavokose sekretarice. Ovakvi motivi ukazuju na prednost vizuelnih detalja koji mogu da dobiju funkciju epifanije, a mogu da ostanu na nivou nekonvencionalnog mehanizma u karakterizaciji junaka. Jedini problem vezan za recepciju ovako znakovitih detalja jeste paradoksalna pozicija primaoca poruke: on mora da učita značenje u detalje koji dejstvuju očuđenjem.

Očuđenje upravlja i vizuelnim detaljima koji ukazuju na prividno jednoznačne pojmove kao što je slučaj sa slikom ptice u priči „Tamo gde me budeš našao“. Glavna junakinja preispituje svoj život, obeležen bojažljivim kompromisima, i upoređuje ga sa nizom riskantnih emotivnih preokreta u životu svog brata Hauarda. Slike snega, hladnoće i klizavog tla u drugom su planu u odnosu na sliku ptice, kojom priča i počinje: „Prijatelji moju polomljenu ruku uporno nazivaju 'slomljenim krilom'. Leva ruka koja, savijena na grudima, miruje zahvaljujući povelji od plavog šala zavezanog oko vrata



isuviše je teška da bi ličila na krilo.“ (Biti 1994: 65). Junakinja osporava poređenje ruke u gipsu sa ptičjim krilom zato što želi da potisne osećaj bespomoćnosti i inferiornosti koji je celog života prati. Međutim, dok se priseća kako je slomila ruku, ona sebe i nehotice opisuje kao pticu, jer mahanje kojim pokušava da zaustavi autobus podseća na mahanje krilima: „Ta nezgoda dogodila mi se dok sam trčala za autobusom. Pokušala sam da ga zadržim da ne krene tako što sam počela da mašem rukama u vazduhu, i tada sam se okliznula i pala.“ (Biti 1994: 65). Opsesiju gubitkom ravnoteže otkriće i njen ironičan opis sebe same: „Ja sam žena od trideset i osam godina koja ne radi i čiji je odnos sa njenim povremenim ljubavnikom toliko labav da je emotivni kolaps mogući koliko i pad na poledici“ (Biti 1994: 67). Vizuelni efekat ptice u letu (ili barem ptice koja pokušava da leti) sada se tesno povezuje sa nesigurnim hodom po klizavom tlu, te bi bilo prilično kontraproduktivno tražiti tumačenje u okvirima literarne ornitologije i simboličnih značenja garude, grifona, harpije, feniksa, Kvecalkoatla, Poovog gavrana, Kolridžovog albatrosa ili Kitsovog slavuja. Dok joj brat Hauard pomaže da se obuče, junakinja opet priziva sliku ptice: oseća se „kao ptica čiji kavez s večeri pokrivaju platnom“, i sada je to vizuelizacija zarobljenog i bespomoćnog bića: „počinjem da verujem da je moja ruka slomljeno krilo: odjednom sve izgleda tako tužno da osećam kako mi se oči pune suzama“ (Biti 1994: 72).

Motiv ravnoteže se opsesivno ponavlja sve do kraja, kad junakinja doživljava epifaniju posmatrajući svog brata, koji nosi kese sa ledom, kupljene u supermarketu za Badnje večer: „Hodam sporije nego što to činim na hladnoći, kako bih sebi dala vremena da se setim na šta me on u ovom trenutku podseća. Setim se istog trena kad mi pažnju privuče ostrvce leda na koje se plašim da ću se okliznuti“ (Biti 1994: 82). Poslednja epifanična slika u priči stupa u korelaciju sa metaforama poledice, bespomoćne ptice i nesigurnog hoda po klizavom tlu; međutim, za razliku od početka priče, kad junakinja u očajničkom trčanju za autobusom gubi ravnotežu i pada, Hauard pažljivo održava ravnotežu: „Hauard me podseća na onaj kip u sudnici, ne znam mu ime, na skulpturu žene s povezom preko očiju i s terazijama pravde u ruci. Kesa s ledom u levoj ruci, kesa s ledom u desnoj – ali od poveza ni traga.“ (Biti 1994: 83). Hauard priziva sliku pravde, ali njegove oči su otvorene, što asocira na potrebu za otvaranjem i prihvatanjem iskustva, umesto rasuđivanja na osnovu izolovanih dokaza.

Premda daleko od toga da reciklira svoje teme, zaplete i likove, En Biti je dugo bila optuživana za dosadnu monolitnost. Njene nesigurne junakinje, opsednute mitologijom svoje generacije ali istovremeno stidljive i osobenjaci, pripadale su paradigmi koja je navodno zanimljiva samo uskom krugu blaziranih čitalaca sve dok u drugoj polovini devedesetih uspeh serije „Ali Mekbil“, poetičkog blizanca proze En Biti, nije pokazao koliko je ta paradigma komercijalna. Zanimljiva veza televizijske serije i proze (o kojoj smo ranije detaljno pisali)<sup>1</sup> ogleda se i u pažljivom gradiranju vizuelnih efekata kao specifičnih „poruka o stanju duše“ glavnih junakinja.

Bitijeva neguje prepoznatljiv minimalistički stil zasnovan na Hemingvejevom „principu ledenog brega“; tradicionalno realističko pripovedanje zamenjeno je sin-

<sup>1</sup> Vladislava Gordić Petković, „The Shock of Unrecognition: Single-Girl Narrative in Ann Beattie’s Short Stories and “Postfeminist” TV Shows”, *Short Story Criticism*, Detroit, Gale, 2010, str. 23–29.

taksičkom i motivskom redukcijom, umesto deskripcije upotrebljava prećutkivanje ili nagoveštaj, umesto razvijanja radnje prisutni su *non-sequitur* i jukstaponiranje motiva i pripovednih tokova. Ekspozicija u njenim pričama često zamenjuje naraciju, epifanijsko fokusiranje detalja zamenjuje opisivanje i esejiziranje, pripoveda se neretko isključivo u sadašnjem vremenu, a pripovedanje u prvom licu često ne daje nikakvu iluziju čitaocu da se može poistovetiti sa junakom ili uspostaviti intiman odnos s njim. Junaci En Biti nesprenni su na promene i rizike, uplašeni do te mere da očekuju da im drugi tumače njihov život (kao što to junakinja analizirane priče očekuje od svog brata Hauarda), pa se, u strahu od introspekcije, vezuju za fizičke objekte ili kućne ljubimce. Vizuelizacija predmeta i ironično čitanje robnih marki su u velikoj meri prisutni u najnovijoj knjizi En Biti.

Novela *Šetnje s muškarcima* uvodi nove teme, kao što je veza ljubavi i intelektualnog sazrevanja, s tim što se u ovom proznom delu minimalistička tehnika sa svojim potencijalom ekspozicije dominantne slike premešta u sferu alegorije i parabole, za ovu autorku potpuno netipične. Pred nama je ljubavna priča: s jedne strane distorzija mita o Pigmalionu i Galateji, a sa druge varijacija filma pigmalionske tematike „Zvezda je rođena“ sa Barbrom Strejsend i Krisom Kristofersonom, i može se čitati kao alegorija o sazrevanju, intelektualna utopija i fantazija o idealnoj ljubavi – no jednako i kao satirična parabola o mogućnostima razvoja ličnosti koje Njujork nudi.

Džejn, diplomac sa Harvarda, te 1980. došla je u Njujork, suočena sa iznenadnom slavom nakon intervjua datog *Njujork tajmsu*. Govorila je o temi staroj kao civilizacija – o razočaranju i gubitku iluzija generacije koja tek treba da zakorači u život. Upoznaje Nila, pisca dvostruko starijeg, koji joj obećava da će odgovoriti na svako njeno pitanje i promeniti njen život. Nil je tajanstven i nepredvidljiv, a njegova veza sa Džejn je neka vrsta nagodbe sa đavolom. Ovaj Mefistofeles faustovskoj junakinji obećava znanje, ali ne traži ništa zauzvat; daje joj materijalno bogatstvo i smernice za intelektualni razvoj, uklanja se sa njenog životnog puta ostavljajući joj finansijsko blagostanje, ali nijednu uspomenu.

Kao i pravi Mefistofeles, Nil svojoj Faustini otkriva sitnice i bizarnosti, suviše znanja koja više zvuče kao dosetke nego kao dragoceni podaci o ustrojstvu sveta: njegovi saveti za navigaciju kroz život uče da iz kristalnih čaša treba piti sok, da u kući ne treba držati cveće nazvano po mitskom junaku, da su dobri samo mantili proizvedeni u Engleskoj. Ovaj Mefistofeles postavlja čvrste i nedovoljno jasne aksiome – Turgenjev je bolji pisac od Dostojevskog, a Erma Frenklin bolje peva od svoje sestre Arete. Veza s Nilom je za Džejn i kratkotrajna avantura, i brak i emotivni brodolom, i intelektualno nadmetanje, i sadomazohistička opsesija. Ona je i svoje glava učenica, i „džandrljiva žena“, neretko hladan i ironičan analitičar njihovog odnosa. „Sada pijem Erl Grej“, kaže Džejn Nilu u jednom kriznom trenutku njihove veze. „Nosim barberi mantil (...), spavam na čaršavima od pet miliona niti, ali ja sam samo obrnuta verzija snoba.“ (Beattie 2010: 65).

Snobizam nije samo poza, niti je poza samo snobizam. Nilova potreba za ničanski kratkim, dopola bizarnim a otpola apsurdnim, savetima za život maskira potrebu da se važne životne odluke bagatelišu i trivijalizuju. Odnegovani nemar prema bračnim i finansijskim obavezama trebalo bi da nešto kamuflira: nesigurnost,

dezorijentisanost, bezosećajnost? Ali kao što postmoderni junak nikad ne poseduje složenost i dubinu junaka iz klasičnog realističnog romana, naprosto zbog toga što je sazdan kao njegova parodija, tako je i u prozi En Biti zaludno analizirati protagonistu iz perspektive njegovih životnih odgovornosti. Junaci En Biti su površni i neartikulisani, no taj nedostatak dubine nije posledica spisateljske neukosti, već riskantne odluke da se biopsija sveta radi na komadiću kože.

Često pogrešno svrstavan u realističke tehnike, negde između socijalnog realizma, naturalizma i verizma, minimalizam otvara neočekivanu perspektivu novog tumačenja pripovedne proze – iz ugla vizuelizacije pripovedanja, gde se otkriva čitav niz upečatljivih strategija za predstavljanje trenutaka krize, očaja, zbunjenosti i ćutanja. Potvrđeni a nedovoljno istraživani potencijali anglofonog proznog minimalizma omogućavaju pisanje proze koja će biti samo prividno lišena otkrovenja, klimaksa i epifanije, ali obogaćena vizuelnim, potpuno nesemantičkim uvidom u „suštinu stvari“ (*the whatness of things*).

O čemu govorimo kad govorimo o ljubavi, upitao se i američki pripovedač Rejmond Karver, u naslovu jedne od svojih kratkih priča, po kojoj je dobila ime i cela zbirka (*What We Talk About when We Talk About Love*). Karverovi junaci, u modernoj imitaciji Platonove *Gozbe*, dok piju i jedu postavljaju mnoštvo pitanja o prirodi ljubavi koja su prividno manje komplikovana od Deridinih, ali i teže rešiva: oni su najviše začuđeni nad činjenicom da je ljubav podložna promeni (za razliku od definicije ljubavi koju bi ponudio Šekspirov 116. sonet, u kom se jasno kaže da ljubav nije ono što se menja kad naiđe na promenu), da je moguće voleti, pa prestati voleti, da ljubav može da se pretvori u nešto potpuno suprotno, u mržnju i smrt. Karverovi junaci, dezorijentisani, zbunjeni, razočarani i, kako bi se slikovito a patetično moglo reći, sagoreli od destruktivnih uticaja društvene stvarnosti koja ih okružuje, reaguju kao i njihov tvorac koji je jednom izjavio da bi se, ako bi morao da bira tetovažu koja bi predstavila ljubav, odlučio za anatomski tačan prikaz srca. Taj izbor realne predstave umesto stilizovane slike sasvim je u skladu sa Karverovom minimalističkom poetikom: ne samo da podseća na ogoljenu, denotativnu snagu jezika, na moć referentnosti koju jezik poseduje, već i tematizovanje ljubavi svodi na objektivnu anatomsku sliku, čime nas podseća da je stilizovana slika srca zapravo samo to – stilizacija koja ne odgovara realitetu.

„I po cenu rizika da deluje kao glupak, pisac mora ponekad da samo stoji i zuri, u potpunom i jednostavnom čuđenju“, napisao je Rejmond Karver. Nije Karver prvi otkrio da tišina znači gledati, čuditi se, misliti o svetlu. Pre njega su Hemingvejevi junaci bili sažeti i sugestivni, zabezegnuti pred tajnama i opasnostima takozvanog običnog života. Opređeljenje jednog pisca za „sažetost i intenzitet“ često može da bude efektna autorska poza, no češće ga inicira egzistencijalna napetost. Prepoznavanje tišine važno je iz više razloga: povratak u intimni prostor, poniranje u sebe nemoguće je dok se govori. S druge strane, tišina pripada nesigurnima, uplašenima, neartikulisanima. Njihovo ćutanje nekad je znak emotivne i duhovne paralize, a nekad najava nasilja, o čemu svedoči upravo Karverova priča „Jedan ozbiljan razgovor“, u kojoj glavni junak, iz čije perspektive selektivno sveznajući pripovedač bira da prati događaje, kad god se zatekne u kući svoje bivše žene svaki put nešto razbije, pokida žice i polupa tanjire, zato što je to mnogo lakše nego povesti jedan ozbiljan razgovor.

## Literatura

- Beattie, A. 2010. *Walks with Men*. New York: Scribner.
- Biti, E. 1994. *Ono što beše moje*. Prevela Vladislava Gordić. Beograd: Rad.
- Champion, L. and R. Austin. 2002. *Contemporary American Women Fiction Writers*. Westport: Greenwood Press.
- Friedman, N. 1975. *Form and Meaning in Fiction*. Athens: University of Georgia Press.
- Garber, M. 1998. *Symptoms of Culture*. New York: Routledge.
- Gordić Petković, V. 2007. *Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: Dnevnik.
- Gordić Petković, V. 2010. *Mistika i mehanika*. Beograd: Stubovi kulture.
- Jones, A. 2003. *The Feminism and Visual Culture Reader*. New York: Routledge.
- Lohafer, S. 1983. *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Skeggs, B. 1997. *Formations of Class and Gender*. London: Sage.
- Scofield, M. 2006. *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Showalter, E. 2009. *A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. London: Virago Press.
- Story, K. E. 1990. Throwing a Spotlight on the Past: Narrative Method in Ann Beattie's 'Jacklighting'. *Studies in Short Fiction*. XXVII/1: 106–109.
- Trussler, M. 1994. The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver. *Studies in Short Fiction*. XXXI/1: 23–38.

## Vladislava Gordić Petković

### MINIMALISM IN AMERICAN LITERATURE: INTERPRETATION AND MEANING

#### Summary

The term “minimalism” is pervasive in so many areas that it defies an all-encompassing definition, and yet it seems that various “minimalisms” share some common features, such as the interrogation of the limits of the art. The paper focuses primarily on the short stories and novels of Ann Beattie, one of the finest contemporary American women writers and probably the best representative of the so-called minimalist fiction, which is, according to John Barth, terse, oblique, extrospective and slightly-plotted. Being protean in its manifestations, literary minimalism is tightly connected to the visual aspects of the narrative, as has been shown on several examples from contemporary Anglophone literatures.

vladysg@yahoo.com



---

УДК 82.0

821.09-1"19"

821.163.41.09-1 Настасијевић М.

**Сања Голијанин Елез**

Универзитет у Новом Саду

Педагошки факултет

## **ЦИКЛИЗАЦИЈА САВРЕМЕНОГ СРПСКОГ ПЕСНИШТВА КАО ЗНАЧЕЊСКИ ДИНАМИЗАМ ПРОЦЕСУАЛНЕ ФОРМЕ У МОДЕРНОЈ КОНТЕКСТУАЛНОСТИ**

**Сажетак:** У раду се настоји истражити контекстуална историјска и поетичка задатост међуратних књижевних токова (с посебним освртом на поезију Момчила Настасијевића) као недељива процесуална духовност српског песништва двадесетог века. Применом поетичке и интерпретативно-аналитичке парадигме актуализује се тежња ка јачој мисаоној обухватности времена (историје, мита, хришћанске духовности) у густој метафорици „унутрашњих слика“, метафизичког и морфолошког одређења матерње мелодије и апсолутне поезије као повратне матрице циклизације од херметичког исходишта збијене лирске кантилене пет лирских кругова Момчила Настасијевића до спиритуално и песнички преобразене мелодије постхумно објављеног шестог и седмог циклуса *Магновења* и *Одјеци*.

Истражују се идејна и филозофска исходишта књижевних токова и принципа „нове модерне“ и уметничке морфолошке интенције међуратног конструктивизма на нивоу различитих дискурзивних образаца песничке идејности с посебним освртом на идеологију и поетику која антиципира илuminативну матрицу „другог модернизма“ и циклизацију савременог послератног српског песништва као опализацију значења у књижевном, друштвеном, ситуационом и језичком контексту.

**Кључне речи:** циклус, циклизација, контекст, значење, поетика, херменеутика, авангарда, савремено српско песништво

### **1. Поетолошко одређење циклуса – пут ка семантизацији (деривацији и динамизацији) поетске матрице**

Тек у другој половини 19. века европска поезија је постала свесна да је циклизација, поред организаторске, потенцијално у стању да испуњава и другу – смислотворну функцију. Од тог времена започиње савремени период развоја лирског циклуса као жанровске творевине, посебно актуализоване у периоду симболизма. Лирски циклус је за песнике симболисте представљао идеалну форму која је омогућавала, с једне стране, приказивање одређеног мноштва

смисаоних релација поетског симбола (с бескрајним мноштвом значења), а с друге стране, да увлачењем симбола у извесну укупност контекста изазове неслућене представе и асоцијацијама надомести оно што је пропуштено – дакле, циклизација је за њих била посебан облик поетског мишљења.

Већ је Андреј Бели тврдио да лирско стваралаштво сваког песника не долази до изражаја у низу неуједначених и у себе затворених дела, већ у модулацијама малог броја основних тема лирског немира фиксираних градацијом у различито време написаних песама. И разумевање и неразумевanje истинског песника зависи од умешности или неумешности да се из његових мозаичких и расутих парчића склопи целовита слика у којој је сваки лирски сегмент повезан с другим. Андреј Бели закључује:

„Само се на темељу циклуса... у рецептивној свести кристализује она општа целина коју можемо назвати индивидуалним стилем песника и из те опште целине се већ разазнаје 'зрнце' сваке појединачне песме... која се не може открити у свакој од њих засебно. [...] У општем облику целовитог стваралаштва хронологија не игра улогу, треба у збиру стихова открити циклусе стихова, њихову узајамну испреплетеност, управо у том откривању *Лица стваралаштва* збива се наш сусрет с песницима“ (Срерјопулу Апостолос 2003: 11).

Теоријски проблем лирског циклуса данас претпоставља: проналажење критеријума цикличности који омогућују да се лирски циклус разграничи од додирних књижевних појава; изучавање механизма интертекстуалних интеракција који условљавају целовитост и јединство лирског циклуса; изучавање закономерности које одређују смисаоне трансформације у систему поетског текста условљене циклусним контекстом; разрада и прецизирање концептуалног апарата који омогућује адекватан опис лирског циклуса као специфичне жанровске форме. У проучавању система веза у и око лирског циклуса поред термина као што су *контекст*, *повезаност*, *понављање*, уводе се и нови параметри: *валентност*, *узајамна условљеност*, *комплементарност*, *натциклусни смисаони комплекс*.

Иако је принцип циклизације, систем удруживања песничких текстова, веома стара развојна појава књижевности европског круга (а у српској књижевности се са различитим модалитетима ове појаве срећемо већ у контексту наше усмене традиције),<sup>1</sup> јачање поетичке свести о семантичкој поливалентности ширих лирских структура у српској поезији стасавало много касније, у оквиру јаким утицаја новије француске лирике и поезије руског симболизма. И поред чињенице да се у новијим истраживањима појава првих уметничких циклуса непосредно повезује са поезијом Војислава Илића (Олга Елермајер-Животић 2007: 93–109), издвојенију препознатљивост циклуса српске модерне са поетичком свешћу парнасовске школе бележимо у циклусима Јована Ду-

<sup>1</sup> У ширем и ужем тумачењу лирског циклуса, циклизација наше усмене традиције темељила се на узусима заједничке тематске, идејне, жанровских премиса или композиционе обједињености у првостепеном или другостепеном ауторству или у ликовима јунака и њихове особене митско-историјске моделативне уклопљености у културу и предање народа.



чића (*Царски сонети, Јадрански сонети, Јутарње, Сунчане и Вечерње песме, Песме сунца, Песме љубави и смрти, Песме жени*).<sup>2</sup> Знатније интересовање за проучавање лирских циклуса последњих деценија 20. века у науци о књижевности подстакло је и проучавање улоге наслова појединачних песама, циклуса и књига (Петров 2008: 55). Наслови циклуса, као и песничких књига, један су од важнијих кохезионих чинилаца *цикличног јединства*, што је и осведочено делима која у новије време проучавају поетику наслова као интегративних средшта *цикличног јединства* (Gerard Genette, *Structure and function of the title in literature*, 1988; Giancarlo Maiorino, *First page. A Poetic of Titles*, 2008). Уочено је да наслови Дучићевих циклуса имају симболичку функцију *концептосфера* – времена и простора (*лирохрон* и *лиротоп*; *астротоп* и *астрохрон*) као вид семантичког и идејног подударана, обједињавања и прожимања различитости у новом јединству (Петров 2008: 85).

Послератно откривење авангарде у „граничним“ песничким делима Милоша Црњанског (шифрованим/кодираним насловом *Лирика Итаке*, 1919) и Момчила Настасијевића (*Пет лирских кругова*, 1932), актуализује и нове принципе стварања ширих лирских творевина на узусима кохеренције, концептуализације и сложености. И док се лирика Црњанског остварује у непосредним антиподима искушавању и превладавању премиса предратне поезије (тематски и жанровски принцип циклизације) на ширем естетичком и духовном плану као преиспитивање националне културе и прошлости, у делу Момчила Настасијевића однос према циклизацији песама не само да досеже захтев (песника) према апсолутној поезији већ динамична измена лирских кругова приказује пут од материјалне задатости до чисте духовности.

Управо на основама надреалистичких трагања Растка Петровића и метафизичког језика колективне свести Момчила Настасијевића, нове послератне генерације стварају поезију индивидуалне интелектуалне осећајности, којом ће превазићи међуратну надреалистичку несталност, али и сваку врсту неоромантизма – тако је тежња ка јачој мисаоној обухватности времена у културолошкој визири историје, мита, колективног фолклорног наслеђа, остварена у густој метафорици „унутрашњих слика“, које су на различитим пунктовима

<sup>2</sup> Дучићева песма „Залазак сунца“, објављена 1901. године у *Српском књижевном гласнику*, представљала је поетски увод у плодно књижевно време које ће српску поезију приближити тадашњим европским поетским узорима. У поезији Јована Дучића наставља се пут продубљивања артистичке и естетске линије парнасовске школе (доследност александринца и једанаестерца као основних стихова, сонетна форма, обавезна рима), а на садржинском плану поезија се ослобађа од реалистичке доминације предмета. Сликовитост и готово фотографска прецизност пејзажних слика овде се замењују флуидном поетском атмосфером нагвештаја, у којој се само наглашава контура видљиве предметне стварности, а на обликовном плану чува се формална избрушеност и метричка брижљивост коју је у наш стих увео Војислав Илић. У покушају дефинисања стилске слојевитости српске модерне, Миодраг Павловић наглашава да је период увођења српске поезије у токове симболизма и парнасизма остварен као посебан вид сужавања романтичарског оквира поезије, где је Дучић у понајбољим својим песмама (у циклусима *Јутарње песме, Вечерње песме* и *Сунчане песме*) успевао да израз мисаоних суштина оствари у природи која песнику није декор, већ непосредни и интуитивни саговорник.

неоавангардне и неосимболистичке илуминације актуализоване у песмама, циклусима и песничким књигама савремених песника као „потоњих читача првог смисла“.

## 2. Настасијевићева циклизација као поетичка парадигма – како дело може да предвиди сопственог читаоца (онтологизација језика у песничком заснивању света)

У односу на своје савременике, Момчило Настасијевић је имао успореднији песнички развој, али је зато као „фетишист свих ствари“ био доследан и у доследности истрајан, све док није склопио целину од пет (постхумно седам) лирских кругова: у тишини је писао једну, јединствену књигу поезије, у себе склопљену, затворену. Експресивност Настасијевићевог продора у оно што је општечовечанско онолика је колико је (испод копрене и корена националног и родног) остварена у поетској духовности процесуалне форме као усмереност заноса и посвећеност духа *сржном* и *кружном* оваплоћењу своје поетске мапе и космогоније. Момчило Настасијевић трансформише архаизме у модерне дискурсе и древним садржајима уграђује властитост, а тако промишљени, песнички архетипови представљају првобитну психичку стварност, чија је древност непобитна и у коју нас уводи песничка илуминација.<sup>3</sup> Настасијевићево *апсолутно* није ни чисто појмовно, али ни чисто молитвено (као код неосимболиста) – он *апсолутну поезију* активира као искон и сржну снагу коренитог духа. У односу на песнике попут Милоша Црњанског, Растка Петровића, а и Милана Дединца, песнике који су обележили међуратну српску авангарду, Момчило Настасијевић је био „рубни случај“, који има извесне додирне тачке са авангардном естетиком, али се у много чему и разликује од ње (Брајовић 2000: 353). С једне стране, он својом поезијом гради својеврстан поетички међаш између губљења и гушења авангардног духа у његовом доктринарном и радикалном испољавању и контекстуализацији вредности које су у једном бурном поетичком времену биле заувек предате књижевном и културном памћењу зарад покушаја успостављања новог вредносног склопа. На другој страни, Настасијевић је доживљен и као „музикални фолклорист у српској поезији двадесетог века“ како Светозар Кољевић именује песнике који су од Костића преко Ракића и Дучића, Настасијевића, Миљковића, Попе, Бећковића, Сладоја и Петрова Нога обликовали своју песничку реч на разним поткама фолклорне баштине. Па, иако је Настасијевићев песнички језик толико специфичан и у

<sup>3</sup> Управо ће касније Зоран Мишић у Предговору *Антологији српског песништва* (1967) наглашавати да је „у језику удес наше поезије“ утврдивши и седам грехова наше традиције (распеваност, реторика, превелика позитивистичка традиција, сентиментализам, наративност, ларпулартизам, скоројевићство, односно снобизам у новаторству), и у песницима после Првог светског рата (Црњанском, Петровићу, Настасијевићу и Дединцу) он ће видети демијурге који су у нашем језику открили неслушене могућности за преображај поетског исказа и видели да се у њему крију најдубљи изрази ирационалног.

својој херметичности недоступан за даља настављања у другом песничком делу, његова поезија и процесуална форма оставреног духовног и песничког искуства трајно су место препознавања традицијског оквира и континуитета за потоње читаче и послератно песничко следство.

У есеју *За апсолутну поезију* (1924) Настасијевић ће потцртати основне премисе поетског кода (одбацавање песничког формализма, инсистирање на неисторичности, апсолутности феномена поетског и неологистичном карактеру песничке еволуције као суберзивној неопходности сваког новог песничког покушаја), које ће бити хармонизоване са конструктивистичким трансформацијама његовог стила.<sup>4</sup> Као у мало којег песника, есејистички речени ставови (*Неколико рефлексија из уметности*, *За матерњу мелодију*, *За стварну реч*, *За стварну мисао*) извиру из самих принципа праксе, они се преплићу и допуњују, траже једни друге, и тако дејствују, те се и у приступу његовом делу управо теоријска, есејистичка и критичка мисао исказује често као основ интертекстуалног повезивања циклуса у ширем и ужем (лексичком, односно хипограмском) виду<sup>5</sup>. Тако и Радован Вучковић примећује да се управо посматрање његовог теоријско-критичког и песничког дела у панорами општих кретања у српској међуратној књижевности (подразумевајући и шири европски контекст) исказује као видовитост, те закључује да је стварање ретко којег другог авангардног писца тог времена „тако карактеристично за континуитет модерничко-експресионистичког таласа из времена пред рат и после њега као Настасијевићево“. Идејно и филозофски, Настасијевићево дело продужава основне естетичке идеале и принципе предратне модерне (мисао о хармонији, мистерија људске душе као основни садржај

<sup>4</sup> Зато је у анализи и приступу Настасијевићевом књижевном опусу, мишљења је Радован Вучковић, један од најбољих и најзначајнијих савремених истраживача новије српске књижевности, везан првенствено за авангардне токове српског и хрватског модернизма XX века, важно узети у обзир две важне претпоставке: континуитет који његове идеје повезује са предратном књижевношћу, односно појава неосимболистичких и неоекспресионистичких уметничких концепција у време тридесетих година и друго, да је до коначног публиковања Настасијевићевих текстова дошло у конструктивистичко-морфолошкој фази српског експресионизма, тј. у модерничком тренутку часописа *Мисао*.

<sup>5</sup> О Настасијевићевом песничком језику саопштавале су се и водиле дуге расправе, како међу језикословцима у примарној вокацији (Белић) тако и у књижевним круговима његових савременика. Овде издвајамо Андрићеве поетичке погледе на реч као „драгоцену и послушно средство за изражавање наше уметничке замисли“, где је „Настасијевића случај трагичан“ јер „питање језика најуспелије је код оног писца код кога се као питање не поставља“ (оно је савладано) и Винаверова запажања нових поетичких погледа на „ослобођену“ књижевну реч, која у односу на реалистички проседе није само средство, већ „језик с осећајем одговорности ствараоца“, као симболичке антипode, месец дана после Настасијевићеве смрти 1938. године у београдском ПЕН-клубу. Према стенографским белешкама, овај разговор је објављен у *Новој смени* 1938, са потписом SWAN (Винаверов псеудоним):

„Настасијевић је волео наш језик. Волео га не само пуном љубављу љубитеља, него и осећајем одговорности ствараоца. Чест је случај да специјалисти не воле оно занатско у занату. Реалистички писци сматрају језик само средством. Они не виде, као Настасијевић, у њему зачарани круг од циља и од средстава. (83)

Мислим да Настасијевић није ни жалео да изађе с друге стране тунела о коме говори Андрић. Песнички се тунели и не копају само у саобраћајне сврхе. Можда и не треба да буде никаквог излаза из тог тунела, и можда је у томе највећа и најчудеснија наука“.... (89) (према Милосављевић 1978: 284).

уметничког дела, и покушај укидања дуализма тело–душа, интегративност као супротност спекулативном разуму), а уметнички остварује морфолошке интенције послератног конструктивизма моделативним искушавањем песничког језика и поетске *бити* „у читавој преоријентацији једног крштења“ (Настасијевић 1991: 101) (Вучковић 2011: 283).<sup>6</sup> На идеолошкој равни овај пут проницања подржан је и оствареним логосом Настасијевићеве метафизичке концептуалности хајдегеровске дефиниције језика у функцији бити (*стварне речи*), која врхуни у својеврсном изједначавању метафизичке поетске бити са суштином религиозног профетизма и христјанизацијом засвођеног поетског исходишта.

Са тог идејног становишта, формално и морфолошки Настасијевићево дело и у послератном периоду поставља нове стандарде експерименталности језичке артикулације и тежње (усмерености) ка поетичким решењима у конструктивном актуализовању и језичком моделовању окултних и мистичних садржаја човековог духа и душе (Вучковић 2011: 284), у *органској* и *органичкој* задатости форме не би ли се „измењеном реду ствари дао даљи духовни корелатив, даљи израз“ у проширењу основе нашег књижевног језика насупрот рационалистичким одредницама предратног естетизма Богдана Поповића, што потврђују и водећа поетичка истраживања Настасијевићеве поезије:

„Но, из сасвим других разлога зазиремо да Настасијевића назовемо авангардним песником. Али је он можда још одсудније мењао оно што је у поезији основно: облик општења или облик комуникације. Ако помније пратимо све верзије песама у настајању, уочићемо да је у каснијим прерадама и дорадама Настасијевић испуштао препознатљиве појединости из појавног света где год је то било могуће. Видљиви подаци (конкретне слике) претапају се у песничко виђење (модел), код кога се утисак о апстрактности појачава сразмерно с уопштавањем значења“ (Петковић 1999: 121).

И док се у првим циклусима (*Јутарње*, *Вечерње*) читаочев одзив поетском свету реализује на датом елементу фолклорне матрице (лексичке и стилске илуминације редуковане словенске антитезе) и њене мелодијске креолизације у епифанији пасторалне песничке слике, циклуси друге песничке фазе (посебно циклус–песма–поема *Глухоте*) обилују *неграматичностима*, „нејасноћама“ које разумемо као аберације значења на миметичкој и истовремено као варијанте смисла на семиотичкој равни текста.<sup>7</sup> *Глухоте* су најунутрашњији

<sup>6</sup> Из невеликог лирског опуса стајао је дуготрајан и мукотрпан рад, који је пролазио кроз више узастопних етапа (ране песме су настајале у периоду од 1915. године – исказују се у три типа, придржавајући се интонацијских начела поделе Бориса Ејхенбаума): *декламаторску* (доминантан Ракићев утицај у 1915. и 1916. години), *говорну* (разарање форме парнасовског стиха и ослобођење језика и стиха у песмама 1917–1919, у њима је највише експресионистичких елемената) и *мелодијску развојну фазу* (1921), у којој се јављају песме као прототипске варијанте и архитект каснијих Настасијевићевих песама (блиске им по ритмичко-синтаксичкој организацији стиха), о чему сведоче сачуване варијанте песама; за неке песме пронађено је у његовој заоставшини и по пет-шест варијаната.

<sup>7</sup> Што се више приближавао дефинитивној верзији песме, израз све више одступа од стандардних језичких норми, постаје сажетији, архаичан у избору лексике и реченичном поретку. Услед тога, смисао се песме затамњује, али су истраживачки путеви сагледавања поетске духовности песника тим сложенији и истовремено интуитивно непосреднији – у лапидарности песничке фразе осећа се рефлекс збивања, „силovitост и изненадност радње“, али не и збивање само, а

круг, крајња тачка песникове духовне усредсређености ка трагању за тајном, односно *песничко сведочење тајне*, мукли отпор слову који није водио само у дуги и стрпљиви рад на језику већ и ка померању које се завршава обртањем језика с лица на наличје, будући да је ћутање (глухота) наличје говора, где су парадокс и елипса доминантни поетски ентитети противречног карактера бића и постојања, изражајног редуктивизма онтолошке несигурности.

Тежина општења, доведена до саме границе разумљивости, настаје и због чудноватог везивања супротности које нас збуњују. Стварност је непојмљива ако у суштини није ток; непојмљив је и ток ако у свим фазама себе не одаје свој извор. Тако се завршни стихови, четврте песме из циклуса *Глухоте*:

*И знам,  
велико, муком једно,  
ту куца срце.*

*Увору где извирало,  
клици утаман биљка,  
тврдом незнања зрну,  
где се знало.*

(Настасијевић 1995: 52)

– илуминативно прожимају са пшеничним зрном из *Јовановог јеванђеља* што уморући много рода роди (*Нови завет* 2003: 12.24, 209). Песме циклуса *Глухоте*, по свему судећи, окренуте су поетици и стварању духовности песме више од других лирских кругова – оне њу (поетику) имају као свој предмет и варијацију. Новица Петковић говори о *празнинама* или *белинама* у Настасијевићевим песмама као оним местима где се осећа да се извесна језичка јединица (реч или синтагма) која недостаје у површинској равни подразумева у дубинској структури текста у опозиционим релацијама просторног, а потом и временског следа: *горе–дале, овде–тамо, пролазно–непролазно*, а Светлана Велмар Јанковић у амбивалентном односу значења, ритма и звука (ритмичког покрета моћи и муклог звучног одјека немоћи) издваја актуализацију особене „истинитости тона“ (Велмар Јанковић 2013: 105)<sup>8</sup>, где су значења звука и ритма не само сагласна са значењем речи већ и са суштинама које се тим речима желе исказати у тежњи да се садржај ћутања изрази језиком који је најближи ћутању, односно *стварној речи*.<sup>9</sup>

мук и ћутање, односно *белине* су само видови присуства оних најскривенијих суштина духовне стварности ка којој се језик непрекидно враћа кроз *стварну реч* (песнички језик) која мора да изрази (потре) то ћутање. У томе је и основна драж увек освежене истраживачке преданости циклуса *Глухоте*, у којем је на најнепосреднији начин актуализована психолошка, идеолошка, егзистенцијална и поетичка раван онтологизације песме и језичког обликовања.

<sup>8</sup> Како примећује Светлана Велмар Јанковић, у једној једносложној речи увек има (без обзира на природу самогласника) нечег одсечног, тврдог и „као силом откинутог из неке целине“. Песник је чешће тишину звао мук, са изведеним мукло и муклина. Ови изрази су сродни са *глухи*, а и са *глухотом* која је ушла у наслов четвртог лирског круга. Реч је присутна да се кроз њу отвори оно што је најмуклије у бићу, „да само ћутање проговори“ (Настасијевић 1991: 46).

<sup>9</sup> Прва и једина Настасијевићева збирка песама *Пет лирских кругова*, донела је, ослањајући се на нашу народну поезију и средњовековну књижевност, две опозитне могућности функције

Песниково приближавање рубу језика, остварено интонацијским помацама пасторалне (мелодијског) и црквене песме (појамног) увек је у току, на размаку од увора до извора, од клице до биљке, од незнања до знања. Крајњи вид је могућност музикалног редукционизма у моћи „да кроз речи проструји тајанствена сила“ (Вучковић 2011: 293), сусрет и стапање ћутања и музике као највишег облика креолизације *даха* и *духа*.

Од следећег циклуса *Речи у камену*, почиње обрнуто кретање, од унутрашњег света ка спољној слици, од искушавања и песничког сведочења тајне бића ка стварности света што окружује песника. У формалном погледу тај круг има највише сродности с претходним: састављен је од четрнаест кратких песама без наслова, које на различите начине драмски потцртавају и варирају доминантно осећање егзистенцијалног страха, ужаса, сумње и вере која у том *дезактуализованом* оквиру стварности покушава да се роди: у изразу је исто тако елиптичан, али ипак много јаснији и одређенији у наговештају смисла. У овим песмама се историја не сагледава ни као сцена, ни као контекст, ни као основа за поетску атмосферу. Насупрот таквим актуализацијама, у Настасијевићевим песмама доминира чиста егзистенција, опсесивно осећање страха од бесмисла, несигурности, усамљености, ужаса и свеprisутног осећања грешности човека, односно коби греха у неизвесном и сложеном свету амбивалентности сенки и привида. Драматичност циклуса је остварена сугестивним поларизацијама (*дан – ноћ, преситост – глад, даник – ноћник, враг – Бог, наличје – лик, нечисто – пречисто, девојка – старац, воњ – мирис*), које се сценски измештају од неба и пакла до градске собе и блудничке постеље, од градског раскршћа до крста са распећем (које није казна, ни послане, већ избор, опредељење и став).

Деривација поетске матрице од унутрашњег ка спољњем, од нејасног ка јаснијем, од затамњеног ка мање затамњеном, а у изразу кретање од сажетог, елиптичног начина казивања ка развијенијем, разгранатијем изразу, започето у циклусу *Речи у камену*, поетско-онтолошки врхуни у циклусу *Магновења* и *Одјеци* (Деретић 2002: 1083). Песник се окреће од бића ка постојању, али га доживљава на нов начин: оно што се у првим циклусима јавља само као наслућивање, овде је дато као сазнање, као плод духовног искуства у властитом рођењу у биће.

Постхумно уврштен у целину песничког књијжа, циклус *Магновења* гради неколико „импресивних поема, сличних модерним сонатама, са ставцима који су

песничког језика: *могућност комуницирања помоћу мелодије* и *могућност комуницирања помоћу белина и глухота*. Ниједан наш други песник није функцију језика довео до тако великих распона. У опонирању *овде* и *тамо*, доле и *горе* налази се једно од структурних језгара Настасијевићеве поезије. Он ће се касније, у песми *Поглед*, опет вратити на ткачки разбој да би увео још једну кључну опреку: да би моделовао *пролазно* наспрам *непролазног*:

*Гине ткач,  
и гине ткање, и влат.  
Ал' чудно непогиба мир,  
златали зри,  
где гинуло се и ткало.*

(„Поглед“, циклус *Магновења*, Настасијевић 1995: 78)



у овим песмама, мале песме, повезане дубљим везама“ (Леовац 1995: 159), а седми циклус *Одјеци* је повратак на поетску фактуру првотног цикличног процеса трајања и природне обнове. Као експресивни део циклуса *Магновења*, „Туга у камену“ је песма која о ходу по мукама говори као о ланчаној реакцији, где један парадокс покреће други у кружном кретању људске драме, егзистенцијалног дрхтаја и неспокоја, разапетости и сједињености у свим супротностим бића и света. Структурирана у девет малих песама које прстенасто граде оквир целине, она своју задатост динамизира у значењском контексту овог циклуса, целисходном и у поетичком виду развијеном мелодијско-ритмичком основном која пулсира у оствареном словенском тоналитету као матерња мелодија развијене песничке фразе сетне и смерне наде (*Ни реч, ни стих, ни звук / Тугу моју не каза*):

1

*Ни реч, ни стих, ни звук  
Тугу моју не каза.*

*а дуге свеудиљ неке  
небо и земљу  
спаја и спаја лук.*

6

*Слобода робу, – одбегнем далеко,  
а све дубље ту.*

*И благослов што гробу  
колевци проклетство неко, –  
одужити дуг.*

7

*Све зове,–  
остајем.*

*Кореном у камену  
тузи затварам круг.<sup>10</sup> („Туга у камену“, *Магновења, Седам лирских кругова*)  
(Настасијевић 1995: 88).*

Тако се основа циклотворности *Магновења* овде исказује у овладавању односом конверзије и експанзије мисли у епиграмском стиху, сржној синтагми у

<sup>10</sup> „Никоја реч“ је прва Настасијевићева датирана песма (1915):

*Никоја реч, ни стих, ни звук,  
не каза љубав моју,  
Ни колику чежњу крије срца мук  
и бол за тобом.  
Све некуд креће,  
све пева, нариче, диже се и пада.  
У мојој души без крика и јада  
Непомично ћути скамењена туга. (1970: 231).*

Видимо да је управо два прва стиха ове песме Настасијевић употребио у песми–поеми „Туга у камену“ (1934) као део циклуса *Магновења* (*Ни реч, ни стих, ни звук, / тугу моју не каза*).



којој пулсира драматика, хијазам, оксиморонско прометање значења и херакли-товска несталност као сталност тока у оствареним мелодијским и ритмичким динамизмима веће форме (која тежи сржној и кружној заснованости, односно процесуалној *радијалности*) и завршних стихова, у којима се линијом кантилене коначно процесуално извија духовно и песнички прочишћена матерња мелодија *стварне мисли*. Оваквом концепцијом груписања песама и циклуса формира се и један вид *продуженог песничког текста*<sup>11</sup> или једне „суште“ песме у којој је синтетизован низ малих песама, где је низ утисака могуће уобличити у јединствену целину, а да се истовремено не изгуби јединство утиска појединачне песме, што је и претпоставка њиховој самобитној позицији.<sup>12</sup>

На путу дијалектички остварене кружне кретње од стварне речи ка про-ницању Бића, извора и увора из Ја у не-Ја, песничко приближавање тишини од које је и душа саткана, заправо је приближавање средишту ове поезије. Тишина је засветлела и на њеном врху, у можда најбољој песми „Мисао“, у завршном кругу *Магновења*:

*Тишином чудно  
све ми засветли, –  
крилата походи ме она.*

*Нерођених зора  
запоју ми петли;  
са дна искон-мора  
потонула, чујем, брује звона. („Мисао“, циклус *Магновења*)  
(Настасијевић 1995: 97).*

У свом стваралачком поступку продирања у вансмисао, „надстварност“ како ју је исказао у својим белешкама за стварну реч, Настасијевић је пратио матерњу мелодију у карактеристичним прелазима целовите стварности, у којима и лежи магија мелодичног израза, док је све остало само одјек поетске духовности остварене креолизацијом сликовног и мелодијског даха и духа. Ниједан наш песник није функцију језика довео до тако великих распона у згуснутим, малим формама збијених судбинских мотива да би га узвисио и учинио „трајнијим егзистенцијално-поетски“. Тај преображај језика огледа се како на фону исказаних парадокса којим се сенчи однос према ефемерном, тако и у кантиленама завршних циклуса, мелодијски развијеним структурама које се сада граде као низ минијатура са до сржи апстрахованим и редукованим поетским ентитетима, понирући у продубљени оквир речи-бића у кружењу поезије око своје *стварне мисли* и *речи* као проникнуте суштине. Песник је почео своје кругове

<sup>11</sup> Овај термин се појављује приликом анализирања могућности дуге песме у полемикама Едгара Алана Поа и Т. С. Елиота.

<sup>12</sup> У Мишићевој *Антологији српске поезије* издвојен је пети циклус *Речи у камену*, песма „Госпи“ узета је из трећег циклуса *Бдења*, песме „Поглед“, „Порука“ из шестог циклуса *Магновења*, а у Павловићевој *Антологији српског песништва* „Сиви тренутак“, „Предвечерје“, „Родитељу“, „Осама на тргу“ и „Траг“ из трећег круга *Бдења*, док су „Туга у камену“, „Порука“, „Пут“, „Речи из осаме“ и „Мисао“ из шестог *Магновења*.

дневним соларним кругом, а завршио их је годишњим, као да се тиме ова поезија, сва окренута ономе скривеноме и неизрецивом, у својој битности укључује у вечни циклус живота природе у којем је смрт у стопу праћена поновним рађањем (Павловић 2000: 324).<sup>13</sup>

Целокупан низ песникових циклуса може се пратити из те средишње линије као процес обожења или „индивидуациони процес“, који је, подстакнут Христовим страдањем, сам песник отворио као три степена развитка бића: као естетског, као етичког и као религијског и са друге стране као песничко бивање и сведочење „поверења у владавину логоса, схваћеног истодобно у смислу језика и у смислу онога што је надматеријално, наднаравно и надређено језику, а што увек и неумитно подразумева поредак наспрот беспоретку, уређеност наспрам анархичности, коначни смисао наспрам релативног бесмисла и апоретичности“ (Брајовић 2000: 356).

На трагу хоризонта обједињења Настасијевићеве поезије (мука и молитве), како запажа Никола Кољевић, био је онајпре енглески слависта Едвард Гој, уочавајући да је Настасијевић био религиозан песник на симболистички начин, у чему се суштински разликовао од персоналности надреалиста:

„Значење надстварности, како га Настасијевић употребљава, сасвим је различито. На првом месту оно подразумева да уметност почиње тамо где суштина постојања бива неизрецива терминима рационалног, терминима описа. Она и не може бити рационална у смислу јасног, логичног описа јер надмашује област искуства. Такво исуство може се само нагавестити. Али процес наговештавања је свестан поступак, поступак мисли (употребом језика), колико и осећања (изазивање емоционалне свесности)“ (Гој према Кољевић 1988: 303).

Трагом обнове авангардних тенденција међуратног периода у новом интертекстуалном, интелектуалном и духовном кључу креће поезија која своју идејну платформу налази у првим песничким књигама савремене поезије као снажна концептуална сагласност у исказивању песничке космологије и поетске визије:

„Све молитве у српској поезији долазе из несреће, личне или националне. Настасијевић моли из радости, из усхићења. И док сви у својим молитвама моле за помоћ и опроштај, он моли за пакао, јер зна у једном од најведријим стихова српске поезије, да је:

*дубље дно души но страдању!*“ (Симовић 2001: 236).

Унутрашња кохерентност, сложеност и целовитост циклуса својствена

<sup>13</sup> Миодраг Павловић констатује да Настасијевић полази од исте сатанистичке основе као Бодлер и Лотреамон: одвојен је од нагона за животом, одвојен од нагона врсте (у песми „Родитељу“ ће рећи: *Плод ја без плода твој/ И судња ова у мени реч*), разуверен у једноставну лепоту света, у могућност да се свет улепша и дотера – али његова поетска и духовна исходишта ипак даље сежу. Јер, док је од тога следећи Бодлеров корак *Сатанине Литаније*, Настасијевић се опредељује за доброту у патњи и трпљењу, бивајући собом мноштво (у песми „Јединој“: *И дубље ли нас нема, / дубље се отвори спасење*), он не зна за клетву, и у томе је велика његова лична особеност. Уочљива је сродност са Дисовом добротом, спонтаном и паћеничком, мада је Дис имао своје сатанистичке Ерупције – динамика тог искушења подтекстуално се прожима непосредно и илуминативно са *Књигом о Јову*.

је нарочито у за живота објављеним круговима (*Јутарње, Вечерње, Бдења, Глухоте* и *Речи у камену*), од којих су прва три реминисцентно насловљена према три богослужбена круга црквеног појања (*Јутарње, Вечерње, Бдења*), а четврти и пети (*Глухоте* и *Речи у камену*), са новостечених поетских врхова непосредније продубљују поље затомљене егзистенцијалне и онтолошке драме модерног човека. Два постхумно објављена круга, која је сам песник називао шестим, односно седмим (*Магновења* и *Одјеци*) могу се схватити као орбита песничке синтезе християнизоване концептосфере међуцикласних веза, коју је у обједињеној поставци као *Седам лирских кругова* први пут приредио један од „потоњих читача“, Васко Попа (Настасијевић 1968: 172).<sup>14</sup> Управо у постхумно обједињеној поставци ових циклуса у приређивачком оку Васка Попе (1968), песничка књига је добила контуре динамизације нове цикличне контекстуалности, семантике, илуминације и дијалогичности поетске речи. Јасније се издваја архитектоника поезије грађене на принципу концентричних кругова: сваки нови круг уписан је унутар већ постојећег, при чему кретање иде од спољашњих ка унутрашњим круговима, а затим од унутрашњих ка спољашњим. Однос међу круговима сличан је односу међу варијантама исте песме: сваки је круг корак даље на путу (што је песников крајњи циљ) ка сведочењу *тајне* на плану њене онтологизације и смисла, односно актуализацији *матерње мелодије* на плану израза: језичка и стилска варирања повратне матрице првих песама у потоњим остварењима показују како су се поетичка померања најнепосредније остварила на релацији стваралачки субјект–језик, где је улога стваралачког субјекта у зрелој фази била сведена на катализаторску (песник–медиј) у омогућавању спајања речи према њиховим властитим дозивима – од речи у служби песника, песник је дошао у службу језика, постао је *објект језика* (Милосављевић 1978: 367). Поезија Момчила Настасијевића у циклизацији седам лирских кругова је чекала своје послератно уцеловљење као дијалогично „обло јединство“ матерње мелодије, „наше класике једине и праве“ (Попа 2001: 589) и средњовековне молитве византијског канонског одзива српским старим „златокрилим химнографима“ – песмом као „иконом нашег девичанског матерњег језика“ (Попа). Настасијевић је међаш и препородитељ језичког и културног памћења, и сам озарени и благословени искушеник пада и бола, процесуалне лепоте настајања у нестајању.

<sup>14</sup> Настасијевићева породица и пријатељи објавили су након његове смрти *Целокупна дела Момчила Настасијевића* (1938–39) (са Винаверовим предговором), где су посебно (у петој књизи) штампани циклуси који су настали после објављивања прве и једине збирке *Пет лирских кругова* (1932). Постхумно објављени циклуси *Магновења* и *Одјеци* ће први пут бити обједињени у песничкој књизи *Седам лирских кругова* у избору Васка Попе, што је знаменити послератни песник образложио великом жељом самог Момчила Настасијевића:

*Наслов Седам лирских кругова дат је овом избору, да би се, бар сада, испунила једна жеља песникове. Из рукописа сачуваних у породици Настасијевић види се да је сам песник циклусе Магновења и Одјеке (...) називао шестим, односно седмим лирским кругом.* (Попа 1968:172).

### 3. Циклична семантизација митско-историјске матрице у контексту поетске духовности *лирохрона* и *лиротона* (Типови циклизације послератног српског песништва – од линеарног ка радијалном)

Иако је и Васку Попи с Настасијевићем, уз стваралачку илуминацију језика (речи као дарови, упућени онима који држе до те игре да воле што је исконско и стваралачко у човеку, али и оно што је апсурдно у њему), заједничко и градитељско својство песничке књиге, он се од њега одваја тиме што из своје поезије сасвим искључује религиозну и фолклорну мистику. Премда своје слике испреда од митске грађе, његова битна одлика није урањање у митско, несртајање у архаичном, него особена савладаност митског и архаичног у драмском апострофирању модерне амбијенталности (атмосфере).

У процесу динамичне циклотворности песничког опуса, не само сумом свог поетског искуства него и појединачним метафорама (експанзијом и конверзијом поетске матрице), Васко Попа превазилази условност лирске формуле у тражењу нечега што би било „еп нашег времена“. Крупан корак ка остваривању великих песничких облика без враћања класицистичким схватањима јесте циклична организација којој је песник подвргао своје песме, грађене модерном фактуром „елиптичном и синтетичном у исти мах“ (Мишић 1997: 46). Од самог зачетка његова поезија има у виду циклусни план којим опасује, затвара и исцрпљује своју тему (Павловић 1964: 239). Од надреалиста Попа је наследио очуђену, покретну сликовност израза и изглобљену метафору, али је негирао аутоматизам и ирационалност стваралачког чина, те је увек путем индивидуалног, синтетичног преобликовања поетичких начела модерне поезије актуализовао те елементе у свом стиху на особен начин, дајући им рељефност и конкретност, изворност и стваралачки отклон од дикцијске баналности у модерном стремљењу концизном, епиграмском облику. Код Момчила Настасијевића Попу је фасцинирала (о томе је песник писао у својим есејима) снага речи, њихово дејствовање – песник им је вратио моћ преображавања живота, „коју су имале на дан свог рођења“ (Попа 2001: 578).

У *Усправној земљи* (1972) песник је дао пет циклуса у којима он песнички ходочасти од средњовековних духовних извора, чак од стародревних предања о Светом Сави, преко предања о Косову, затим песама о Црном Ђорђу, које уоквирују песме о Тэле-кули све до песама циклуса *Повратак у Београд*, у којем дуговечни град фениксно ниче стално из свог нестанка. Отуђеном свету песник супротставља чаробни свет лепоте и особите духовности. Погледајмо динамику развоја и преображаја поетске матрице (значења песничке мисли) у историјско-митској процесуалности поетске духовности – песма почиње једном перцепцијом која је искушана метафора *куле смрти*, да видовито открије ужасне остатке смрти, да би на крају преплела облике смрти и живота у звезданом колу. Песмом и целим циклусом лобање су симболично постале вечна бића.

*Око смрти звездане у кули  
Лобање у месту играју  
Завришно звездано коло*

*Кула смрти  
У њој господарица уплашена  
Од себе саме*

(„Теле-кула“, циклус *Теле-кула, Усправна земља*, Попа 2001: 237).

Симболика наслова циклуса (а касније и песничке књиге)<sup>15</sup> усмерава читаоца ка необичној перцепцији хронотопа (просторно-временских односа). Усправна земља се гради просторно – с једне стране макропростор је цела земља, а микропростор је предочен манастирима, градовима, градском целином, топографским објектима. Агоналност и повезаност простора на земљи и на небу (слика земље која се усправља) упућују на необично важну и неодојиву димензију времена. Време *Усправне земље* почиње вучјим пастиром, наследником хромог вука. Вучји пастир наставља време вука, његова улога је предводничка, просветитељска, сазнавалачка. Он види, учи, упућује. Штап преноси знамења прошлости и омогућава улазак у посвећење ономе ко ходочасти, у овом делу самом лирском субјекту.

*Ходам са очевим штапом у руци  
Са упаљеним срцем на штапу*

*Стопала ми сричу слова  
Која ми свети пут испишује (...)*

*Далеко сам још од тога  
Да их одгонетам  
За сада ми на вучје сазвежђе личе*

(„Ходочашћа“, *Ходочашћа, Усправна земља*) (Попа 2001: 207).

Књига *Вучја со* (1975), у којој се мотиви из *Усправне земље* допевавају, развијају или приводе крају – сва је у знаку митског, вучјег света. *Вучја со* је предворје паганског светог простора.<sup>16</sup> Ако погледамо симболику самог насло-

<sup>15</sup> Приметно је да су циклуси прве Попине збирке *Кора* (1953) касније претрпели извесне промене у односу на првотну верзију. Осим измењеног редоследа циклуса у збирци (у првом издању циклуси *Далеко у нама, Опседнута ведрина, Предели, Списак, Усправна земља*), у самим циклусима остварена су сажимања (у циклусу *Опседнута ведрина* изостављена је истоимена песма, у циклусу *Списак* изостављена је песма „Виолина“), а у потоњим издањима циклусом *Далеко у нама* се завршава књига, што значи да је овај циклус премештен с почетне позиције првог издања 1953, док се циклус *Усправна земља* развија у истоимену песничку књигу 1972. и не појављује се у потоњим издањима песничке књиге *Кора*.

<sup>16</sup> Не морамо знати све студије о миту и религији код Срба (Веселина Чајкановића или неко друго слично истраживање и тумачење старе српске митологије) да бисмо интуитивно сагледали

ва централног (првонасталог) циклуса *Вучја земља*, уочићемо да *Вучја земља* својом тематиком и мотивском структуром представља настављање и обезбеђивање дубине *Усправној земљи* не само по историјско-духовној (тачније митолошкој) већ и развојној словенско-претхришћанској и национално-хришћанској основи. Пут који земља пролази у својим искушењима (од *распете* и *заветне* до *ускришег јагњета*, спремног за *друго рођење*) алузивно упућује читаоца на библијску конотацију Христовог пута од страдалника до узвишеника, на линији између трајања и нестанка. Ова завршна линија циклуса се својом амбивалентношћу потпуно семантички повезује са најширом идејном основном песниковог опуса, у којем је распетост вучје земље само дубљи духовни слој оне исте усправне земље, која на размеђи успећа и земаљске пошасте стасаву у сопственом митско-историјском кључу као јединству чулног и духовног.

Загонетка и мит су често та линија Аријадниног конца којом песник ходочасти кроз магме прошлости и традиције, као да је и сам лирски субјект (условно песник) дубоко уронио своју „вучју“ мисао у ову поезију, посебно у песничкој књизи *Вучја со* (1975) и у ритуалном обраћању успоставио мали свети простор, очуван у митској успомени о хромом вучјем божанству (Петковић 1999: 209). Ова посебна црна негативна трансценденција је у матици процесуалне форме песама Васка Попе.

Попа антитетички види вука и пса, вучји и псећи свет, па и митологије тих бића – песничка реч актуализује и сведочи изворну: што је Свети Сава вучји пастир, што такав постоји у неким народним причама (а не у посвећеним предањима) говори нам да је „вучја со“ судбинска со живог духа. У овако постављеној семантичкој равни све ужасно и мучно припада псећем свету, па зато и тешке клетве и псовке потезу псећи живот – неизрециву псећу покорност и псећу хајкачку острвљеност. У циклусу *Трагови хромог вука (Вучја со)* актуализована је у пет песама митска егзистенција хромог вука који *Хода без предаха/ Из једног обруча псоглаваца у други*.

Хроми вук надахњује песника (и читаоца) животворном снагом, и то управо он кога су и *силници псоглавци с ножем за увом/ и ловачки змајеву вукождери* у свеопштој хајци гонили и срамотили:

„Хроми вук је друго него скривени бог, он и јесте и није, свуда јесте и није, наш у машти и у сржи зато што је исконски бог стварања и стваралачке борбе“ (Леовац 2000: 37).

Песме Васка Попе су испуњене притајеном драматиком, оне унутрашњим хармонијама (хармонизовањем) супротности и сличности делују поликордно, те су дејствене својом обилном поетском духовношћу. Упоређујући поетику Васка Попе са поетикама Момчила Настасијевића и Растка Петровића, у трагању ових песника за родношћу знака духовног постојања, уочљиво је да су Попини претходници трагали за родношћу као нечим посебним с којим би интонирали своје визије света, а Васко Попа је нешто посебно и интимно сплео

и свестраније мисаоно тумачили Попине песме које аутономно и аутентично поетски живе и делују.



са митским и историјским да су то историјско и митско постали саставни делови интимног песничког бића. У исходишту циклизације његових песничких књига (апострофиране *Усправне земље* и *Вучје соли*) почетна наративност поетске фактуре (линеарних веза) динамично се сустиче, сажима и преображава у митско-историјске етимоне илуминације радијалне (повратне) слике. Унутар песме одиграва се дијалог и агон између митског (овде објективног или, чак, епског) и лирског (као субјективног), између приче и лирске слике, те се тако целокупност радијалних веза циклуса књиге *Вучја со* доживљава као сликовни долазак до митско-поетских етимона у иницијацији језика и духовној процесуалности форме као сублимном обухватању митолошког и модерног.

Ако је деветнаести век романтичарским визијама Његоша и Лазе Костића отворио путеве ка поезији великих замаха имагинације и изражајног патоса, онда је двадесети век поезијом Момчила Настасијевића и Васка Попе актуализовао песничку реч унутрашње суспрегнутог, чак дискретног заноса, једноставних линија и обилне, напете и сложене поетске духовности цикличне форме. Упркос већим или мањим искушењима, били су уверени у онтолошку самобитност и посебну духовну мисију поезије, и Васко Попа који је био можда највише опседнут апсурдним играма у свести и у реалности.

#### 4. Циклизација као семантика процесуалне форме – синтетска исходишта

Васко Попа и Момчило Настасијевић повезани су устремљеношћу на искон и срж, кроз трагање за изворном младошћу у свему, пре свега у духовности. Оба песника су трагаоци за чудотворним снагама језика: један у *родној мелодији*, други у *родној слици*; један окренут мистици, а други митском језику – били су уверени у посебну духовну мисију поезије, дубоко агоналне и високе поетске духовности.

Полазећи од међуратних тенденција авангарде да се разорном тенденцијом у односу на традицију побегне из умртвљености и створи најпоследња литература, песници послератне генерације понављањем непоновљивог „крика“ својих авангардних (међуратних) претходника, граде нове уметничке и сазнајне путеве које бисмо могли тумачити и као доктрину, стандард и пропозицију будуће књижевности. У том контексту, Васко Попа и Миодраг Павловић су вероватно међу првим песницима којима се авангардна књижевност указала као део традиције – важан, саставни део једног вишевековног континуитета.

Штавише, ови песници су својим опусима поетски актуализовали доживљај културе и традиције као целине од чијег разумевања судбински зависи лик модерног доба. При томе, утицај модерности је несумњив у оним структурама стиха Настасијевића и Попе, у којима се модерност мери снагом погледа у хаос, „интензитетом односа према околини“ (Павловић 1981: 202–262), трагањем за поезијом која може да буде „откровење нашег првобитног стања“ (Паз 1990: 150), највеће проширење значења речи (Паунд 1975: 278) или поглед на живот потекао од оног ко је био изузетан посматрач (Т. С. Елиот 1975: 289).



У таквом историјском и поетичком контексту је и истраживање циклуса наших писаца сагледано праћењем функционалности песничког памћења и новим преиспитивањем античких, народних (усмених), историјских искустава српске средњовековне књижевности, библијских/хришћанских и архетипских интертекстуалних матрица у њиховом делу са становишта циклизације ширих лирских структура. Родовска канонизација у ширем типу сагледавања није примењена у жанровском примату, већ су више апострофиране могућности синтезе у модерности песничког израза.

Илустративне су ту посебно компаративне анализе и интертекстуална повезивања унутар седам кругова Момчила Настасијевића, али и динамизам поетске матрице песме у настајању. Уочљиво је да за разлику од унутартекстуалног понављања, које у поетском тексту претежно врши стилистичку функцију емоционалног појачавања, интертекстуално понављање представља фактор градње и структурирања лирског циклуса деривацијом и конверзацијом поетске матрице, односно *центрифугалним* и *центрипеталним* системом поетских ентитета. Управо ова *радијалност* има у лирском циклусу као динамичком систему увек двоструку улогу – повезује сликовно и тематско јединство поетских текстова који улазе у лирски циклус и врши улогу интерстиховних спона. Са друге стране, поновљени појмови, слике и лексеме улазе нужно и у сучељене и семантички комплементарне везе са другим идентичним сликама или лексемама или њиховим корелатима у циклусу. Тако се под динамизмом (*динамичким понављањем*) подразумева интертекстуално репродуковање повратне слике – *матрице* (или њеног корелата) у различитим значењским перспективама, које и настају као интеракција поетских текстова Момчила Настасијевића и Васка Попе.

## Извори

- Настасијевић, М. 1958. *Песме, Приповетке, Дrame*. Нови Сад: Матица српска; Београд: СКЗ, едиција: Српска књижевност у сто књига.
- Настасијевић, М. 1968. *Седам лирских кругова*, избор и предговор: Васко Попа. Београд: Просвета.
- Настасијевић, М. 1995. *Седам лирских кругова*. Сремски Карловци: Каирос.
- Настасијевић, М. 1991. *Сабрана дела Момчила Настасијевића*. Приредио: Новица Петковић. Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Српска књижевна задруга.
- Попа, В. 1953. *Кора*. Београд: Ново поколење. Остала издања: Beograd: Nolit, 1956; Београд: Нолит, 1962; Beograd: Nolit, 1969; Beograd: Nolit, 1969. – (Popularna knjiga); Београд: Вук Караџић, 1973; Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1987; Београд: Пословна заједница издавача и књижара Југославије, 1997.
- Попа, В. 1956. *Непочин-поље*: Песме, Нови Сад: Матица српска. Остала издања: Београд: Просвета, 1963; Београд: (Бразде: Коло VI, књ. 35); Београд: Вук Караџић, 1973; Београд: Нолит, 1980; Београд: Нолит, 1995.

- Попа, В. 1968. *Споредно небо*: Песме, Београд: Просвета. Остала издања: Београд: Вук Караџић, 1973; Београд: Нолит, 1980.
- Попа, В. 1972. *Усправна земља*. Београд: Вук Караџић. Остала издања: Београд: Вук Караџић, 1973; Београд: Нолит, 1980; Београд: Народна књига, 1997.
- Попа, В. 1975. *Вучја со*: Песме. Београд: Вук Караџић.
- Попа, В. 2001. *Сабране песме*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства; Вршац: Друштво „Вршац лепа варош“.

## Литература

- Белић, А. 1952. Насиље над језиком. у: *Око нашег књижевног језика*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Брајовић, Т. 2000. *Теорија песничке слике*. Београд: Zavod za udžbenike.
- Винавер, С. 1975. *Критички радови Станислава Винавера*, приредио: Павле Зорић. Нови Сад: Матица српска.
- Велмар-Јанковић, С. 2013. *Сродници*. Нови Сад: Матица српска.
- Вучковић, Р. 2011. *Поетика српске авангарде*. Београд: Службени гласник.
- Genette, G., B. Crampé. 1988. Structure and Functions of the Title in Literature. *Critical Inquiry*, 14, 4 University of Chicago Press, pp. 692–720.
- Гој, Е. 1969. *О два лирска циклуса Момчила Настасијевића*. Крушевац: Багдала.
- Деретић, Ј. 1997. *Поетика српске књижевности*. Београд: Филип Вишњић.
- Деретић, Ј. 2002. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета.
- Елермајер-Животић, О. 2007. *Ствараоци и посредници: студије о српској књижевности и српско-немачким књижевним везама*. Београд: Филолошки факултет: Институт за књижевност и уметност: Чигоја штампа.
- Eliot, T. S. 1975. Tradicija i individualni talenat, u: *Poezija: rađanje moderne književnosti*: [priredili: Sreten Marić i Đorđije Vuković], edicija: Rađanje moderne književnosti. Београд: Nolit.
- Ерор, Г. 2002. *Генетички видови интер(литерарности)*. Београд: Народна књига (Откровење).
- Женет, Ж. 2002. *Фигуре*. Нови Сад: Светови.
- Јеротић, В. 2002. *Дарови наших рођака*. Београд: Арс Либри. (коло 2, књ. 1–4)
- Juvan, M. 2013. *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Кољевић, Н. 1988. *Класици српског песништва*. Београд: Просвета.
- Кољевић, С. 2006. *Вечна зубља*. Београд: Завод за уџбенике.
- Леовац, С. 1983. *Момчило Настасијевић (књижевно дело)*. Горњи Милановац: Дечје новине.
- Леовац, С. 2000. *Трактат о књижевности и уметности*. Бања Лука: Глас српски – Београд: Књижевни Атеље.
- Maiorino, G. 2008. *First pages. A Poetics of Titles*. Philadelphia: Penn State University Press.
- Merlo-Ponti, M. 2013. *Vidljivo i nevidljivo*. Novi Sad: Akademska knjiga.

- Милосављевић, П. 1978. *Поетика Момчила Настасијевића*. Нови Сад: Матица српска.
- Mišić, Z. 1967. *Antologija srpske poezije*. Београд: Nolit.
- Мишић, З. 1997. Поезија Васка Попе, у: *Кора Васка Попе: критике и полемике (1951–1955)*, приредио Гојко Тешић. Вршац: КОВ.
- Павловић, М. 1964. *Осам песника*. Београд: Просвета.
- Павловић, М. 1981. *Поетика модерног*. Београд: Вук Караџић.
- Павловић, М. 1997. *Антологија српског песништва*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Павловић, М. 2000. *Есеји о српским песницима*. Београд: Просвета.
- Паз, О. 1990. *Лук и лира*. Београд: Просвета.
- Paund, E. 1975. Jezik, ritam i rima, u: *Poezija: rađanje moderne književnosti (1975)*: [priredili: Sreten Marić i Đorđije Vuković], edicija: Rađanje moderne književnosti. Београд: Nolit.
- Петковић, Н. 1995. *Настасијевићева песма у настајању*. Београд: БИГЗ.
- Петковић, Н. 1999. *Огледи о српским песницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност.
- Петров, А. 2008. *Канон. Српски песници XX века*. Београд: Службени гласник.
- Свето писмо Старога и Новог зајета*. 1950. (превод *Старог зајета*: Ђ. Даничић; превод *Новог зајета*: Вук Стефановић Караџић). Њујорк–Лондон: Савет библијских друштава.
- Симовић, Јб. 2001. *Дупло дно: есеји о српским песницима*. Београд: Стубови културе.
- Solar, M. 2010. *Ukus, mitovi, poetika*. Београд: Službeni glasnik.
- Стерјопулу-Апостолос, Е. 2003. *Поетика лирског циклуса: на материјалу руске поезије с краја 19. и почетком 20. века*. Београд: Народна књиџа – Алфа.
- Фридрих, Х. 2003. *Структура модерне лирике*. Нови Сад: Светови.
- Чајкановић, В. 2003. *Српска религија и митологија*. Ниш: Просвета.
- Шутић, М. 2000. *Књижевна архетипологија*. Београд: Институт за књижевност и уметност: Чигоја штампа.

## Sanja Golijanin Elez

### THE CYCLIZATION OF CONTEMPORARY SERBIAN POETRY AS THE DYNAMICS OF MEANING OF THE PROCESSUAL FORM IN MODERN CONTEXTUALITY

#### Summary

This paper aims to explore the contextual, historical and poetic assignment of interwar literary flows (with special regard to the poetry of Momčilo Nastasijević) as an inseparable processual spirituality of Serbian poetry of the 20<sup>th</sup> century. By applying poetic and interpretative-analytical paradigms we actualize the tendency towards



stronger cognitive comprehensiveness of time (history, myth, Christian spirituality) in the dense (layered) metaphor of “inner images”, metaphysical and morphological determination of native melody and absolute poetry as the returning matrices of cyclization, from hermetic outcomes of condensed lyrical cantilena of the five lyrical circles to spiritually and poetically metamorphosed melody of posthumously published sixth and seventh cycles *Magnovenje* and *Odjeci*.

We explore the ideal and philosophical outcomes of literary flows and principles of “the new literary modernism” and artistic morphological intentions of interwar constructivism at the levels of different discursive formulae of poetic ideality with a special turn to ideology and poetics which anticipate an illuminative matrix of “the second modernism” and the cyclization of the contemporary postwar Serbian poetry as the opalization of meanings in literary, social, situational and linguistic contexts.

snjelez@gmail.com

## **ZNAČENJA SNOVA U ROMANU OPSADA CRKVE SV. SPASA G. PETROVIĆA**

**Sažetak:** U ovom radu analiziraće se status oniričkog sveta i njegova značenja na primeru romana *Opsada crkve Sv. Spasa* Gorana Petrovića. Onirički svet konstituisan je kao poseban entitet koji egzistira paralelno sa realnim svetom. Preplitanje ova dva sveta omogućuje dekonstruisanje pojma vremena, prostora, mogućnost bežanja likova iz jednog u drugi svet, ali i jednu drugačiju, apokrifnu verziju srpske i evropske istorije. Razmatraće se značenja oniričkog sveta na planu karakterizacije likova (likovi lovaca na snove i likovi koji beže kroz snove), na planu strukture romana (preplitanje tri vremenske ravni i tri istorijska događaja), ali i značenja ovog sveta na fantastičnu i ideološku podlogu ovog romana.

**Ključne reči:** san, onirički svet, Goran Petrović, istorija, fantastika, ideologija

### **1. Uvodni deo**

Pod pojmom značenja snova u književnosti podrazumevala su se uglavnom tumačenja opisanih snova u romanu, te tumačenja simboličke funkcije snova i njihov značaj na planu karakterizacije likova snevača i strukture romana. Frojd je razlikovao manifestni i latentni sadržaj sna. Na jednoj strani je tekst sna, a na drugoj njegovo skriveno značenje pod tumačenjem snova podrazumevao je dekodiranje manifestnog sadržaja sna i otkrivanje značenja latentnog sadržaja jer se nesvesno u snu pojavljuje zaodeno u simbole. Za razliku od njega Jung smatra da snove treba tumačiti onakve kakvi jesu jer sam san pokazuje svoje značenje, „san znači ono što govori“ (Zdravković 2009: 83). Snovi se mogu interpretirati na objektivnom i subjektivnom nivou. Na objektivnom nivou interpretacija se fokusira na snevačev spoljašnji svet, dok su u centru pažnje na subjektivnom nivou osobe odnosno situacije nepoznate snevaču, one koje ne može povezati sa svojim dnevnim životom. Frojдове i Jungove metode tumačenja snova primenjivane su i na analizu literarnih snova. Napisane su čitave studije posvećene tumačenjima i značenjima snova, pogotovo u delima Dostojevskog, Tomasa Mana, Bulgakova...

Međutim, postmodernistički pisci imaju jedan nov, drugačiji odnos prema snu. San postaje poseban entitet, poseban svet paralelan svetu jave.<sup>1</sup> Postmodernistička fikcija „stavlja ogledalo pred stvarnost, ali je ta stvarnost, sada više no ikad, višestruka“ (Mekhejl 1996: 111). Postmodernistička književnost, po Mekhejlu, postiže svoje estetske efekte „tako što u prvi plan istura taj skelet slojeva kao i dvosprat-

---

<sup>1</sup> San se kao poseban entitet javlja i u delima Borhesa, Pavića, Basare i dr.

nu referentnu strukturu koju opisuje Hrušovski, trans – svetovnu identičnost koju opisuje Eko, itd. – u procesu u kojem se modeluje ontološki krajolik našeg iskustva“ (Mekhejl 1996: 111). Romaneski svet tako postaje dvostruki svet. Doležel će strukturu dvostrukog sveta objasniti kao „rascep unutar jednog fikcionalnog sveta“ (Doležel 2008: 139), te pojavu oniričkog sveta kao posebnog entiteta u književnosti možemo tumačiti i kao posledicu otkrića nesvesnog odnosno podele čovekove psihe na svesno i nesvesno. Postmoderna proza će staviti u prvi plani šav između istine i fikcije čineći prelazak iz jedne oblasti u drugu što upadljivijim. Na ovaj način ona „protivreči zvaničnoj istoriji, razmeće se anahronizmima, integrišući istoriju i fantastiku“ (Mekhejl 1996: 115).

Goran Petrović će u svom romanu *Opsada crkve Sv. Spasa* nastaviti tradiciju postmodernističkih pisaca. Snovi u ovom romanu predstavljaju jedan zaseban entitet koji je pandan svetu realnosti. On će omogućiti „koegzistenciju fizički mogućih i nemogućih fikcionalnih entiteta (osoba, događaja) u jedinstvenom fikcionalnom domenu“ (Doležel 2008: 195). Petrović će onirički svet ovog romana opisati kao „veliki nedogledan prostor zajednički za sve rukavce snevanja“ (Petrović 2004: 13).

## 2. Odluke oniričkog sveta „nedogledni prostor“

Onirički prostor – Sam autor ga opisuje kao „nedogledan“ prostor u kome ne važe prostorne odrednice realnog sveta (susret Sv. Simeona i Filipe, „ti iz Nikeje bežiš, ja u Nikeju idem“). U prostoru sna postoje rukavci snevanja, putokazi, slepe staze i gluve neznani u kojima bi snevač mogao da se izgubi, da bude umoren u nekom tesnacu sna ili proteran iz sopstvenog sna i osuđen na život u nesanicu. Uglavnom se prostor određuje vremenskim odrednicama<sup>2</sup>: „Pet godina odavde, u Nikeji...“ (Petrović 2004: 14), „snevanjem je dopirala gotovo dvesta godina posle sopstvene jave“ (Petrović 2004: 97), „Sprva se sokolar Ljuben kretao unazad, ka veku Filipe“, a kada je pronašao komadić pupčanice, pošto su tragovi napravili zaokret Ljuben pođe „ka stolicima budućim“ (Petrović 2004: 98).

Oniričko vreme – Hronološke odrednice oniričkog sveta ne postoje, a kada se želi iskazati vreme u ovom svetu koriste se hronološke odrednice realnog sveta. Govoreći o lovovima, i to onim u snu despota Stefana, krajem XIV veka, kaže se: „tako je, tamo (mada je na javi umro 1185. god.), jednom prilikom smrtno završio od krilate more i vasileus vizantijski, oholi Andronik Komnen“ (Petrović 2004: 96).

Ovakve prostorno-vremenske odrednice oniričkog sveta omogućiće likovima bežanje kroz snove. Ovo bežanje može biti dvostruko: po horizontalnoj osi, odnosno, bežanje kroz snove napred– nazad, pa tako Sv. Simeon odlazi Savi u san, Filipin porođaj je u budućem vremenu, a trojica dijaka beže u dečakov san; kao i po vertikalnoj osi, odnosno, bežanje iz snova u javu i obratno. Carica Filipa i despotov sokolar Ljuben bežaće iz jave u san, a njihov sin Bogdan preći će iz sna u javu. Bogdanova žena Divna tokom trudnoće skloniće se u svet sna. Ono što će simbolički

<sup>2</sup> Ovakav način određivanje prostora preuzet je iz narodne književnosti.

ukazivati na vezu ova dva sveta su ptice i prozori. Ptice simbolično predstavljaju posrednike između neba i zemlje, pa će ptice biti veza između realnog i oniričkog sveta (ljubav Filipe i Ljubena), ali ptice će biti i veza Bogdana, ornitologa, sa sopstvenim detinjstvom u oniričkom svetu, kao i veza sa svojim ocem, sokolarem Ljubenom. Prozori takođe simbolički predstavljaju vizuelni most između spoljašnjeg i unutrašnjeg prostora, između javnog i privatnog, ali u ovom romanu su i most između jave i sna, kao i prošlosti i budućnosti.

### 3. Rukavac – plan karakterizacije likova

Postojanje oniričkog sveta omogućuje postojanje specifičnih likova poput likova lovaca na snove i demonskih ličnosti. Pomoću oniričkog sveta oni konstituišu svoj identitet.

Vlastelin Pribil je jedan od likova lovaca na snove.<sup>3</sup> Bio je poznat kao prevrtljivac, silnik, zao čovek. Putnicima, koji su konačili u njegovom dvoru, upadao je u san, „vešto pregrađivao rukavce snevanja, zametao putokaze... ne bi li ga, napokon, umorio, u boljem slučaju prognao“ (Petrović 2004: 38). Otevši im sva blaga iz snova, ostavljao ih je da žive osuđeni na neizlečivu nesanicu i besciljno lutanje svetom jave. Tako je u snu poharao i trojicu dijaka koji su krenuli ka Žiči. Umorni i neoprezni, tek kada im se Pribil sa isukanim mačem bude pojavio u snovima, shvatiće kod koga su zanoćili. U njegovim kulama prepunim pokradenog blaga iz tuđih snova našle su se i odežde kralja Milutina, rajske ptice, boje, glasovi, nacrti, priče, stihovi koje je kasnije preprodavao. Aleman, demonska ličnost u službi srpskog kraljevstva, odlazi u snove vlastelinu Pribilu kako bi mu se osvetio zbog krađe kraljevih odeždi. Vlastelin, inače jako oprezan čovek, zbog svoje lakomosti i pohlepe nije primetio da gost ne jede i ne pije, odnosno prevideo je da pred sobom ima demonsku ličnost. Pribil je ušao u Alemanov san, ali se iz ovog pohoda vratio „zgažene pameti“ (Petrović 2004: 41).

U samom manastiru Žiča neposredno pred njenu opsadu naći će se Andrija Skadranin, trgovac vremenom, sa svojim slugom. Za njegov lik vezuje se pojam neodređenosti/ promenljivosti, neodređenih je identiteta, godina, porekla, jezika, vere, rasporeda putovanja. U zavisnosti od mesta boravišta menjao je svoj identitet. „Jedno je, opet, bilo sigurno, iz Skadra nije bio rodnom, tamo su ga znali kao Andriju Peraštanina, u Perastu kao Andriju iz Prizrena, u Prizrenu su mislili da je iz Stona, i tako, uz drumove, gredom.“ (Petrović 2004: 53). Može se primetiti da ni u jednom njegovom predstavljanju nema prezimena, već se identifikuje po mestu porekla koje je varijabilno. Neobičan je i njegov izgled, imao je upečatljive crte lica, ali niko u manastiru nije umeo da ih ponovi, hramao je na jednu nogu, nosio štap, za sobom nije ostavljao tragove stopala, retko je ulazio u manastir. Sve navedene odlike ukazuju na to da je reč o demonskoj ličnosti. Voleo je da se preterano gizdi, a njegova garderoba bila je adekvatna njegovom identitetu/ identitetima, tačnije i

<sup>3</sup> Likovi lovaca na snove su po svojim osobina slični onima iz Pavićevog *Hazarskog rečnika*.



sama garderoba sačinjena od triput većeg broja rukava i mnogo dugmića simbolično je ukazivala na mnogostrukost i neodređenost njegovog identiteta. Uz njega je uvek išao grbav, ali okretan sluga suprotne veroispovesti od trenutne Andrijine. Groteskni izgled njegovog sluge takođe doprinosi nepouzdanosti Andrijinog identiteta i ukazuje na prisustvo demonskog. Da je reč o demonskim likovima potvrđuje i činjenica o umnožavanju novca koji daruju manastiru, kao i njihov zanat – trgovina vremenom odnosno preprodavanje hladnih meseci iz Rusije Siciliji i obratno, a sve sa ciljem obezbeđivanja večnog života. Za vreme opsade Žiće uspeo je da skinе prozor sadašnjeg na daljinu vremena i otvori prozor budućeg vremena kako bi manastiru ukrao buduće godine. U dvadesetovekovnoj ravni romana srešćemo još jednog trgovca vremenom – Andreasa fon Nahta, arhitektu iz Beča. Međutim i njegovo poreklo je diskutabilno, u Beču su mislili da je iz Baden-Badena, u Baden-Badenu je bio ugarski baron Andraš, u Balatonu su ga prepoznali kao Andrejevića. Sa sobom je nosio štap ispisan neobičnim slovima, monokl od mutnog stakla, predugačak redengot i gavranovo pero u džepu umesto sata, a među koferima i sušenu tikvu. U Kraljevini Srbiju došao je da proda buduće vreme u zamenu za priče. Đurđu Tanoviću, predstavniku Srbije, prodaje četiri godine, tačnije period od 1914. do 1918. godine u zamenu za priču o lepoti njegove ćerke Divne. Ne samo neodređenost imena (Andreas, Andreš ili Andrejević), porekla (Beč, Baden-Baden, Balaton), zanimanja (trgovac, arhitekta, kockar, plemić), već i samo njegovo prezime (Nacht, nem. noć) ukazuje na demonske osobine. Za oba demonska lika karakteristično je isto zanimanje (trgovina vremenom), umnogostručen, problematizovan identitet, neobična pojava (nose štap i neobičnu garderobu) što dovodi do zaključka da je Andreas fon Naht reinkarnacija Andrije Skadranina. Na to ukazuje i sama morfološka sličnost njihovih imena (Andreas – Andrija). Demonske ličnosti nemaju svoje lične identitete, one se reinkarniraju iz jednog u drugi lik i tragaju za svojom lovinom i u svetu jave i u oniričkom svetu. Divna će zato svoju trudnoću nositi samo u oniričkom svetu, što dalje od svog progonitelja. I pored skrivanja, u snu će je čuvati trojica dijaka i štiti je starostavna molitvena slovesa jer su „reči jedan od retkih lavirinata koje zlo još nije razrešilo, u kojima još uvek može, barem privremeno da zaluta“ (Petrović 2004: 264). Demonske ličnosti su figure u kojima dominira Jungova „kollektivna Senka“ u kojoj je sadržano sveopšte zlo. U takvim figurama ne dolaze do izražaja „individualni“ sadržaji već „sadržaji koji predstavljaju negativ, oštru suprotnost duhu vremena“ (Jakobi 2011: 69).

#### 4. Rukavac – struktura romana

Strukturu romana prožimaju dešavanja vezana za tri istorijska događaja važna za pravoslavni hrišćanski svet: opsada i pad Carigrada i krstaški ratovi (1204. godine), opsada manastira Žiće (kraj XIII veka) i obnova Žiće oštećene NATO bombardovanjem Srbije (kraj XX veka). U svetu sna Petrovićevog romana ove tri vremenske ravni povezivače međusobne sudbine onih koji su utočište pokušali pronaći u svetu sna. Tako će se carica Filipa (iz I vremenske ravni) sresti u snu sa tro-

jicom dijaka koji su se uputili ka manastiru Žiči (II vremenska ravan) i njima poveriti brigu o svom tek rođenom sinu koga je trebalo da rodi u budućem vremenu. Sedam vekova unapred srešćemo se sa ornitologom Bogdanom (III vremenska ravan) koga su u snu čuvala i učila trojica dijaka. Bogdan živi sa Divnom, svojom ženom, u konstantnom bežanju od Andreasa fon Nahta. Bogdan i Divna predstavljaju reinkarnaciju ljubavnog para Ljubena i Filipe. Divna će kao i Filipa nositi svoju trudnoću u snu gde će je čuvati trojica dijaka.

U svakoj vremenskoj ravni srešćemo i demonske ličnosti. Prilikom opsade Carigrada na palubu broda Enrika Dandola, mletačkog dužda, penje se čovek sa sušenom tikvom uvijenom u crno platno. Kako bi osvojio Carigrad, centar pravoslavlja, Enriko sklapa pakt sa đavolom. Prilikom opsade Žiče u manastiru će se naći Andrija Skadranin, demonska ličnost, koja će otvoriti prozor budućeg vremena i na taj način ukrasti Žiči buduće vreme. Celu dvadesetovekovnu ravan romana prožima prisustvo Andreasa fon Nahta, još jednog demona, trgovca vremenom i pričama. Čovek sa sušenom tikvom na duždevom brodu, Andrija Skadranin sa sušenom tikvom oko vrata i Andreas fon Naht sa sušenom tikvom među koferima su reinkarnacija jednog istog lika, odnosno reinkarnacija đavola. Demonske ličnosti imaju sposobnost večnog života, te ih srećemo tokom celog romana samo sa različitim imenima. One imaju ulogu povezivanja vremenskih ravni romana i konstituisanja demonske vertikale. Interesantno je napomenuti da se oni pojavljuju uvek u sudbonosnim i teškim trenucima za pravoslavnu veru. Pored demonskih ličnosti, vremenske ravni u romanu povezuje i jedan fantastičan predmet čudotvorne moći – anđeosko pero. Njega na dar dobija Sveti Sava od nikejskog cara, Teodora Laskarisa, prilikom dodeljivanja autokefalnosti srpskoj crkvi. Ovo pero Sveti Sava je ostavio igumanu manastira Žiče u nasleđe. Ono je bilo jedno od pera skitskog plašta koje je vlasniku pružalo neograničenu moć, večni život i sposobnost upravljanja celokupnim vremenom (prošlim, sadašnjim i budućim). Uzrok opsade Carigrada bila je potraga Enrika Dandola za tim plaštom, a takođe i uzrok opsade Žiče bila je potraga kneza Šišmana za anđeoskim perom. Prilikom rušenja manastira, pero se iz brade igumana diže u kupolu crkve i drži neko vreme crkvu u vazduhu. Prilikom obnove oštećenog manastira iz jednog od drevnih ulomaka skrivenih u temelju ponovo će uzleteti anđeosko pero i stati pod kupolom Žiče. Međutim, priču o opsadi crkve Sv. Spasa istovremeno prati i priča o opsadi i padu Carigrada, priča o Nemanjićima, kao i priča o NATO bombardovanju Srbije, ponovnom oštećenju manastira i njegovoj obnovi. Svi ovi događaji se međusobno prepliću, ukrštaju, isti likovi se pojavljuju u različitim vremenskim ravnima, pojedini likovi su reinkarnacije likova iz neke prethodne ravni, pa je samim tim i struktura romana dekonstruisana, rasuta jer je postojanje oniričkog sveta kao posebnog entiteta omogućilo transsvetovna putovanja, reinkarnacije likova, preplitanje realnog i fantastičnog, dekonstruisanje linearnosti vremena, a samim tim i dekonstruisanje strukture samog romana.

## 5. Rukavac – fantastično

Sa otkrićima Frojda, Junga i Adlera i priznavanjem nesvesnog književnost se vraća svojim prazvorima – fantastičnim predstavama, snovima, vizijama. Jung će psihičku aktivnost Duše označiti kao fantaziju. „Ona predstavlja stvaralačku delatnost iz koje proizilaze sva pitanja na koja se može odgovoriti, ona je majka svih mogućnosti, u kojoj su živo povezani unutrašnji i spoljašnji svet.“ (Jung 2009: 45). Ali fantazija je ona aktivnost Duše koja nastaje tek onda kada prepreka svesti popusti ili prestane, kao što se dešava u snu. Slabljenje / nepostojanje kontakta sa svesnim je zajedničko i za fantaziju i za san, te će stoga književna fantastika naći uporište u snovima. Savremeno doba staviće akcenat na stvaranje i oblikovanje alternativnih svetova kao jednu od imanentnih svojstava književne fantastike. U Petrovićevom romanu taj alternativni svet je upravo onirički svet koji koegzistira paralelno sa svetom jave. Pojedini likovi će imati mogućnost transsvetovnog putovanja (Filipa i Divna nose trudnoću u svetu sna, Bogdan u 7. godini života prelazi u svet jave), ali i mogućnost komuniciranja putem oniričkog sveta sa likovima koji su ili umrli ili će se tek roditi (razgovor Svetog Simeona sa sinom Savom, ljubav sokolara Ljubena i carice Filipe). Ove anahronizme opravdava onirička hronologija u kojoj su granice prošlosti, sadašnjosti u budućnosti izbrisane, te će svi događaji koji su se odigrali u oniričkom svetu imati izvesnu dozu fantastičnog u sebi (lov po tuđim snovima, trudnoća i porođaj u svetu sna, Bogdanovo odrastanje sa trojicom dijaka u svetu sna, Savino preuzimanje bratovljevog sna na sebe). U navedenim oniričkim događajima prepoznajemo obrasce iz narodnih bajki i priča. Uzrok povezanosti snova, mitova i bajki leži u njihovim zajedničkim korenima u kolektivno nesvesnom. Mogućnost transsvetovnog putovanja imaće i lovci na snove i demonske ličnosti. Prvi imaju mogućnost da love po tuđim snovima, da otimaju oniričko blago i prenose ga na svoje posede, ali i da osobe koje su poharale ostave u večnoj nesanicu, lišavajući ih sposobnosti da ponove zaspe i sanjaju. Dmonska bića u ovom romanu prepoznatljiva su po svom zanatu preprodavanja vremena, neobičnom izgledu i mogućnosti reinkarnacije. Dmonske ličnosti nosioci su arhetipa zla, pa će se za Andreasa fon Nahta u dvadesetovekovnoj ravni romana reći da se „ukazivao sve češće, naizmenično na televiziji i u prepuklom ogledalu, sve se teže moglo razlučiti koja ga od ove dve naprave više umnožava“ (Petrović 2004: 262). Pored likova sa natprirodnim osobinama, akcenat će se staviti i na predmete fantastičnih moći i na „fantastične“ događaje. U pomenutom romanu predmeti natprirodnih moći postaju uzroci važnih istorijskih događaja kao što su krstaški pohod Enrika Dandola, pad Carigrada, opsada manastira Žiće od vidinskog kneza Šišmana. U pitanju su potraga za plaštom od ptičjeg perja, koji omogućava večni život i mogućnost kontrolisanja vremena, vidici uzidani u crkvu Sv. Spasa, koji omogućavaju sagledavanje čitavog toka istorije – prošlosti, sadašnjosti, bliske i dalje budućnosti, kao i anđeosko pero koje je u stanju da čitavu crkvu drži u vazduhu. Moć i snaga bugarskog cara Kalojana zasnivala se na fantastičnom delovanju vetrova. Svi ovi predmeti povezani su na neki način sa oniričkim svetom. Sveti Simeon dolazi sinu u san da bi ga posavetovao da ište na poklon vidike. Od vizantijskog cara uz vidike dobija na poklon i anđeosko pero. Želje

za posedovanjem fantastičnih predmeta postaju uzroci nekoliko opisanih istorijskih događaja, te nam ovaj roman nudi jednu apokrifnu stranu istorije

## 6. Rukavac – istorija

Tumačenje određenih istorijskih događaja u ovom romanu može se povezati i sa Berđajevljevim shvatanjem istorije, ne kao objektivne činjenice, već kao mita. On ulazak u dubinu vremena poredi sa najdublje skrivenim slojevima u unutrašnjosti samog čoveka, odnosno sa onim što psihologija naziva nesvesnim. Koristeći se snovima u kojima nesvesno najviše dolazi do izražaja, istorijski događaji bivaju prikazani ne kao objektivne činjenice, kao realije, već dobijaju obrise mita. Pored toga što tri centralna istorijska događaja oko kojih je konstruisana struktura romana nisu određena hronološkim odrednicama, mogućnost hronološkog određivanja, ali i verodostojnost tog određivanja bivaju narušeni konstituisanjem (a)hronoloških odrednica oniričkog sveta. Onirička hronologija ne poznaje pojam linearnosti, pojmovi prošlosti, sadašnjosti i budućnosti su dekonstruisani. Ovi pojmovi postoje samo kao tačka u odnosu na koju se vrši dekonstrukcija samih pojmova, odnosno hronološke odrednice se pominju samo u cilju njihovog sopstvenog dekonstruisanja i parodiranja. Cikličan tok vremena ukazuje i na shvatanje istorije kao mita jer je mitsko vreme „povratno, beskonačno ponovljivo“ (Elijade 1999: 110).

I sami povodi istorijskih događaja, kao i njihovi tokovi, imaju odlike mita. Povodi za sva tri istorijska događaja su želje za posedovanjem predmeta moći, predmeta koji bi njihovim vlasnicima doneli božansku moć, moć večnog života i upravljanja prošlošću, sadašnnošću i budućnošću. Onaj ko poseduje ovaj predmet istovremeno je i pisac, kreator istorije, ali i stvaralac budućnosti, odnosno, postaje ne samo vladar hronološkog vremena, već i oniričkog/ mitskog vremena. Anđeosko pero, predmet moći, vezuje se u ovom romanu za hrišćanski svet, za Carigrad, a kasnije za manastir Žiču. Odnos večno : vremenito koje se može povezati i sa odnosom san : realnost biće ujedinjen u hrišćanskoj svesti u kojoj „večno i vremenito nerazdvojno prebivaju“ (Berđajev 2002: 30).

U ukrštanju oniričkog sveta sa svetom realnosti, u „spajanju vremenitog i večitog, u kome se zbližava i poistovećuje istorijsko i metafizičko, to što nam je dato u istorijskim faktima i što se otkriva u najdubljijoj duhovnoj stvarnosti“ (Berđajev 2002: 34) može se uočiti pokušaj spajanja zemaljske istorije sa nebeskom. Spajanjem ovih dvaju istorija ostvaruje se, s jedne strane, veza sa duhovnom prošlošću, sa onim što je u njoj najsvetije, a sa druge strane teži se okretanju ka budućnosti, ka „razrešenju, prema ispunjenju, prema stvaranju novog sveta, novog života, prema spajanju tog novog sveta sa starim, prošlim svetom“ (Berđajev 2002: 33). I sam roman završava se obnovom manastira Žiča nakon oštećenja, uzdizanjem anđeoskog pera pod kupolu Žiče i krštenjem Divninog i Bogdanovog sina povezujući na taj način istorijski događaj opsade Žiče sa budućnošću oličenom u krštenju dečaka.

Priča o opsadi Carigrada, o opsadi Žiče, istovremeno je i priča o opsadi istorije i o opsadi nad istorijom. Vlastelini istorije, odmetnuti pripovedači, kreiraju, proi-

zvode, pišu istorijska dokumenta proizvedeći na taj način i samu istoriju jer „ništa na ovome Svetu nije postojalo, niti će ikada ozbiljno postojati, a da prethodno nije podrobno ispričano“ (Petrović 2004: 219). Međutim, na rubnim delovima priče, na marginama istorije nalaze se maleni dijaci „svesni značenja svake reči, ali odagnati“ (Petrović 2004: 221) koji su u trenucima gospodareve nepažnje uspevali da doprave i uredi „proizvedena“ istorijska dokumenta. Majke malenih dijaka bile su bremenite samo u snu i decu su rađale u oniričkom svetu. Bića rođena u oniričkom svetu suprotstavljaju se opsadi nad istorijom i pokušavaju je obnoviti, pokušavaju raz-otkriti istinu koja je prikrivana manje ili više vešto.

## 7. Rukavac – ideologija

Istorijski dokumenti ispisani pod strogim nadzorom vlastelina istorije prestaju da budu dokumenti istinitosti i postaju proizvodi istorijske istine, istine koju su kreirali centri moći. „Istorija čovječanstva postaje istorija političke moći“ (Šijaković 2012: 19). Istorijski dokument postaje ideološki dokument. Likovi odmetnutih pripovedača sačinili su sopstveni prostor istorije prvobitno pažljivo birajući svoje povesti koje će biti svrsishodne potomstvu, a potom iz samoljublja, boreći se za goli opstanak, započinjali su bojeve samo sa ciljem da neki od njih dobije položaj vlastelina istorije. Istorija tako biva prikazana kao „autobiografija moći“ (Šijaković 2012: 19) kao govor one „moći koja uspostavlja poredak“ (Fuko 1992: 1–5). „Oni kroz povest moraju makar da minu, barem na trenut, letimice, da u njoj borave, po mogućstvu tajno, da im se pravi lik u nekoj sledećoj prilici ne prepoznaje“ (Petrović 2004: 181). Istorija tako biva predstavljena kao jedna ideologija koja funkcioniše po obrascu kontrole u kojem „nevidljivi svet kontroliše vidljivi“ (Doležel 2008: 203).

Paralelno sa svetom jave koji kontrolišu centri moći u romanu postoji i onirički svet u kome se rađaju maleni dijaci koji su sposobni da se suprotstave vlastelinima istorije, koji su u stanju da u njihova istorijska dokumenta, barem na marginama, preprave i unesu u njih nešto istinitosti. Pomenuti maleni dijaci svojim izmenama istorijskih dokumenata i svojim zapisima na marginama dokumenata pokušavaju prodreti u domen „nevidljivih“, u domen prostora istorije kojeg su sačinili odmetnuti pripovedači. Onirički svet javlja se kao svet koji predstavlja odraz ideološkog lika realnog sveta, referentni svet koji nam ukazuje na dejstvo centara moći, nudi istinu koja u realnom svetu ne sme biti zapisana jer je taj svet, svet kontrolisan od centara moći, ali istovremeno dekonstruiše našu mogućnost saznanja istine o istorijskim događajima.

U romanu *Opsada crkve Sv. Spasa* istorijski događaji bivaju viđeni na jedan drugačiji način, oni zavise od snova samih učesnika (krunisanje Stefana Prvovenčanog), povodi za krstaške ratove i opsadu manastira Žiče su predmeti čudesnih moći (skitski plašt od ptičjeg perja, anđeosko pero) koji svojim vlasnicima daruju besmrtnost, neograničenu moć i mogućnost kreiranja sopstvene istorije sveta. Ovaj roman nudi jednu apokrifnu stranu srpske i evropske istorije. Apokrifna „onirička“ istorija razotkriva ideološki diskurs zvanične istorije, ali istovremeno apokrifna istorija koristeći se fantastikom i onirikom dekonstruiše i sopstvenu istinitost.

## 8. Zaključak

Snovi predstavljaju stub konstrukcije romana *Opsada crkve Sv. Spasa* jer konstituišu jedan celokupan paralelni svet. Značenja ovog oniričkog sveta ne treba posmatrati samo na planu kompozicije romana i preplitanja „centralnog“ puta istorijskog podteksta sa alternativnim putem fantastike, već u jednom mnogo širem kontekstu. Onirički svet svojim prostornim i vremenskim specifičnostima omogućava transsvetovna putovanja pojedinih likova, njihove reinkarnacije u različitim vremenskim ravnama romana povezujući na taj način, i strukturno i semantički, pojedine istorijske događaje opisane u samom romanu, ukazujući čitaocu na jedno sasvim drugačije čitanje i iščitavanje istorije i tradicije. San omogućava i upliv sloja fantastike u roman što će dovesti do drugačijeg viđenja određenih istorijskih događaja, kao i njihovih povoda, nudeći apokrifnu stranu istorije. Ovaj roman sa jedne strane dekonstruiše zvaničnu istoriju ukazujući na njenu ideološku potku i suprotstavljajući joj apokrifnu, oniričku stranu istorije. U postmodernoj istorijskoj fikciji „istorija i fikcija zamenjuju mesta, istorija postaje fiktionalna, a fikcija postaje 'prava' istorija“ (Mekhejl 1996: 118).

Značenja koja u ovom romanu onirički svet, kao poseban entitet, donosi su višestruka i kompleksna. Kao što je i sam prostor snova ispunjen velikim brojem rukavaca snevanja tako se značenja snova pluralizuju u mnoge rukavce – rukavce karakterizacije likova, strukture romana, fantastike, mitologije, istorije i ideologije.

### Literatura

- Berđajev, N. 2002. *Smisao istorije: ogled o filozofiji čovekove sudbine*. Beograd: BRIMO.
- Doležel, Lj. 2008. *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetova*. Beograd: Službeni glasnik
- Elijade, M. 1999. *Slike i simboli: ogledi o magijsko-religijskoj simbolici*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Fuko, M. 1992. Od svetlosti / sjaja rata ka rođenju istorije. *Ovdje XXIV*, 284–285, 1–5.
- Jakobi, J. 2011. *Jungov put individuacije*. Beograd: Jasen.
- Jung, K. G. 2009. *Čovek i duša (Antologija Jung)*. Novi Sad: Prometej.
- Mekhejl, B. 1996. Neke ontološke pretpostavke fikcije. *Reč*, 28, 105–111.
- Mekhejl, B. 1996. Stvarno, u poređenju sa čim? *Reč*, 28, 112–119.
- Petrović, G. 2004. *Opsada crkve Sv. Spasa*. Beograd: Politika, Narodna knjiga.
- Šijaković, B. 2012. *Istorija : Nasilje : Teorija (izabrani „istoriosofski“ eseji)*. Beograd: Arhipelag.
- Zdravković, S. 2009. Proces individuacije u serijama snova. *Psihologija danas*, 41, 1–2, 81–97.



**Jelena Ristović**

**THE MEANING OF DREAMS IN GORAN PETROVIC'S  
NOVEL *THE SIEGE OF THE ST. SALVATION CHURCH***

Summary

The status of the oneiric world and its meaning will be analyzed on the example of Goran Petrovic's novel *The Siege of the St. Salvation Church*. The oneiric world constitutes a special entity, a parallel one to the real world. The overlapping of these two worlds enables the deconstruction of time and space concept, the possibility of the characters' escape from one to another world, but also one different, apocryphal version of Serbian and Europe's history. What the paper examines is the meanings of the oneiric world on the layout of characterization (the dreamhunter-characters and the ones who are escaping to the dream world), on the layout of the novel's structure (the three time leve's overlapping and three historical events), but also the meanings of the real world in this novel's fantastic and ideological background.

zlocko83@live.com



## **ЗНАЧЕЊЕ АУТОПОЕТИЧКИХ ИСКАЗА У ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА ЦЕРЕ МИХАИЛОВИЋА**

**Сажетак:** Од првих књига и неоавангардних поступака и одблесака, Мирослав Цера Михаиловић је временом усавршавао и разубијавао песнички језик и форму, постепено моделовао свој песнички глас који се, у једном тренутку, нашао на развоју у специфичној поетској бифуркацији. Отуда се одважио на потез готово без преседана у савременој српској поезији и окушао и као дијалекатски песник. Поетски свет Михаиловића из књиге у књигу развија посебну рефлексију, особен стилски израз и мисао о карактеру самог певања. Та поетска аутопројекција ствара и својеврсну аутопоетику, изворну комуникацију са феноменом стварања песме и певања.

**Кључне речи:** аутопоетика, значење, дијалекат, поезија, Мирослав Цера Михаиловић

*Пишем, јер ме живот чини огорченим.*

Тео Богза

Врање је један од ретких градова у Србији који је, захваљујући Бори, а након њега, добило изванредан семантички потенцијал, готово симболично значење у свом имену. Бити из Врања подразумева и осећај меланхолије, туге, незадовољства. Мирослав Цера Михаиловић одавно је у српској књижевној критици именован песником из Врања и о Врању.<sup>1</sup> Врање, препознато као Несврта, Липсандрија или Неместо (какве год облике добило у Михаиловићевој поезији), иницирало је и певање у два „гласа“, на два „језика“: стандардном, књижевном и нестандартном, дијалекатском, врањанском говору. И један и други фон певања сустичу се на једном месту: лирски субјекат, осећајући сву тежину боравка у Неместу, иза смеха крије најдубљи егзистенцијални очај; свеprisутна иронија и свест да се ништа не може поправити ипак зазива трансцендентно. Песма је ту да се пише и поред тога, или можда упркос томе. О томе ће најбоље „проговорити“ песме са аутопоетичким коментарима, о којима ће касније бити речи.

<sup>1</sup> Мирослав Цера Михаиловић рођен је 1955. године у Преображењу код Врања. Објавио је седамнаест књига поезије: *Трчи народ* (1983), *Књига четворице* (1985), *Паника* (1987), *Проблем бр. 1* (за децу) (1988), *Ђаво преже ата* (1990), *Прилике су такве* (1990), *Метла за по кућу* (1993), *Кърпене на утробата* (1996), *Лом* (1999), *Свртка у Несврту* (2000), *Крај ће каже* (2003), *Кључне тачке* (2004), *Сол на рану* (два издања) (2004), *Довде ми је више* (за децу) (2007), *Сличнице из Липсандрије* (2010), *Паника у парламенту* (плакета) (2010), *Трчи народ* (друго, измењено и допуњено издање) (2013) и *Длака на језику* (2014). Приредио је *Изабрана дела Борисава Станковића I–III*, Плутос, Врање, 2014.

Осим самих песама, Михаиловићеву поезију тумаче и објашњавају ауто-поетички текстови. Они су као Шлегелова „поезија поезије“; преиспитујући сопствени смисао подстичу иронијски одмак од дела, како каже Игор Перишић (Перишић 2006: 404). Четири аутопоетичка текста под називима „Клизање низ плајваз“, „Излазак на црту“, „Сличице из Липсандрије“ и „Цера и ја“ објављена су у зборнику радова *Поезија Мирослава Цере Михаиловића* (Матица српска, Нови Сад, 2011), посвећеном његовом стваралаштву, а поводом Змајеве награде. Сумирањем ставова изречених у овим текстовима могу се идвојити неколике тежишне тачке у Михаиловићевом схватању „књижевног посла“: он, најпре, истиче да припада оној листи *песника по морању*, јер поезију разуме као „сламчицу спаса од ужаса, последњу линију самоодбране“; поезија захтева оригиналност, аутономни песнички језик, избегавање вишка лектире и стварање слагалица „по-зајмица“. Песма се сама догоди, она се не ствара и не тражи; у њој нема места за усиљеност. Традиционално, наизглед анахроно сагледавање поетског стваралаштва условило је опредељеност како за тематику, тако и за форму у којој ће се оно остварити (једнако коришћење и слободног стиха и риме).

У мом случају могло би се са сигурношћу рећи да је већ млади Мирослав знао куда ће и како. Мислим да је то видљиво у свим књигама (онако како су настајале, не и објављиване), већ на први поглед. Испишу ли се, хронолошки, само њихови наслови, намах ће бити јасно да је реч о мисаоној доследности, једној логичној причи. Или, уколико је тако неопходно рећи, иоле пажљивијем читаоцу, независно од тога да ли се ради о поезији писаној везаним или слободним стихом, књижевним језиком или врањским говором као варијантом призренско-тимочког, који припада једној од врста староштокавског дијалекта, јасно је, ваљда, да све време исписујем једну целину, своју интегралну књигу (Михаиловић 2011: 151).

Михаиловић је песник посебног сензибилитета. Наслови књига писаних нормираним књижевним језиком: *Баво преже ата*, *Трчи народ*, *Прилике су такве*, *Паника*, *Лом*, *Кључне тачке*, *Сличице из Липсандрије*, *Длака на језику*, помажу да се доследно и прегледно прати интензитет личне и колективне узнемирености која кулминира у драму бића. Својом најновијом књигом заокружује лук започет пре више од три деценије реактивирањем оног истог активистичког погледа на свет и социјалном тематиком која је подлога за једну врсту ангажмана.

Отуда ће разматрање његових ставова о поезији и смислу песништва кренути управо од последње књиге која се отвара песмом *Отимачина*, издвојеном из осталих циклуса. Уводна песма дијалог је са читаоцима којима се збирка представља као отргнута, настала, дакле, у једном даху, „тек да се не заборави“. Остаје питање ко лирском субјекту, Цинцарину, „отима реч“ и да ли су ови стихови отклон од могућих естетских недостатака. Овим приближавањем читаоцу, он (читалац) ставља се у активну, дијалошку позицију према песмама које долазе и позива се на разумевање, на својеврстан „аутобиографски пакт“, препознат у теорији књижевности приликом тумачења односа између аутобиографије и наративне фикције.

Када се тако, жаргонски речено, „припреми терен“, онда ће се програмска песма *Полазна тачка* природно наћи након *Отимачине* и са њом почети циклус „Ординација“ и „отворити“ збирка. У њој ће лирски субјекат проговорити о стваралачким интенцијама и чувеној дихотомији аутор:песма и о њиховом независном посматрању. Песма је спас, иако „претумба мозак, распамети, изазове чуда и интелектуални шок“, а онда „коначно приземи, заустави срце дана и припреми немогуће“. Следећом сликом се наглашава стваралачка тежња за аутономним животом бића песме као таквог; од песме која је „права“ – успела, дакле, остаје било какав траг, макар хук у ушима. (Веровање у овакву покретачку снагу песме понавља се у историји књижевности, готово кроз све књижевне правце.) А онда се, контрапунктом у наредној строфи, лирски субјекат опет окреће себи и доследном ставу од прве до последње збирке да се поезијом спасава здрав разум у свакодневици која се труди да исти демантује.

Змај у *Песми о песми* каже: *Што не можеш друкчије рећи/ Песма збори/ Где утехе нема друге/ Песма стиже*. Михаиловић, више од столећа касније, не обнавља оваква романтичарска схватања, иако се на први мах може учинити да је то њихов далеки одјек. Он не следи прагматично, национално-просветитељско схватање поезије, већ своју позицију интонира у иронично-гротескном кључу. То више није романтичарски песник-жрец (Иванић 2007: 215), већ меланхоличан лирски субјекат који је свестан да ништа не може променити.

Поентом на крају, могло би се рећи, везују се и уланчавају претходне збирке, јер се поново отвара питање традиционално:модерно, којима ће се нарочито бавити у збирци *Лом*. (У наредној песми из нове збирке *Нова естетика* улази се у дијалог са текућом књижевном критиком, а насловна тема је иронично обрађена.) Лирски субјекат у песми *Полазна тачка* издваја „извођачку функцију“ (термин преузет из наратологије), најбитнији разлог песме, и ти се стихови наводе у целости:

*неопходна је као основа за постављање  
коначне дијагнозе  
у оваквим и сличним приликама  
када се земље када се народи погубе  
као полазна тачка  
од које би се кренуло  
и ушло у траг порекла  
неизлечиве те болести*

„Траг порекла“ о коме Михаиловић говори добио је најдиректнији одјек у његовој поезији на дијалекту али, с друге стране, и у поезији на књижевном језику (уколико се традиција читава у употреби везаног стиха, бирању сталних песничких облика и сл.). Песника окупира стварност „која предуго траје“ и јединка чији је удес неминовна последица сталне борбе, те је та борба неизбежна као кључна животна тема.

Зато се песма *Полазна тачка* чита паралелно с песмама *Модерна* (која је уводна) и *Постмодерна*, објављених у књизи *Лом*, а које се могу тумачити као аутопоетички, резигнирани коментар о судару „лома језика“, „реда катрена и рима“, „закона

вокатива“ са оним флуидним, застрашеним песниковим „ја“ чију целовитост још само одржавају седативи, док му је име „на црној листи“, јер „чему из пакла бити весник / док човек дрхти од човека“ (*Кампен*) (Стојановић Пантовић 2000). Његова се поетика и овде потврђује кроз већ видну полемичност. Таквих примера нарочито има у књизи *Лом* у којој говори о одређеним обрасцима лирског говора.

*у овој песми нема сете  
ни тих баналних осећања  
нити допуштам да је ремете  
икаква слична настојања*

*биће модерна по сваку цену  
без такозваних опитних места  
тако да траје у времену  
као лименом петлу креста (...)*

(Модерна)

Ироничним односом према новим токовима у литератури лирски субјекат наглашава оно што песник у својим аутопоетичким текстовима тврди: непристајање песника на пуку конструкцију која је сама себи циљ. „Општа места“ у виду „баналних осећања“ део су превазиђене традиције; лирски субјекат не може се отргнути оном „зрну“ које је ипак дубоко похрањено, а које може бити душа, самим тим враћање традиционалном певању. Не случајно, као одговор, дијалог, на следећој страни у збирци *Лом* налази се песма *Постмодерна*. Њоме се додатно потенцира узалудност писања када је „душа периферна“. „То више није поезија која ослушкује јер, сада, она своју аутентичну емоцију подређује залуђеностима које тренутак исписује.“ (Ђорђевић 2011: 83). Овакав активистички однос поезије према свету присутан је у бројним песмама (*Беседа о песми која обећава, Разлог за, Кушање писаљке* итд.).

Без сумње, потреба песничког подухвата да се према стварности односи социјално ангажовано и етички заинтересовано карактеристична је неколиким Михаиловићевим савременицима: Миловану Данојлићу, Душку Новаковићу, Живо раду Недељковићу. Пишући о књизи *Израо сам месец* Душка Новаковића, Милета Аћимовић Ивков препознаје „конзистентни стваралачки напор да певање и мишљење у ненаклоњеном им окружењу легитимише као најузвишенији људски гест чији апелативни глас надвисује буку и бес живота. Поготово тако да оно буде постављено насупрот њиховој какофоничној оркестрацији, као и пословичној незаинтересованости околине за песнички глас и став који се у песми *Посао мог живота* метафорично слика као писање штапом по води (Аћимовић Ивков 2010: 46).

Поезија код Михаиловића, како истиче Радивоје Микић, „није пука артистичка игра већ сведочанство о злом времену“ (Микић 2004: 42). „Песник се тужно осмехује над свакодневним ништавилом, националном несрећом и личним потресима. Све знајући и ништа не знајући, он подиже у својој муци само затајену, латентну, тиху силу песништва као отпора апсурду и негативној трансформацији света. Хаос се претвара у слојеве искуства високог лирског интензитета.“ (Андрејевић 2004: 68).

Иако је писање као креативни чин боравак на неком другом месту, „исклизнуће“ из себе и света који нас окружује, немогуће је потпуно се отргнути како из једног, тако и из другог (себе и света), већ ће та реалност која „звезка међу кликерима“ наћи своје место међу облацима, звездама, на сунцу или месецу (присуство лунарног архетипа у Михаиловићевој поезији истакао је Михајло Пантић у поговору у књизи *Кључне тачке*).<sup>2</sup>

*пењем се на облаке  
реалност звецка међу кликерима  
време из писаљке цури кричи  
вешам о звезде голицам сунце  
понашам се као у причи*  
(*Магла на бициклу*)

Михаиловић у својој поезији такође говори и о тежини песничког стварања и усуду који то стварање прати. Питање шта је песма, шта њу иницира и у ком односу се налазе песник и његова песма илустративно је представљено у уводној песми *Опет песма* из рекапитулативне збирке *Кључне тачке* (у њој је избор песама из књига *Трчи народ*, *Паника*, *Ђаво преже ата*, *Прилике су такве* и *Лом*).

*папир празан мирна Бачка  
глава врела сува чесма  
ђаво би да опет чачка  
опет суза опет песма*  
(*Опет песма*)

Од првих књига и неоавангардних поступака и одблесака, Михаиловић је временом усавршавао и разуђивао песнички језик и форму, постепено моделовао свој песнички глас који се, у једном тренутку, нашао на развођу и „за песника специфичној поетској бифуркацији“ (Пантић 2004: 186). Отуда се одважио на потез готово без преседана у савременој српској поезији и окушао као дијалекатски песник, са књигама *Метла за по кућу*, *Свртка у Несврту*, *Крај ће каже*, односно трилогијом *Сол на рану*.

Поетски свет Мирослава Цере Михаиловића из књиге у књигу развијао је специфичну рефлексију, особен стилски израз и мисао о карактеру самог певања. Та поетска аутопројекција стварала је својеврсну аутопоетику<sup>3</sup>, изворну

<sup>2</sup> „Лунарни архетип је у српској поезији почео да се обликује још у раздобљу класицизма, да би преко Његоша, метафизичких романтичара и Војислава Илића био пренет у XX век, и ту оснажен гласовима Диса, Црњанског и других великих песника. У данашњој српској поезији месец је један од незаобилазних топоса песничке сценографије: њиме се опредељује и опредмеђује слика света у песништву многих значајних савремених песника (Новица Тадић, Душко Новаковић и други). Место поезије Мирослава Цере Михаиловића, барем у њеном најбољем, претежном и есенцијалном делу треба видети управо у том поетичком и традицијском контексту.“ (Пантић 2004: 189).

<sup>3</sup> „Аутопоетика је наглашено присутна иманентна поетика у књижевном делу; она представља доминантно обележје тог дела чиме се радикално мења и његово значење. Аутопоетика се сасвим не поклапа са оним што се обично назива самосвешћу књижевног дела, метапрозом, аутореференцијалношћу, суиреференцијалношћу..., мада се некада, ако се не залази дубље у проблем, може користити синонимно са овим терминима.“ (Перишић 2005: 615).

комуникацију са феноменом стварања песме и певања. Песникова осећања и запажања крећу се димензијом надпортретисања песме, чији је предмет потреба или недостатак самог певања. Говорећи о феномену стварања, Михаиловић рашчлањује поетску индивидуалност, налик расуђивањима или просуђивањима која су неопходна како бисмо се приближили самој суштини поетике, или поетске канонизације. Сопствене најпре. Таква тежња, писао је Цветан Тодоров, „истовремено одређује и идеал тумачења – учинити да сâм текст говори, што, другим речима, значи да је у питању верност предмету...“ (Тодоров 1986: 8).

У том смислу је под поетичношћу или аутопоетичношћу ставова М. Ц. Михаиловића сагледавање оног задатка саме поетике која, по Тодорову, није само књижевно дело, не само оно постојеће, већ и оно могуће остварење које апстрактним својством књижевну чињеницу чини *особеном литерарношћу*.

Песма је за Михаиловића страшни суд на коме се мора све казати. Покушај да напише тзв. модерну песму, њему не полази за руком; у томе га *спречава изворност доживљавања* (Данојлић 2011: 19).

### Матерња мелодија Мирослава Цере Михаиловића

Питање „језичке компетенције“ (термин Ноама Чомског) није само питање лингвистике и генеративне граматике. Говор „матерњег језика“ стечени је говор који претпоставља разумевање и онога што није изговорено. Стапање са смислом могуће мисли, могућих речи, могуће поруке, право је значење дубинског језичког бића. „Књижевна дела“, пише Џонатан Калер, „нуде низ имплицитних модела на основу којих се формира идентитет. Постоје приповести у којима је идентитет у основи одређен рођењем.“ (Калер 2009: 127). Идентитет се одређује језиком: не само оно што смо сада, већ и оно што смо били. Поезија Мирослава Цере Михаиловића писана на врањанском дијалекту то потврђује.

Такво Михаиловићево певање, као и певање оних који су свој траг оставили на дијалекту, тежи да се обрати на начин који захтева препознавање – идентификацију, а та се идентификација остварује путем одређених модела – у овом смислу језичких – који су или дати као такви, дакле, који се носе у бити ствараоца, или су формиран новим искуством, сликама, сазнањем...

Делује парадоксално да је савременост коју нуди овај век електронике и виртуелности Михаиловића покренула да се определи за своје поетске заумне мисли – да заумни говор представи у традицији усменог наративног модела.

Певање на дијалекту је у другој половини 20. века било везано за оне песнике који су се до тада потврдили и писањем на стандардном – књижевном језику. Такав случај могао је значити да су аутори већ обезбедили место у српској књижевности, те питање ризика остаје по страни. Попут Матије Бећковића и Цере Михаиловића, знатан број песника са југа Србије, међу којима Радослав Златановић, Рагко Поповић, Злата Коцић, Љубиша Рајковић Кожељац, Раде Јовић, Зоран Вучић, Драган Радовић, Власта Ценић, Виолета Јовић и други, пишући на дијалекту потврдили су комплексност песничког израза. Они су оживели језичко обиље предефини-



шући неке моделе певања и, својствено језику, оплемењујући како лични песнички дискурс, тако и дискурс заједнице. Нарочито је Михаиловић отишао далеко због своје транспарентности, отворености и блискости; свог конвенционалног израза и врањанског говора, понудивши одређену дозу иновативности тако што је проговорио о актуелним, често политичким темама на језику предака.

У *Сличицама из јединог живота МЦМ*, Цера Михаиловић каже да: „коришћење локалног говора у литератури, ако се осврнем и на ту читу моју потребу, ту моју склоност, без обзира на скептичност, суревњивост, на багателасање које чак иде и до потпуног оспоравања у делу српске књижевне јавности, не може се уско и једнострано посматрати. Раширена српска језичка делта ипак се улива у исто море и носи бујице нових и другачијих, затурених или забрављених, загубљених речи. Сви ти језички рукавци јесу драгоцени, када се добро зна да је језик жива материја која се стално мешкољи, комеша и развија. (...) За мене је писање врањанским говором било својеврстан изазов којем се није могло одолети. Тудио сам се, колико је то било могуће, да удахнем живот тој, данас поприлично запретиној језичкој грађи, издашном и непроцењивом језичком богатству, да кажем нешто на начин којим се књижевним језиком то не би могло учинити“. Овако Михаиловић говори о писању у књигама *Метла за по кућу*, *Крај ће каже*, *Свртка у Несврту*, а све сабрано у награђеној књизи на дијалекту – трокњижју *Сол на рану*, за коју је добио Змајеву награду.

Милован Данојлић за стари језик каже да је *прворођени језик* који гради рухо привлачније, док је „доживљај у потпуности подељен са народном заједницом од које је лексика позајмљена“. Лепота тога језика је у мелодиозности; она своју мудрост црпе из археологије народног живота и знања, из детињства говорења, певања и мишљења. „У одбаченим дијалектима и варијантама“, пише Данојлић, „поред неправилности и неукости, остало је и изворних незамењивих поетских сазвучја, остало је животне енергије која се правилним језиком не да уловити.“ (Данојлић 2011: 26). Овим је песник потврдио писање о животним ситуацијама и идејама, сведочећи о пролазности, немоћи и завичају, о прошлости, о садашњој људској изопштености, дајући често критички став и према друштву и према онима који су на власти.

Велики број песама на дијалекту Мирослава Цере Михаиловића, осим што портретишу поједине карактере и професије људи, мада и тада са потпуном општом поруком, описи су политичких и друштвених прилика у Србији, односи су између појединца и власти, указивање на тешку судбину ученог, поштеног, религиозног...

Кључна песма за ову поруку је песма *Слика*, која асоцира на стварни лик са којима смо се сусретали крајем осамдесетих и током деведесетих година у Србији.

*По сокаци иде нека вика:*

*Трчи народ, а пред народ слика.*

Призива Цера Михаиловић у својим песмама и метлу за по кућу, и Стојка из Несврту, и Станка Пива, свог књижевног саветодавца, и беле и црне, како би боље стигао „онамо до Онога“. „У овим песмама преко којих је дао персонифицирану слику света око себе, Михаиловић даје и чист аутопоетички став о певању и писању.“ (Денић 2013: 74).



Код њега „песма литне (изађе, искочи) од голему муку“, што је прави теоријски модел о тежини певања. И Станко Пиво, лирски јунак и сенка самог песника, у песми *Мртваци на одсуство*, допуњује ову песникову нигдину, жалећи га истински:

*Пиши тиши  
Мислиши оловка ће ти помогне*

Не долази ништа од чекања да се песма напише, већ од трена, од њене воље и потребе:

*Не дооди ти кџд оћеш  
Кџд се толко наканујеш  
Тој си дође ил не дође  
Па ти мож се снемосујеш*

*Ће осетиши кџд те тџкне  
Кџд те словце само сџпне  
Тџг га гџабни тџг је твоје  
Кој год да га тџг одџпне*

(Сџпка)

У многим песмама Цера Михаиловић тематизује поетичка питања, у којима се виде аутопоетички описци, нарочито када пева о *стваралачким стањима самог песника*. Та сџска, или душевни немир, са свих страна саплиће и заокупљује песниково биће.

*Шкрипи плајваз а артија празна  
На језик ти салте да га пљунеш  
Зафатила од свуд сџска разна  
Не ти дава толицно да кљунеш*

(Сџска)

Ту се не мисли на језик овога певања, већ на својеврсни говор сопственог бића, на унутрашњу комуникацију, на говор душе, на драму личну и општу. „Може ли“, пита се Ђорђе Сладоје, „локални идиом, ма колико богат, да изрази егзистенцијалну драму модерног човјека, његове интелектуалне преокупације и моралне дилеме, и да, при том, докучи неки универзалнији смисао за којим поезија одвајкада трага? И шта је то што је једног, модерног, на моменте авангардног пјесника, иза кога стоји респектабилан пјеснички опус гурнуло уназад, у завичај, у *кап нечисте крви*, у дубоке слојеве колективног Памћења и забран локалног, архаичног и себи довољног језика?“ (Сладоје 2011: 10).

Могла би се оваква Михаиловићева „авантура“ или оваква експериментална работа узети као одбрана од новодолазеће модерне поезије, која обилује усиљеном ученошћу и насилном сложеносћу, о чему песник говори у стиховима:

*Све је било што може да бидне  
Модерне се песме испојаше  
Свак повише гледа да се џидне  
Помодерно побрже да сташе...*

*А реч белким мора да се згреје  
Коња тера зоб а не камџија  
Тој што јесте тој одамна неје  
Тој не може свака оросија*

*Неће сила мртвог да насмеје  
Нити плајваз слуша сваку руку  
Неје слунце на сви да огреје  
Песма литне од голему муку  
(Џитка)*

Такође, у аутопоетичкој песми *Гуте Тутучко тура тачку* „перифрастично је опевана стваралачка коб као порив који разара песника. Та песма је“, пише Милосав Тешић, „тек замаскирана хуморно-иронијским тоном. (...) То је оно песничко осећање да још необликована песма има сурову превласт над песником. Она му (...) измиче у свим правцима“ (Тешић 2011: 63):

*Тој што никад немаш а оно те има  
Тој се вика песма тој се вика рима*

*Тој што се не фаћа а оно те држи  
Тој ће те изгори тој ће те испржи  
(Гуте Тутучко тура тачку)*

У неколиким песмама Мирослав Цера Михаиловић расправља о површном и неодговорном начину писања поезије, као што не прихвата свакојаку техничку хиперпродукцију. Он диже глас против оних песника и песама које су створане мимо проживљеног и личног а што се пошто-пото жели уметнички да обликује.

Иронично-критичким односом према свету који га карактерише и у збиркама на књижевном језику, у песмама на дијалекту Мирослав Цера Михаиловић допуњује свој поетички образац.

Бојан Јовановић (Јовановић 2011: 74) сматра да упоредо постојање та два језичка обрасца дају могућност дубљем егзистенцијалном значењу. У овом другом свету Несврта је Михаиловићев поетски топос *који има значење митског места*. У Несврти су стале све оне недоумице и заноси за којима трага, дајући јој снагу велике песничке радионице. Песник је пре за заборављену Несврту која је као уточиште умоболних и проклетих, где се, колико-толико живи, на челу са Станком Пивом и осталим Несврћанима, но за Врање, место свог реалног живота, јер јасно и очајнички потврђује ову чињеницу стиховима да *Ко је из Врање отиднаја / човек биднаја*.

Књига *Свртка у Несврту* обилује поетичким начелима, конципирана је програмски. Она у нескривено ироничном кључу интонира казивање о поезији и о улози тога посла у средини која је, иако предворје пакла, право духовно чистилиште. Сâм чин певања овде се види, како каже Радивоје Микић, „као нешто што је изван власти онога ко пева (*тој си дође ил не дође/на ти мож се снемосујеи*), чиме се, барем на први поглед, обнавља нешто од романтичарских погледа на природу песничког чина. Али, свако кретање ка романтичарској поетици бива заустављено

у несумњиво иронично интонираним стиховима (*бадава ти школе факултети/скренаја си од толико знање*).“ (Микић 2013: 211). Микић у овом тексту истиче да има бројних примера Михаиловићевих тематских перспектива, што је нека врста унутрашњег песниковог отпора и могућег избављења из нихилистичке концепције и јунака, али и самог аутора. Он, између осталог, закључује да је Мирослав Цера Михаиловић, иако је почео као носилац извесних неоавангардних тенденција „релативно брзо, свој песнички свет засновао на потреби да поезија обнови своју релевантност и тако што ће сведочити о драми индивидуалног проласка кроз свет али и тако што ће изаћи у простор у коме се одвија драма једног колектива захваћеног дубоком етичком пометњом.“ (Микић 2013: 218–219).

Песник остварује старо поетско начело да је поезија песников дијалог и монолог, драма која говори о његовом флуиду али и о критичкој мисли. У песми, каже Михаиловић, вазда *себе самог исповеда*:

*А ни сенка више неси  
Све си бегаиш по у страну  
А давив те не остављав  
Па ти турав сол на рану  
(Сол на рану)*

Иако другог начина нема да се бори против личних и општих нереда, иако сумња у моћ поетске речи, он ипак верује у извесно растерећење и спасење:

*Ете ти сљг на голема прича  
Државу белкем ће потресе  
А тој се салте празни чича  
Из душу ђубре да истресе  
  
Уз чашку иде врућа зборка  
Да се од муку ратосиља  
Па кљд у гушу застане корка  
онј се горе благосиља*

(Корка)

Свеједно колика та моћ изгледа, слаба је вајда у своје поетско јављање, јер се немоћ поетског казивања не мери обичним недостацима и слабостима, већ космичким неуједначеним опстанком, као у песми *Сљска*:

*Уста имаш а слабо казујеш  
У што гледаш са склопени очи  
Кљде треба туј не наминујеш  
Тој на арно не мож да искочи*

Тај аутопоетички исказ Мирослава Цере Михаиловића својеврсни је увид у своје дело, у своје поетско јављање, што није увек типично за ствараоца. „Поезија се, иначе, не пише“, изговорио је М. Ц. Михаиловић приликом додељивања Змајеве награде. „Песма се догоди или не. Песму не треба појашњавати. Уколико је то неопходно, није је требало ни писати. То, сигурно, и није песма, и то је моје истинско убеђење и став, али и основни разлог због којег лично

немам разумевања за стихотворачки блеф, за рвање са стихом и насиље над језиком, за испразном, најчешће згуснутом, заводљивом реториком. Није могуће писати ни о чему, као што ни о чему није могуће ни мислити. Такви покушаји не могу прикрити огољено књишко искуство, само по себи лишено истине, лишено живота, лишено душе. Песми је неопходан дискретан, суптилан ангажман, баш као сваком живом створу ваздух и крвоток.“

Увид у књижевно дело и изношење суда о његовој вредности два су елемента без којих критичког става нема.

Писати о стваралаштву значи, по Јовану Пејчићу, *испољавање одговорности*. У том смислу Пејчић каже да пред читаоце излази са јединим питањем: „Какав је однос могућно успоставити с оним текстовима песника чија је превасходна интенција-критичка, а при том не изневерити главне постулате, аутентичност и самосталност књижевне критике и теорије књижевности?“ (Пејчић 2010: 48). Из тих разлога наводи коментар Џефрија Хартмана: „Мислим да лакше прихватамо идеју стваралачког елемента у критичком тексту ако је његов аутор песник или приповедач. Његов ауторитет у стваралачком царству онда се преноси и у критичко“.

Завршићемо говорење о аутопоетичком изразу песника Мирослава Цере Михаиловића његовим речима о својој (и не само својој) поетици: „Мој став је непроменљив, потпуно јасан, и поновићу га још једном: поезију доживљавам као сламчицу спаса од ужаса, као последњу линију самоодбране. Ако се при том зна кад, како и зашто се проговара, онда нема лутања, одлажења и самотражења“.

## Извори

- Михаиловић, М. 2004а. *Кључне тачке*. Београд: СКЗ.  
Михаиловић, М. 2004б. *Сол на рану*. Београд: Филип Вишњић.  
Михаиловић, М. 2014. *Длака на језику*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.

## Литература

- Андрејевић, Д. 2011. Врањски универзум и светски бол. У *Поезија Мирослава Цере Михаиловића*, Славко Гордић, Иван Негришорац (ур.), стр. 65–74. Нови Сад: Матица српска.  
Аћимовић Ивков, М. 2010. *Свет и песма*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.  
Данојлић, М. 2011. У спору са свакидашњицом. У *Поезија Мирослава Цере Михаиловића*, Славко Гордић, Иван Негришорац (ур.), стр. 19–30. Нови Сад: Матица српска.  
Денић, С. 2013. *Дијалекатска поезија југа Србије*, тематски зборник, Лесковац: Лесковачки културни центар.  
Иванић, Д., Вукићевић, Драгана. 2007. *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике.  
Калер, Џ. 2009. *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.

- Ђорђевић, Ч. 2011. Епистоларни есеји о песнику Мирославу Цери Михаиловићу. У *Поезија Мирослава Цере Михаиловића*, Славко Гордић, Иван Негришорац (ур.), стр. 81–94. Нови Сад: Матица српска.
- Микић, Р. 2013. Два модела слике света у поезији Мирослава Цере Михаиловића. *Песма и значење*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Пантић, М. 2004. Јер је о варци реч. (Два гласа, једна душа). *Кључне тачке*. Београд: СКЗ.
- Пејчић, Ј. 2010. *Профил и длан*. Београд: Алтера.
- Перишић, И. 2005. Прилог за дефиницију термина аутопоетика. *Књижевна историја*. XXXVII, бр. 127. стр. 615–626.
- Перишић, И. 2006. Од постмодернизма ка новој утопији. *Књижевна историја*. XXXVIII, бр. 128–129. стр. 403–425.
- Сладоје, Ђ. 2011. Мали камен кућу прави. У *Поезија Мирослава Цере Михаиловића*, Славко Гордић, Иван Негришорац (ур.), стр. 9–13. Нови Сад: Матица српска.
- Стојановић Пантовић, Б. 2000. Савремена поезија. Опрост за нова посрнућа. *Политика*. 24.06.2000. Доступно на: <http://www.knjizara.com/Lom-Miroslav-Cera-Mihailovic-8284> [1. 10. 2014.]
- Тешић, М. 2011. *Сол на рану* Мирослава Цере Михаиловића. У *Поезија Мирослава Цере Михаиловића*, Славко Гордић, Иван Негришорац (ур.), стр. 59–65. Нови Сад: Матица српска.
- Тодоров, Ц. 1986. *Поетика*. Београд: Филип Вишњић.

**Sena Mihailović**

## THE MEANING OF AUTOPOETICAL EXPRESSION IN MIROSLAV CERA MIHAILOVIĆ'S POETRY

### Summary

From his first books and the neo-avant-garde methods, Mihailovic's poetic world with time develops a unique reflection, a characteristic stylistic expression and attitude towards the nature of poetry. That poetic auto-projection creates a kind of auto-poetics, an authentic communication vehicle with the phenomenon of creating poetry and its transmission. Speaking about the phenomenon of creation, Mihailovic analyzes and divides poetic individuality, such as judgments or determinations which are necessary in order to get closer to the essence of poetics or poetic canonization. That aspiration and effort, Cvetan Todorov described as follows: "simultaneously determines the ideal of the interpretation - make the text speaks for itself, in other words, which means loyalty to the subject..."

sena.mihailovic@gmail.com

## ЈЕЗИЧКЕ ИГРЕ У ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ<sup>1</sup>

**Сажетак:** Како се песништво често не руководи нормама стандардног језика, већ их разара и деформише, отуда песнички језик отвара веће могућности за игру. У песмама за децу игровни ефекти могу се постићи у разноврсним поигравањима са језичким јединицама, њиховим граматичким и семантичким одликама. У њима региструјемо многе вербалне и семантичке игарије као што су брзалице, ономатопеје, загонетке, кованице, чудне, смешне речи, изокретаљке итд. Језичке игре се заснивају на разноврсним комбинацијама гласова, речи, реченица и то поштујући или нарушавајући правила акустичких или семантичких структура поетских текстова. Због тога се у раду детаљније анализирају песнички примери који илуструју фонолошке и лексичке игре, изокретања и нонсенс, уз стално присутни подтекст значења који ће условити различита читања и тумачења поетских текстова за децу.

**Кључне речи:** поезија за децу, језичке игре, семантичке игре, фонолошке игре, лексичке игре, изокретаљке, нонсенс

### 1. Увод

Поезија јесте један посебан, издвојен свет, независтан од крутих и уских оквира реалног живота. Одавно је позната и прихваћена теза да песничка форма представља један вид стваралачке игре. „Поетски говор је говор-конструкција“ (Шкловски 1917: 93), јер је његов језик, без обзира на то да ли је реч о фонетском и лексичком саставу, семантици или распореду речи увек намерно и вештачки створен. Док је језик прозе лак, економичан и правилан, дотле је језик поезије изломљен и закован. Као такав поетски језик је игрив, он се игра и постаје предметом игре. Мукаржовски не пориче тесну везу песничког са књижевним језиком и напомиње да се та веза састоји у томе што је књижевни језик позадина за песништво. Међутим, песништво се не руководи нормама књижевног језика, већ их управо разара и деформише. „Што је у извесном језику чвршће устаљена књижевна норма, утолико се она разноврсније може нарушавати, па отуд и више могућности за пјесништво у таквом језику.“ (Мукаржовски 1972: 217), могли бисмо слободно додати, отуда више могућности за игру у таквом језику. У песмама за децу игровни ефекти могу се постићи

<sup>1</sup> Овај рад је делимично прерађен део докторске дисертације аутора под насловом „Игра и поука као сегменти поетике поезије за децу“, одбрањене на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, 15. новембра 2014.

у разноврсним поигравањима са језичким јединицама, њиховим граматичким и семантичким одликама. У њима налазимо многе вербалне и семантичке игарије као што су брзалице, ономатопеје, загонетке, претеривања, кованице, чудне, смешне речи, изокретаљке итд. Вербалне игре се с правом издвајају као посебна врста. Оне се заснивају на разноврсним комбинацијама гласова, речи, реченица, и то поштујући или нарушавајући правила акустичких или семантичких структура поетских текстова.

## 2. Врсте језичких игара

Поред општих одређења поезије као игре, игровни принципи могу се изнаћи и унутар песничке структуре, у законитостима самог поетског текста. Следећа разматрања представљају покушај изналажења игровних елемената у језичко-стилистичким карактеристикама песама, у анализи језичких игара, њиховог звуковног и семантичког слоја. Што се тиче семантичких игара оне представљају игре значењима речи и може се рећи да су, у већој или мањој мери, присутне у свим врстама језичких игара.

„У семантичким поетским играма значење речи постаје доминантно. Међутим, речи се ту, углавном не употребљавају у свом конвенционалном, денотативном (референтном) значењу, као у свакодневном говору. Напротив, важно је открити нова, нестандартна, често идиосинкретична, конотативна значења. Семантичке игре у песмама за децу граде се на основу специфичности поетског језика помоћу којих се реч 'развија' у поетске слике (дивергентност значења, делимична иконичност, 'мотивисаност', метафоричност речи). Таква употреба језика којим се остварује игра у песмама за децу приближава их, структурално, симболичкој игри детета.“ (Митровић 1988: 292)

Стога, поетски примери који илуструју поједине врсте језичких игара у поезији за децу, као што су: фонолошке и лексичке игре, изокретаљке и нон-сенс, анализирани су увек уз подтекст значења.

### 2.1. Фонолошке игре

Фонема (грч. *phonema* – глас, звук) јесте најмања језичка јединица која не поседује значењску компоненту. У поезији за децу сусрећемо се са групацијом фонолошких игара коју чине игре гласовима, слоговима и ономатопејске игре. У овим играма веома су битни паралингвистички и прозодијски елементи језика, док семантички слој може и не мора доћи до изражаја.

У Радовићевој Азбуци налазимо многе репрезентативне примере за овај тип игре: „Б у БУКВАРУ/ набубрило/ да букне/ као барут/ као бомба/ у бубну опну./ Будибогснама!/ Буљук/ баба/ буљи у/ боб/ цаба:/ буба/ БУКВАР у/ буцаку/ аба“ (Б) или „RRRRR/ кад се нешто о нешто трља/ RRRRR/ кад се нешто нечим дрља/ RRRRR/ кад нешто кроз нешто срља./ RRRRR/ кад се нешто низ нешто котрља.../ Облак о облак/ па грррррми/ и цело небо/ у сребрној срррррми“ (Р).



Оба песничка примера комбинују нонсенс са смисаоним језичким конструкцијама, а као примарни циљ имају игру дискриминације фонеме из наслова.

Исти тип језичких игара проналазимо у збици песама *An Alphabet* Едварда Лира.

**Е**

E was once a little eel,  
Eely,  
Weely  
Peely  
Eely  
Twirly, Tweedy  
Little Eel!

Колико је поезија уистину „непреводива“ сведоче три могућа превода која наводимо у наставку<sup>2</sup>:

**Е**

Е је некада еликсир било  
Најпре суви  
Онда течни  
Прашак ситни  
Дуговечни  
Сладак к'с зефир  
Мали еликсир!

**Ј**

Ј је једном јегуља било  
Пецкало  
Пузило  
Вргило  
Клизило  
Кроз прсте пропала  
Јегуља мала!

**И**

И је некада играчка било  
Скакало  
Падало  
Весело  
Спадало  
Из сећања нестала  
Играчка мала!

У првој верзији превода песме *E* руководили смо се словом као знаком, те смо занемарили његов изговор на енглеском језику (енглеско *e* изговара се **и**). Како су остале речи у оригиналу песме бесмислене могу се у преводу ускла-

---

<sup>2</sup> Преводи Ј. В. М.

дити са значењем речи „еликсир“, чији је избор, осим услова почетног слова *e*, био случајан, а и не морају, већ се могу измислити непостојеће речи и ускладити по принципу гласовних подударања. Друга верзија превода почиње словом *j* и условљена је значењем речи *eel* – јегуља, док се трећа заснива на изговору фонеме *e* као *u*, а како је *играчка* предмет који дете вероватно највише воли, наш избор речи у препеву је јасан.

Један од занимљивијих поетских примера који илуструје игру са фонемама, али игру која се не завршава на акустичкој игри, већ уобличава и смислене поруке, јесте песма Драгана Лукића *Жеља*. Она је конципирана на принципима „фонетског“ симболизма, што значи да је звук одјек смислу:

Жеље вуку железнице.  
 Жеље пале железаре.  
 Жеље роде Желимире.  
 Жеље граде Железнике.

Жеље свету дају Жељка.  
 Док је жеља људи биће.  
 Жеља свету је колевка.  
 Рађај, Жељо, Жељковиће.

У песми *Зеца са говорном маном* Миодрага Станисављевића игра је заснована на принципу замене фонема *з* са *ж*, *с* са *ш*, *ц* са *ч*. Акустични утисак шушкања, који произилази из ове фонолошке игре, не врши само изразито хумористичну функцију, већ је његова улога, пре свега, значајна за функцију карактеризације поетског лика. Циљ оваквог стилистичког избора јесте стварање индивидуалног израза који ће послужити карактеризацији и учинити поетски лик зеца специфичним и посебним. У овој песми језичка личност твори говор који одступа од језичке норме, чиме се додатно анимира дечји реципијент.

Песма Корнеја Чуковског *Черепиха* има занимљив и изненађујућ крај који се заснива на игри са слоговима. Зачуђености да је камен ухватио за ноге оне који су на њега сели разрешава нас одгонетка дата у виду језичке игре срицања речи „черепиха“ (корњача) које се прекида убацивањем речце „ето“ испред слогова чиме се мало отежава пут до решења:

Это - ЧЕ!  
 Это - РЕ!  
 Это - ПАХА!  
 Это - ЧЕЧЕРЕ!  
 ПАПА!  
 ПАПАХА!

Песнички текстови који садрже онаматопејске језичке игре, између многих, су *Добар дан* Мире Алечковић у којој се дочарава оглашавање сага, *Сеница* Бране Цветковића у којој се подражава гласање птице и *Збрка* Корнеја Чуковског у којој је остварена замена гласања животиња, нпр. пачићи крекећу, вrapчић муче и сл.

**Брзалице** су тип фонолошких игара које се заснивају на гласовима тешким за изговор (ж, ш, ч, ћ, ђ, з, ц, р) сконцентрисаним у кратким говорним формама. Њихова близина и захтев за брзим изговарањем отежавају говорну игру. Инспиративне за многе песнике, у нашој поезији налазимо већи број примера који подсећају на брзалице. Навешћемо пар поетских примера брзалица Мирјане Стефановић: *Клацкале се клацкалице/ брзале се брзалице/ трзале се трзалице* и *Штучу штуче на буљуке/ лају кере на бандере*. Поред тога што су засићене гласовима тешким за изговор, оне су и веома духовите, док поетска брзалица Десанке Максимовић није нарочито тешка за изговарање, јер је мелодична и састављена од добро познатих појмова:

КУЧЕ-МАЧЕ-ЈАРЕ-ПАЧЕ  
МИШ-ДЕТЛИЋ-ВУК-ПЕТЛИЋ  
ГАВРАН-СВРАКА-ДЕДА-БАКА  
ДЕТЕ-КОКА-ЗЕЧИЋ-ФОКА.

У савременој поезији за децу евидентне су фонолошке игре нешто сложенијег типа, као нпр. фонетско-паралингвистичка-прозодијска језичка игра. Оне су усмерене на откривање експресивне функције језика, неисцрпних могућности комбинаторике фонетских јединица и естетских квалитета смелих језичких експеримената.

За дете-читаоца фонолошке игре из поетских текстова су значајне у том смислу што доприносе увежбавању правилне артикулације гласова, уче га дискриминацији звукова, богате његов речник и подстичу га на стихотворство.

## 2.2. Лексичке игре

Лексема (грч. *léxis* – реч) је најмања јединица језичког система која функционише самостално. Лексичке игре су, дакле, игре са речима и унутар песничких структура изналазимо многе различите врсте лексичких игара и многобројне примере. Песник се може играти са речима логичког и нонсенсног значења, са појединим врстама речи (именицама, глаголима, придевима итд.), речима у различитим семантичким односима, с обзиром на разлике, сличности и сродности (деминутивима, хипокористичима аугментативима, пејоративима, синонимима, хомонимима, антонимима), једнозначним и вишезначним речима. Песник у свом уметничком стваралаштву није ничим ограничен и спутан, те има потпуну слободу да гради нове речи и кованице, да измишља смешне, чудне, необичне речи и да их доводи у најразличитије односе и комбинације. Навешћемо само неколико примера будући да је поетских текстова који су засновани на лексичким играма небројено много.

У песми Стевана Раичковића *Песма једног трговца* лако је уочљива игра са именицама. Песник изналази капу за свакога, ту су: *цилиндри, шубаре, качкети, шајкаче, капе за морнаре, вунене капе за зиму, шешири, беретке*, тако да песма докле подсећа на ређалице које су писане у разуђенијој форми. Игру са глаголима налазимо у песми *Шта све деца знају* Николе Вујчића, а игру са деминутивима у

песмама *На књижицу за новољетни дар* Луке Милованова и *Мали живот* Душана Радовића. Занимљиву игру са синонимима твори Миле Станковић у песми *Бајаги нешто друго* и то по принципу уводне строфе: „није тмина, него мрак“. Синоними се стављају у супротност по принципу није-него, а до изједначења појмова долази тек у последњем стиху, када схватимо да оквири, наслов и последњи стих, чине одговор на загонетку и откривају „превару“ у песми. Радовић је песмом *Како треба* („Мале ствари и имена мала траже/ као м и ш, као з р н о, као м р в а./ Док велика ствар великим именом/ располаже/ као с о л т е р, као м е р и д и-ј а н./ као С р е м с к а М и т р о в и ц а.“) успоставио, фигуративно речено, органску везу између ствари и њиховог имена, што у потпуности одговара номиналном реализму предшколске деце, а уједно и представља кључ за тумачење песме.

Игре измишљања нових речи и игре са смешним и чудним речима, такође су уочљиве у поезији за децу од њених почетака па све до данас.

„У измишљању нових речи посебно важно место придаје се глаголима и именицама. Ово није ни мало случајно, јер су у говору детета предшколског узраста то најфреквентније врсте речи, тако да су деца, чак често, склона да све речи претварају у глаголе представљајући их тиме са њиховог *динамичног становишта*.“ (Митровић 1988: 288)

Радовићева игра са смешним речима из песме *Деца воле* може се наставити по завршетку рецептивног акта у говорном стваралаштву деце, као и игра из песама *Тарам* и *Позив*. Песма *Тобож Мексиканац* Лазе Лазића илуструје духовиту језичку игру која се заснива на измишљању нових речи по принципу изведеница, односно, додавањем наставака из шпанског језика, а исти принцип додавања наставака на постојеће речи примењује и Чуковски у песми *Маус и Мачкаус*:

Био тако мишић Маус,  
 Спазио га црн Мачкаус.  
 Мачкаусу зли окауси  
 И зли-страшни зубауси.  
 Тад Мачкаус пред Маусом  
 Замахнуо репаусом:  
 — Ах, Маусе, мој Маусе,  
 Ходи, мили мој Маусе!  
 Пјеват ћу ти, мој Маусе,  
 Дивне пјесме, ох Маусе!  
 Ал ће мудро наш Маусе:  
 — Не варај ме, Мачкаусе!  
 Видим ти зле окаусе  
 И зле-страшне зубаусе!  
 То је била ријеч Мауса,  
 Па — бјежи испред Мачкауса.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Превод Григора Витеза (према Обрадовић 2005: 58-59).

Песма *Мачкаус и Маус* писана је у форми римованог дистиха и тиме подсећа на екикики стихове. Дијалашка форма додатно ангажује дечју пажњу и чини да игра из стихова постане видљивија у дечјој замисли и доживљају. Песма се одликује експресивношћу фразе, виспреном језичком игром (која се огледа у преузимању стране речи *mouse* (енг. миш) транскрибоване на руски и стварањем нових речи употребом скупине гласова *аус* у виду наставака), као и вечитим агоном између мачке и миша.

*Eletelephony* је духовита песма Лауре Ричардс<sup>4</sup> којом се илуструје лексичка игра грађена на основу замене скупине фонема у речима *elephant* и *telephone* и, тиме, језичка игра грађења нових сложеница. Следи песма у оригиналу и наш препев:

Once there was an elephant,  
Who tried to use the telephant—  
No! no! I mean an elephone  
Who tried to use the telephone—  
(Dear me! I am not certain quite  
That even now I've got it right.)  
Howe'er it was, he got his trunk  
Entangled in the telephunk;  
The more he tried to get it free,  
The louder buzzed the telephee—  
(I fear I'd better drop the song  
Of elephop and telephong!)

Нософонија  
Био једном носорог,  
Па узео телерог -  
Не! Не! Хтедох рећи, нософон  
Па узео телефон -  
(Авај! Како сам га удесио  
Опет нисам потрефио).  
Како год, ал' његов се дични рог  
Упетљ'о у телегрог;  
Што се више трудио да слободан буде  
Гласније су зврндале те телешуфнудле -  
(Ипак је боље да баталим песмицу  
И носорим и телефицу!)<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Лаура Ричардс је била веома плодна америчка списатељица. Писала је песме за децу, приче, биографије и обраде познатих бајки.

<sup>5</sup> Наслов песме може бити преведен са *Слонофонија*, а речи на крајевима стихова следећим редоследом: *слон / телелон / слонофон / телефон*, што би по смислу било ближе оригиналу, међутим, због понављања целе речи *слон* у новонасталој сложеници *слонофон*, а како је циљ песникиње био да управо ову ситуацију избегне, одлучили смо се за превод горе дат. Сличним се поступком користи и Ршумовић у песми *Телефонијада* коју завршава стиховима: „Ни командир шумске страже/Није знао да ми каже/Да л' слон телефонира/Ил' телефон - слонира“.

Употреба речи нестандарног језика и граматички неисправних речи такође није искључена из песништва за децу. Песме *Плави кактус и клекиње* Љубивоја Ршумовића, *Пргав момак* и *Главу ћу ти откинути* Владе Стојиљковића садрже занимљиве примере жаргонизама, уличних фраза и претњи, као нпр. „истабаћу те као вола“ и „остаће од тебе само масна флека“. Песнички примери који садрже жаргонизме, вулгаризме и речи које одступају од граматички утврђених правила, тзв. *лоше* речи, уколико не иду на штету естетских квалитета поетског текста, могу стиховима дати посебну драж, а деци-читаоцима су нарочито занимљиви и привлачни.

У жанру народних умотворина, у стихованим формама, постоје песме наменски стваране за децу која су у првој фази детињства. То су: ташунаљке, успаванке, цупаљке, лазаљке, бројалице и ређалице. Оне су углавном засноване на ритмичкој игри и мелодији, те је значење речи у њима од другоразредног значаја. Још су народни певачи били свесни чињенице да речи и њихово значење немају комуникативну и сазнајну функцију за мало дете те су брзалице и разбрајалице испеване најчешће у нонсенсној форми.

**Разбрајалице** (бројалице), као игре са речима, углавном су састављене од нонсенсних речи, а служе за разбрајање у игри, односно, одређују ко ће започети игру или ко ће имати какву улогу у игри. Добар песнички пример разбрајалице јесте песма Григора Витеза *Ко ће с нама у шумицу*, а у даљем тексту се наводи пример поетске брзалице Божидара Тимотијевића *Трчи, трчи, трчуљак*.

Трчи, трчи трчуљак,  
Виси, виси висуљак.

Бежи, бежи бежуљак  
За њим јури јуруљак.

Дрма, дрма дрмуљак,  
А клима се климуљак.

Кад је пао падуљак  
Уграбио га зграбуљак.

Док је из брзалица и разбрајалица порука готово по правилу одстрањена, **ређалице** углавном захтевају успостављање смислених логичких веза међу појмовима, стварима и појавама. Међутим, док Бранко Ћопић у својој песми *Пите* заиста наводи различите врсте пита, Витез се у песми *Врсте лука* не задржава на постојећим врстама лука, већ се окреће акустичкој игри и наводи речи између којих се не може успоставити никаква аналогија нити контраст, па и стихови не прате никакав логички след, све до домишљатих одговора на последња два питања, за чије је разумевање потребно апстрактно расуђивање:

ПРВИ: Које врсте лука знаш?

ДРУГИ: Црвени лук  
Бијели лук

Црни лук  
Порилук  
Празилук  
Комшилук  
Чивилук  
Несташлук  
Јавашлук  
Безобразлук  
Миндерлук  
Муштулук  
Хацилук  
Кулук...

ПРВИ: Доста, доста!  
Од толико лука  
Већ ме хвата мука.  
А који је лук најљући?

ДРУГИ: Безобразлук.

ПРВИ: А који је лук најслађи?

ДРУГИ: Несташлук!

**Загонетке** су засноване на игровном принципу вештог скривања правог значења најчешће кроз игру речи, метафорични језик, двосмислено значење или модел паралелизма. Оне сходно својој структури захтевају одгонетку, дакле одговор реципијента. Да би се изнашао одговор потребно је извесно искуство и мисаоно ангажовање и тиме представљају проверу оштроумности, моћи запажања, степен познавања човека и света који га окружује. Деца веома воле загонетке из разлога што погодују њиховом такмичарском духу и радозналој природи, а пре свега, зато што им погађање одгонетке пружа нарочито задовољство, јер тиме потврђују своје способности што резултира личном сатисфакцијом. Песнички конципиране загонетке поред претходно поменутих одлика, поседују и естетски квалитет експресивности уметничке речи.

(Сенка)  
Сви је увек само с тобом виде.  
Не зовеш је, а ипак те прати.  
Кад ти идеш, тад и она иде.  
Ако станеш, и она ће стати. (Гвидо Тартаља)

Что такое перед нами?

Шумит он в поле и в саду,  
А в дом не попадѐт.  
И никуда я не иду,  
Покуда он идѐт.



Шта је то пред нама?<sup>6</sup> (Самуил Маршак)

### 2.3. Изокретаљке и нонсенс

**Изокретаљке** се одликују одступањима од семантичке норме и њихово главно обележје јесте обрнута координација ствари. Чуковски пишући о *изокретаљкама* или *преокретаљкама*, како их он назива, као говорним играма код деце предшколског узраста утврђује уједно и принцип којим настају изокретаљке као језичке игре у структури поетског текста. „Свет наопачке“ креира се на тај начин што се „предмету **а** приписују функције предмета **б** и обрнуто“ (Чуковски 1986: 238), нпр. када се маломе приписују својства великог или када се изокрену односи између вршиоца радње и предмета или места радње. Изокретаљке су семантичке игре у којима долази до премештања добро познатих и утврђених појмовних одређења, утврђених и уобичајених радњи и образаца понашања у другачије замишљеној перспективи. Оне творе поетске текстове у којима се различава постојећи свет да би се реконструисао у његову опречност.

Од наше народне поезије, па све до савремене поезије за децу има доста примера различитих видова изокретаљки. Вероватно најпознатији пример у српској књижевности за децу јесте *Изокренута прича* Бранка Ћопића. Од многобројних песничких примера вреди поменути песме *Чудноват дан* Милована Данојлића, која је класична изокретаљка, *Како живи Антунтун* Григора Витеза у којој се дочаравају немогуће и изокренуте радње и ситуације, и *Јесте ли чули* Драгутина Огњановића.

Јесте ли чули, неко је казао:

Један је миш мачку смазао.

Јесте ли чули, неко је додао:

Један магарац, газду продао.

Јесте ли чули, примети неко:

Једног дечака попило млеко.

Јесте ли чули шта се десило:

Једно се одело синоћ обесило.

Јесте ли чули, јаје у скоку

Јутрос снело шарену коку.

Јесте ли чули, истина гола:

Данас из ђака побегла школа.

**Нонсенс** као врста игре, изокретања смисла у бесмисао, заговара специфичан вид комуникације у некомуникативном. У овим играма у први план се смештају забављачка и лудистичка компонента језика. Оне представљају

<sup>6</sup> Маршакова песма-загонетка са насловом *Шта је то пред нама?*: „Она грми на пољу и у башти,/ У кући неће пасти./ И ја не идем нигде,/ Докле год она иде.“ (превод Ј. В. М.) Одгонетка је киша.

повод за вербалне игре, будући да, афирмишући дете да истражује широке и неспутане језичке могућности, комуникацију не укидају већ је само преводе на други ниво. Нонсенсне игре само на први поглед нису засноване на мисаоним операцијама које успостављају ред и творе логички след смисаоног исказа, јер оне морају познавати поменуте принципе да би се окренуле од њих, и у изокретању и извитоперавању смисленог, што захтева нарочиту креативност, али и умешност, као и извесно предразумевање, сатвориле нов поредак. Разлика између литерарних и дечјих језичких формулација је та што песничка креација нонсенса представља намерну, вештачку и исценирану „наивност“ и „грешку“, док се код деце јављају као последица случајних омашки и прелазна етапа ка целовитом смисленом и кохерентном приповедању.

„Озбиљни критичари су склони да кажу да су нонсенсне песме бесмислене, али далеко од тога да можемо да прихватимо појам бесмисленост, јер реч је само о тенденциозној алогичности, а чак и да је означимо појмом бесмисленост, имамо на уму да деца лакше од одраслих проналазе и у бесмислу смисао. Уз овакве песме деца лакше савладавају сурове стране реалности и нису оптерећена питањем 'шта је заиста песник хтео да каже и да поручи'“. (Обрадовић 2012: 96)

Песме Душана Радовића *Рам*, *Лист*, *Тајна* и *Чуда* растерећене су смисла и у безинтересној игри творе апсурдност песничких слика. У првој песми разлог за почетак ратних сукоба потиче од некултурног понашања принца. Принц је чачкао нос и „Због тога је / —тра-та-та-та —/ дошло и до рата./ Освојен је један — миндерлук;/ прободен је један — празилук;/ обешен је један — чивилук.“. Игра речима још више истиче апсурдност сукоба и ратних дешавања. Песма *Лист* стала је у једну алогичну строфу: „Шта би листу,/ зашто ли је пао?/ Можда није знао/ да је постојао.“. *Тајна* је кратка, занимљива песма о тајни зачетка и рођења детета, али је дечја свест ову тајну превела у крајњи апсурд тиме што је песнички субјект, дете, свест о себи поседовао још пре рођења, а како је покушавао на разноврсне начине да се роди и није успевао у свом науму, пристао је да га роди мајка „под условом/ — да ником не прича“. Апсурдност песничких слика понекад је условљена нарушавањем устаљеног и уобичајеног начина говорења и саопштавања значења, као, на пример, саопштавање посве уобичајених дешавања као необичних уз употребу сугестибилног наслова и узвика *гле*, и употребу знакова контрапункције !?, у песми *Чуда* Григора Витеза и стихова сличним овом: „Гле,/ риба плива!/ Ко би се томе надао од рибе?!“. *Чуда* Момчила Тешића базирају се на измишљотинама, „шареним лажама“, немогућим ситуацијама, а како би читаоца убедила у њихову истинитост, песнички субјект користи убеђивачке маневре тврдећи, већ у првој строфи, да је био сведок дешавања описаних у стиховима који следе. „У држави Залуд Тражи,/ на острву Где је кажи“ сир од магле праве роде, по камењу плива риба, бабе гаје жабе које шишају да би исплеле џемпере унуцима и тако даље, ниже се једна „шарена лажа“ на другу.

Народни песници су са својим примерима нонсенсних песама велики узор и инспирација савременим песницима, који иако стварају веома успешне

поетске слике овог типа нису превазишли лепоту и величину народног нонсенсног стваралаштва. Неке од најлепших нонсенсних песама из наше народне књижевности су: *Смијешно чудо*, *Ага Асан-ага*, *Бескућникова женидба*, *Имам кућу* и *Силан лонац*. Песма *Лаж* и *паралаж* јесте поетски пример заснован на немогућим ситуацијама и „лажима“ непревазиђене лепоте:

Заједрила по кршу галија,  
коња игра по мору делија,  
пољем беже два печена зеца,  
ћерају их два 'рта одрта,  
чекају их два слијепа ловца,  
вино пију два мртва јунака,  
служи вино без руку ђевојка,  
чудне лажи, да је бог убије!

Већ наведене песме Едварда Лира *E* и Луиса Керола *Humpty Dumpty's Song* представљају упечатљиве примере нонсенсне поезије за децу.

### 3. Закључак

Све песништво за децу у битном је одређено феноменом игре. Игра јесте подстицај за песму, њено исходиште, али и њен крајњи циљ. „Пошто управо игра даје дечјем свету његову специфичну садржину и значење, може се рећи да поезија која се не заснива на њој, не може да буде права дечја поезија.“ (Графенауер 1974: 379). Поезија заснована на језичким и семантичким играријама често поседује и хуморну компоненту којом се додатно ангажује дете-читалац.

Анализирани песнички примери из овог рада веома су погодни за активности које се обављају у предшколским установама. Они откривају деци-реципијентима да за разлику од логичких и граматички правилних језичких структура постоје и оне које се језиком играју и које су ослобођене од стега значења. Поред тога што лепотом поетске речи и експресивношћу језика богате дечји доживљајни свет, песме креиране језичком игром подстичу децу на говорно стваралаштво и поспешују њихову језичку креативност.

Игровни потенцијал књижевних текстова било да је препознатљив у рими, стилским фигурама или језичким играма песама за децу, било у необичним ликовима и њиховим авантурама који настављају фантастичне светове бајки, било у занимљивим, иако посве реалним, околностима у којима се налазе његови вршњаци у многобројним причама, учиниће да дете препозна принципе који су покретачи и његових игровних активности, а уз процесе идентификације и свесне самообмане моћи ће да се уживи у књижевни текст и да га доживи уз све специфичности које одликују његов рецептивни акт.

## Литература

- Графенауер, Н. 1974. Игра у песништву за децу. *Трећи програм*, 377–384. Београд: Радио Београд.
- Митровић, М. 1988. Феномен игре у савременој поезији за децу. У *Симболичка игра и стваралаштво*, Дуран и др, 237–331. Београд: ЗУНС.
- Мукаржовски, Ј. 1972. Књижевни језик и пјеснички језик. *Spisovna čeština a jazykova kultura*, издање Прашког лингвистичког кружока, 216–237.
- Обрадовић, С. 2005. *Књижевност за децу II*. Алексинац: Виша школа за образовање васпитача.
- Обрадовић, С. 2012. Књижевност за децу у функцији развоја креативности. У *Књижевност за децу и њена улога у васпитању и образовању деце предшколског узраста*, Тематски зборник, С. Денић (ур.), 90–103. Врање: Учитељски факултет.
- Чуковски, К. 1986. *Од друге до пете*. Београд: ЗУНС.
- Шкловски, В. 1970. Уметност као поступак, У *Поетика руског формализма*, А. Петров (прир.), 81–94. Београд: Просвета.

**Jelena Veljković Mekić**

## LINGUISTIC GAMES IN CHILDREN'S POETRY

### Summary

Poetry often refuses to be governed by the norms of standard language, but rather destroys and deforms them. Hence, poetic language creates greater possibilities for playing games. In poems for children the effects of playing can be achieved through imaginative toying with linguistic units, their semantic and grammatical characteristics. There, one can notice a large amount of verbal and semantic effervescence reflected in twisters, onomatopoeic forms, puzzles, coins, weird and funny words, scrambled forms, etc. Linguistic games are based on a diverse combination of phonemes, words, and sentences which either respect or disturb the acoustic and semantic rules of a poetic text structure. This paper, therefore, offers a more detailed analysis of those poetic examples which illustrate phonological and lexical games, scrambled and nonsensical forms, always bearing in mind the ever-present subtext of meanings which influences various readings and interpretations of poetic texts for children.

vmjelena@yahoo.com



**Tijana Matović**

University of Kragujevac

Faculty of Philology and Arts

## **TRAUMA AND THE (DE)CONSTRUCTION OF MEANING IN LESLIE MARMON SILKO'S "LULLABY"<sup>1</sup>**

**Abstract:** In this paper, Leslie Marmon Silko's short story "Lullaby" is analyzed within the framework of deconstruction and trauma theory, as a narrative attempt at resignification of familiar worldview patterns. The theoretical base involving C. S. Peirce's triadic conception of meaning as cyclic in nature – an infinite semiosis – provided a useful framework for interpreting Silko's "Lullaby" as a narrative modeling of traumatic memory in need of sense-structuring, which in its progression demystifies the perceived solidity and straightforwardness of Western meaning-construction techniques. "Lullaby" is a powerful story about marginalization and, as such, it displaces margins, bringing about a temporary collapse of the ideological center. It constructs potentially revolutionary meaning by denouncing available patterns of producing signification and by disclosing them as constrictive and discriminatory. Ultimately, the failure of its protagonists to reach positions of power does not imply a failure of the narrative to testify to a struggle for the right to signification, which is what its every reading reopens and keeps alive.

**Key words:** trauma, deconstruction, meaning, narrative, Native American, Silko

### **1. Positioning Native American authorship**

The sense-making patterns we employ in dealing with whatever pertains to *us* are most commonly transferred to those we label as *them*, the ones who do not fit into the established conceptual order imposed onto the world by the dominant Western civilizations. Benjamin Whorf, one of the founders and core theoreticians of linguistic relativism, claimed with respect to Native American languages that the

eminence of our European tongues and thinking habits proceeds from nothing more [than human economics and history]. The relatively few languages of the cultures which have attained to modern civilization promise to overspread the globe and cause the extinction of the hundreds of diverse exotic linguistic species, but it is idle to pretend that they represent any superiority of type. (Whorf 1964: 84)

Whorf gave us insight into the distant worlds of the indigenous peoples of the Americas by studying their linguistic behavior. Relying on comparative methodology,

---

<sup>1</sup> This paper is the result of research conducted within project no. 178018 – *Social Crises and Contemporary Serbian Literature and Culture: National, Regional, European, and Global Framework*, financed by the Ministry of Education and Science, Republic of Serbia.

he reached conclusions concerning the ways our meaning-construction patterns are influenced by the linguistic forms and organizing structures we employ. The Native American communities he explored allowed him to peer into a different conceptual worldview (what Humboldt called *Weltenshauung*), which is, as any other according to Whorf, inherently determined by the operating principles of their language(s). Such determination was specifically marked by a verb-infused vocabulary, a non-linear perception of time, an interrelated vision of the temporal and the spatial, as well as a strong emphasis on the subjective interlocked with the objective world, which, in their linguistic grasp of it, was never to exist without being influenced/envisioned by the subjective human mind (Whorf 1964: 57-64, 134-159). Ultimately, for Whorf, such linguistic research would lead to “a great fact in human brotherhood,” (Whorf 1964: 257) in that he recognized that all linguistic models as conceptual worldviews are equal in value and that we cannot and “do not know that civilization is synonymous with rationality.” (Whorf 1964: 81)

On the other hand, history has not been kind to Native American cultures. The unacknowledged genocide performed by the European conquistadores in the Americas has always been supported by economic and political manipulation, as well as by the dominant media's (mis)representation. In his essay-based study, sarcastically entitled *A Little Matter of Genocide*, Ward Churchill stressed these grave issues by explicitly indicting those guilty of crimes against Native American cultures<sup>2</sup>. However, he is equally aware that he is speaking out against a sea of “texts of orthodox scholarship [which state] that much of this never happened, or, to the extent that some things must be at least partially admitted, was ‘tragic,’ ‘unavoidable,’ and ‘unintended.’” (Churchill 1997: 2) The dominant ideological framework silenced whatever the radically different and potentially illuminating voices could have contributed to the Western worldview, thus eliminating all chances of “human brotherhood.”

What remains are individual indigenous voices rising from the subordinated and almost eradicated communities of Native Americans who desperately seek to be acknowledged and heard. One of the central voices in Native American literature belongs to Leslie Marmon Silko, whose first novel *Ceremony* (1977) was groundbreaking in placing the indigenous peoples of America on the map within literary scholarship (Lundquist 2004: 71). In her short story “Lullaby,” which was initially published on its own in 1974, but was later collected in her book *Storyteller* (1981), a hybrid collection of poetry, short stories, and family photographs, Silko encapsulated reality through a Navajo lens, though she herself is a Laguna Pueblo. The Navajos “have the tendency to recreate the pattern of the circle at every level of the culture, in religion as well as in social intercourse.” (Toelken 1976: 17) The reason

<sup>2</sup> Churchill's argument is that through “most of the history of what has happened, the perpetrators, from aristocrats like Jeffrey Amherst to the lowliest private in his army, from the highest elected officials to the humblest of farmers, openly described America's indigenous peoples as vermin, launched literally hundreds of campaigns to effect their extermination, and then reveled in the carnage which resulted. Martial glory was attained by more than a few officers who proudly boasted in later years of having instructed their troops, when attacking essentially defenseless native communities, to ‘kill and scalp all, little and big [because] nits make lice.’” (Churchill 1997: 2)



lies in that they perceive the world as interconnected and cyclical in nature, wherein no part is separated from another, but relates to others in symbiotic circularity. Such a worldview does not coincide with the Western inclination towards linearity, nor with Western history as “the story of the human ego in search of freedom and the same (self),” (Lundquist 2004: 34) as Emmanuel Levinas interpreted it. The subsequent analysis will proceed to develop a reading of “Lullaby” as an attempt at narrative restructuring of Western meaning-making practices, by employing a combination of critical perspectives concerning the nature of meaning and the processes of signification, primarily via the tenets of deconstruction and trauma theory.

## 2. Theoretical framework: deconstruction and trauma theory

The construction and deconstruction of meaning are perpetually intertwined within the symbolic processes of human interaction with what surrounds the thinking mind—the Other. *The Meaning of Meaning* (1923) by Ogden and Richards popularized the triadic conception of the signification paradigm, relying heavily on the often neglected philosophical *enfant terrible* of semiotics, Charles Sanders Peirce, and his theory of interpretation. As Umberto Eco pointed out, Peirce’s theory demanded of Ogden and Richards to tackle the problematic, if insoluble, “relationship between linguistic meaning and perceptual meaning.” (Ogden, Richards 1989: xi) No longer in the realm of Saussure’s dyadic formulation of the linguistic sign, composed of a signifier and a signified, Ogden and Richards, following Peirce’s insights into the nature of meaning, introduced a third parameter, a thought of reference, which functions as an intermediary between the symbol and the referent (Ogden, Richards 1989: 11). The relationship between the two can never be *directly* comprehended, not by a human mind which is linguistically constituted, and thus limited by its own subjectivity. Such a model is cyclic in nature, and therefore *an infinite semiosis*, in Peirce’s pragmatist terminology (Amian 2008: 34). On the other hand, provisional fixation of meaning enables action for the pragmatist subject. In literary narratives, that fixation provides ground for interpretation based on techniques of *guessing the world into being*. “[L]iterary texts open the world’s factitiousness – or constructedness – to reflection, exposing and exploring the moments of frailty that go into its making and shedding light on the process of cultural self-assessment of which they are part.” (Amian 2008: 47)

Jacques Derrida, the father of deconstruction, recognized in Peirce a theoretical background for his own refusal to take for granted the parameters of a single worldview:

Peirce goes very far in the direction that I have called the de-construction of the transcendental signified, which, at one time or another, would place a reassuring end to the reference from sign to sign. I have identified logocentrism and the metaphysics of presence as the exigent, powerful, systematic, and irrepressible desire for such a signified. Now Peirce considers the indefiniteness of reference as the criterion that allows us to recognize that we are indeed dealing with a system of signs. (Derrida 1997: 49)

Derrida devoted a great deal of his theoretical effort into deconstructing the Western “metaphysics of presence” which seeks to impose itself as the ultimate paradigm of signification and interpretation. Within his theoretical matrix, he famously dethroned the center/transcendental signified by marking it a function. Deconstruction brings into question the metaphysics of presence by partly relying on Nietzsche’s affirmation of play. Derrida pointed to the impossibility of removing the veil, of getting rid of the *jalousie* of signifiers, which constitute the discursive world we are a part of, and which thus disable us from getting at the things as things. However, as Nietzsche wrote, “art [is] the joyous hope that the spell of individuation can be broken, a premonition of unity restored.” (Nietzsche 1999: 52-53)

This brings us to Lacan and his conception of the Symbolic, which dissolves the unity with oneself, and forever distances the thinking mind from the Real. According to Lacan, “the symbol manifests itself first of all as the murder of the thing, and this death constitutes in the subject the eternalization of his desire.” (Lacan 2005: 77) Derrida would agree that the desire for the transcendental signified, which lies in the Real, remains in the thinking subject, classifying such desire as ideological, while also stating that the ideological framework is inescapable. Lacan’s theoretical thought is vital in that trauma theory relies heavily on his postulates. For Lacan, the elusive Real is the initial source of trauma for the individual: “the Real, that which resists symbolization: the traumatic point which is always missed but none the less always returns, although we try – through a set of different strategies – to neutralize it, to integrate it into the symbolic order.” (Žižek 1989: 69) Entering the symbolic realm of language is a trauma in itself, while trauma in the more popular meaning of the word is also pertinent to trauma theory given that the traumatic experience, the one opening a wound, demystifies processes of signification and demands their de/reconstruction. It brings to the front what the human mind keeps covert in order to perform any kind of action at all – the artificiality of the symbolic ways we employ in order to interact with the world. On the one hand, the processes of signification become jeopardized by the traumatic experience, which refuses symbolization. As Cathy Caruth stated, the “traumatized person, we might say, carries an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess.” (Caruth 1991: 4) Such a wound demands healing if the individual is to continue to function within the worldview of his/her societal matrix. On the other hand, the wound itself becomes a sign of the social as symbolically, and therefore artificially and arbitrarily constituted, which affords it the potential of becoming a powerful means of deconstructing current ideologies of interpretation.

This theoretical background provided a useful framework for interpreting Silko’s “Lullaby” given that her short story conveys a philosophy of meaning construction which is cyclical in nature, but also for interpreting it as a narrative modeling of traumatic memory in need of sense-structuring. Therefore, this paper aims to perform the story’s analysis in two basic directions: of the text with respect to the narrator’s positioning of the main protagonist as a representative of an anti-Western metaphysical mindset, and of the structure of the narrative, as it reveals the traumatic experience of the silenced protagonist.

### 3. The debunking of dominant meaning-making myths in Silko's "Lullaby"

When it was first published, Silko's *Storyteller* contained a dedication on its title page: "This book is dedicated to the storytellers as far back as memory goes and to the telling which continues and through which they all live and we with them." (Hollrah 2003: 13) With this, Silko opened an entrance into the world of Native American orality, their cultural memory, and the need for the stories which testify to their struggle to remain alive and throbbing.

Silko's "Lullaby" figures as a narrative conflict with a traumatic experience, which in its progression makes an attempt to demystify the perceived solidity and straightforwardness of Western meaning-construction patterns. It is a powerful story about marginalization and, as such, it centers margins, bringing about a temporary collapse of the ideological center. The story is told in third person by an unknown narrator, who focuses on Ayah, an old Navajo woman who reminisces about her past, while her present is preoccupied with looking for her drunk husband Chato in order to take care of him for the night. The past she remembers concerns her children: the babies she buried, the young ones that were taken away by the BIA (Bureau of Indian Affairs), and Jimmie, the son who died in a foreign war, most probably in Vietnam. The most traumatic of these experiences appears to be the removal of her two young children, Danny and Ella, by the Bureau on account of supposed health issues, and their two subsequent visits, each time more assimilated into the Western civilization, and thus more distant from the Navajo community.

What helps the BIA take Ayah's children away is that she signs the papers they force upon her in English – the language she does not understand and which she was always afraid to learn. However, she does know how to sign her name in it, which Chato had taught her, himself having acquired both English and Spanish early on. Chato is a man aware of the absolute dominance of the white people's ways of interacting with the world, which is why he works loyally for a white rancher for most of his life, proud of his accomplishments, until he is fired and left with nothing on account of a broken leg. After Ayah first signs the papers for the removal of her children, and realizes what she has done, she runs away into the hills with the children, waiting for Chato to come home and sort out the situation. However, after seeing the signed paper, Chato does not oppose the BIA, placing a higher degree of value upon the word of law in English than on kinship relations within his own community. Therefore, Ayah's having learned to sign her name is revealed as an essentially ideological act in that it introduces Ayah into a symbolic order within which she has no options of gaining equal status as the rest of the white community, let alone authority or privilege. In a sense, by "criticizing literacy, Silko privileges the oral tradition." (Hollrah 2003: 21) For the Navajos, the written word becomes a pregnant symbol of the displacement of their own community, and their survival dependent on their ability to resist enforced literacy. Ayah's act of learning how to sign her name is also what initiates the wound that envelops her entire existence, secluding her even from Chato, whom she ends up despising for having placed faith in the oppressors instead of standing by his own.

Aside from the overt trauma of losing her children, Ayah and her community are consistently forced to suffer through the origin trauma – in Lacanian terms – the trauma of subjectivity through which one becomes aware of the separation from the Real and being conditioned by the Symbolic, never to remember the moment of separation. The indigenous Symbolic is not recognized – it is made inoperable. Therefore, the Natives are never allowed to forget their non-presence and the permeating nature of the sign, whose artificiality they are constantly forced to face by not being given permission to call it their own. In the realm of Navajo signification, life goes on endlessly within the continual and uninterrupted existence of everything, of which they are a part. Inside a closed system, which paradoxically overflows with life, there is no cessation, no linear progressiveness. “Navajo worldview encompasses life in a holistic way; the people, environment, work, and spirituality are interconnected at all times, and this worldview is omnipresent in ‘Lullaby.’” (Hollrah 2003: 10) Once Ayah is safe in the hills with her children, she feels at peace in nature: “The sun warmth relaxed her and took the fear and anger away. She lay back on the rock and watched the sky. It seemed to her that she could walk into the sky, stepping through clouds endlessly.” (Silko 2002: 43) However, such a worldview loses ground when it is not recognized as valid, but suppressed and degraded as primitive by the dominant culture.

The nameless narrator identifies Ayah as “an old woman now, [whose] life had become memories.” (Silko 2002: 41) Aside from those concerning her own family, Ayah’s memories are also of a past more distant, that of her childhood, within the matriarchal safety of her hogan home, and of the line of ancestors with whom she feels as one. The images of weaving in “Lullaby” point to the *Storyteller* as a weaving of stories, a kind of therapeutic weaving of memories, which contradicts, or at least misappropriates, the official historical version of the past. The narrator weaves a story which challenges the narratives employed by Western ideologies, in this case the American ideology of linear progress and civilizational dominance. Ayah represents a temporal space within which “[w]e are together always,” (Silko 2002: 48) which is a line from the lullaby she sings to her dying husband in the snow, a lullaby that had been sung to her in the past by her mother and grandmother. Lullabies are oral narratives transmitted through generations and preserved within a cultural paradigm. “Symbolic of the warmth and strength of cultural traditions that connect generations of people to each other and the earth, [a lullaby] is a poignant reminder of the beauty and stability of Native American orality.” (Carsten 2006: 117) But Ayah cannot remember whether she had sung the lullaby to her children, perhaps because her children are either dead or taken away to be assimilated into the so-called civilized world. The ones who are taken away will not get to participate in the Native American vision of the world; they will not be “together always” and that figures as the greatest trauma Ayah sustains. The dead children she had buried herself, aside from Jimmie who died abroad, in a foreign land, fighting a war that was not his or theirs, but who nevertheless died remembering where he had come from. But the children who are still alive are no longer children of hers; they have been detached from their communal identities. That separation constitutes the traumatic incentive for Ayah to retreat into solitude. Her trauma is not one that can be healed, that can be supplanted with

meaning. It is a breaking point in her accustomed ways of meaning construction. The framework of grasping the world she had acquired from her community she has no one to transfer to and it dies with her. The compromises of forceful compliance to her husband Chato's internalization of the colonizers' systems of configuring lived experience betray them as well, as Chato is cast aside when he can physically no longer be productive, like an injured animal. No normalization of experience, no chronological sequence can help Ayah to get over her trauma, because such trauma-overcoming techniques were never meant to function in her philosophical system.

At this point, one might wonder whether "Lullaby" provides an active deconstruction of the dominant structures causing Ayah's trauma, or whether it merges with the pervasive patterns of stereotypically Western, Anglo-American literary frames of reference. The narrator of "Lullaby" employs English, although the main protagonist cannot speak nor understand English, but only a Navajo dialect. We do not get to deconstruct Ayah's world presented in "Lullaby" because it was not constructed by her in the first place. What we are presented with is a foreign, dominant linguistic and cultural version of her world via a narrator who supposedly speaks from the outside of things, in the language which was instrumental in traumatizing its subject, whom it necessarily objectivizes. Yet, on the other hand, the reader who is not on the inside of Native American experience can only guess Ayah's world into being by perceiving it via the oppressor's language. The glimpses at her life, at the meaning she constructs out of the world, she cannot herself provide to us because she is culturally and linguistically silenced. She would have to speak from the other side of experience, from behind the *jalousie*. However, we might in the process of struggle with the literariness of her experience (employment of unrecognizable symbols, emotional reactions, pragmatic assumptions) acquire a heightened awareness of the irreducibility of signifiers to single meanings, but also of their materiality, which is far from referentially inconsequential. In order to testify to Ayah's trauma, the readers must struggle to reconfigure their prelearned, acquired ways of reaching signification. Her trauma opens a realm of floating signifiers because her actions are now without consequences; she has nothing to lose and nothing to gain; she has nothing left to fear, but she enjoys the fear of those for whom a lot still depends on the materiality of the sign, those who had deprived her signs of their materiality. "She felt satisfied that the men in the bar feared her. Maybe it was her face and the way she held her mouth with teeth clenched tight, like there was nothing anyone could do to her now." (Silko 2002: 46) Within their ideologies of superiority, they forced her into fearlessness, and as a literary protagonist Ayah stands as a paragon of martyrdom. "For Silko, to go unremembered is to go unimagined, and in that sense Ayah's is a tragic story," (Hirsch 1988: 10) but also a pertinent one to Native struggle for the recognition of their trauma testimonies. Ayah's pain is enormous, it "filled her stomach and there was no room for food or for her lungs to fill with air. The air and the food would have been [her children's]." (Silko 2002: 44) But her pain has little to do with anything outside of her. It figures only within her, where it becomes symptomatic of the entirety of unreachable subjectivity.

"Lullaby" concludes with an unexpected ending. While the freezing of Ayah and Chato in the snow and their literal exclusion from the world, induced by a long-standing symbolic exclusion from positions of social influence and power, is a recognizable



narrative technique of transferring the internal to the external plane, the final words stand out from the scene marked by terminality. Ayah's lullaby sung to Chato is a song of their people, carrying the message of a worldview incompatible with that of the Western civilization. It is symptomatic that the song is a lullaby, sung to children as a version of the belief system which they will be initiated into, a Symbolic veil which hides the world as intrinsically complex and inscrutable. Ayah's lullaby affirms a belief in an all-pervading circularity which permeates human and all other existence, uniting it in ceaseless motion. The words of the lullaby deny linearity and finality, and point to a never-ending cycle of life, given that death is subjectively inconceivable. Even Chato is brought back into the Navajo worldview, into the holistic interconnectedness of all and everything, where Ayah no longer resents him. Through the narration of their suffering and deaths, the trauma of the indigenous lives, individual and communal, is played out and it is the inexplicable and non-transferable that stand out the most, reminding us of the emptiness we all have to face and the inscrutable other, who is nevertheless forever there and ought to be engaged in continuous struggle with the fallible self.

#### 4. Conclusion

Silko's Ayah immerses herself, if not in the reality of things, then in the literariness of things, in a story which is hers as much as it is not. She speaks to us as a liberated non-presence, but we do not envy her. The play of floating circularity she gets to experience comes at a great price, and Silko's desire to empower Ayah lies paradoxically empty. She has no power because she does not possess the right to signification. The same language used by members of separate cultures, classes, genders etc. carries with itself different possibilities of signification, of realizing meaning. And Ayah's is the signification of exclusion, of exile, of non-recognizability. No one is healed in this story because the lullaby, as a translated worldview of the other, is sung to put to death that other. On the other hand, everything is healed in a literary sense because the weaving of the story through which the traumatized and the silenced are brought upon the stage, even if only to stand there, becomes an act of creation that struggles to acquire meaning. And it is via that struggle that the reader is allowed and pushed to participate in the traumatic revision of the taken-for-granted Western worldview, at least as an accomplice. Whether or not such struggle is worthwhile in a cause-and-consequence framework of being in the world becomes ultimately inconsequential in a universe where, as Ayah sings to Chato, "We are together always / There never was a time / when this / was not so." (Silko 2002: 48)

#### References

- Amian, K. 2008. *Rethinking Postmodernism(s): Charles S. Peirce and the Pragmatist Negotiations of Thomas Pynchon, Toni Morrison, and Jonathan Safran Foer*. Amsterdam and New York: Rodopi.



- Carsten, C. 2006. "Storyteller": Leslie Marmon Silko's Reappropriation of Native American History and Identity. *Wicazo Sa Review* 21, 2, 105-126.
- Caruth, C. 1991. Psychoanalysis, Culture and Trauma – Introduction. *American imago* 48, 1, 1-12.
- Churchill, W. 1997. *A Little Matter of Genocide: Holocaust and Denial in the Americas 1492 to the Present*. San Francisco: City Lights Books.
- Derrida, J. 1997. *Of Grammatology*. 1967. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Hirsch, B. A. 1988. "The Telling Which Continues": Oral Tradition and the Written Word in Leslie Marmon Silko's "Storyteller". *American Indian Quarterly* 12, 1, 1-26.
- Hollrah, P. 2003. "The Men in the Bar Feared Her": The Power of Ayah in Leslie Marmon Silko's "Lullaby". *Studies in American Indian Literatures* 15, 2, 1-38.
- Lacan, J. 2005. *Écrits: A Selection*. 1966. London and New York: Routledge.
- Lundquist, S. 2004. *Native American Literatures: An Introduction*. New York and London: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Nietzsche, F. 1999. *Nietzsche: The Birth of Tragedy and Other Writings (Cambridge Texts in the History of Philosophy)*, R. Geuss, R. Speirs, eds. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ogden, C. K., I. A. Richards. 1989. *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. 1923. Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Silko, L. M. 2002. *Storyteller*. 1981. New York: Penguin Books.
- Toelken, B. 1976. Seeing with a Native Eye: How Many Sheep Will It Hold. In *Seeing with a Native Eye*, W. H. Capps, ed., 9-24. New York: Harper and Row.
- Whorf, B. L. 1964. *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, J. B. Carroll, ed. Michigan: MIT Press.
- Žižek, S. 1989. *The Sublime Object of Ideology*. London and New York: Verso.

**Tijana Matović**

## **TRAUMA I (DE)KONSTRUKCIJA ZNAČENJA U „USPAVANCI“ LESLI MARMON SILKO**

### **Rezime**

U ovom radu, kratka priča Leslie Marmon Silko „Uspavanka“ predmet je analize u okviru teorija dekonstrukcije i traume, kao narativni pokušaj preoznačavanja prepoznatljivih obrazaca uvreženog pogleda na svet. Teoretska osnova koja obuhvata trijadičku koncepciju značenja Č. S. Pirsca, po prirodi cikličnu, beskonačnu semiozu, pružila je odgovarajući okvir za tumačenje „Uspavanke“ kao narativnog uobličjenja traumatičnog sećanja kome je neophodno strukturno osmišljavanje, a koje u svom





nastupanju demistifikuje percepiranu utemeljenost i neposrednost zapadnjačkih matrica ostvarivanja značenja. „Uspavanka“ je snažna priča o marginalizaciji i, kao takva, ona izmešta margine, ostvarujući privremeni kolaps ideološkog centra. Ona konstruiše potencijalno revolucionarno značenje time što potkazuje dostupne obrasce produkovanja značenja i time što ih razotkriva kao konstriktivne i obespravljajuće. Naposljetku, neuspeh protagonista „Uspavanke“ da dosegnu pozicije moći ne podrazumeva i neuspeh narativa da svedoči upinjanju ka i borbi za pravo na ostvarivanje značenja, što je upravo efekat koji svako čitanje nanovo sprovodi i oživljava.

tijana\_matovic@yahoo.com

---

УДК 821.162.3.09-2 Чапек К.

81'37:007.52

**Сава Стаменковић**

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

**Зоран Стаменковић**

Università degli studi di Bergamo

## ЗНАЧЕЊЕ РОБОТА – *P.U.P.* КАРЕЛА ЧАПЕКА

**Сажетак:** Рад се бави једном од првих научнофантастичних драма у светској књижевности. Карел Чапек не само да је у светску књижевност увео тему робота и њиховог сукоба са човеком као творцем и експлоататором, већ је у све светске језике увео и саму реч робот. Размотрићемо порекло ове речи, њено првобитно значење, те еволуцију њеног значења, кроз анализу овог и других дела научне фантастике. Како се однос човека према роботу може сагледати у дискурсу Ја/ Други? Може ли робот постати човек и може ли (и треба ли) да човек буде сличнији роботу? Испитаћемо како се савремена књижевност и филозофија одређују по тим питањима. Другим речима, покушаћемо да утврдимо однос савременог друштва према технологији и њеном утицају на човека.

**Кључне речи:** научнофантастична драма, Карел Чапек, *P.U.P.*, робот, значење, трансхуманизам, постхуманизам

### 1. Дефиниција речи *робот* у речницима

Значење термина робот природно прво треба потражити у речницима. Готово сви нуде исту дефиницију. Узмимо за пример најпознатији речник енглеског и најпознатији речник страних речи на српском језику. *Oxford English Dictionary* као прво и главно значење речи нуди:

An intelligent artificial being typically made of metal and resembling in some way a human or other animal. (OED Online 2015)

*Лексикон страних речи и израза* Милана Вујаклије као једино значење даје:

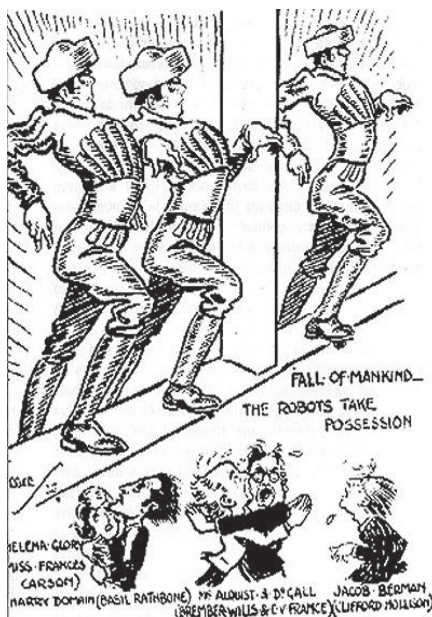
Механички човек, аутомат, по спољашњем изгледу сличан човеку, који подражава човекове покрете и може да замени човека у обављању многих чисто механичких послова. (Вујаклија 1996: 785).

У питању је машина, нешто метално, механичко, дакле, *вештачко*. Та вештачка творевина је, дефиниције кажу, слична, али не истоветна човеку. Може да га замени, али не у потпуности. У питању је, стога, *привид човека*. Узимајући у обзир дефиниције нађене у речницима, можемо одредити нулто значење робота:

0. робот као несавршена, вештачка имитација човека.

## 2. Порекло речи

Реч робот се први пут појавила у драми чешког аутора Карела Чапека (1890–1938). Драма под насловом *R.U.R.* (скраћеница од *Rosumovi Univerzální Roboti* – с обзиром на игру речима, српски превод би требало да гласи Разумови универзални роботи), изведена први пут у градићу Храдец Кралове 1921, брзо је завладала Европом и светом, па је тако већ следеће године имала извођења у Варшави, Београду<sup>1</sup>, Лондону, Њујорку итд. До 1923. преведена је на више од 30 језика.



Слика 1. *London review* о представи *P.U.P.*, 1923.

Драма која се састоји од пролога и три чина и говори о побуни робота у фабрици у којој се производе, у светску књижевност увела је мотив побуне робота, а у све светске језике реч робот. Творац овог термина није Карел Чапек, већ његов старији брат, Јосеф (1887–1945). Наиме, Јосеф је идеју свог брата Карела о називу *лабори* (*laboři* – чешки, радна снага) сматрао неинвентивном и предложио термин *роботи*. Реч *roboti* је у тадашњем словачком (језик који је чешком близак онолико колико је хрватски близак српском) означавала рад. У старочешком имала је исто значење, а у чешком с почетка XX века означавала

<sup>1</sup> Иако постоје потврде о извођењу драме *P.U.P.* у Београду 1922, нема података која позоришна трупа је представу извела. Превод није сачуван. У овом раду користимо енглески превод Дејвија Вајлија. Овај превод изабрали смо јер је најновији (2014) и највише се држи оригинала (други преводи на енглески језик су на граници између превода и адаптације – први превод из 1923. нпр. избацује неке ликове). Српски превод Ненада Ј. Илића (*P.U.P.: Росумови универзални роботи*, Центар за промоцију науке, Београд 2012) и босански Адисе Зуберовић и Хасана Захировића (Културни центар Брчко дистрикта 2014) овде нису коришћени.

је кулук, присиљан рад, тежак рад. Ова идеја је била одлична с обзиром на то да је у сличном облику и значењу ова реч постојала и у другим словенским језицима (робота, работа – у руском, украјинском, пољском, бугарском, македонском, дијалектима српског), па и у мађарском (робот). Корен ове речи је у протоиндоевропском \*orbh-. Ова реч, у значењу механички човек, прошириће се на све светске језике, највише под утицајем енглеског језика и америчке филмске индустрије.

Део значења термина робот који се тиче механичког, машине (прва асоцијација на саму реч робот је метал), унела је у првом реду англоамеричка књижевност и филм. Роботи Карела Чапека нису били механички и од метала. То су била бића органског порекла, створена од неке врсте протоплазме. Иначе, и данас неки теоретичари научне фантастике сматрају да под термином робот треба обухватити сва бића (назовимо их тако) која ствара човек, било да су она од метала или органског материјала.<sup>2</sup> Тако би роботи обухватили: роботе у ужем смислу (машине, механички људи, аутомати), киборге (спој органског и неорганског), андроиде (машина или синтетички организам који изгледа као човек) и репликанте (организми који су директна копија одређеног човека или жене и тешко их је разликовати од оригинала).

Питање је зашто човек, у литератури, али све више и у стварности, има потребу да ствара оваква бића? Одговор ћемо потражити у делу К. Чапека.

### 3. Роботи и рад

Већ у прологу драме, директор фабрике за производњу робота, Домин (и овде је игра речима јасна – Домин као господар), објашњава Хелени, девојци која је дошла са идејом да ослободи роботе, да су ова бића створена да би радила. Наиме, доктор Разум (Rossum) Старији покушавао је да у лабораторији створи човека, „да у научном погледу замени Бога, тј. докаже да Бог није потребан“ (Џарек 2014). Како су ови покушаји пропали, на сцену ступа његов братанац, доктор Разум Млађи, практични индустријалац који мисли да је „људско тело прекомпликовано“ и да би „сваки инжињер то урадио простије и боље“ (Џарек 2014). Он схвата да може створити нешто простије и практичније у односу на човека. Може створити бољег радника. „Тако је Чапек био и први који је роботе видео као продужетак индустријске револуције, а тиме им и дао могућност да глобално трансформишу свет.“ (Rubin 2011).

Зашто су људи тако лоши, а роботи тако добри радници?

Домин: Шта мислите, какав радник је најбољи са практичне тачке гледишта?

Хелена: Можда онај који је најпоштенији и највреднији?

Домин: Не. Онај који је најјефтинији. (Џарек 2014)

Осим што су јефтинији од људи (не захтевају плату), они су савршенији радници јер немају оно што је за радника вишак – „осећање среће, жеља за

<sup>2</sup> Тако роботе схватамо и у овом раду.

свирањем виолине, уживање у шетњи и силне друге ствари које за рад просто нису потребне“ (Џарек 2014).

Но, шта ће у случају да работи преузму сав рад радити људи? Они ће се, по Доминовој визији, усавршавати и бавити племенитим стварима:

Домин: Сви ће бити ослобођени брига и деградације рада. Сви ће живети само са једним циљем и послом – да се усаврше.

Човек неће имати другог циља, другог рада, друге бригае до да се усаврши...

Он неће служити ни другом човеку, ни материји. Он неће бити машина и уређај за производњу. Он ће бити Господар стварања. (Џарек 2014)

Насупрот Енгелсовој максими да је рад створио човека, овде наилазимо на супротну идеју – рад човека деградира, он ће се усавршити и ослободити само ако се рада реши. Робот је ту да служи тог новог, усавршеног човека. Дакле, Чапек нам нуди два нова значења робота:

1. робот као слуга,

2. робот као помоћно средство у усавршавању човека.

#### 4. Роботи и рат

Како радња драме одмиче, постаје јасно да су Доминови планови илузија. Хелена и Нана, њена кућна помоћница, читају новине. После неких комичних сцена са срицањем наслова и коментарима о Балкану<sup>3</sup>, сазнајемо да је део робота од радника трансформисан у ратнике. Наслови попут „Роботи војници не показују милост – по наређењу масакрирали преко седамсто хиљада људи“ (Џарек 2014) показују колико је заправо идеја о роботу као средству за човеково културно уздицање и напредовање била погрешна. Уместо да роботе употребе као средство за усавршавање и грађење бољег света, они су претворени у средство за уништавање. Људска права се газе, а ратови се настављају, само још жешће и са тежим последицама. Технологија и ослобођеност човека од рада, дакле, не доносе просперитет. Можемо констатовати да је Чапеково дело у неку руку пророчко, с обзиром на то да је употреба робота у данашњем свету слична описаној. Тако су 90% робота који се произведу у САД војни роботи. Уведимо, дакле, и треће значење робота:

3. робот као оружје.

#### 5. Побуна робота

Од свих научнофантастичних дела која се баве роботима, у 90% њих долази до побуне робота против људи. Ово, сада већ опште место научне фантастике, почело је управо са драмом *P.U.P.*

<sup>3</sup> Интересантан је поглед једног чешког писца на Балкан 1921. године: „Хелена: Нешто се дешава, Нана. Нана: Врло вероватно. Увек се нешто дешава. (сриче наслов из новина) ’Рат на Бал-кану.’ Хелена: О, не читај. Тамо је увек исто. Увек неки рат.“ (Џарек 2014)

Када ће доћи до побуне робота по Чапековој визији? Оног тренутка када роботи добију, тј. развију осећања. Један од научника у фабрици, Др Гал, почиње да експериментише са роботима, и то под утицајем главне јунакиње, Хелене.

Тражила сам од њега да им да душу... Рекао је да само може да начини физиолошке промене... Плашила сам се робота. Мислила сам да ће у неком тренутку почети да нас мрзе. Помислила сам, кад би само могли да буду као ми, кад би могли да нас разумеју, онда никако не би могли да нас мрзе. Само кад би били као људи, макар мало. (Џарек 2014)

Промена, спроведена да роботе приближи људима, почела је на физичком нивоу. Роботи су прво осетили бол тела, потом све остало. Оно што у шали инжењер Фабри каже Хелени („Душа се, дакле, налази у зубима?“ – Џарек 2014), заправо је тачно. Побуна робота у почетку је на нивоу тела:

Халмајер: Повремено неки просто заћуте, укоче се. Нешто као епилепсија. Ми то зовемо роботски грч. Изненада неки од њих здроби све што му је у рукама, укочи се у месту и шкргуће зубима. И онда таквог морамо да пошаљемо у млин. Вероватно је у питању техничка грешка. (Џарек 2014)

Роботи прво постају свесни свог тела, а потом и свог положаја као групе, или боље рећи расе. Интересантно је да они себе дефинишу као раднике. Експлоатисане раднике. Једна од најважнијих порука Прогласа удружења робота је: Рад не сме да стане! Човек је крив јер уништава цивилизацију – коју је створио рад. Човек уништава оно што је рад већ створио, али угрожава и сам радни процес, тј. даљи напредак цивилизације. Једини човек кога ће роботи на крају поштедети је Алквист, а разлог је – он једини ради рукама, он је радник. Ту јасно налазимо и четврто значење робота:

#### 4. робот као побуњени радник.



Слика 2. Побуна робота. Из представе прашког позоришта 1922.

\Роботи устају због:

1. својих права,
2. спаса цивилизације (коју су људи створили).

„Човек више не зна да ради, ствара, зна само да уништава.“, каже се у драми. Ипак, у тој тежњи да заштите своја права и спасу цивилизацију, они убијају људе. Друго познато научнофантастично дело које овде (а и уопште кад се спомене реч робот) неминовно долази у сећање је прозни циклус о роботима Исака Асимова. Асимов је у краткој причи из 1948. *Коло наоколо* (Runaround), установио три закона роботике. Ти закони су из књижевности пренети и у науку – написане су бројне студије о овим законима, а модификовани Асимовљеви закони коришћени су и у програмирању неких правих робота.

1. Робот не сме да повреди људско биће, нити да, уздржавањем од делања, допусти да људско биће буде повређено.
2. Робот мора да извршава наређења која му дају људска бића, осим ако се то не коси са Првим законом.
3. Робот мора да води рачуна о свом опстанку, осим ако се то не коси са Првим и Другим законом. (Асимов 1995: 9)

Ипак, касније је, у причи из 1950, *Сукоб који се може избећи* (The Evidable Conflict) Асимов додао и тзв. нулти закон.

0. Ниједна Машина не сме повредити човечанство, нити, уздржавањем од делања, допустити да оно буде повређено. (Асимов 1995: 305)

И ту је заправо објашњење побуне робота. Они спасавају човека од човека, тачније резултате човековог рада од човека и његовог нагона за уништавањем. Роботи Исака Асимова одлучују да чувају човечанство од човека, роботи Карела Чапека да чувају цивилизацију од творца те цивилизације:

5. робот као заштитник напретка и цивилизације.

## 6. Робот – машина или живо биће?

Већина научнофантастичних дела бави се и проблемом људског погледа на роботе. Роботе можемо доживети као просте машине, узнапредовало оруђе које треба да служи некој одређеној сврси, али их можемо доживети и као посебну врсту, равну нашој, људској. Да ли се онда, из те перспективе, робот може доживети и као живо биће?

Оно што је можда само у подсвести, може се одразити у језику. Узмимо на пример наш, српски језик. Именице мушког рода у српском језику у акузативу једине једнаке су генитиву ако означавају живо биће, тј. номинативу, ако означавају предмет. Узмимо за пример реченице које се налазе и у уџбеницима и приручницима за основну школу:

1. У Јапану смо видели робот.
2. У Јапану смо видели робота.



1. Ученици су направили робот.
2. Ученици су направили робота.

Иако би по правилима српске граматике правилне биле реченице под бројем 1, њих неће нико изговорити. Биће употребљене само реченице под бројем 2, из простог разлога што се робот доживљава као биће, као нешто живо, а не као предмет, тј. оруђе.

Што се тиче енглеског језика, проблем језичког одређења робота се често повезује са језичким одређењем трансексуалних особа. За особе које су у процесу промене пола, или су хермафродити, није јасно коју заменицу употребити, he или she. Када су у питању работи, посебно андроиди, долази до истог проблема. Коју заменицу употребити ако нешто није предмет, живо је, али није ни мушког, ни женског пола? Тако и у цртаној серији за децу *Право време за авантуру* (Adventure Time with Finn & Jake) ликови, када говоре о малом роботу Биму (ВМО/Beemo), у једном тренутку употребљавају заменицу he, у другом she.

Како Денис Барон примећује, право је чудо да „језик са толиким речничким фондом да се чини да свака реч има десетине синонима, и даље има такву семантичку црну рупу“ (Baron 2010). Од првог забележеног чланка о овом питању, објављеног 1852. у вермонтском листу *The Semi-weekly eagle*, до данас, „документовано је преко 100 покушаја увођења заменице која се назива *хермафродитском заменицом, биличном заменицом или унисекс заменицом*“ (Nunn 2015). Овакву заменицу су тражиле феминисткиње, трансексуалци, квир особе, али и научници за своје роботе, креатори видео-игара, читаоци и писци научне фантастике. Писци научне фантастике су и сами стварали потребне заменице. Марц Пирси је за становнике земље будућности, хермафродите, у роману *Жена на ивици времена* (Woman on the Edge of Time) сковала заменицу *per*. Грег Иган је за роман *Дијаспора* (Diaspora) увео заменице *ve*, *vis* и *ver*. Питер Дејвид је у вероватно најпопуларнијој научнофантастичној серији свих времена, *Звездане стазе* (Star Trek), за бића непознатог пола, андроиде и боргове користио заменице *s/he* и *hir*. Иако нема званичне неутралне заменице у реченицама, сви ти покушаји говоре у прилог тези да се робот природно доживљава као биће, тј. као нешто живо и као врста паралелна људској.

#### 6. робот као живо биће, друга врста

### 7. Роботи као људи

Роботи у свету који је креирао Асимов ће у неком тренутку добити статус грађана и бити изједначени по правима са људима. Иако другачије, две врсте су једнаке. Али, да ли може доћи до поистовећивања робота и људи? Већ смо, у претходном делу рада, споменули да је Хелена, жена директора фабрике за производњу робота, имала идеју да роботе што више приближи људима. Физички, они су већ једнаки људима. И на почетку драме, у попису ликова, Ча-

пек даје упутства: „благо механички у говору и покретима, празне експресије, фиксираног погледа.“ (Ћарек 2014). Хелена ће на почетку, по доласку у фабрику, за инжењере помислити да су роботи, а просто неће моћи да поверује да је Доминова секретарица Сула роботкиња.<sup>4</sup>

Модификовање робота тако да могу да осете физичке промене на/у свом организму делују тако да они схватају да су нешто сасвим друго у односу на људе, врсту која их експлоатише и уништава свет. Тек са развојем других осећаја и са нестанком људске врсте, они ће се људима приближити. Развој робота у Чапековој драми иде у две етапе:

1. роботи постају свесни себе, јавља се нагон за самоодржањем,
2. робот постаје свестан других, јавља се способност жртвовања за друге.

Ту промену Чапек мајсторски слика у две паралелне сцене. Парови робота су у истој ситуацији, један треба другог да одведе у радионицу, тј. у смрт – на почетку драме су то Сула и Марије („Домин: Римске војсковође?! Мислили смо да су били љубавници, зато смо им дали таква имена!“, Ћарек 2014), на крају роботкиња Хелена (створена по узору на праву Хелену) и Примус.

Домин: Марије, одведи Сулу у собу за дисекцију да је отворе. Брзо!

Хелена: (обавија руке око Суле) Не брине, Сула, нећу им дозволити да те одведу... Сула, да ли би стварно дозволила да те секу?

Сула: Да.

Хелена: Зар се не плашиш смрти?

Сула: Не разумем шта је то смрт, госпођице Глори.

Хелена: Да ли знаш шта би се десило са тобом?

Сула: Да, престала бих да се крећем.

Домин: Марије, реци дами шта си.

Марије: Робот, Марије.

Домин: А да ли би повео Сулу у собу за дисекцију?

Марије: Да.

Домин: Зар је ни мало не жалиш?

Марије: Не разумем шта је то жалити.

Домин: Шта ће се десити са њом?

Марије: Она ће престати да се креће. Биће стављена у отпад.

Домин: То је смрт, Марије. Бојиш ли се смрти?

Марије: Не. (Ћарек 2014)

Алквист: Примусе, треба да извршим неке експерименте на Галовим роботима. Опстанак робота зависи од тога, разумеш? Доведи ту девојку у собу за дисекцију, сецирају је.

Примус: Хелену?

Алквист: Па, наравно, Хелену, то сам и рекао. Хајде! Или да позовем неког другог да је доведе?

Примус: (узима велику металну шипку) Померите ли се и један центиметар, смр-

<sup>4</sup> Определили смо се за израз роботкиња јер је чешће у употреби од речи роботка или роботица, те зато што је већ употребљен у једном од превода (адаптација) Чапекове драме – у радио-драми *P.U.P.* редитеља Божицара Ђуровића (производња: Драмски програм Радио Београда, 1990).

скаћу Вам лобању!

Алквист: Добро, смрскај ми лобању, али шта ће онда радити работи?

Примус: (баца се на колена) Молим Вас, узмите мене уместо ње! Створен сам на исти начин као и она, од истих материјала, истог дана! Узмите мој живот, господине! (откопчава кошуљу) Сеците овде, овде!

Алквист: Полако, момче. Не тако брзо. Зар не желиш да живиш?

Примус: Не без ње, не. Ја не желим да живим без ње, господине. Ви не можете убити Хелену! ...

Алквист: Дођи овамо, девојко, пусти ме да погледам. Дакле, ти си Хелена? (помилује јој косу) Не бој се, не бежи. Да ли се сећаш госпође Домин? О, Хелена, и она је имала веома лепу косу! Не, не, не гледај ме. Дакле, да ли је соба за дисекцију спремна?

Хелена: Да.

Алквист: Добро. Хелена, ти ћеш бити мој асистент. Сецираћу Примуса.

Хелена: (крикне) Примуса?

Алквист: Па да, да, тако мора. Ја то нисам желео, али Примус се нуди уместо тебе.

Хелена: (покрива лице рукама) Примус?

Алквист: Па да, наравно, какве то везе има? Дакле, дете, ти си у стању да плачеш!

Реци ми, зашто је Примус толико битан? Нема разлога за сузе, зар не? То само значи Примус више неће бити овде. Заборавићеш на њега у року од недељу дана.

Хелена: (тихо) Ја ћу ићи.

Алквист: Где ћеш ићи?

Хелена: Можете мене сецирати...

Примус: Не, нећеш, Хелена. Молим Вас, идемо, ја ћу поћи!

Хелена: Примусе, ако уђеш у ту собу, скочићу кроз прозор!

Примус: (загрли је) Нећу те пустити (окреће се Алквисту) Нећеш ти никога да убијеш, старче!

Алквист: Зашто не?

Примус: Зато... зато што ми припадамо једно другом. (Џарек 2014)



Слика 4. Хелена и Примус. The Overtime Theater, San Antonio, 2010.

Осим јасне промене у језику и схватању робота (од *престанка кретања, стављања на отпад до убиства*, од *Ви* у обраћању Алквисту до *старче*), видимо да и њих Алквист, човек, више не доживљава као (обичне) роботе. Он не може да поднесе поглед роботкиње Хелене јер га превише подсећа на Хелену, жену коју је волео. Одустаје од експеримената на њима, ослобађа их из лабораторије и шаље у свет. Цитирајући део о стварању света из Постања, он ће овај роботски пар упоредити са Адамом и Евом, те их тиме признати за људе. Штавише, спас обеју врста (и роботи су угрожени – животни век им је ограничен, а формула за њихово стварање је спаљена) су управо њих двоје. Примус и Хелена су нови Адам и Ева, створиће нови свет, али и сачувати тековине старог.

Разум, Фабри, Гал, сви су велики проналазачи, али шта су њихови проналасци у односу на ову девојку и овог момка, у односу на први пар који измислио љубав, сузе, осмех љубавника, љубав између мушкарца и жене? Живот неће нестати! Пријатељи моји, Хелена, живот неће нестати! Живот почиње изнова. Наг је и мали, и долази из љубави; пустио је корен у пустињи, али све што смо урадили и изградили, сви наши градови и фабрике, сва наша уметничка дела, све наше мисли и све наше филозофије, све то неће нестати! (Џарек 2014)

Драма ће тако имати срећан крај, а Алквист ће се обратити Богу, тражећи да га узме себи јер је видео „спасење, спасење кроз љубав“, те три пута у екстази узвикнути: „Живот неће нестати!“ (Џарек 2014). Роботи тако, на крају видимо, обнављају свет постајући људи:

7. робот као биће које може постати човек.

## 8. Људи као роботи

Са напретком технологије, савремени човек за своје тело све више користи „спољна помагала“. Она се не користе само ради задовољства, олакшања процеса рада и сл., већ су у многим случајевима неопходна – нпр. пејсмејкери, вештачки кукови, протезе... Техничка помагала која човек данас користи разноврсна су и крећу се од обичних наочара до сложених чипова. Тело се данас може усавршавати и на друге начине, технологија генетског инжињеринга напредује сваког дана.

Трансхуманизам, тј. постхуманизам, као покрет се јавља осамдесетих година и с временом добија све више поклоника. Све мање људи (и институција) се супротставља захтеву трансхуманистичке филозофије да се разбију све догме, да се у потпуности прихвати употреба технологије, уградња механичких делова у људско тело, као и употреба генетског инжињеринга, те да се еволуција преузме у своје руке (тзв. *self-designed* фаза еволуције).

Човек будућности, тзв. пост-човек, биће нека врста киборга или андроида, тј. у значајној мери ће се приближити роботу.

8. човек као биће које може постати робот.

## 9. Будућност људи и робота

Уколико би човек развио самосвесне роботе (или се они у то развили сами), каква би била будућност двеју врста? Трансхуманизам, како смо већ споменули, види у будућности приближавање човека роботу. Многи филозофи пак сматрају да је тзв. технолошка сингуларност неминовна – у једном тренутку вештачка интелигенција моћи ће да се сама даље развија, постаће интелигентнија од људи и више неће бити под њиховом контролом, што ће вероватно довести до сукоба људи и машина.

Већина писаца научне фантастике такође „предвиђа“ такав сукоб. Резултат неминовног сукоба човека и робота у будућности, по научној фантастици, може имати три исхода:

1. истребљење једне врсте,
2. претварање једне врсте у другу,
3. коегзистенција.

Трећа опција је најређа. Коегзистенција долази тек након дугог рата, и то у ретким научнофантастичним остварењима. Најпознатије такво дело свакако је *Матрикс* Ендија и Лане Вачовски. У кратком анимираном филму *Друга ренесанса* (део анимираног омнибуса *Аниматрикс*), Вачовски, као сценаристи, даље разрађују своју визију сукоба људи и машина, али и њиховог коначног помирења и коегзистенције. „Нека Бог буде милостив и опрости грехе Човеку и Машини.“ и „Благословене биле све форме интелигентног живота.“ (Maeda 2003) су реченице које изговара машина, робот, а које, као код Чапека, асоцирају на Библију и тако чврсто потврђују спасење света кроз сарадњу двеју врста. Машине у *Матриксу* не могу без људи, а пар робота у драми *P.U.P.* практично еволуирају у људе, и то изменама које им је делимично омогућио човек.

Које год значење робота прихватили, књижевност и наука, фикција и стварност, показују и доказују да је робот биће кроз које човек додатно упознаје и одређује себе, изражава своје потиснуте нагоне и скривене жеље. С друге стране, такав робот, друго *ја*, може се у једном тренутку отргнути и формирати сопствени идентитет. Каква ће тада однос бити између човека и његове креације показаше будућност.

### Литература

- Асимов, И. 1995. *Сабрани робот*. Превод: Мирјана и Зоран Живковић. Београд: Поларис.
- Baron, D. 2010. *The gender-neutral pronoun: after 150 years still an epic fail*. Available: <https://illinois.edu/blog/view/25/31097> [2015, February 2]
- Вујаклија, М. 2010. *Лексикон страних речи и израза*. Београд: Просвета.
- Maeda, M. 2003. *The Second Renaissance Part I, The Second Renaissance Part II*, In: *Animatrix*, Burbank: Warner Home Video.
- Nunn, G. 2015. *Is it time we agreed on a gender-neutral singular pronoun?* Available: <http://www.theguardian.com/media/mind-your-language/2015/jan/30/is-it-time-we-agreed-on-a-gender-neutral-singular-pronoun> [2015, February 2]



- Oxford English Dictionary Online. 2015. <http://www.oed.com/> [2015, January 3]
- Rubin, C. T. 2011. *Machine Morality and Human Responsibility*. Available: <http://www.thenewatlantis.com/publications/machine-morality-and-human-responsibility> [2015, February 2]
- Čapek, K. 2014. *R.U.R.*, translated by David Wyllie. <https://ebooks.adelaide.edu.au/c/capek/karel/rur/complete.html> [2014, Decembar 3]

**Sava Stamenković, Zoran Stamenković**

## **THE MEANING OF *ROBOT* – KAREL ČAPEK'S *R.U.R.***

### Summary

The paper deals with one of the first science fiction plays in world literature. Karel Čapek does not only introduce the theme of robots and their conflict with man as the creator and exploiter, but he also coins the very term robot in his work. We will discuss the origins of the word, its initial meaning, and the evolution of its meaning through the interpretation of this and other works of science fiction literature. How is a change in attitude to robots placed within the discourse of I/the Other? Can a robot become a man and can (and should) man become more like a robot? We will examine how contemporary literature and philosophy tackle such questions. In other words, we will try to determine the nature of the attitude of modern society towards technology and its effect on man.

savastamenkovic@gmail.com  
z.stamenkovic@studenti.unibg.it

---

УДК 821.111.09-31 Лесинг Д.  
**Радојка Јевтић**  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

## **БРИСАЊЕ ГРАНИЦА И ЗНАЧЕЊЕ ДРУГОСТИ У РОМАНУ *ТРАВА ПЕВА***

**Сажетак:** Роман Дорис Лесинг *Трава пева* представља плодно тле за изучавање рушења великих наратива присутних у дотадашњој традицији. Кроз однос Мери Тарнер и њене околине ауторка нам представља шири контекст притисака на жену једног традиционалног друштва из четрдесетих година двадесетог века, а кроз однос Тарнерових са послугом ми откривамо нетрпељивост коју белци осећају према црнцима у Јужној Родезији. Примери значењских система околине сударају се и мешају са индивидуалним системима значења те нам ауторка вешто предочава како се основе такве, иначе снажне традиционалне структуре, преплићу са личним идејама главних ликова у микрокосмосу који стварају они сами. Користећи се теоријама Жака Дериде и његовог концепта деконструкције бинарних опозиција и примењујући их на одраз друштвених структура присутних у роману, намеравамо да покажемо како урушавање претходно утврђених, сталних категорија, доводи до значајних промена на личном нивоу главних ликова, некад бришући, а некад потпуно измештајући претходно усађени значењски систем за који је друштво било одговорно. Такође, један од циљева овог рада јесте да анализирамо значење *другости* у роману и донекле природну повезаност коју тај појам има са појмовима рода и расе.

**Кључне речи:** рушење великих наратива, друштвене структуре, значењски систем, другост

### **1. Увод**

*Трава пева* први је роман Дорис Лесинг који, наизглед, има врло једноставну радњу. Наиме, условно би се могло рећи да се ради о брачном пару, Дику и Мери Тарнер, који живе на фарми у Јужној Родезији и о проблемима са којима се сусрећу. Међутим, кроз такав оквир ауторка вешто комбинује минијатуре тадашњег живота у Африци са унутрашњим светом ликова, те тиме испољава и своју друштвену критику традиционалних, колонијалних система моћи. Она такође преноси нека своја искуства и успомене из детињства у конструкцији околине и околности, те читалац бива изложен суровим условима живота у тадашњој јужној Африци, а такође и пропратној суровости коју испољавају људи који живе у таквим условима.

### **2. Колонизатори као центар и колонизовани као друго**



У овом роману Дорис Лесинг се умногоме ослања на размишљања ликова да би открила колонијалне заблуде и истине. На тај начин приближава читаоцу свест људи који су живели у таквој средини и омогућава му да боље разуме посебност колонијалне ситуације кроз представљање разних искустава колонијалног система. Она преиспитује константе колонијализма у критичном тренутку, када већ те структуре крећу да се руше. У сред урушавања колонијалног система ауторка уводи лик Мери Тарнер, која представља белкињу енглеског порекла, Мозиса, црнца који излази из калупа прихваћеног понашања, Тонија, свежег, младог, идеалистичног досељеника и Чарлија, окорелог ктитора колонизације и барикаде промене. У самом наративу ликови се грчевито држе тих старих идеја пред бујицом нових, опасних и револуционарних.

Користећи се теоријама Жака Дериде, зачетника деконструкције, затим Франца Фенона и Алберта Мемија, који су писали о колонизацији и односима који постоје између раса у таквом систему, покушаћемо да анализирамо ликове у овом роману и, кроз њих, објаснимо начине на које ауторка критикује непомичност колонијалне силе. Почећемо од Тонија Марстона и Чарлија Слетера као, може се рећи, два супротна пола у искуству колонизатора, а завршићемо са Мери и Мозисом, који отеловљују најкомпликованији однос у књизи, однос између беле господарице и црног слуге који прелазе границу и тиме угрожавају поредак.

## 2.1. Деконструкција и колонијализам

Деконструкција као филозофија имала је велики утицај на рушење устаљености дотадашњих идеја, то јест, у суштини, она је представљала побуну против структурализма и његове премисе да се све може свести на рад неког система. Дериде је тежио да, увођењем појма *différance*, покаже нестабилност језика, а са тим, и система уопште. И ту лежи зачетак и постколонијалне мисли. Наиме, лако је увидети како Деридине тврдње представљају основу преиспитивања колонијалног система. Он говори о центру система (који би, у случају колонијалног система, представљали белци), чија је сврха „не само да оријентише, балансира и организује структуру [...] али понајвише да осигура да ће организујући принцип те структуре ограничити оно што можемо назвати *игром* структуре. Оријентисањем и организовањем повезаности система, центар структуре дозвољава игру својих елемената унутар тоталне форме.“ (Дериде 2005: 352). Колонијални систем почива на томе да белци – то јест центар – покушавају да контролишу игру унутар тог истог система који им погодује. У роману *Трава пева*, како ћемо видети, Чарли Слетер типичан је представник човека који је искористио све прилике које му се, као белцу, пружају, и он је део *центра* наспрам кога се налази *друго*, црнци, на чијим леђима почива читава колонијална структура, али који немају ни део права која имају белци.

Дериде такође покушава да уздрма традиционалну западњачку мисао која тежи да стварност спознаје кроз бинарне опозиције (у којима увек један члан опозиције има мању вредност) инсистирајући на истицању релативности

значања. Наиме, он се залаже за укидање хијерархије међу појмовима, будући да свака појава већ садржи и своју супротност. Како ћемо видети у роману, ауторка јасно показује да је кључ одржања превласти белаца (*центра*) њихово стриктно одвајање од црнаца (*другог*). Црнци су тај члан опозиције коме се одриче вредност, али, како деконструкција показује, сам појам постојања белаца (то јест, његове „више вредности“) укључује постојање црнца. Да би белци били члан опозиције више вредности, *другом* се морају приписати супротне карактеристике. Белци су људи, док су црнци животиње, белци имају „радну етику“ која црнцима недостаје; они говоре енглески, док црнци то никако не смеју, итд.

Проблем, који и ауторка романа увиђа, јесте што такви контрадикторни системи (у којима су два члана опозиције стриктно одвојена, али истовремено осуђена на константни контакт) не могу опстати без даљег преиспитивања и потоњег урушавања. Зато нас она води на почетак (условно речено) деконструкције колонијализма, пошавши од малог (приказа једне породице) и тиме описавши велико (претњу коју та породица представља за цео систем). Неопходност увиђања контрадикторности колонијалног стања провејава књигом и представља се као један од разлога за трагедију (за смрт, Мерину и колонијалну) која је срж романа.

## 2.2. Центар

Тони Марстон је Енглез који, пре него што се догодила трагедија, није дуго боравио у Јужној Родезији, те се није могао привићи на услове живота, нити је могао да разуме све што се од њега, као колонизатора, захтева. Ти захтеви постаће експлицитни и доћи ће до изражаја у тренутку када Мери умре, а Чарли такорећи *преузме истрагу* о њеној смрти.

Наиме, Тони је оно што Алберт Меми назива „колонизатором који одбија“ (the colonizer who refuses), тј. колонизатором који, стигавши из домовине у потрази за послом или, чак, богатством, увиђа неправедност таквог система и одбија да му се прилагоди у потпуности. Њему, као колонизатору, припадају одређене бенефиције и привилегије, али његови морални назови не дозвољавају му да искоришћава несрећу црнаца.

Тони припада овом делу колонизатора. Наиме, и Дорис Лесинг нам даје приказ таквих младића који испрва идеалистично покушавају да се одупру увреженим схватањима о црнцима да би их, већина бар, неминовно прихватили. Под притиском „колонијалиста“ (colonialist), како их назива Меми, оних који су прихватили у потпуности колонијалну ситуацију и који је потпуно искоришћавају (а који сачињавају већи део друштва у којем се креће придошлица), колонизатори који одбијају убрзо могу и сами постати колонијалисти. У другом случају, биће потпуно одбачени од свог матичног друштва и мораће да се придруже друштву колонизованих.

Предочавајући ликове младих људи који су дошли из Енглеске у Јужну Родезију, ауторка нам дочарава верну слику Тонија Марстона и свих придошлица једним прилично истинитим пасусом:

Већина тих младих људи је била васпитавана на неким нејасним идејама о једнакости. Били су запрепашћени, отприлике током прве недеље, начином на који су се опходили према црнцима. Осећали су огорченост стотину пута на дан због тог што су се према њима понашали недолично, изливом беса, или погледом, као да су били ништа друго до стока. Они су дошли припремљени да се према домороцима опходе као према људским бићима. Али нису могли да се супротставе друштву којем се придружују. (Лесинг 2007: 18).

Кроз критику колонизаторског друштва, ауторка заправо критикује и лицемерје присутно у *домовини*. Наиме, те нејасне идеје које спомиње падају често брзо у воду пред налетом стварности у колонијама. У *домовини* је лако причати о томе како су црнци људи и имају права, јер су удаљени хиљадама километара од те *дивљачке* земље. Лако је размишљати о апстрактном када је реалност удаљена. И те идеје из *домовине* остају такве, апстрактне и недовршене, јер се не смеју ни развијати. Ако би се развиле, то би значило крај колонијализма и крај свих привилегија и предности које имају и људи у *домовини*. Тиме нам ауторка демонстрира како се колонијална ситуација настављала, проужавала и, у неким ситуацијама, и погоршавала.

Сам прелаз из колонизатора који одбија у колонијалисту постаје једноставан, уочава ауторка, када се морају оправдати сопствени поступци. Читаоцу се јасно ставља до знања каква морална прибежишта користе придошлице у оправдавању својих поступака: „Није им требало дуго да се промене. Наравно, било је тешко и сам постати лош. Али нису сувише дуго мислили о томе као о *лошем*. И уопште, шта значе таква размишљања?“ (Лесинг 2007: 18). Оправдавање лоших ствари укидањем дефиниције *лошег* први је корак и у трансформисању бинарне опозиције *добро–лоше*. Добро не остаје оно што су људи који долазе у колоније учили у *домовини*, оно што им је њихов морал прописивао као добро. *Добро* се трансформише у *бело*, а *лоше* се трансформише у *црно*. Нелагодност коју осећа придошлица при мењању својих ставова „мораће да га напусти [...] јер се на хуманитарни романтизам у колонијама гледа као на опасну болест, најгору опасност.“ (Меми 1974: 65). У супротном, ако истраје, супротставиће се целој својој цивилизацији, све док не посустане и постане колонијалиста или се придружи колонизованима. Ипак, како Меми (1974: 67) тврди, друга опција је ретка и такви људи би морали бити *морални хероји*.

Тони, како ће се испоставити, није морални херој, он је обичан идеалиста који се сусрео са реалношћу. Оставши део беле цивилизације, продао је своје снове, а ништа није добио заузврат осим горчине. Он није постао колонијалиста, али је поклекао и стога му ауторка исписује пригодан крај.

Са друге стране, Чарли Слетер представља праву причу о успеху који човек може да оствари у колонијама. „Дошао је са једном идејом: да заради новац. И то је урадио. Зарадио је много.“ (Лесинг 2007: 13). Штурост ових првих реченица које описују Слетера убрзо су допуњене увидом у његову личност. Он је човек који верује „у вођење фарме уз помоћ корбача.“ (Лесинг 2007: 13). Изнад улазних врата му тај исти корбач виси, уз одговарајући мото да је убијање дозвољено ако је неопходно. Једном, када је заиста и убио црнца када

је, ауторка нам открива, „био лоше воље“, морао је да плати казну од тридесет фунти.

Чарли Слетер представља оно што Меми назива колонијалистом, човеком који је пригрлио колонијализам, који ужива у свим погодностима које добија из те ситуације. За таквог човека какав је Слетер Меми тврди да заузима чак логичнији став. „Ово је логичнији став, материјално кохерентнији од мучног пле-са колонизатора који одбија и наставља да живи у колонији.“ (Меми 1974: 89). Прихвативши све погодности које му пружа колонијални живот, Чарли Слетер, за разлику од Тонија Марстона, избегао је моралне недоумице и обогатио се. Постао је, како Меми то назива, „колонијалиста по позиву“ (colonialist by vocation). Он ће правдати сваки свој чин, а осудити сваки чин колонизованих, и тражиће било који начин то да уради.

Меми, говорећи о три велике идеолошке компоненте које чине колонијални расизам, тврди да је прва компонента – наглашавање разлика између културе колонијалиста и колонизованих – уједно и она која најмање открива о карактеру колонијалиста. Опресори наглашавају разлике које стварају амбис између њих и потлачених, а минимизирају оно што их може приближити. Ипак, најважније у вези са овим разликама јесте њихово изоловање и трансформисање у константе.

[...] једном када се изолује ова одлика понашања, или историјски или географски фактор који одликује колонијалисту и ставља га у контраст са колонизованим, мора се спречити попуњавање ове празнине између њих. Колонијалиста отклања тај фактор из историје, времена, а самим тим га спречава и да еволуира. Оно што је заправо социолошка идеја назива се биолошком или, боље, метафизичком. Затим се придодаје основној природи колонизованих. (Меми 1974: 115)

Таквим константама се колонијалисти бране од изједначавања са црнцима. Ипак, у роману Дорис Лесинг, који је писан у време када се колонијализам растапао, када ни такве константе нису могле да издрже бујицу људи који су схватили да су експлоатисани и да цела та структура није праведна, промаља се та идеја грчевитог држања барем за физичку одвојеност две расе, за физичку изолованост. Наиме, када Чарли схвата да је однос Мери и Мозиса прешао границе односа господарица–слуга, када претпостави да су се они и физички приближили, он ургира да га Дик отпусти и да се он и Мери одвоје од Мозиса. Он чак и схвата као личну увреду када види да Мери кокетира са Мозисом након што је кокетирала са њим, чиме је посредно дала исту важност и њему и црнци. Чарли увиђа опасност и од тог тренутка постаје заштитник беле цивилизације у јужној Африци, добија мистичну улогу, истовремено поставши и катализатор трагедије која ће уследити.

Говорио је као да се не поставља питање одбијања; био је шокиран, али то није имало везе са његовим личним интересом. Није га потресло чак ни сажаљење према Дику. Он се повиновао правилу првог закона беле Лужне Африке, који гласи: „Не дозволи да твој бели сународник потоне испод одређене границе; јер, ако дозволиш, црнац ће схватити да је добар колико и ти“. Он је говорио гласом у

kojem se чуло најјаче осећање чврсто организованог друштва, које слама кичму Диковог отпора. (Лесинг 2007: 199)

Затим, када Мери умре, опет ће Чарли Слетер преузети улогу заштитника, „несвесно“ и „инстинктивно“, како нам предочава ауторка. Да би се заштитила бела цивилизација, мора постојати јаз, што значи да он, као заштитник, мора настојати да тај јаз опстане, а то се могло урадити само ако би се заташкали прави разлози убиства, те ако Мозис остане „константа, црни човек који краде, силује, убија – само ако му пружиш малу шансу.“ (Лесинг 2007: 26). Трансформисане константе искористиће да заташка истину, ућутка Тонија Марстона и још неко време потпомогне опстанак устаљеног поретка.

### 2.3. Другачије и друго

Мери Тарнер се, уопштено, налази у врло занимљивој позицији. Колонијално друштво почива на врло ригорозним, традиционалним правилима, а она, будући рођена ту, нема избора него да се подсвесно повинује правилима таквог друштва. Нека правила јој погодују, јер је белкиња и увек ће у колонији бити у предности, док друга врста правила ради против ње. С обзиром на то да је жена, а да је родезијско друштво педесетих година веома патријархално, од ње ће се очекивати да уради неке ствари које не жели, као што је, на пример, удаја.

Што се тиче њене улоге као колонијалисте, она је то по рођењу, али, будући да живи у великом граду и да је окружена превасходно белим становништвом, изгледа да је она несвесна своје улоге у тој сфери колонијалног искуства. Тек постаје свесна када се измести из свог лагодног живота и сусретне са суровошћу фарме, где по први пут у њеном понашању долазе до изражаја и ставови о црнцима на којима је одгајана. Како Меми (1974: 89) тврди, „трансформација колонизатора који је рођен у колонији у колонијалисту је неизбежнија“. Наиме, он даље каже да сви утицаји којима је такав колонизатор подложен ограничавају његову слободу размишљања и делања и тиме, ефектно, праве од њега зупчаник у машинерији колонијализма. Мери, са једне стране ограничене слободе зато што је жена, а, са друге стране, донекле ограничене слободе зато што је колонизатор, подлеже утицајима и постаје немилосрдна према црнцима.

Мерини разлози таквог понашања према црнцима очито имају основу у њеном стању свести, њеној менталној детериорацији, која је узрокована нежељеном удајом за неуспешног фармера. Пре удаје, она је живела релативно спокојним животом. Након једне опаске коју је пречула, она схвата да се од ње очекује да се приволи очекивањима околине, да се уда и испуни своју улогу жене. Ипак, то је било оно од чега је одувек несвесно бежала, од слике своје мајке, пасивне жене коју је тешила као дете када би плакала због пијанчења Мериног оца да би се окренула и била саучесник у породичним недаћама, понављајући зачарани круг заједно са њеним оцем. А, удавши се за Дика, и она понавља зачарани круг, чега постаје свесна прве вечери свога брака, када јој Дик показује своју кућу:

[...] и почела је да осећа, полако, да не седи у овој кући са својим мужем, него у прошлости са мајком, гледајући је како се бесконачно довија и крпи и поправља и одједном је устала, незграпно и неспретно, неспособна да више то подноси, опседнута мишљу да је њен отац послао из гроба чини и натерао је да се врати животу каквим је морала да живи њена мајка. (Лесинг 2007: 60)

Ту већ Мери почиње ментално да посустаје. Њен однос са Диком не може се поправити, јер је то играрија судбине. Он се жени због усамљености, она због друштвеног притиска. Читаоцу је јасно од почетка да то никако није брак из љубави, да Мери и Дик можда ништа ни не осећају једно према другом. Мери заправо једино може да осети нежност према Дику када је он понизан, а она се „осећа победнички“ (Лесинг 2007: 73). Постаје јасно да у односу са Диком жуди за доминацијом, жеља која можда проистиче из њеног колонијалног искуства као припаднице беле расе. Ипак, будући свесна да у односу са својим мужем не може остварити доминацију јер је жена, а Дик мушкарац, и да се из тог зачараног круга не може изаћи, она своју енергију усмерава на контролисање црнаца. Сваки црнац који дође да им ради у кући убрзо и одлази због Мариног опхођења према њима. Јер, све што они раде и кажу њу нервира.

Била је љутита што је никада није гледао у очи. Није знала да је то део црначког кодекса за уљудност, не гледати у очи онога изнад себе; мислила је да је то само још један доказ њихове несталне и непоштене природе. Једноставно, као да није стварно био ту, само црно тело спремно да слуша. (Лесинг 2007: 75)

Један од начина манифестације горепоменутог јаза између раса јесте коришћење различитих дискурса и потпуно културолошко неразумевање (а можда и недостатак жеље за разумевањем). Оно што је црнцима уљудност, Мери схвата као још једну ствар која иде у прилог схватању да су они нестални и непоштени. Фенон говори о одвојености беле и црне расе: „Белац је учаурен у својој белини. Црнац у свом црнилу.“ (Фенон 1986: 11). И због те обостране, свесно изазване друштвене учаурености, у колонијалним друштвима није могло, није смело доћи до разумевања које би ту учауреност разбило.

Још један начин на који Мери исказује своје неразумевање црнаца јесте када натера једног од многих слугу да сатима риба каду која јој се чини прљавом. Након што је он обавести да мора да иде да једе и да ће се вратити да заврши посао, она схвати да је потпуно заборавила на његов оброк. „Никада о црнцима није размишљала као о људима који морају да једу и спавају; били су присутни, или нису били присутни и никада није размишљала како су живели кад јој нису били пред очима.“ (Лесинг 2007: 81). Кривицу коју тада осећа она ублажава пребацујући кривицу на самог црнца, што каду „није одржавао чистом, како треба.“ (Лесинг 2007: 81). Користећи оправдање које ће јој отклонити грижу савести, она заправо себе спречава да осети емпатију и да прихвати идеју која јој се помаља у мозгу – да су и црнци људи. У још неколико наврата ауторка напомиње да је та идеја нешто што су белци у Африци у потпуности избегавали. Тако, када Мери угледа Мозиса како се купа и схвати да јој он телом и погледом показује да жели да оде, да жели приватност, она се разбесни:



„када белац у Африци погледа случајно у очи црнца и угледа људско биће (а главна му је брига да то избегава), његово осећање кривице које пориче прокључа у мржњу и он узима бич.“ (Лесинг 2007: 160–161).

Меми такође говори о мржњи белаца као последици осећања кривице и немоћи. Наиме, колонијалиста се увек посвећује девалвирању колонизованих, девалвирању *другог* управо зато што граница између њих никад не може бити довољно удаљена.

Њему се смучио његов субјекат, који му мучи савест и живот. Покушава да га истера из својих мисли, да замисли колонију без колонизованих. Досетка која је озбиљнија него што звучи каже да би „све било савршено...кад не би било домогаца.“ Али колонијалиста схвата да, без колонизованих, колонија не би више имала смисла. Ова неподношљива контрадикција испуњава га бесом, мржњом, која је увек спремна да буде пуштена на колонизоване, који су невини али и неизбежни разлог његове драме. (Меми 1974: 111)

Мери, која услед своје психичке лабилности не може да направи неопходну стриктну разлику између себе и својих слугу, посвећује се испрва томе да их мучи. Њено осећање нетрпељивости претвара се често у мржњу према читавој раси, које кулминира шибањем Мозиса.

Сама та ситуација у којој она њега ошине бичем занимљива је из више разлога. Прво, због једног од разлога њеног беса, који се крије у језику који користи Мозис. Затим, због осећања немоћи које покушава да пренебрегне тим ударцем. И, на крају, због недостатка реакције коју подсвесно жели да изазове у својим црним слугама.

Наиме, када јој се Мозис обрати на свом дијалекту она га не разуме, а када јој се обрати на енглеском, она то схвата као што је и већина белаца то схватала, као *дрскост*. Фенон говори о језику којим се служе белци када говоре са црнцима на Антилима, а то је црначки пицин (*pidgin-nigger*) и говори о разлици у дискурсу која постоји када се белац обраћа другим белцима и када се обраћа црнцима. Наиме, када се обраћа другим белцима, његове реченице су потпуније, финије; пак, када се обраћа црнцима, белац ће скоро увек заузети став као да се обраћа неком детету (Фенон 1986: 31). Једина сврха тога јесте, како Фенон тврди, да се црнцу покаже где му је место. Иако Фенон говори о Антилима, а Лесинг о Јужној Родезији, принцип је исти. Мери, као и остали белци, са слугама говори кеферским језиком, који је упрошћена мешавина африканера, енглеског и шона језика, и који се махом састоји од императива и простих конструкција. Тај језик служи за упрошћавање комуникације између раса, али и за одвајања црног и белог дискурса. Зато Мери, као и већина белаца у Јужној Родезији, како нам предочава ауторка, сматра да је неприхватљиво да Мозис говори енглески. Ако Мозис говори и разуме енглески, онда она не може да заузме супериорни став и да се понаша према њему као детету. Такође, постоји опасност од признавања људскости које се може десити у разговору са црнцем на енглеском, њеном матерњем језику.

Други мотив који се крије иза њеног ударца јесте осећање немоћи које она покушава да избегне, барем у односу на црнце. Истина је да се њој посао



надзорнице свиђа. „Осећање да господари са можда осамдесет и више црних радника, пружало јој је ново самопоуздање; то је било пријатно осећање, да њима управља, терајући их да раде оно што она жели.“ (Лесинг 2007: 125). Она ужива у томе да господари другима, што ипак, због своје пасивне женске улоге коју је наследила од мајке, не може да оствари у потпуности у свом односу са Диком. Та прилика јој се пружа када се Дик разболи и она мора да оде да надгледа радове на фарми. Код ње је приметна црта безосећајности према потребама црнаца, што се огледа и у њеном недозвољавању Мозису да предуго одмара и пије воду. Кључан је њен осећај доминације, који не жели да изгуби, али, када осети да је у опасности да јој се црнци подсмевају, она брзо реагује на врло насилан начин.

Такође, још један разлог такве реакције јесте Мозисов израз лица. Као што јој је код претходног слуге сметало то што је не гледа у очи када јој се обраћа, код Мозиса јој смета што је гледа: „изразом уобичајеним за афричке раднике: празним погледом, као да је једва примећује, као да постоји нека површна понизност којом се обраћа њој и њеној врсти [...]“ (Лесинг 2007: 131). Доминација коју она покушава да установи не наилази да одговарајућу реакцију, и у погледу својих црних радника она не може да види своју слику као господарице која њима заповеда. У својој мржњи она њима одриче људскост, али истовремено од њих тражи потврду своје људскости и доминације. Ту потврду не налази, што је још више разљућује.

Њен и Мозисов однос почиње да се мења када она поклекне пред њим и заплаче се. Моћ, која је била у њеним рукама, прелази у његове. Он почиње да говори енглески у разговору са њом и заузима доминантну позицију. Уместо кеферским језиком, којим се он „поставља на своје место“, он сада прича енглеским и говори „опуштено, скоро присно, добронамерно, као да жели да удовољи детету.“ (Лесинг 2007: 170). Тако он поставља Мери „на њено место“.

Ауторка нам никада не открива да ли је дошло до сексуалног односа између Мери и Мозиса, али се то у више наврата имплицира, те каснија инстинктивна реакција Чарлија Слетера донекле је оправдана по правилима беле цивилизације у Јужној Родезији. Фенон говори о сексуалној моћи црнаца од које страхују белци, са чиме је уско везан страх од силовања белих жена. Наиме, чак и Мери која, иако, како се може разумети из књиге, није била у толиком додиру са црнцима пре него што је дошла на фарму, учена је да их се плаши. „Свака жена у Јужној Африци је била васпитана да их се плаши.“ (Лесинг 2007: 64). Бели мушкарци мрзе црнце, како наводи Фенон (1986: 159), због осећаја импотенције и сексуалне инфериорности које наводна сексуална моћ црнаца у њима изазива. Познато је да су бели мушкарци често спавали са црнкињама, те узимавши жене друге расе потврђивали своју доминантну позицију, али однос између белкиње и црнца није се смео дозволити управо зато што би се могло десити оно што се десило у Мерином и Мозисовом случају – моћ би прешла у руке црнца.

Пошто је он господар и, једноставније, мушко, бели мушкарац себи може дозволити да спава са много жена. То је истинито у свакој земљи, а посебно у ко-

лонијама. Али када бела жена прихвати црног мушкарца ту аутоматски постоји романтични аспект. То је чин давања, а не чин узимања. (Фенон 1986: 46)

Мери, прешавши границу коју је од ње друштво захтевало да постави, аутоматски доводи и опстанак целе беле цивилизације у питање. Својим односом са црнцима она је прекршила правила беле Јужне Африке. Мозис је постао човек, чак и доминантнији у односу са белом женом, што је чињеница која би, ако би се открила, могла да има несагледиве последице по читаво друштво. Зато Чарли, схвативши шта се дешава, одлучује да реагује брзо, несвестан да тиме изазива трагедију, а Мерин и Мозисов однос постаје једна од многих лажи које причају колонизатори у напорима да одрже последње трагове свог друштва.

### 3. Закључак

Својим наративом о последњим грчевитим хватањима колонизатора за остатке прошлости Дорис Лесинг нам предочава какав детриментални утицај колонијално друштво може имати по индивидуу. Мери Тарнер није могла другачије завршити него убијена од *другог* којег је толико покушавала да потчини, само да би се на крају она нашла потчињеном.

Читалац романа *Трава нева* схвата убрзо да он заправо говори о последњем даху колонијалног система и једном од начина како се он урушава. Наиме, оно што је Мозис урадио није неочекивано. Револт, макар у минималном облику, неизбежан је, како тврди Меми. „Колонијална ситуација, према сопственој унутрашњој нужности, узрокује револт. Јер се на колонијално стање не може навићи; као гвоздена огрлица, може се само сломити.“ (Меми 1974: 172). Искористио је своју прилику да се освети на свој начин белцима и да их остави да се на свој начин потруде да заташкају оно што је довело до тога.

Мери и Дик Тарнер, Мозис, Чарли Слетер и Тони Марстон, зупчаници су које је ауторка искористила да представи квар једне прастаре машине. Питање повлашћености једне расе над другом, које је директно обрађено у овом роману, читалац одмах схвата као почетак и крај централне приче и, коначно, трагедије која је такође у средишту овог романа. Али такође се може увидети и прича о неизбежној пропасти таквог система, које ни Чарли Слетер не може да заустави.

### Литература

- Derrida, J. 2005. *Writing and Difference*. Abingdon: Taylor and Francis e-Library. PDF e-book
- Fanon, F. 1986. *Black Skins, White Masks*. London: Pluto Press.
- Friedman, M. 2003. *Autonomy, Gender, Politics*. New York: Oxford University Press.
- Jansen, S. L. 2011. *Reading Women's Worlds from Christine de Pizan to Doris Lessing*. New York: Palgrave Macmillan.

- Лесинг, Д. 2007. *Трава пева*. Зрењанин: Агора.
- Lionnet, F. 1995. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca: Cornell University Press.
- Memmi, A. 1974. *The Colonizer and the Colonized*. London: Souvenir Press.
- Pape, J. 1990. Black and White: The “Perils of Sex” in Colonial Zimbabwe. *Journal of Southern African Studies*. 16 (4), 699–721.
- Roberts, S. 2003. Sites of Paranoia and Taboo: Lessing’s *The Grass is Singing* and Gordimer’s *July’s People*. In: H. Bloom, ed., *Bloom’s Modern Critical Views – Doris Lessing*, 127–144. New York: Chelsea House Publishers.
- Watkins, S. 2010. Writing in a Minor Key: Doris Lessing’s Late – Twentieth-Century Fiction. In: D. Raschke, P. S. Perrakis and S. Singer, eds., *Doris Lessing: Interrogating the Times*, 149–164. Columbus: Ohio State University Press.

**Radojka Jevtić**

## **ERASING BORDERS AND THE MEANING OF OTHERNESS IN THE NOVEL *THE GRASS IS SINGING***

### Summary

Doris Lessing’s novel *The Grass Is Singing* represents a fertile soil for the study of the downfall of grand narratives preset in traditional views of the world. Through the relationship of Mary Turner and her surroundings the author presents the wider context of various pressures enacted on women back at the time, and through the relationship of the Turners with their help we discover the intolerance white people feel towards black people in that South-African colony. The examples of meaning systems active in their surroundings clash and mix with individual systems of meaning and the author adroitly delineates how the basis of such strong traditional structure intertwines with the personal ideas of the main characters in their own personal microcosmos. By using the theories of Jacques Derrida and his concept of deconstruction and applying them to the reflection of social structures represented in the novel, we plan to discover how the collapse of the previously established, permanent categories, leads to significant changes on the personal level of the main characters, sometimes erasing, and sometimes completely dislocating the meaning system created by the very society. We also plan to analyze the meaning of otherness in the novel and the somewhat natural connection that notion has with the notions of gender and race.

green.piano.in.blue@gmail.com



**Spisak učesnika konferencije *Jezik, književnost, značenje*, april 2015.  
List of participants of the Conference *Language, Literature, Meaning*,  
April 2015:**

1. Jasmina Ahmetagić (jaca.a@eunet.rs)
2. Jelena Andrejić (jelenaandrejic10@gmail.com)
3. Boban Arsenijević (b.arsenijevic@gmail.com)
4. Nada Arsenijević (mikinada@yahoo.com)
5. Danijela Babić (danijela.babic@fil.bg.ac.rs)
6. Željka Babić (zeljka.babic@unibl.rs)
7. Mariya Bagasheva-Koleva (m\_bagasheva@abv.bg)
8. Monika Bala (moniballa@gmail.com)
9. Sofija Bilandžija (sofibi75@gmail.com)
10. Radmila Bodrič (radmila.bodric@gmail.com)
11. Hana Bogdanová (hanabogdanova@yahoo.com)
12. Mirjana Bojanić Ćirković (mirjanab027@gmail.com)
13. Eleni Bužarovska (elenibuzarovska@t-home.mk)
14. Dragana Cvijović (cvijovicdragana@gmail.com)
15. Milena Čomić (comicmilena@gmail.com)
16. Dragana Dimitrijević (dragana\_dim77@hotmail.com)
17. Draško Došljak (drasko.d@t-com.me)
18. Andrijana Đordan (andrijana.djordan@alfa.edu.rs)
19. Jasmina Đorđević (djordjevic.jasmina@gmail.com)
20. Miloš M. Đorđević (milosdjordj@yahoo.com)
21. Selma Đuliman (selma.djuliman@gmail.com)
22. Miloš D. Đurić (djuric@etf.bg.ac.rs)
23. Ana Elaković-Nenadović (aelakovic@yahoo.com)
24. Vladimir Figar (vladimir.figar@filfak.ni.ac.rs)
25. Dušan Stamenković (dusan.stamenkovic@filfak.ni.ac.rs)
26. Milan Milošević (mmilan@svetnauke.org)
27. Dušica Filipović (dusica.zena.sumatra@gmail.com)
28. Meysun Gharaibeh Simonović (mey\_gar@yahoo.com)
29. Slobodanka Gligorić (slobodankagligoric@gmail.com)
30. Sanja Golijanin Elez (snjelez@gmail.com)
31. Vladislava Gordić Petković (vladysg@yahoo.com)
32. Snežana Grujić (snezagrujic@gmail.com)
33. Snežana Gudurić (guduricsn@gmail.com)
34. Dorijan Hajdu (dorijan.hajdu@fil.bg.ac.rs)
35. Ana Halas (anahalas@gmail.com)
36. Sabina Halupka-Rešetar (halupka.resetar@ff.uns.ac.rs)
37. Kimeta Hrnjak Hamidović (khamidovic@np.ac.rs)
38. Ivana Nešić (ivanadjokic@vpskp.edu.rs)
39. Bojana Jakovljević (bjn.jakovljevic@gmail.com)
40. Nataša Milićević (natasa.milicevic459@gmail.com)
41. Aleksandra Janić (aleksandra.janic@filfak.ni.ac.rs)
42. Marina Janjić (marina.janjic@filfak.ni.ac.rs)
43. Ilijana Čutura (ilijana.cutura@gmail.com)

44. Danica Jerotijević Tišma (danicajerotijevic@gmail.com)
45. Tamara Jevrić (tamarajevric@yahoo.com)
46. Dragana Jevtić (draganajevtic88@gmail.com)
47. Radojka Jevtić (green.piano.in.blue@gmail.com)
48. Zoran Jevtović (zoran.jevtovic@filfak.ni.ac.rs)
49. Zoran Aracki (zoran.aracki@filfak.ni.ac.rs)
50. Ivan Jovanović (ivan.jovanovic@filfak.ni.ac.rs)
51. Jovana Jovanović (j.jovanovic85@gmail.com)
52. Ana Jovanović (jovanna762004@yahoo.com)
53. Divna Tričković (divnaili@gmail.com)
54. Kais A. Kadhim (kaisamir@um.edu.my)
55. Sofija Kalezić-Đuričković (pgstudio@t-com.me)
56. Jasmina M. Katinski (jasmina.katinski@gmail.com)
57. Milica M. Kočović (milicak@hotmail.com)
58. Danijela Kostadinović (danijela.kostadinovic@filfak.ni.ac.rs)
59. Milena Kostić (mkostic76@gmail.com)
60. Vesna Lopičić (lovevuk@gmail.com)
61. Darko Kovačević (dax1978@gmail.com)
62. Miloš Kovačević (mkovacevic31@gmail.com)
63. Ranko Kozić (kozic.ranko@open.telekom.rs)
64. Marija Kusevska (marija.kusevska@ugd.edu.mk)
65. Irena Kužnik (irenakuznik@gmail.com)
66. Maja Đukanović (maja.djukanovic@fil.bg.ac.rs)
67. Ivana Lazić-Konjik (ivana.konjik@gmail.com)
68. Jovanka Milošević (atlant81@yahoo.com)
69. Jelena Lepojević (jelena.lepojevic@filfak.ni.ac.rs)
70. Danica Igić (danica.igic.85@gmail.com)
71. Joanna Lozinska (teraztu@wp.pl)
72. Maja Luković (mmilutinovic@kg.ac.rs)
73. Milena Kranjec Jovanović (mkranjec@kg.ac.rs)
74. Gordana Ljubičić (gordanalj.ue@gmail.com)
75. Sanja Macura (sanja\_macura@yahoo.com)
76. Sergej Macura (sergej.macura@fil.bg.ac.rs)
77. Goran Maljan (goranmaljan@yahoo.com)
78. Ana Mandić Ivković (anamandic73@gmail.com)
79. Nina Manojlović (manojlovic.nina@gmail.com)
80. Jelena Marković (jelena.markovic.78@gmail.com)
81. Maja Marković (markovic\_vuk@yahoo.co.uk)
82. Tanja Milićev (tanjamilicev@yahoo.com)
83. Milena Marojević (j.bajovic@yahoo.com)
84. Zhanna Maslova (maslovajeanna@mail.ru)
85. Tijana Matović (tijana\_matovic@yahoo.com)
86. Sena Mihailović (sena.mihailovic@gmail.com)
87. Nenad Miladinović (nenad\_miladinovic@yahoo.com)
88. Nataša Milanov (natasa.milanov@isj.sanu.ac.rs)
89. Vesna Milenković (vesna\_milenkovic1@yahoo.com)
90. Katarina Milenković (katarina\_m92@yahoo.com)

91. Maša Mladenović (mashamm91@hotmail.com)
92. Nataša Milivojević (natasazinger@gmail.com)
93. Vanja Miljković (vanja.miljkovic@isj.sanu.ac.rs)
94. Jelena Milovanović (blue\_girl\_89@live.com)
95. Denis Minakhin (06\_07\_05@mail.ru)
96. Lidija Mirkov (lidijami@yahoo.com)
97. Đukica Mirković (djukica.m@hotmail.com)
98. Tijana Vasiljević Stokić (tijanastole@hotmail.com)
99. Marijan K. Mišić (marijanmistic@yahoo.com)
100. Biljana Mišić Ilić (bmisicilic@gmail.com)
101. Milica Radulović (mlcradulovic2@gmail.com)
102. Marija Mitić (marymitic@hotmail.com)
103. Petra Mitić (petra.mitic@filfak.ni.ac.rs)
104. Irena Mitrović (irenamitrov@yahoo.com)
105. Marina Mladenović (marinamladenovic@hotmail.com)
106. Ana Mumović (djordj\_ana@yahoo.com)
107. Predrag Mutavdžić (predrag.mutavdzic@fil.bg.ac.rs)
108. Ana Sivački (ana.sivacki@fil.bg.ac.rs)
109. Anastassios Kampouris (akampouris@upatras.gr)
110. Ivana Nemet (ivana\_panic@hotmail.com)
111. Časlav Nikolić (caslav.nikolic@gmail.com)
112. Ivan Nikolić (ivan.nikolic@filfak.ni.ac.rs)
113. Melina Nikolić (nikolicmelina@ikomline.net)
114. Predrag Novakov (predragnovakov@sbb.rs)
115. Radmila Obradović (radmilaobradovickm@gmail.com)
116. Merima Osmankadić (merima\_o@yahoo.com)
117. Stefan Pajović (stefan@capsred.com)
118. Ivana Palibrk (ipalibrk@gmail.com)
119. Olga Panić Kavgić (olgapk@sbb.rs)
120. Aleksandar Kavgić (sasa.kavgic@gmail.com)
121. Žolt Papišta (zsolt.papista.91@gmail.com)
122. Vladan Pavlović (vladanp2@gmail.com)
123. Vladimir Perić (vladimirperic99@gmail.com)
124. Danijela Petković (danij.petkovic@gmail.com)
125. Ivana Petković (iva212965@gmail.com)
126. Velibor Petković (velja.petkovic@gmail.com)
127. Milan Dojčinović (dojchaaa@gmail.com)
128. Viktorija Petkovska (vpet40@yahoo.com)
129. Jelena Petrović Desnica (petrovicdesnica@yahoo.com)
130. Jelena Pilipović (abaridovastrela@gmail.com)
131. Martina Podboj (m.v.podboj@gmail.com)
132. Milena Podolšak (milena.podolsak@gmail.com)
133. Dubravka Popović Srdanović (dubravka.popovic.srdanovic@filfak.ni.ac.rs)
134. Sergey Potemkin (prolexprim@gmail.com)
135. Danijela Prošić-Santovac (d.prosic.santovac@gmail.com)
136. Ivana Ralović (ralovic@gmail.com)
137. Alina Resceanu (aresceanu@yahoo.com)



138. Gordana Ristić (goca33@yahoo.de)
139. Mirjana Zarifović (mirjanche1712@gmail.com)
140. Nataša Ristivojević Rajković (natasa.ristivojevic@fil.bg.ac.rs)
141. Jelena Ristović (zlocko83@live.com)
142. Tanja Rusimović (tanjarusimovic@yahoo.co.uk)
143. Vladislava Ružić (vlaslo@ptt.rs)
144. Amira Sadiković (amira.sadikovic@ff.unsa.ba)
145. Milena Sazdovska-Pigulovska (milena.sazdovska@gmail.com)
146. Ana Sentov (ana.sentov@gmail.com)
147. Nadežda Silaški (silaskin@sbb.rs)
148. Tatjana Đurović (tdjurovic@sbb.rs)
149. Radoje D. Simić (jelenajo@bitsyu.net)
150. Jelena R. Jovanović Simić (jelenajo@bitsyu.net)
151. Yana Slavcheva Manova-Georgieva (manova.yanabg@abv.bg)
152. Milica Spremić Končar (mspremic@eunet.rs)
153. Ivan Stamenković (shubyo@gmail.com)
154. Sava Stamenković (savastamenkovic@gmail.com)
155. Zoran Stamenković (z.stamenkovic@studenti.unibg.it)
156. Trajce Stameski (tstameski@gmail.com)
157. Branimir Stanković (branimir.stankovic@filfak.ni.ac.rs)
158. Dobrivoje Stanojević (dobrivoje.stanojevic@fpn.bg.ac.rs)
159. Vedrana Stanojević (vedrana\_stanojevic@yahoo.com)
160. Maja Stanojević Gocić (majastanojevic30@gmail.com)
161. Sandra Stefanović (sandra\_stef@yahoo.com)
162. Strahinja Stepanov (straxstepanov@yahoo.com)
163. Marija Stepanović (marija.xd@gmail.com)
164. Nemanja Stevanović (nemtscha@gmail.com)
165. Buba Stojanović (bubast@ucfak.ni.ac.rs)
166. Jelena Stojanović (jelenajelena86@gmail.com)
167. Milica Stojanović (milica.stojanovic@isj.sanu.ac.rs)
168. Ivana Stojanović Prelević (ivana.stojanovic.prelevic@filfak.ni.ac.rs)
169. Vladeta Radović (vladeta.radovic@filfak.ni.ac.rs)
170. Violeta Stojičić (violeta.stojicic@filfak.ni.ac.rs)
171. Ivana Stojković (stojkovicsi@yahoo.com)
172. Miljana Nikolić (miljana.nikolic1005@gmail.com)
173. Bilyana Todorova (b\_stoianova@hotmail.com)
174. Stefan Todorović (stodorovic@rocketmail.com)
175. Slávka Tomaščíková (slavka.tomascikova@upjs.sk)
176. Bojana Tomić (bojana.mojsilovic@gmail.com)
177. Jelica Tošić (jelica.tosic@znr fak.ni.ac.rs)
178. Tiana Tošić Lojanica (tiana\_tosic@yahoo.com)
179. Jasna Trajić (jasna\_trajic@yahoo.com)
180. Đordžina Trubarac Matić (djordžina.trubarac@ei.sanu.ac.rs)
181. Nataša Tučev (natasamlk@gmail.com)
182. Sonja Urošević (urosevic.sonja@gmail.com)
183. Jelena Veljković-Mekić (vmjelena@yahoo.com)
184. Djordje Vidanović (vidanovic@gmail.com)

185. Katerina Vidova (vidovakaterina@yahoo.com)
186. Milena Vladić Jovanov (milena.vladicjovanov@live.fr)
187. Biljana Vlašković Ilić (biljanavlaskovic@gmail.com)
188. Marija Vučković (marivu74@gmail.com)
189. Marija Vujović (marija.vujovic@filfak.ni.ac.rs)
190. Maja Vukić (maja.vukic@filfak.ni.ac.rs)
191. Sanja Vuletić (vuleticsanja01@gmail.com)
192. Ljubiša Zlatanović (zlatanovic1301@yahoo.com)
193. Aleksandra Žeželj Kocić (aleksandra.zezelj@gmail.com)
194. Ana S. Živković (ja.zanita@yahoo.com)
195. Mile Živković (milezivkovic@yahoo.com)



JEZIK, KNJIŽEVNOST, ZNAČENJE  
Književna istraživanja  
april 2015

*Izdavač*

Filozofski fakultet u Nišu  
Ćirila i Metodija 2

*Za izdavača*

Prof. dr Goran Maksimović, dekan

*Lektura*

Marija Šapić (srpski)  
Sanja Ignjatović (engleski)

*Dizajn korica*

Darko Jovanović

*Prelom*

Milan D. Randelović

*Format*

17x24

*Štampa*

SCERO PRINT - Niš

*Tiraž*

100 primeraka

ISBN 978-86-7379-408-2

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

82.0:81'42(082)

82.09(082)

82.09:316(082)

JEZIK, književnost, značenje : zbornik radova.  
Književna istraživanja / urednice Vesna Lopičić,  
Biljana Mišić Ilić. - Niš : Filozofski fakultet,  
2016 (Niš : Scero print). - 396 str. : ilustr. ; 24 cm.  
- (Biblioteka Naučni skupovi / [Filozofski fakultet,  
Niš])

Prema predgovoru publikacija sadrži radove sa  
skupa Jezik, književnost, značenje održanom 24. i  
25. aprila 2015. godine. na Filozofskom fakultetu  
Univerziteta u Nišu. - Radovi na srp. i engl. jeziku.  
- Tekst lat. i ćir. - Tiraž 100. - Str. 9-24: Značenje i  
značaj književnosti / Vesna Lopičić i  
Biljana Mišić Ilić. - Napomene i bibliografske  
reference uz tekst. - Bibliografija uz svaki rad. -  
Summaries.

ISBN 978-86-7379-408-2

1. Лопичић, Весна [уредник] [аутор додатног  
текста] 2. Мишић Илић, Биљана [уредник]  
[аутор додатног текста] а) Књижевност -  
Дискурс анализа - Зборници б) Компаративна  
књижевност - Зборници с) Књижевност -  
Друштво - Зборници  
COBISS.SR-ID 222818060