

Vesna Lopičić / Biljana Mišić Ilić

JEZIK, KNJIŽEVNOST, VREME: KNJIŽEVNA ISTRAŽIVANJA



Biblioteka
NAUČNI SKUPOVI

Urednice:

Prof. dr Vesna Lopičić
Prof. dr Biljana Mišić Ilić

Glavni i odgovorni urednik:
Doc. dr Gordana Đigić

Akademski odbor:

Prof. dr Miloš Kovačević
Prof. dr Vesna Lopičić
Prof. dr Biljana Mišić Ilić
Prof. dr Đorđe Vidanović
Prof. dr Sofija Miloradović
Prof. dr Tatjana Paunović
Prof. dr Mihailo Antović
Prof. dr Milica Živković
Prof. dr Savka Blagojević
Prof. dr Slávka Tomaščíková
Prof. dr Walter Epp
Prof. dr. Janoš Kenjereš
Prof. dr. Kristobal Kanovas
Prof. dr. Marija Knežević

Sekretari konferencije:

Sanja Ignjatović
Nikola Tatar

Recenzenti:

Prof. dr. Zorica Đergović-Joksimović
Prof. dr. Tatjana Bijelić
Prof. dr. Zoran Paunović

Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet

**JEZIK, KNJIŽEVNOST, VREME
KNJIŽEVNA ISTRAŽIVANJA**

Zbornik radova



Urednice:
Vesna Lopičić
Biljana Mišić Ilić

Niš, 2017.

Recenzenti pojedinačnih radova:

Radmila Bodrić
Snežana Gudurić
Vladimir Jovanović
Aleksandar Kavgić
Miloš Kovačević
Vesna Lopičić
Maja Marković
Biljana Mišić Ilić
Ljilja Nedeljkov
Predrag Novakov
Vladan Pavlović
Anđelka Pejović
Dušan Stamenković
Selena Stanković
Strahinja Stepanov
Violeta Stojičić
Amina Šiljak-Jesenković
Đorđe Vidanović
Maja Vukić

SADRŽAJ

JEZIK, KNJIŽEVNOST, VREME: KNJIŽEVNA ISTRAŽIVANJA

UVOD

NARATIVNO KONSTRUISANJE TEMPORALNOSTI	11
---	----

I

TEORETSKA RAZMATRANJA

Snežana Milosavljević Milić ВРЕМЕНСКО ИСКУСТВО ПРИЧЕ – КА РЕВИЗИЈИ АТЕМПОРАЛНИХ АСПЕКТА ТЕКСТА	33
Nermin Vučelj, Milan Janjić PITANJE KNJIŽEVNE PERIODIZACIJE: PRIMER FRANCUSKOG 18. VEKA	47
Petra Mitić DRUGI POL NEKAD I SAD: VREMENSKA DISTANCA U REPERCIJI FEMINIZMA SIMON DE BOVOAR	59
Vladislava Gordić Petković VREME I SEMANTIKA (DUGO)VEČNOSTI U SAVREMENOJ SRPSKOJ I ANGLOFONOJ PROZI	71
Borjan Mitrović ВРЕМЕНСКИ УСЛОВЉЕНО ТРАНСФОРМИСАЊЕ МОТИВА РОДОСКВРНОГ ГРИЈЕХА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	83
Ana Kocić KOLEKTIVNE PREDSTAVE O 'DRUGIMA' KROZ VREME: NEKOLIKO PRIMERA IZ AMERIČKE KNJIŽEVNOSTI I KULTURE	93
Milica Spremić Končar ВРЕМЕ У ИСТОРИЈИ БРИТАНСКИХ КРАЉЕВА ЏЕФРИЈА ОД МОНМУТА	105
Tatjana Vulić KRITIKA KAO NOVINARSKA VRSTA U NEDELJNIKU <i>MIN</i> KROZ VREME	119
Milan Dojčinović УЛОГА МЕДИЈА У СЛУЖБИ ОЧУВАЊА КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА	131
Ivana Stamenković, Tatjana Đukić PROMENA PERCEPCIJE PROSTORA I VREMENA I MASOVNI MEDIJI	149
Aleksandar B. Nedeljković ФИЗИЧКА ПРИРОДА ВРЕМЕНА И ТЕОРИЈА РЕЛАТИВИТЕТА У НАУЧНОЈ ФАНТАСТИЦИ	161
Buba Stojanović ВРЕМЕ У БАЈЦИ - СПОНА МЕЂУ НАРОДИМА	173

II HRONOTOP

Marijan Mišić OD PROFANOG KA LIMINALNOM: POETIČKA TRANSFORMACIJA HRONOTOPA U AMERIČKOM I SRPSKOM MEĐURATNOM ROMANU O PRVOM SVETSKOM RATU	189
Sergej Macura HRONOSHIZME MEJSON I DIKSON	203
Mirjana Stošić HRONOTOP RASKRŠĆA – FRANKENŠTAJN I VAMPIR KAO FIGURE MODERNOSTI	215
Mirjana Bojanić Ćirković АСПЕКТИ ВРЕМЕНА И ТРЕТИРАЊЕ СТВАРНОСТИ У РОМАНУ <i>P. Ц. НЕМИНОВНО</i> ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА	225
Jasmina Ahmetagić ВРЕМЕ И МОДЕРНА ПАРАБОЛА: <i>ПАД</i> АЛБЕРА КАМИЈА	239
Jelena Aleksov ПРОТИЦАЊЕ ВРЕМЕНА У УРБАНОМ СВЕТУ <i>РОМАНА О ЛОНДОНУ</i> МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	251
Emilija Lipovšek TIME AND AGAIN IN BABYLONLONDON	263
Petra Pešić ВРЕМЕ У РОМАНУ <i>ПОСЛЕДЊА РУЖА КОЛУБАРЕ</i> РАДОВАНА БЕЛОГ МАРКОВИЋА	271
Sonja Urošević HRONOTORI U ROMANU <i>ZAVIČAJNI MUZEJ</i> ZIGFRIDA LENCA	281
Ivan Cvetanović, Vladeta Radović ВРЕМЕНСКО-ПРОСТОРНИ ОДНОС НАРАТОРА, НАРАТЕРА И ЧИТАОЦА У РОМАНУ <i>ТУНЕЛ</i> ЕРНЕСТА САБАТА	293

III KLASIČNE STUDIJE I STUDIJE KULTURE

Jelena Pilipović ULTIMA AETAS. ВРЕМЕ У ВЕРГИЛИЈЕВОЈ ЧЕТВРТОЈ ЕКЛОГИ	305
Elia Marinova TRAPPED IN THE 'MIDDLE TIME'	317
Ana Ž. Stanković ЗАБОРАВЉЕНО ПАМЋЕЊЕ И УПАМЋЕНИ ЗАБОРАВ У ПРЕДАЊИМА БЕЛИЦЕ	327

Monika Bala	
SEĆANJE I NARACIJA: VREMENSKA DIMENZIJA U ŽIVOTNIM PRIČAMA BUKOVINSKIH MAĐARA	339
Nataša Trnavac Đaldović	
ВРЕМЕ КАО ВЕЧИТО ВРАЋАЊЕ ИСТОГ: ПРИПОВЕДАЊЕ НАЦИОНАЛНЕ ИСТОРИЈЕ У <i>БЕЗДНУ</i> СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ	351

IV

VREME, ISTORIJA, KNJIŽEVNOST

Münderlein, Kerstin-Anja	
CERTAINTY, DEATH AND TIME IN THE POETRY OF THE GREAT WAR	367
Igor Žunković	
THE TEMPORALITY OF LITERARY RECEPTION: THE CASE OF SREČKO KOSOVEL'S "SPHERICAL MIRROR"	375
Sonja Veselinović	
ДАТУМ У ПОЕЗИЈИ: ТЕКСТ И ПАРАТЕКСТ	387
Biljana Vlašković Ilić	
THE EXPERIENCE OF TIME IN AMBROSE BIERCE'S SHORT STORY "AN OCCURRENCE AT OWL CREEK BRIDGE"	401
Jelena Veljković Mekić	
ВРЕМЕ, ИСТОРИЈА И ФИКЦИЈА У НОВЕЛИ „ГРОБНИЦА ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА"	413
Jelena Ristović	
ONIRIČKO VREME U ROMANIMA <i>HAZARSKI REČNIK</i> M. PAVIĆA I <i>OPSADA CRKVE SV.SPASA</i> G. PETROVIĆA	425
Sanja Macura	
СТАТИЧНОСТ ДИНАМИЧНОСТИ ИЛИ ДИНАМИЧНОСТ СТАТИЧНОСТИ У КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ	435
Nataša Tučev	
АНАХРОНИЈА У ROMANIMA <i>DŽOZEFA KONRADA</i>	447
Milan Živković	
<i>СРЦЕ ТАМЕ</i> КРОЗ ПРИЗМУ ВРЕМЕНА: ДИЈАЛОГ ПРОШЛОГ И САДАШЊЕГ ДОБА	457
Tijana Matović	
THE TEMPORAL ASPECTS OF REMEMBERING PAST TRAUMA IN KAZUO ISHIGURO'S <i>A PALE VIEW OF HILLS</i>	469
Sara Arva	
ВРЕМЕ КАО УЗРОК СУКОВА ИЗМЕЂУ ЕТИКЕ И ЕСТЕТИКЕ: ПРОЛАЗНОСТ У <i>SLICI DORIЈANA GREЈA</i>	479

Yildiray Cevik THE TREATMENT OF TIME IN <i>TIME'S ARROW</i>	489
Sanja Ignjatovic, Milan Jačević INTERPRETING THE PRESENT – THE RHETORICAL FUNCTION OF TIME IN MICELHOUELLEBECQ'S "SUBMISSION"	499
Ljiljana Petrović ТРАУМА И ВРЕМЕНСКА ДИСЛОКАЦИЈА У РОМАНУ <i>ОБА ПРИЧА</i> АЛЕКСАНДРА БАРИКА	511
Ana Došen RUŠEVINA LEPOTE I MULTITEMPORALNOST U ROMANU <i>ZLATNI</i> <i>PAVILJON</i>	523
Slađana Stamenković THE CONCEPT OF TIME IN HYPERREALITY OF DON DELILLO'S <i>COSMOPOLIS</i>	533
Ljubiša Zlatanović АУТОПОРТРЕТ УМЕТНИКА У МЛАДОСТИ: ВРЕМЕ ЛИЧНОГ И УМЕТНИЧКОГ САЗРЕВАНЈА У КНЈИЗИ <i>SAMO DECA PETI SMIT</i>	541

NARATIVNO KONSTRUISANJE TEMPORALNOSTI

Savremena istraživanja, i to pre svega na polju egzaktnih nauka, sve više pažnje poklanjaju fenomenu vremena. Eminentni stručnjaci iz svih naučnih disciplina neizbežno se u jednom trenutku dotiču i koncepta vremena bilo da ga neraskidivo vezuju za prostor kao što to čini kvantna fizika ili za subjektivni doživljaj, što je svojstveno psihologiji. Sve ostale mnogobrojne interpretacije vremena leže negde u rasponu između ovih ekstrema ili sežu i dalje od njih, što vreme čini nezaobilaznom temom i u naukama o jeziku i književnosti. Kada smo pripremali skup *Jezik, književnost, vreme*, u pozivnom pismu smo sumirali naša dotadašnja interesovanja. Nakon što smo se u protekloj deceniji iz ugla književnoteorijskih i lingvističkih nauka bavili različitim značajnim društvenim i humanističkim temama kao što su politika, globalizacija, identitet, promene, komunikacija, vrednosti, marginalizacija, diskurs i značenje, za temu jubilarne, desete konferencije odabrali smo *vreme*, kao jedan od fundamentalnih domena ljudskog iskustva. Između jezika, književnosti i vremena postoji suštinska veza. Najpre, i jezik i književnost su dostignuća ljudskog uma koja postoje u vremenu, i koja se u vremenu koriste i razvijaju, kao nešto istorijski i kulturološki determinisano. Zatim, jedan od najfascinantijskih mentalnih poduhvata jeste da ljudi koriste jezik da smeste i odrede događaje u vremenu, odnosno da koriste jezik kao sredstvo da strukturišu, predstavljaju i konceptualizuju vreme. Napokon, putem književnosti proširuje se naše razumevanje vremena i izražavanje naše intelektualne percepcije i emotivne reakcije na vreme, vremensko, bezvremensko i sjevremensko, kroz splet raznih stilističkih sredstava, hronologije i iskrivljene, fragmentirane i nelinearne temporalnosti.

Već ovaj kratki prikaz razloga zbog kojih smo se odlučili za temu vremena za naša naučna istraživanja u 2016. ukazuje i na veliku raznovrsnost pristupa pojmu vremena u radovima priloženim za Zbornik. Svaki autor je iz perspektive svoje naučne oblasti i ličnog interesovanja, a u okvirima lične ekspertize i istraživačke radoznalosti, uspeo da pronađe originalan pristup konceptu vremena iako im je svima književni tekst bio podloška. Tako se pokazalo da je za nauku o književnosti bavljenje vremenom isto toliko izazovno i plodonosno kao i za prirodnomatematičke nauke. Iz praktičnih razloga priloge je ipak trebalo podeliti u tematske grupe, te se tako zbornik radova *Jezik, književnost, vreme: književna istraživanja* sastoji iz četiri segmenta čije teme samo donekle odražavaju primarni fokus autora tekstova. Prvi deo čine *Teoretska razmatranja* sa 12 radova, drugi je definisan temom *Hronotop* i ima 10 priloga, treći se zove *Klasične studije i studije kulture* sa 5 tekstova, dok u četvrtom pod naslovom *Vreme, istorija, književnost* imamo 17 istraživanja. Ovaj broj radova je rezime selekcije na osnovu recenzija prispelih tekstova, tako da su od 151

prijavljenog izlaganja koja su prikazana u *Knjizi apstrakata*, u zbornik književnih radova uvrštena 44 članka. Nadamo se da ovakvom selekcijom podižemo kvalitet naših aprilskih skupova i opravdavamo visok renome Zbornika. I da ostanemo dosledni temi i ovom prilikom, vreme će pokazati da li će se naš stav „manje je više“ odupreti hiperinflaciji i devalvaciji nauke koja nam uporno preti.



Imali smo čast da jedno od četiri plenarna predavanja koja smo upriličili za sve učesnike konferencije *Jezik, književnost, vreme* bude „Vremensko iskustvo priče – ka reviziji atemporalnih aspekata teksta” **Snežane Milosavljević Milić**. Tema skupa koji je aprila meseca 2016. organizovao Filozofski fakultet u Nišu automatski nameće razmišljanja o svim aspektima temporalnosti, dok se naša plenarna autorka opredelila za intrigantnu atemporalnost da bi preispitala vremenski potencijal narativnog teksta. U pitanju je inherentna saživljenost vremena i priče koju ona proučava sa stanovišta tradicionalne poetike, klasične naratologije i njene postklasične, kognitivističke faze, kao i iz perspektiva fenomenologije, kognitivne psihologije i filozofije fikcije. Polazeći od Aristotela koji je po autorki začeo klicu teorijske elaboracije složenih vremenskih aspekata narativa, te i sledstvenu ambivalentnost praveći razliku između fabule i zapleta, odnosno priče i diskursa, preko Žerara Ženeta koji je nekim oblicima teksta potpuno ukinuo vremensku dimenziju (opis i komentar) do Pola Rikera i njegovog paradigmatškog poretka radnje odnosno hijerarhije vremenskog iskustva, da pomenemo samo tri najznačajnije faze u razvoju naratologije, autorka polemische sa ovim kanonskim teoretičarima i poziva se još na čitav niz savremenih viđenja opisa kao atemporalnog aspekta teksta. Na kraju zaključuje da se opisu može pristupiti i kao samoj paradigmi iskustva čitanja, na donekle sličan način kao nelinearnoj recepciji hiperteksta, budući da čitalac mora da integriše događaje u hipotetičnu globalnu narativnu strukturu koja obuhvata prošle i moguće buduće događaje. Na ovaj način Snežane Milosavljević Milić postavlja sasvim prikladan teoretski okvir za sva sledeća promišljanja fenomena vremena u književnom tekstu izložena na našem naučnom skupu.

„Izmislili su milion načina da vreme prođe, a ni jedan jedini da se zaustavi,“ navodno je rekao naš kantautor Balašević. No i on je, naravno, samo jedan od mnogih koje je neumitnost prolaznosti vremena nagnala da o njemu razmišljaju u pokušaju da ga razumeju, definišu i obuzdaju ili da dijahrono i sinhrono prate pojave koje se sa prolaskom vremena menjaju. Prvi rad u segmentu *Teoretska razmatranja* autora **Nermina Vučelja i Milana Janjića** nastoji upravo da sagleda značaj periodizacije u književnosti. Autori počinju i završavaju svoj rad retorskim ali relevantnim pitanjima: Da li su književne periodizacije iz proteklih sto pedeset godina književnoteorijskih i književnoistorijskih razmatranja uprošćeno sagledavanje prošlih epoha, time onda i iskrivljeno poimanje književne stvarnosti u prošlosti viđene očima modernosti? Treba li da upoznamo jednu epohu onakvom kakva je ona bila za njene savremenike, ili ćemo se radije *novokritičarski* baviti mogućim interpretacijama dela i onim što nam ono govori danas? Da li je *ciklična koncepcija promena u književnosti* adekvatnija za naš pristup književnim pojavama i proučavanju uslova

njihovog nastanka od *linearne koncepcije razvoja književnosti*, a kojom se odnos među književnim činjenicama objašnjava evolucijom, zbog čega su autori i pristupili hronološkom raspoređivanju zvanom *periodizacija* u tekstu „Pitanje književne periodizacije: primer francuskog 18. veka.“ Sva ova pitanja su više nego bitna za celokupnu književnost, te stoga ovaj deo zbornika književnih radova otpočinjemo njihovim prilogom.

Za njim sledi i istraživanje koje se dotiče trajno važne teme položaja žene u društvu, čime se na dijahronijski način bavi **Petra Mitić** u prilogu „Drugi pol nekad i sad: vremenska distanca u recepciji feminizma Simon de Bovoar.“ Autorka razmatra status njene kultne knjige *Drugi pol* kao i složenih pitanja *slobode i odgovornosti* – pitanja kojima je Simon de Bovoar s pravom dodelila centralno mesto u svojoj analizi hijerarhijske matrice zapadne kulture. Status Simon de Bovoar kao stožerne figure u feminističkom pokretu ostaje neuzdrman, ali mnoga pitanja koja je postavila i dalje ostaju otvorena.

Još jedan egzistencijalno bitan fenomen, odrastanje, sazrevanje i starenje, u književnosti je nemoguća sagledati bez razmatranja kategorije vremena, i obratno: vreme se ne može opisati u književnosti adekvatno ukoliko ne prati rast i mene junaka. Ovim stavom svoje istraživanje „Vreme i semantika (dugo)večnosti u savremenoj srpskoj i anglofonij prozi“ otpočine **Vladislava Gordić Petković**, i time skreće pažnju na sve važnije gerontološke studije nastale kao reakcija na sve veću prosečnu starost ljudske vrste. Kroz odabrana dela autora srpskog i engleskog govornog područja autorka podvlači tezu da se predstavljanje proticanja vremena u proznom pripovedanju zasniva koliko na hronološkoj i kauzalnoj obradi ličnog i privatnog iskustva, toliko i na kolektivnom pamćenju, tradiciji i linearnom nasleđu istorije i ideologije.

Borjan Mitrović je priložio članak „Vremenski uslovljeno transformisanje motiva rodoskrvnog grijeha u srpskoj književnosti“ u kome se fokusirao na nekoliko reprezentativnih tekstova jer oni predočavaju različite vremenske, a shodno tome i kulturološke okvire u kojima se isti motiv incesta i slična fabularno-sižejna struktura ostvaruju. Budući da ovaj fenomen opstaje još od antičkih vremena, autor ga identifikuje i u srpskoj književnosti i dijahrono prati njegove transformacije od srednjeg veka do danas, te dolazi do zaključka da srednjovekovni tekst nosi pečat feudalnih društvenih okvira i žanrovske odrednice stare književnosti, dok usmene varijante oslikavaju svet srpske patrijarhalne zajednice, da bi se u savremenom pesničkom ostvarenju Đorđa Sladoja sublimirala slika vremena u kojem pesma nastaje.

Sledeće dijahronijsko razmatranje ponudila nam je **Ana Kocić** u tekstu „Kolektivne predstave o ‚drugima‘ kroz vreme: nekoliko primera iz američke književnosti i kulture“ i izložila na koji način se političke i društvene promene reflektuju u književnosti i kulturi. Ona prati istrajnost stereotipskih predstava o Afroamerikancima, ali uočava i veliki broj primera predstava kojima se prethodni negativni stereotipi dekodiraju, podrivaju i izvrgavaju ruglu, čime se utire put novim praksama predstavljanja koje nisu zasnovane na hijerarhijama i diskriminaciji.

Vreme u *Istoriji britanskih kraljeva* Džefrija od Monmuta predmet je istoimenog priloga **Milice Spremić Končar** koja sa istoriografskog stanovišta preispituje verodostojnost i dijahronijski analizira recepciju ovog značajnog dela pre svega en-

gleske književnosti, a manje istorije, u svetlu kasnijih osporavanja podataka koje Džefri od Monmuta navodi u svojoj ambicioznoj knjizi. Uprkos tome, ova hronika je podstakla reviziju britanske istorije, u smislu preispitivanja periodizacije, što autorka i ističe u završnim razmatranjima.

Tri rada koja slede imaju zajedničku temu medija. **Tatjana Vulić** hronološki prati i analizira žanr novinarske kritike u nedeljniku *NIN*, sa ciljem da ukaže na značaj ovog žanra, relevantne autore i teme kojima se novinarska kritika bavi. **Milan Dojčinović** obrađuje ulogu medija u službi očuvanja kulturnog identiteta, dok **Ivana Stamenković** i **Tatjana Đukić** izučavaju promenu percepcije prostora i vremena iz perspektive masovnih medija u tekstovima pod tim nazivima. Sa jedne strane, oslanjajući se na postulate mediologije i medijske transmisije informacija, autor ukazuje na značajnu ulogu medija u procesu očuvanja kulturnog nasleđa, identiteta i kolektivnog pamćenja jedne nacije, dok sa druge strane autorke razmatraju promenu percepcije i doživljaja vremena i prostora usled novih komunikacionih i medijskih tehnologija i ukazuju na opasnost od medijske manipulacije potrebama i željama konzumenata medija. U sva tri rada snažno je naglašena konstruktivna ili destruktivna moć modernih medija.

Poslednja dva rada u ovom segmentu Zbornika obrađuju književne žanrove koji se nalaze na oprečnim krajevima dijahrone skale, bajku i naučnu fantastiku. U članku „Fizička priroda vremena i teorija relativiteta u naučnoj fantastici” **Aleksandar B. Nedeljković** daje provokativno viđenje značaja nauke, pre svega teorije relativiteta u odnosu na koncepte prostora i vremena oslanjajući se na studiju Lubomira Doležela *Heterokosmika, fikcija i mogući svetovi* (2008) da bi zaključio kako savremeni čitalac ovog književnog žanra očekuje naučno zasnovane i uverljive vizije putovanja kroz vreme. Na sličan način i **Buba Stojanović** ukazuje na značaj bajki za modernog čitaoca u svom opsežnom prilogu „Vreme u bajci – spona među narodima,” uprkos tome što bajka predstavlja jednu od najstarijih književno-umetničkih tvorevina. Fokus autorkine pažnje pored ostalog jeste upravo koncept vremena.



Drugi segment zbornika *Jezik, književnost, vreme: književna istraživanja* sadrži deset tekstova kojima je zajednička nit pojam hronotopa. Bahtin verovatno nije mogao naslutiti kakvu je uslugu učinio proučavaocima književnosti kada je iz teorije relativnosti preuzeo termin hronotop i počeo da ga koristi za opisivanje načina na koji književnost obrađuje odnos prostora i vremena. Promena načina prikazivanja ova dva suštinski i nerazdvojivo povezana fenomena odgovara i žanrovskim promenama u razvoju književnosti, a Bahtin ističe da hronotop kao konstitutivna kategorija određuje i imidž čoveka u književnosti. Raznolikost načina na koje se hronotop sagledava u analizama književnih žanrova, pravaca i dela ne može se pobrojati, a autori u odom delu zbornika pod prikladnim nazivom *Hronotop* počinju sa proučavanjem žanra. Naime, **Marijan Mišić** u istraživanju „Od profanog ka liminalnom: poetička transformacija hronotopa u američkom i srpskom međuratnom romanu o prvom svetskom ratu” uviđa da težnja ka integraciji tradicijski nepovlašćenog prostora tela,

seksualnosti, raskalašnih erotskih želja i skrivenih strasti u narativnoj transpoziciji neposrednog iskustva rata predstavlja jezgro avangardnog postupka estetskog prevrednovanja tradicionalnih obrazaca u američkom i srpskom međuratnom romanu o Prvom svetskom ratu. Prvi svetski rat je, usled svoje parališuće destruktivnosti, masovnosti i tragičnosti, označio radikalni raskid sa tradicijom glorifikacije i mitologizacije rata. Autor umesto toga predlaže postavljanje sveobuhvatnog okvira liminalnosti u ovom kontekstu koji neminovno ukazuje na težnju ka stvaranju jednog poetičkog koncepta čiji je cilj nedvosmisleno i beskompromisno razaranje svake utopijske konstrukcije, a koji počiva na radikalnom transformisanju vremena, prostora i kolektivnih mitova.

Kao autor članka „Hronoshizme u romanu *Mejson i Dikson*” **Sergej Macura** topografski ostaje na prostoru Amerike, ali se hronološki vraća u 18. vek da bi tumačenjem Pinčonovog dela dotakao najnovija otkrića kvantne fizike. Pinčonova inspiracija za ovaj roman bilo je jedanaest ‚izgubljenih’ dana koji se pojavljuju u 18. veku kao posledica ranijeg prelaska sa Julijanskog na Gregorijanski kalendar, a protagonista njegovog romana upada u vremenski vrtlog i doživljava nemoguće. Njegovo svesno neuravanje u oko vrtloga jeste hermeneutički važan doprinos posmatranju svemirskih zakona. Odustavši od prelaska preko horizonta događaja, u svakodnevni svet sa ove fantastično-naučne ekspedicije, on donosi ono što bi gravitacija progutala, a što Pinčon želi da čujemo – narativne informacije koje učvršćuju svest o paralelnim svetovima u do tada monolitnom kosmosu.

Mirjana Stošić identifikuje hronotop raskršća, kao jedan od trajno prisutnih hronotopa još iz vremena oralne književnosti, i proučava ga u vezi sa likovima iz gotskih romana *Frankenštajn* i *Vampir*. Njen prilog „Hronotop raskršća – Frankenštajn i vampir kao figure modernosti“ predstavlja pokušaj da se prikažu likovi Frankenštajna i lorda Ratvena kao formativni likovi u mozaiku viktorijanskog sagledavanja čudovišnog na početku epohe modernosti, s jedne strane, a sa druge strane da se ovim likovima pristupi iz izmeštene bahtinovske perspektive romaneskog hronotopa, koji, u slučaju ova dva romana, prevazilazi ideju hronotopa romana i nastoji obuhvatiti hronotop epohe koji bi uvek bio vremeprostor raskršća, krize, strahova i nadanja. Prisutnost figura Frankenštajna i vampira u žanrovima savremene književnosti ukazuje na trajni značaj hronotopa raskršća.

„Aspekti vremena i tretiranje stvarnosti u romanu *R. C. Neminovno* Vladana Matijevića“ naslov je izlaganja **Mirjane Bojanić Ćirković** koja u romanu identifikuje tri hronotopa (kancelarija, toalet, planina) i čitav niz temporalnih odrednica (biološko, kalendarsko, ekološko, socijalno i mitsko vreme), ali naglašava da je za glavnog protagonistu najvažniji njegov predimenzionirani unutrašnji prostor i njegovo poimanje vremena zasnovano na apsurd. Apsurd ulančava patološke maštarije Neminovnog i besciljno kretanje i bivstvovanje ostalih likova u tzv. vremenu crnog humora, tvrdi autorka nakon analize načina na koji likovi ovog romana percipiraju vreme.

Koristeći se terminima apstraktni hronotop i hronotop sreće, **Jasmina Ahmetagić** u prilogu „Vreme i moderna parabola: *Pad Albera Kamijsa*” pokazuje kako vreme i prostor imaju simboličan karakter u pomenutom romanu, te da su u čvrstoj

povezanosti sa njegovom strukturom i žanrom. Pariz i Amsterdam kao apstraktni hronotopi na presudan način su sučeljeni Grčkoj koja je, kao simbol idealnog prostora, hronotop sreće. Autorka zaključuje da je u jednom paraboličnom narativu kao što je *Pad*, čovekova egzistencija osuđena na ponavljanje istih situacija i lišena razvoja, te je stoga postala aistorična, bezvremena i nestvarna.

Hronotop jednog drugog grada, Londona, fokus je kako čuvenog romana Miloša Crnjanskog tako i teksta **Jelene Aleksov** „Proticanje vremena u urbanom svetu *Romana o Londonu* Miloša Crnjanskog.” Za glavnog junaka odrednica vremena postoji jedino kao prošlost, a on odbija da prihvati metafizičku distancu prošlosti i da je projektuje u sadašnjost. Posledica sudbinske neidentifikacije sa sredinom u kojoj se našao kontekstualizovana je i nemogućnošću identifikacije sa vremenom u kome je živeo, te se time gubi svako zadovoljstvo života. Autorka smatra da kroz vremensku projekciju grad prestaje da bude puki prostor u kome se odvija ljudski život, već postaje subjekat koji te živote određuje.

London ostaje centralni hronotop i u članku **Emilije Lipovšek** „Time and Again in BabyLondon” („S vremena na vreme u Vavilondonu”) u kome se ona poigrava Ruždijevim toponimom BabyLondon kao hibridnim hronotopom koji označava i metaforički Vavilon (Babylon-don) i nadu u novi imigrantski London (Baby-London). Postkolonijalni London tako prolazi kroz metamorfoze uporedo sa glavnim junacima Ruždijevih *Satanskih stihova*.

Iz Londona prelazimo u Valjevo gde je smeštena radnja romana *Poslednja ruža Kolubare* koji je **Petri Pešić** poslužio za razmatranje koncepta vremena u njegovim mnogobrojnim manifestacijama, tako da se u kontekstu ovog romana pre može govoriti o vremenima nego o vremenu. Vreme je tu i kalendarsko i mitsko, i istorijsko i onostrano, i hronološko i simultano. U svom radu „Vreme u romanu *Poslednja ruža Kolubare* Radovana Belog Markovića” autorka ističe da su prolaznost, nestajanje, urušavanje i uništenje dominantni motivi i teme koje otvaraju i zatvaraju okvir priče o valjevskoj (metaforičkoj) Ludoj kući.

Zigfrid Lenc je navodno rekao „Život se odvija hronološki, zašto bi to u romanima bilo drugačije?” Pa ipak, kada analizira hronotope u romanu *Zavičajni muzej* Zigfrida Lenca u tekstu pod istim nazivom, **Sonja Urošević** primećuje da Lenc koristi umetničko-književne hronotope zavičaja i muzeja kao posebno pogodne za pokušaj materijalizacije odnosno (re)konstrukcije prošlih vremena jednog kraja i jednog (ili više) naroda, bahtinovski hronotopično tražeći odgovore na večno aktuelna pitanja o mestu čoveka u prostoru i vremenu.

Na kraju ovog segmenta, **Ivan Cvetanović i Vladeta Radović** razmatraju vremensko-prostorni odnos naratora, naratera i čitaoca u romanu *Tunel* Ernesta Sabata, u prilogu sa tim nazivom. Pozivajući se na teoretska gledišta Bahtina o hronotopu kao i Abota o narativu, autori objašnjavaju stavove, motive i vremensko-prostorni odnos svih učesnika u procesu recepcije književnog dela.



Bilo je neophodno odvojiti poseban segment zbornika za priloge koji se izdvajaju, iako se eksplicitno bave vremenom. Tu mislimo pre svega na tekstove original-

no napisane na latinskom jeziku kojima se bave Jelena Pilipović i Elia Marinova, široko shvaćenih studija kulture u čijim akademskim okvirima se kreću Ana Ž. Stanković i Monika Bala, kao i istorije koju kroz književnost sagledava Nataša Trnavac Đaldović. Iako je u pitanju manji broj radova, ove naučne oblasti zaslužuju svoje mesto i na skupu i u publikaciji koja ima za cilj da prikaže trenutna interesovanja, sa fokusom na pojam vremena, istraživača iz više društveno-humanističkih i filoloških nauka. Vreme u Vergilijevoj *Četvrtoj eklogi* sa aspekta pojma *Ultima aetas* odnosno konačnog vremena ili poslednjeg doba, predmet je istraživanja **Jelene Pilipović** u izlaganju pod istim nazivom. Ona pokazuje kako stepenice iz Vergilijeve pesme vode od sadašnjosti ka budućnosti i, paradoksalno, ka prošlosti i pokušava da odgovori na pitanje da li taj dvostruki temporalni tok ukazuje na dublju dvosmislenost u samom fenomenu vremena *Četvrte ekloge*. Ovaj kompleksni pojam vremena je i simbolički protagonist same pesme, dok individualno vreme postaje instrument ukidanja istorijskog vremena, tako da se fenomen vremena poima i kao lek od ontološke manjkavosti samog bića. Iako je Petrarca živeo u 14. veku, za razliku od Vergilija koji je umro u prvom veku p.n.e., neka svoja dela napisao je na latinskom jeziku. **Elia Marinova** je za predmet svoje analize odabrala njegovo pismo broj 33 i u članku pod nazivom „Trapped in the ‘Middle Time’ (Petrarch’s *Epistulae metricae*, III, 33)” objasnila kako je borba da se oslobodi od podređenosti vremenu bila glavna Petrarkina preokupacija ne samo u poeziji već i u zbirci pisama u stihu. Poruka Pisma III, 33 po tumačenju autorke jeste da se kroz vrlinu i poetsku slavu pesnik može osloboditi stega sadašnjeg trenutka koji se opisuje kao srednje vreme, vreme između, i tako dočekati bolja vremena. Međutim, vreme je potvrdilo *Ars longa, vita brevis*.

Etnološka istraživanja koja je na području Belice oko današnje Jagodine izvela **Ana Ž. Stanković** pretočena su u prilog „Zaboravljeno pamćenje i upamćeni zaborav u predanjima Belice” sa ciljem da se ustanove mehanizmi kolektivnog i individualnog sećanja u okviru usmenog teksta predanja, a u teoretskom kontekstu Asmanove kulture sećanja. U radu su analizirana tri predanja sa različitim statusom kazivača, koja otvaraju nekoliko nivoa sećanja: od nivoa tradicije preko kolektiva do individualizovanog doživljaja, da bi se došlo do pitanja u kojoj meri se usmeni tekst predanja posredstvom kategorije vremena ostvaruje kao poseban vid umetničkog stvaranja. Slično ovome, **Monika Bala** u izlaganju „Sećanje i naracija: vremenska dimenzija u životnim pričama bukovinskih Mađara” obrađuje usmene predstave života mađarske etničke grupe u banatskoj Bukovini pri čemu narativu pristupa kao temporalnoj strukturi sa stanovišta saznanje uloge narativa. Zaključak koji na kraju izvlači jeste da reminiscencija prošlosti predstavlja hronološki struktuiran usmeni prikaz života, te da su životne priče forme koje omogućavaju da ih sagledamo sredstvima književne teorije i u analizi im pristupimo uz korišćenje teorije fikcije.

Poslednji tekst u ovom delu nosi naslov „Vreme kao večito vraćanje istog: pripovedanje nacionalne istorije u *Bezdnju* Svetlane Velmar-Janković.“ **Nataša Trnavac Đaldović** ne tumači ovaj roman kao psihološki, već pre svega u kontekstu historiografske metafikcije i pokazuje kako se različitim pripovednim strategijama osporava apsolut istorije. Autorka na taj način problematizuje način pripovedanja nacionalne istorije kao izazova prošlosti. Ovim se uokviruje treći segment zbornika

radova *Jezik, književnost, vreme: književna istraživanja* u kome svih pet autorki iz perspektiva tri naučne oblasti proučava značaj koji koncept vremena ima u njima.



Četvrto poglavlje Zbornika književnih radova nosi široki naziv *Vreme, istorija, književnost* u nameri da obuhvati veliku raznovrsnost sedamnaest radova kojima je često zajedničko samo to što se na predlošku književnog teksta različitih žanrova, forme ili istorijske epohe bave načinima na koje je fenomen vremena upotrebljen za iskazivanje smisla u literarnom tekstu. Autori su istraživali žanrove romana, poezije i kratke priče i vreme sagledavali kao radno vreme, socijalno vreme, vreme apsurdna, kao izvesno ili neizvesno, anahrono ili traumatsko, distorzivno ili subjektivno, hronološko ili retorsko, dvosmisleno ili oniričko, kao vreme sadašnje, prošlo i buduće ili sve to odjednom. I još mnogo toga.

Poezija Prvog svetskog rata je detaljno istraživana u nauci o književnosti, ali **Kerstin-Anja Münderlein** ipak daje svoj doprinos u prilogu „Certainty, Death and Time in the Poetry of the Great War” time što se bavi najpre poimanjem vremena u tri verovatno najpoznatije pesme tog perioda: “The Soldier” Ruperta Bruka, “All the Hills and Vales Along” Čarlsa Hamiltona Sorlija i “Roundel” Vere Britan. Autorka grupiše pesme Prvog svetskog rata u dve kategorije: u jednoj se smrt shvata kao neumitna izvesnost, a u drugoj kao vrhunska neizvesnost. U oba slučaja, doživljaj vremena i njegove ne/važnosti je krajnje subjektivan, ali izoštren zbog fokusa na skoro izvesnu smrt i neizvesnu budućnost.

Poeziju posle Prvog svetskog rata u Sloveniji, ali i ceo pokret Moderne u Evropi, nemoguće je istraživati bez osvrta na Srečka Kosovela, slovenačkog prerano preminulog pesnika (u 22. godini). **Igor Žunković** se u svom članku „The Temporality of Literary Reception: The Case of Srečko Kosovel’s ‘Spherical Mirror’” bavi veoma zanimljivim pristupom ovoj čuvenoj pesmi iz perspektive neurobiologije i objašnjava da originalna grafička kompozicija pesme usporava brzinu čitanja i razumevanje pesme. Prostorni raspored pesme proizvodi određene temporalne obrasce aktivacije i specifičnu konstrukciju kognitivnih obrazaca, što u zbiru naglašava poetsku poruku. Autor ističe da neurobiološko čitanje poezije ne može da obuhvati sveukupnost značenja jedne pesme, ali da uz sve druge konvencionalne načine interpretacije doprinosi njenom razumevanju.

Još jedan rad ima u fokusu poeziju. **Sonja Veselinović** u svom prilogu istražuje prisustvo i značaj datuma u poetskom tekstu i u njegovim rubnim prostorima, u naslovu ili na kraju pesme. Funkciju datuma uslovljavaju različita poetička uporišta ali i specifičnosti vezane za pesnikovu biografiju i aktuelne istorijske događaje. Kroz analizu primera, uglavnom iz angloameričke poezije, autorka zaključuje da datum u poetskom tekstu, bilo da ima opštu ili individualnu markantnost, vezuje pesničko delo za određeni trenutak u vremenu i time direktno upućuje na materijalnost i socijalno utemeljenje autora, ma koliko on u samoj pesmi bio apstraktna instanca.

Žanr kratke priče kao da nije bio dovoljno inspirativan autorima tako da se njime bavila samo **Biljana Vlašković Ilić** u tekstu „The Experience of Time in Ambrose Bierce’s Short Story ‘An Occurrence At Owl Creek Bridge’” sa namerom da

pokaže kako Birs nasuprot usvojenoj nerazdvojjivosti prostora i vremena, vreme ipak koristi u bergsonovskom smislu kao trajanje nezavisno od prostora. Neobična radnja priče u pitanju navodi na zaključak da je ljudski um u stanju da različite aspekte vremena doživljava simultano, što u konačnom obogaćuje ljudski život, a književnosti omogućava slojevitost, pregnantne simbole i intrigantnost zbog kojih uživamo u čitanju. Sve ovo i Birsa čini majstorom neverovatnog.

Romane srpskih pisaca u ovom segmentu istraživale su Jelena Veljković Mekić, Jelena Ristović i Sanja Macura kroz kategorije fikcionalnosti, oniričkog i dinamičnosti. U članku „Vreme, istorija i fikcija u noveli *Grobnica za Borisa Davidovića*” Jelena Veljković Mekić još jednom analizira ovo kultno delo da bi potvrdila postmodernističku sumnju u velike metanaracije i pokazala kako Kiš svojim pripovednim postupkom uverava čitaoca da istina pojedinačnog češće zaslužuje epitet istinitosti od oficijelne historiografije.

Jelena Ristović pak razmatra oniričko vreme u tekstu „Oniričko vreme u romanima *Hazarski rečnik* M. Pavića i *Opsada crkve Sv. Spasa* G. Petrovića” na osnovu Sartrovih, Bergsonovih i Levinasovih teoretskih postavki, ali dolazi do sličnog zaključka da autori ovih čuvenih romana ističu nepouzdanost istorije dekonstruišući na taj način hronološko vreme sveta jave i istovremeno kreirajući apokrifnu istoriju. Budući da oniričko vreme funkcioniše po posebnim principima, ne poznajući hronološke odrednice prošlosti i budućnosti, ono autorima ovih romana omogućava poigravanje radnjom, likovima i temporalnošću u najboljem postmodernističkom maniru.

Rad „Statičnost dinamičnosti ili dinamičnost statičnosti u književnoistorijskom kontekstu“ o šest romana Slobodana Selenića završava se konstatacijom da raskorake između pripovednog vremena i vremena pripovedanja pisac amortizuje posežući za zgušnjavanjem vremena. Autorka Sanja Macura uočava da Selenić koristi vreme bazirano na retrospektivnom obrascu koji iskoračuje iz projektovane linearnosti, tako da temporalnost narativnog teksta izvire iz procesa čitanja i sposobnosti čitaoca da detektuje odloženi narativ, što postaje prepoznatljiva odlika Selenićeve proze.

Dela četiri britanska pisca, Konrada, Išigura, Vajlda i Martina Ejmisa proučava pet učesnika skupa *Jezik, književnost, vreme* sa jedinstvenog stanovišta pristupa vremenu u ovim romanima. Nataša Tučev prigodno počinje ovaj segment osvrtnom na anahroniju i modernistički subjektivizam i analizira pre svega romane *Srce tame* i *Lord Džim* u tekstu „Anahronija u romanima Džozefa Konrada” da bi zaključila da Konradovu upotrebu anahronije treba, pre svega, sagledati u kontekstu modernističkih poetika i težnje umetnika u ovom književnoistorijskom periodu da verodostojno prikažu unutrašnji život ljudske jedinke. Milan Živković ide i korak dalje te *Srce tame* dovodi u vezu sa tekućom migrantskom krizom i postkolonijalizmom u prilogu „*Srce tame* kroz prizmu vremena: dijalog prošlog i sadašnjeg doba” u kome akcenat stavlja na tezu da literarni susret sa afričkom divljinom kroz ovo Konradovo delo postaje relevantan za modernu Evropu u kojoj se u 21. veku otvaraju gotovo identična kulturološka, sociološka, politička i moralna pitanja, te se potvrđuje mogućnost dijaloga preko književnosti.

Pozivajući se na Lakana Tijana Matović istražuje fenomen traume u vezi sa temporalnošću uz svest da upravo psihička trauma ukazuje na nemogućnost spozna-

vanja sebe, što Išiguro razrađuje u svom prvom čuvenom romanu *Bledi obrisi brda*. U svom prilogu „The Temporal Aspects of Remembering Past Trauma in Kazuo Ishiguro’s *A Pale View of Hills*” autorka uočava da upotrebljeni vremenski okviri ne poštuju principe klasične linearnosti već korespondiraju sa strukturom traumatskih sećanja koja izmiču direktnom suočavanju uz pomoć distorzije samih mehanizama sećanja. Ovi kompleksni mehanizmi su srž proze Kazua Išigura.

Još jedan roman koji će svakako ostati u kanonu engleske književnosti jeste *Slika Dorijana Greja*, upravo zbog toga što povezuje estetiku sa etikom i temporalnošću, kao što uočava autorka **Sara Arva** u svom članku „Vreme kao uzrok sukoba između etike i estetike: Prolaznost u *Slici Dorijana Greja*.” Ona povezuje trenutak spoznaje prolaznosti vremena sa moralnim padom glavnog junaka, te kroz koncepte hronosa i kairosa proučava manifestacije i posledice tog pada. Vreme od kojeg je Dorijan uporno bežao, pronašlo je svoj put do njega na kraju romana.

Da li će dela Martina Ejmisa zadržati svoj današnji status pitanje je vremena, naravno, ali u ovom trenutku svakako zaslužuju kritičku pažnju **Yildiray Cevika** koji u prilogu „The Treatment of Time in *Time’s Arrow*” tumači Ejmisov pristup fenomenu vremena u zanimljivom romanu *Vremenska strela* koji tehnikom reverzne hronologije prati glavnog junaka kroz sve užase Aušvica. Jedino tako on uspeva da osmisli moralnu i narativnu potku koja mu ovaj logor smrti čini prihvatljivim, a autor još jednom dolazi do zaključka Hane Arent o banalnosti zla.

Sledeći podsegment ovog poglavlja zbornika čine tri teksta grupisana zajedno samo zato što su njihovi autori van engleskog govornog područja: Mišel Uelbek je iz Francuske, Alesandro Bariko iz Italije, a Jukio Mišima iz Japana. **Sanja Ignjatović** i **Milan Jaćević** analiziraju Uelbekov provokativan satiričan roman *Pokoravanje* koji potvrđuje Uelbekovu reputaciju kontroverznog pisca čija su dela čak i zabranjivana. Šokantna koincidencija je to što je tek neki sat nakon izlaska romana došlo do napada na redakciju časopisa Šarli Ebdo, sa kojom je Uelek saradivao. Međutim, Ignjatović i Jaćević u svom radu „Interpreting the Present – The Rhetorical Function of Time in Michel Houellebecq’s *Submission*” izučavaju pre svega način na je koji islamska ideologija iskorišćena kao žrtveno jagnje za satiričku i retoričku neodređenost Uelbekovog narativa i ističu opasnost koja proističe iz ovakve zloupotrebe književnog teksta.

„Trauma i vremenska dislokacija u romanu *Ova priča* Alesandra Barika” naziv je članka **Ljiljane Petrović** u kome se bavi jednim od romana ovog trenutno verovatno najpoznatijeg italijanskog pisca. Autorka prati ceo proces od fizičkog ili psihičkog nasilja kao izazivača traume, preko fobije od sećanja na to nasilje, do vremenske dislokacije kao odbrane i konačno pripovedanja kao tehnike izlečenja, uprkos tome što se verbalizacija kao metod borbe sa traumom ne ostvaruje bez problema. Pisanje, pričanje i maštanje pomaže Barikoovim junacima da prežive, ali ne uvek i da se iscele.

Čuveni zen-budistički hram kod Kjota, Zlatni paviljon, čija čarobna lepota ni danas nikoga ne ostavlja ravnodušnim, pa ni glavnog junaka istoimenog romana Jukia Mišime, centralni je simbol ovog dela, s tim što njegova nestvarna lepota ovog mladića podstiče na destruktivnost. Ovim paradoksom bavi se **Ana Došen** u izlaganju „Ruševina lepote i multitemporalnost u romanu *Zlatni paviljon*” u kontekstu

poimanja vremena japanskih filozofa kao večite promene, čiji deo je i prolaznost lepote što može ilustrovati ikebana čija efemerna lepota jeste lepota koja večnost otelotvoruje u trenutku. Autorka nam skreće pažnju na japanski koncept presecanje kontinuiteta kao čin otelotvorenja ideala lepote, za razliku od zapadnjačkog poimanja lepote. Koristeći istorijsku činjenicu spaljivanja Zlatnog paviljona Mišima u formi romana obrazlaže važne pojmove estetike dalekog Istoka, koje nam Ana Došen približava svojom interpretacijom ovog dela.

Poslednja dva rada u četvrtom segmentu zbornika tiču se autora američkog porekla, slavnog i mnogo puta nagrađivanog pisca Dona DeLila i čuvene pank rok pevačice i umetnice Peti Smit. Ono što je njima zajedničko jeste kritika savremenog društva i njegovih institucija moći u ova 'opasna vremena', kao što kaže DeLilo. **Sladana Stamenković** analizira pojam vremena u njegovom romanu *Kosmopolis* i u članku „Koncept vremena u hiperrealnosti Don DeLilovog *Kosmopolisa*” izvlači zaključak da njegovi junaci nisu prisutni u svojim životima jer su podlegli histeriji ubrzanja i kontrolisanja vremena do besmisla, što fatalno narušava i njihove odnose sa ljudima oko sebe i uništava im život. Sa druge strane, **Ljubiša Zlatanović** bira žanr autobiografije i detaljno hronološki istražuje pojam vremena da bi ga povezo sa savremenim shvatanjem značaja pripovedanja za osmišljavanje nečije životne priče. Korpus na kome je sproveo svoju analizu jeste autobiografija Peti Smit koju je ova multimedijalna umetnica, pre svega muzičar, objavila 2013. godine (rođena 1946). Koliko je Peti Smit cenjena potvrđuje i činjenica da je na dodeli Nobelove nagrade za književnost ona predstavljala laureata Boba Dilana i opevala jednu njegovu pesmu. O njoj je snimljen i dokumentarni film 2008. g. sa obrazloženjem da je preobrazila generacije mladih i dokazala im da čovek ima moć uprkos svemu. Zlatanović je na temelju hajdegerovskog poimanja vremena i načina na koji kao bića-u-vremenu mislimo o sebi samima i o svojim individualnim životima, u radu „Autoportret umetnika u mladosti: vreme ličnog i umetničkog sazrevanja u knjizi *Samo deca* Peti Smit” razmotrio temu književnosti i vremena u okvirima memoarsko-autobiografske proze koju je Peti Smit posvetila ranoj fazi svojeg stvaralaštva. To je duboko lična priča, čija temporalna dimenzija uključuje složen preplet dve različite vrste vremena: fizičkog (spoljašnjeg; linearnog i regularnog) vremena i psihološkog (unutrašnjeg, egzistencijalnog) vremena koje ostavlja traga na ceo život. Ovim člankom se prikladno zaokružuje poglavlje naslovljeno *Vreme, istorija, književnost*.



Uobičajena praksa naših aprilskih konferencija jeste da u zbornicima radova damo uvid i u priloge koji pripadaju onoj drugoj, komplementarnoj naučnoj oblasti koju naši skupovi pokušavaju da istraže pod odabranom temom, tako da sada sledi pregled članaka koji čine jezički tom pod naslovom *Jezik, književnost, vreme: jezička istraživanja*. Ovi tekstovi se bave fenomenom vremena na vrlo raznovrsne načine. Sledeći viševekovnu tradiciju u lingvističkim istraživanjima vremena, veliki broj autora se bavi gramatičkim kategorijama vremena i aspekta, kao i leksičkim i frazeološkim izrazima kojima se iskazuje vreme i vremenski odnosi, a značajan broj autora sledi modernu paradigmu kognitivne lingvistike i proučava konceptualizaciju

vremena naglašavajući inherentnu metaforičnost temporalnih odnosa i paralelizam između vremenske i prostorne dimenzije. Izlazeći iz okvira mikrolingvističkih istraživanja, veliki je i broj autora koji koriste interdisciplinarni pristup, pa proučavaju predstave temporalne referencije i temporalnih odnosa u različitim diskursima i kontekstima, ukazujući na temporalne odnose između jezičkih kategorija i jedinica i vanjezičkih kategorija, kao što su događaji, pojave i stanja u društvu. Od ukupno četiri plenarna izlaganja na konferenciji, dva su bila iz oblasti lingvistike, i ona se nalaze na početku i na kraju ovog Zbornika. Prema tematici, radovi su grupisani u tri velike tematske celine:

- Vreme u gramatici i semantici
- Vreme kao jezička i vanjezička kategorija u diskursu i društvu
- Vreme u primenjenolingvističkim istraživanjima

Na samom početku Zbornika je interdisciplinarna studija **Sofije Miloradović** pod naslovom „Imenovanje vremena u prizrensko-timočkim narodnim govorima: Na materijalu dijalekatskih rečnika iz Vranja, Niške Kamenice i Timoka“, što je bilo i jedno od četiri plenarna predavanja. Kombinujući pristup dijalektologije, antropološke lingvistike ali i kognitivne lingvistike, autorka pokazuje kako se tradicionalni način života u seoskim sredinama odvijao se u saglasju s prirodom i njenim zakonima, a njegovi su se vremenski segmenti smenjivali u okviru trijade koju su činili svakodnevnica, nedelja i praznični dan. Na jezičkom korpusu koji čine lekseme izdvojene iz tri dijalekatska rečnika sa prizrensko-timočkog terena, a koji predstavljaju sva tri dijalekta prizrensko-timočke dijalekatske oblasti, autorka proučava konceptualizaciju i leksikalizaciju vremena i temporalnih odnosa. Kroz oformljene semantičke nizove čija je ključna reč *vreme*, uz odgovarajuće primere iz dijalekatskih leksikografskih ostvarenja ustrojene u nizove prema morfološkim vrstama reči, autorka pokazuje kako leksika na svojevrsan način svedoči o onome što je bilo od značaja u životu jedne tradicionalne seoske zajednice i potvrđuje da su njeni pripadnici uvek nastojali da se u vremenu – i tokom radnih i prazničnih dana, i tokom smene godišnjih doba, i tokom smene dana i noći – upravljaju što svrshodnije.

Prvi segment Zbornika *Jezik, književnost, značenje: jezička istraživanja*, naslovljen *Vreme u gramatici i semantici*, sadrži petnaest radova primarno lingvističkog usmerenja koji se bave gramatikalizacijom, leksikalizacijom i konceptualizacijom pojma vremena, kako u opštelingvističkim teorijskim i istorijskim razmatranjima, tako i analizom primera iz srpskog, engleskog, francuskog, češkog i španskog jezika, kao i amerindijanskog jezika Nauatl, pojedinačno ili kontrastivno, kroz teme iz domena istorije lingvističkih istraživanja, teorijske gramatike, morfosintakse, tvorbe reči, semantike, frazeologije i kognitivne semantike.

Na početku ovog segmenta je šest radova koji se bave gramatičkim kategorijama kao što su glagolsko vreme i vid, a koje su vezane za fenomen vremena. U veoma zanimljivom radu kakve nemamo često prilike da vidimo, na preseku istorije lingvistike i filozofije, **Miroslav Vukelić** govori o koncepciji vremena u hilendarskom gramatičkom spisu „Osam vrsta reči“. Spis je u prepisu iz XIV i XV veka pisan srpskoslovenskom redakcijom, a u prepisu iz XVI i XVII veka ruskoslovenskom redakcijom i oslanja se

„Gramatičku veštinu“ Dionisija Tračanina (II-I v. st. ere). Iako je naslovljen *Osam vrsta reči*, u spisu se ne raspravlja o svih osam vrsta reči, već samo o imenu, glagolu i članu. U delu posvećenom glagolu razmatraju se poglavito kategorije dijateze, vremena i načina. Autor u radu na osnovu razmatranja terminologije u slovenskom tekstu, kao i njenih grčkih predložaka, pokazuje da se filozofska i gramatička koncepcija vremena oslanjaju delom na shvatanja Dionisija Tračanina, a delom i na stariju stoičku tradiciju koja postoji kako kod Dionisijevog sholijasta Stefana, tako i kod drugih vizantijskih gramatičara.

Takođe u domenu teorijske gramatike, ali savremene srbistike, **Miloš Kovačević** analizira modalnu upotrebu vremenskih glagolskih oblika i istražuje na kojim je kriterijumima gramatička i sintaksička srbistička literatura temeljila modalnu transpoziciju vremenskih glagolskih oblika. Analizom primenjenih kriterijuma autor pokazuje njihovu nedoslednost u upotrebi i naučnu neutemeljenost. Pokazano je da su predikatska modalnost, modalnost modalnih leksema (modalnih reči i modalnih glagola) i modalnost zavisnih rečenica različite strukturno-semantičke kategorije modalnosti, često međusobno kongruentne, ali najčešće upotrebno i po svom delovanju neimplikativne. U radu su predloženi novi kriterijumi za klasifikaciju i potklasifikaciju kako tipova modalnosti tako i njihovih strukturno-semantičkih modela.

Sledeća tri rada bave se konkretnim fenomenima gramatikalizacije koncepta vremena u kontrastivnim istraživanjima srpskog i engleskog, odnosno francuskog jezika. U radu pod naslovom „Formalizovanje relativnih i transponovanih glagolskih vremena u engleskom i srpskom jeziku“ **Predrag Novakov** polazi od postavke da gramatikalizacija obuhvata glagolska vremena koja odražavaju fizičko vreme deiktički (indikativna ili apsolutna vremena), relativno ili transponovano, odnosno nedeiktički, pri čemu se temporalni odnos ne odmerava direktno od trenutka govora. U radu se uz konkretan jezički materijal iz savremenog engleskog i srpskog jezika proučava relativna upotreba i transponovanje glagolskih vremena, kako u glavnim, tako i u pojedinim zavisnim klauzama. Autor ukazuje na kontekste u kojima postoje razlike između dva pomenuta jezika, imajući u vidu i činjenicu da u engleskom jeziku postoji pravilo slaganja vremena. Uz to, u radu se čini pokušaj da se relevantni primeri prikažu kroz formalizacije koje se zasnivaju na teorijskim postavkama iz dva izvora: iz starijeg teksta H. Rajhenbaha (Reichenbach 1947) o glagolskom vremenu (tri osnovne tačke kojima se glagolska vremena određuju - tačka govora, tačka događaja i referencijalna tačka) i iz jedne novije referentne gramatike engleskog jezika (Huddleston and Pullum 2002). **Anica Glodović** razmatra glagolsko vreme i vid u engleskom i srpskom jeziku sa ciljem da definiše temporalne i aspektualne relacije između engleskog prošlog perfekta i njegovih srpskih glagolskih prevodnih ekvivalenata. S obzirom na činjenicu da finitni glagolski oblici u engleskom jeziku predstavljaju kombinaciju temporalnih i vidskih distinkcija, prilikom analize najpre su uzete u obzir ove karakteristike na primerima engleskog prošlog perfekta ekscerpiranih iz savremenog britanskog romana, a zatim je učinjen pokušaj da se kontrastivnom metodom ne samo imenuju i statistički obrade njegovi značenjski srpski ekvivalenti već i da se utvrdi kako su pomenuta temporalnost i aspektualnost manifestovani u njima. U radu „O enkodiranju aspektualnosti u francuskom i srpskom jeziku“ **Vera Jovanović** bavi se načinima izražavanja aspektualnosti u

francuskom i srpskom jeziku i posebno načinima iskazivanja opozicije perfektivno/imperfektivno i tipovima glagolskih situacija u ova dva jezika. U francuskom jeziku nosilac aspektske perspektive je glagolska fleksija, tip glagolske situacije je određen na leksičko-sintaksičkom nivou, a različite faze situacije se mogu iskazati i tzv. glagolskim perifrazama, dok su u srpskom jeziku usled bogate derivacione morfologije oba tipa aspektualnih informacija sadržani u samom glagolu i očitavaju se na morfološkom nivou. Gramatičkoj kategoriji vremena posvećen je i rad **Margite Petrović** „Inovacije u građenju perfekta u savremenom varijetetu Nauatla iz San Sebastijan Sinakatepeka (Puebla, Meksiko)“. Nauatl je najrasprostranjeniji amerindijanski jezik u Meksiku, izuzetno dijalekatski raslojen i bez eksplicitne norme (tj. bez standardnog varijeteta). U ovom radu autorka opisuje promene u građenju perfekta koje ranije nisu zabeležene ni u jednom drugom varijetetu u svojoj celosti, a odnose se na pleonastičko građenje perfekta koje je iz fonoloških razloga imalo za posledicu pomeranje i fonologizaciju akcenta.

U dva rada autori se bave tvorbenim morfemama kojima se u tvorbi reči u srpskom leksikalizuju određeni temporalni odnosi kao što je početnost ili trajnost osobine. **Vanja Miljković** u radu „Glagoli sa prefiksom *za-* koji označavaju početne situacije u savremenom srpskom jeziku – kognitivnolingvistički pristup“ dokazuje pretpostavku da glagolski prefiksi ne označavaju nadiskustvene, visokoapstraktne pojmove kao što je, recimo, POČETNOST (OTPOČETI NEŠTO), već iskustvene obrasce naspram kojih se indukuju takvi pojmovi (recimo – OTPOČINJANJE OTEŽANOG KRETANJA, ili OTPOČINJANJE STANJA NEPERCEPTIBILNOSTI). Odabran je prefiks *za-* koji literatura navodi značenje početnosti i koji se često proglašava praznim, gramatičkim prefiksom. U primarnom, prostornom značenju ovog prefiksa prepoznaje se nekoliko slikovnih shema ZAKLONA. Autor sa pozicija kognitivne lingvistike analizira iskustveni kompleks u čijoj su osnovi te sheme, locirajući u njemu obrasce početnosti, što omogućuje da se predvidi koji se iskustveni tipovi početnih situacija mogu naći među glagolima sa prefiksom *za-*. Uvidom u leksički korpus, autor je da se glagoli koji imaju ovaj prefiks i upućuju na početnost mogu smatrati eksponentima tih predviđenih situacionih obrazaca. **Aleksandra Janjić** razmatra trajnost osobine kod prideva na *-(l)iv* u srpskom jeziku na osnovu toga da li poseduju komponente skalarnosti *i*/ili modalnosti, u poređenju sa pandanima izvedenim sufiksom *(a)n/ni*, pri čemu su dovođeni u vezu sa trajnošću osobine. Trajnost osobine određena je prema tome da li se u celom vremenskom intervalu relevantnom u kontekstu radi o vremenski ograničenom ili neograničenom trajanju osobine referenta o kome je reč. Autorka je pokazala da je trajnost osobine dominantno u vezi sa komponentom skalarnosti, što nije jedini uslov. Od značaja je i kontekst, odnosno imenica uz koju pridev stoji, ali i sintaksička funkcija prideva.

U radu koji se bavi kombinovanim pitanjem leksikalizacije i gramatikalizacije koncepta vremena **Nenad Miladinović** razmatra temporalni genitiv u engleskom jeziku. Semantička interpretacija genitiva kao padeža izrazito je kompleksna, pa uz dominantno značenje pripadanja, genitiv u engleskom jeziku može da izrazi vremensku lokaciju, temporalnu deskripciju, neku vrednost, meru, ili trajanje. Kroz istorijski razvoj od staroengleskog jezika, preko srednje-engleskog jezika do savremenog, autor

pokušava da odredi semantički raspon svih tipova temporalnog genitiva u engleskom jeziku. Osnovna pitanja kojima se autor bavi u ovom radu su pitanje glavnih tipova temporalnih imenica koje mogu biti markirane genitivnim nastavkom –*’s* i njihova semantička interpretacija, kao i pitanje leksikalizacije i gramatikalizacije temporalnog genitiva, sa posebnim naglaskom na složenice koje imaju temporalno značenje.

Osim nivoa gramatike, konceptom vremena se najdirektnije bavi semantika. Dva sledeća rada bave se semantikom frazeologizama i paremija u semantičkom polju vreme. **Marijana Bogdanović** u radu „Frazeologizmi kao sredstva izražavanja vremenskih značenja u srpskom jeziku“ sa semantičkog aspekta analizira frazeologizme objedinjene opštim značenjem vremena, i na osnovu kriterijuma izraženosti kategorijalnog značenja, daje predlog kako da se rasporede u semantički centar i na semantičku periferiju kategorije temporalnosti. **Ivan Jovanović** kontrastivnim pristupom analizira francuske i srpske paremije u leksičko-semantičkom polju „vreme“ s ciljem da se pokažu sličnosti i razlike koje se javljaju na leksičkom, semantičkom i kulturološkom planu. Na osnovu Klajberove teorije o semantičkim poljima, Vježbikinog lingvokulturološkog modela i teorije o pojmovnoj metafori analizirani korpus razvrstan je u tri potpolja: paremije koje upućuju na opšti pojam vremena, paremije koje referiraju na dnevno vreme (*matin, jutro / jour, dan / soir, večer / nuit, noć*) i paremije koje se odnose na dane u nedelji. Analiza korpusa pokazuje da određeni broj paremija, osim denotativnog, razvija i konotativno značenje, odnosno, upućuje na one fragmente stvarnosti koji ne impliciraju vremensku komponentu.

Jedna od dominantnih savremenih istraživačkih paradigmi u lingvistici, kognitivna, daje značajan doprinos proučavanju koncepta vremena. Poslednja četiri rada u prvom segmentu Zbornika donose istraživanja odnosa vremena i jezika u ovom ključu. Dva rada bave se metaforičkom konceptualizacijom ciljnog domena vreme. U radu istoimenog naslova **Nina Manojlović** daje analizu metaforičkih izraza koji konkretizuju pojam VREME kao proizvod dve osnovne sheme – VREME JE TRODIMENZIONALNI PROSTOR i VREME JE ENTITET. Autorka zaključuje i da je izvorni domen TRODIMENZIONALNI PROSTOR produktivniji u smislu konceptualnih metafora od izvornog domena ENTITET, kao i da se kognitivne metafore definisane iz pozicije teorije o konceptualnim metaforama uklapaju bez ostatka u sheme napravljene u skladu sa teorijom o konceptualnoj integraciji. U drugom istraživanju, kontrastivnom, **Aneta Trivić** razmatra telesne metafore s vremenskim značenjem u srpskom i španskom jeziku u cilju da ispita na koji se način percepcija vremena konceptualizuje kroz čovekovo telesno iskustvo. Na primeru somatskih frazeologizama iz srpskog i španskog jezika uočene su različite vremenske sekvence koje ovi izrazi leksikalizuju (temporalna udaljenost ili blizina, brzina, frekventnost ponavljanja neke radnje i sl.). Na korpusu od više od hiljadu somatskih frazeologizama srpskog i španskog jezika (baziranih na opštim jednojezičnim i frazeološkim rečnicima) identifikovano je dvadesetak onih iz domena temporalnih relacija, a zatim su metodom konceptualne analize identifikovane pojmovne metafore i preslikavanja nastala na osnovu ljudskog tela, koja su motivisala nastanak frazema iz temporalnih domena. Primena kognitivnolingvističke teorije u interdisciplinarnim radovima može se videti u poslednja dva rada iz prvog segmenta. **Jan Hartman** i **Wei-lun Lu** u radu „Use of multiple parallel texts in contrastive cognitive linguistics research: COMPLETION IS UP in English phrasal verbs and its coun-

terparts in Czech“ daju doprinos proučavanju koncepta vremena kombinujući kognitivnu lingvistiku sa metodologijom empirijskih korpusnih istraživanja. Oni koriste metod višestrukih paralelnih tekstova i upoređuju pasus iz engleske knjige *Alisa u zemlji čuda* i njegova četiri prevoda na češki. Pokazano je da, dok engleski jezik dozvoljava govornicima da koriste frazne glagole bazirane na metafori COMPLETION IS UP (ZAVRŠETAK JE GORE) kako bi iskazali krajnju tačku nekog procesa, češki jezik sistematski koristi prefiksaciju kao svoje konstrukciono sredstvo da verbalizuje tu istu ideju. Ovaj segment zaključuje rad **Aleksandra Petrovića** „Kognitivnosemantička analiza uloga pojma neograničenog vremena u književnim tekstovima“. Polazeći od kognitivnosemantičke teorije prema kojoj se vreme konceptualizuje prostornim metaforama, a u zapadnoj kulturi temelji se na metaforičkim elaboracijama fundamentalnih *slikovnih shema* PUTANJE i SADRŽANOSTI pri čemu je *ograničenost* osnovna karakteristika obeju shema. Autor je primenio kognitivnosemantički pristup konstrukciji značenja u analizi nekonvencionalnih opisa vremena koji se pojavljuju u književnim delima Vilijama Blejka i H. F. Lavkrafta. Fokusirajući se na nedostatak *ograničenosti* opisanog vremena, autor sugerise da je glavna uloga takvih opisa predstavljanje nekonvencionalnih pogleda na stvarnost i njenog posmatrača. Analizirani tekstovi se posmatraju kao predstavljanje svetonazora, odnosno, kao predstave stvarnosti, u skladu sa pojedinim semiotičkim teorijama.



Drugi segment Zbornika *Jezik, književnost, vreme: jezička istraživanja*, naslovljen *Vreme kao jezička i vanjezička kategorija u diskursu i društvu*, sadrži devet radova u kojima autori izlaze iz okvira primarno gramatičkih, leksičkih i kognitivnosemantičkih analiza kategorije i pojma vremena i prelaze na kontekstualne nivoe analize. Koristeći interdisciplinarnе metode analize diskursa, kritičke analize diskursa, pragmatike, antropološke lingvistike, multimodalne analize, teorije medija i studija stripa, autori se fokusiraju na javni, politički, novinski i medijski diskurs, ali i lične narative i jezik stripa, i u njima istražuju značenja jezičke kategorije glagolskih vremena, ali i vreme kao hronološku ili, čak, prostornu odrednicu, relevantnu za tumačenje značenja u određenim diskursima.

Prva dva rada iz ovog segmenta imaju u fokusu upotrebu glagolskih vremena u diskursu. **Svetlana Slijepčević** u radu „Persuazivni i manipulativni potencijal glagolskih oblika u reklamno-propagandnom žanru u političkom diskursu“ na materijalu srpskog jezika ispituje značenja najfrekventnijih glagolskih oblika u sloganima i lecima korišćenim u izbornim kampanjama za lokalne, parlamentarne i predsedničke izbore u periodu od 1990. godine do 2014. godine, i ukazuje na stilsku markiranost pojedinih glagolskih oblika. Polazeći od pretpostavke da se u reklamno-propagandnom žanru kao centralnom žanru političkog diskursa persuazivna i manipulativna strategija ostvaruju različitim jezičkim sredstvima, i sami glagolski oblici postaju stilski potentni. Autorka je utvrdila da su dominantni glagolski oblici prezent i futur prvi, pri čemu je evidentna iznijansiranaost u značenju u zavisnosti od lingvističkog, ali i vanlingvističkog konteksta.

Upotrebom glagolskih vremena, ali ovog puta u naslovima novinskih članaka u britanskoj štampi, bavili su se **Svetlana Maksimović** i **Nikola Tatar**, i to iz perspektive nastave gramatike engleskog jezika za studente žurnalistike i komunikolo-

gije, sa ciljem da se pruži uvid u frekventnost upotrebe glagolskih vremena (prezent, preterit, sadašnji perfekat) i ukaže na načine njihove upotrebe, što bi moglo imati pedagoški značaj u konkretnoj nastavi engleskog za posebne svrhe.

Sledeća dva rada se takođe bave političkim diskursom. **Aleksandar Kavgić** i **Olga Panić Kavgić** bave se konceptom vremena kao vanjezičke i jezičke kategorije u predizbornim sloganima predsedničkih kandidata u Sjedinjenim Američkim Državama i Srbiji. Kao vanjezički koncept, vreme je analizirano na semantičkoj ravni, u svetlu prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, kao tri segmenta na vremenskoj osi na koje se sadržaj slogana može odnositi. S druge strane, autori su razmatrali i jezička sredstva, poput glagolskog vremena, kojima se uspostavlja veza između sadržaja slogana i vremena kao vanjezičke kategorije. Korpus za istraživanje činili su slogani predsedničkih kandidata u predizbornim kampanjama u poslednjih šesnaest godina u SAD i Srbiji. Kombinujući kvalitativne i kvantitativne metode, autori su ispitali jezičke mehanizme kojima se u dva jezika – engleskom i srpskom, i dva savremena društva – američkom i srpskom, izražava koncept vremena kao jednog od ključnih ali teško uhvatljivih egzistencijalnih pojmova kojima su prožete i uslovljene sve čovekove delatnosti, uključujući i polje politike. Takođe, ispitali su i na koji se segment na vremenskoj osi – prošlost, sadašnjost ili budućnost – najviše odnose noviji slogani u predizbornim kampanjama za predsednike SAD i Srbije na početku ovog veka. Američkim političkim diskursom bave se i **Amira Sadiković** i **Selma Đuliman** u radu „From *bushisms* to *trumpisms*: has the lapse of time affected political rhetoric?“ Posmatrajući vreme kao hronološku kategoriju i period od petnaest godina koji razdvaja prvu predsedničku kampanju Džordža Buša i kampanju Donalda Trampa, autorke upoređuju njihove izjave o određenim pitanjima. Buš je bio poznat po izjavama za koje se često smatralo da nisu bile u opsegu tipičnog političkog diskursa, i koje su popularno nazvane bušizmi. Petnaest godina kasnije i Tramp privlači značajnu pažnju, opet neprimerenim jezikom. Autorke su izvršile detaljno poređenje u teorijskom modelu Ličovih maksima učtivosti (Leech 1983), kao najprimerenijem mehanizmu za analizu konkretnih izjava, a u svetlu činjenice da su obraćanja američkih predsedničkih kandidata usmerena ka auditorijumu koji je daleko širi od jedne zemlje, jedne političke celine i jedne kulture, te da primaoci tih obraćanja poruke percipiraju iz sopstvenog gledišta, uslovljenog sopstvenim političkim, kulturnim, etničkim, ekonomskim i drugim iskustvima.

Značaj protoka vremena za tumačenje određenih događaja, pojava i stanja u društvu, a koji se manifestuju i u jeziku, zajednička je nit koja povezuje sledeća tri, naizgled veoma različita rada. **Ivan Stamenković** u radu „Time and politically correct language – the euphemistic “people-first” expressions in the Serbian press“ ispituje hronologiju korišćenja jednog niza izraza koji se smatraju politički korektnim. Početkom poslednje decenije dvadesetog veka predložen je tzv. „people-first” jezik. Njime se u javnom diskursu forsiraju leksički eufemizmi a naročito izrazi koji stavljaju osobu na prvo mesto kada govori o ljudima sa invaliditetom, tako što premodifikovane imenice (npr. invalidne osobe) treba zameniti postmodifikovanim imenicama (npr. osobe sa invaliditetom). Ovo je najpre primenjeno u oblasti obrazovanja i psihologije u SAD, a počelo je da se širi u celom svetu tokom prve decenije 21. veka (Fox 2007). Autor se fokusira na srpsku štampu i na korpusu internet arhive Politike, nakon uvođenja „people-first”

norme između 2007. i 2015. godine, ispituje frekvenciju leksičkih eufemizama i tzv. „people-first” izraza sa ciljem da utvrdi nivo do koga su ove propisane smernice za govor o osobama sa invaliditetom usvojene u srpskoj štampi. Dobijeni rezultati i njihova statistička analiza ipak nisu mogli potvrditi da su „people-first” izrazi dominantni u ukupnom broju ciljnih izraza, kao i da je protok vremena doveo do povećanja udela politički korektnih izraza. O jednom prošlom vremenu kao istorijskoj odrednici koja značajno određuje percepciju stvarnosti u svom radu „Vreme idealizovanog suživota Srba i Albanaca na Kosovu i Metohiji” piše **Svetlana Ćirković**. Ona je iz perspektive antropološke lingvistike analizirala korpus od deset razgovora sa raseljenim licima sa Kosova i Metohije, vođenih tokom 2002. i 2003. godine u kolektivnim prihvatnim centrima i privatnom smeštaju i došla do zaključka da se kao dominantna izdvaja tema o vremenu idealizovanog suživota Srba i Albanaca, koje se percipira kao idealizovano beskonfliktno, u privatnoj i javnoj sferi života, kao i u idealizovanoj poslovnoj saradnji. Indeksirajući temporalnost kao „digitalno doba”, autori **Zoran Jevtović** i **Zoran Aracki** razmatraju medije i promene obrazaca mišljenja. Autori polaze od činjenice da transnacionalno i komunikaciono umreženo društvo stvarnost sve češće tumači na osnovu mišljenja i predstava koje pored klasičnih medija, formiraju internet i digitalizovane medijske platforme i navode brojne tehničke i sadržajne promene, od kojih je većina sadržajno negativna i štetna. Autori ukazuju na postepenu promenu komunikacione paradigme, konstatujući kako su kognitivni procesi u direktnoj zavisnosti od nametnutih medijskih diskursa i sa zabrinutošću zaključuju da mentalne i telesne matrice koje usmeravaju čovekov habitus u digitalnom okruženju postaju cilj korporativno-potrošačkih industrija, težeći da promene svest masovnog auditorijuma.

Poslednja dva rada u drugom segmentu imaju u fokusu strip kao specifični vid manje istraživanog diskursa. **Strahinja Stepanov** u radu „Novinski politički strip i rekontekstualizacija” skreće pažnju na novija kritičko-diskursna i funkcionalnostilska istraživanja koja menjaju negativni vrednosni stav prema stripu kao žanru. Autor se bavi temporalnom dimenzijom tako što daje hronologiju novijih lingvističkih istraživanja stripa, ali i predlaže da vreme treba shvatiti kao konkomitantni aspekt u stripu predočene/distorzirane stvarnosti. Ono figurira kao (hronotopski) supstrat, tj. nosilac ili pratilac događaja koji se predočava (i satirizuje) u novinskom političkom stripu a koji o(d)slikava aktuelnu politički (i uopšte širu socijalnu) situaciju i odnose među društvenim akterima. Pritom, vreme se ne javlja samo u takvom širem/ kontekstualnom/ situacionom/ „supstratskom” (makro)smislu nego ono igra određenu ulogu i na nivou samih stripovnih narativa, što je ilustrovano primerima novinskih stripova iz srpskih novina. Na drugom radu, autori **Dušan Stamenković** i **Miloš Tasić** bave se temporalnošću u vizuelnom jeziku stripa. Polazeći od osnovnih postulata iz domena studija stripa i istraživanja veza između vremena i prostora, autori prikazuju načine na koje se različiti elementi proticanja vremena iskazuju u domenu stripa, tipično statičnog grafičkog medija. U okviru ovog medija, vreme i prostor su nužno direktno povezani te je tako vreme jedino moguće prikazati kroz prostornu dimenziju, a autori, uz odgovarajuće novije primere, razmatraju i subjektivni aspekt tumačenja protoka vremena, kao i specifičan ritam kojim se odlikuje grafička naracija.



U posljednjem, trećem segmentu Zbornika *Jezik, književnost, vreme: jezička istraživanja* pod naslovom *Vreme u primenjenolingvističkim istraživanjima* nalaze se radovi koji se opštom temom vremena, shvaćenog primarno kao hronološko vreme, bave iz primenjenolingvističkog ugla, a u svetlu proučavanja nastave jezika (engleskog kao stranog i srpskog jezika i književnosti), leksikografije i sociolingvistike.

Prva tri rada u ovom segmentu bave se nekim aspektima nastave stranih jezika. **Anica Krsmanović** i **Katarina Ivanović** u radu „*Vremenska dimenzija motivacije u oblasti učenja stranih jezika*” daju dijahronijski pregled istraživanja motivacije u oblasti učenja stranih jezika, u kome se mogu razlikovati četiri perioda: društveno-psihološki, kognitivno-situacioni, period procesnog modela i društveno-dinamični period. Autorke posebno ističu period procesnog modela koji karakteriše naglašavanje značaja ispitivanja dinamične i temporalne prirode motivacije, kao i različitih faza kroz koje ona prolazi tokom procesa učenja. Dat je kritički pregled tri osnovna pristupa u okviru ovog perioda procesnog modela: Vilijamsov i Burdenov koncept motivacije, Ušiodin temporalni okvir motivacije i Dernjeijev i Otoov procesni model, kao i njihove implikacije za nastavni proces. Sa pozicija vremenske distance **Marija Stojković** u radu „*Managing educational innovation in changing times: an analysis of an ELF teacher training programme in Serbia*” predstavila je i analizirala jedan specifični program edukacije nastavnika engleskog jezika u osnovnim školama u periodu reformi 2002-2004. , sa osvrtom na dati vremenski i društven kontekst. Konkretni program izveden je u dve konsekutivne faze: obuka nastavnika koji će voditi edukaciju i kasnija edukacija u školama širom Srbije. Autorka je predstavila sadržaj, ciljeve, postupke i ishode programa, kao i naknadnih edukacija iz druge faze ovog obrazovnog projekta na nacionalnom nivou. Još jedno konkretno istraživanje u kome se ispituje i faktor vremena u nastavi predstavlja **Danica Jerotijević Tišma** u radu „*Investigating the time factor in the acquisition of English word stress patterns by Serbian EFL learners*”. Autorka analizira i upoređuje percepciju i produkciju engleskih akcenata u rečima nakon primene dve vrste kurseva – intenzivni kratkotrajni kurs sa časovima koji dugo traju i uobičajeni tip nastave gde su časovi kraći ali celokupni kurs traje duže. Osnovna ideja rada temelji se na fenomenu raspoređivanja gradiva iz kognitivne psihologije, po kome je učenje i pamćenje bolje ukoliko se gradivo ravnomerno raspoređuje sa određenim vremenskim pauzama ili ako se u pauzama dobijaju i druge informacije, nego u slučaju kada se velika količina gradiva uči odjednom. Istraživanje se sastojalo iz testiranja pre i nakon intenzivnog i dugoročnog kursa, a rezultati ukazuju na neophodnost postepeno uvođenja relevantnog materijala i adekvatnih tipova vežbanja.

Baveći se nastavom srpskog jezika i književnosti **Ivana Lazić Konjik** i **Marijan Jelić** u radu „*Jezički svet srpskih narodnih pesama između starog i novog vremena*” razmatraju leksiku srpskih narodnih pesama na odabranom materijalu prve knjige Vukovih lirskih pesama sa stanovišta recepcije modernog čitaoca i sa stanovišta potreba nastave književnosti. Utvrđen je leksički sastav prema leksičko-normativnom statusu i udeo leksema koje za savremenog čitaoca mogu biti nepoznate, diskutovano je pitanje

zastupljenosti i semantičkog predstavljanja ovih leksema u postojećim relevantnim rečnicima srpskog jezika i na kraju pitanje potreba za pravilno i prikladno razumevanje i učenje sadržaja narodne književnosti i tradicijske kulture na osnovnoškolskom uzrastu, kako bi bilo relevantno i razumljivo za učenike savremenog doba.

Zanimljiv članak koji ilustruje značaj istorijskog pristupa je rad **Dragane Đorđević** „Razvoj rečničke mikrostrukture u srednjovekovnoj arapskoj leksikografiji”. Arapska leksikografska aktivnost u srednjem veku predstavlja verovatno najbolje proučen istorijski lingvistički doprinos Arapa. Bezmalobesve relevantne arapske i zapadne studije posvećene ovoj temi akcenat stavljaju na analizu rečničke makrostrukture, pošto su i sami arapski leksikografi srednjeg veka najviše pažnje posvetili upravo inovacijama na tom planu, praveći anagrame, rimovane i alfabetske rečnike. Proučavajući najvažnije arapske opšte jednojezične rečnike u periodu od VIII do XV v. , autorka je izvršila pregled i analizu osnovnih odlika njihove mikrostrukture poput lematizacije, navođenja gramatičkih i semantičkih obeležja odrednice/leme i kvalifikatora, kao i da se utvrdi način na koji se taj segment leksikografske aktivnosti kod Arapa u srednjem veku razvijao.

U sociokulturološkom istraživanju **Saše Trenčića** pod naslovom „The influence of age, time spent in Canada and other factors on the level of intercultural sensitivity of Serbian immigrants” autor koristi teorijski okvir razvojnog modela interkulturalne osetljivosti Milтона Beneta i istražuje uticaj određenih nejezičkih i jezičkih faktora na interkulturalnu osetljivost. Među nejezičkim faktorima autor posebno razmatra da li je vreme provedeno u stranoj zemlji dovoljno za pozitivan odnos prema drugim kulturama ili neki drugi faktori, kao što su upotreba i (društvena) uloga srpskog i engleskog, i prenošenje jezika na potomke, utiču na izgradnju etnorelativnog pogleda na svet.

Poslednji rad u ovom segmentu a ujedno i u Zborniku je rad **Elžbiete Mańczak-Wohlfeld**, koja je u svom plenarnom izlaganju pod naslovom „Is English a *lingua franca* of scientific discourse of modern times?” kritički razmotrila činjenicu da u savremenom svetu u naučnim publikacijama i u naučnoj komunikaciji engleski jezik postaje *lingua franca*. Autorka je istakla da je upotreba engleskog češća među naučnicima iz prirodnih i tehničkih nauka nego među onima iz društvenih i humanističkih nauka i razmotrila razloge u prilog korišćenja engleskog i protiv toga. Sa posebnim osvrtom na savremenu situaciju u Poljskoj, autorka je navela i izvesne preporuke od značaja za savremene naučnike.



Ako vodimo računa o minutima, godine će brinuti same o sebi. Ma koliko jednostavna i tačna, ova mudrost nije tako lako ostvariva u životu, što se iz priloženih razmatranja različitih književnih tekstova i istraživanja jezičkih pojava može i zaključiti. Minut može biti važniji od godine jer se ceo tok nečijeg života može preokrenuti u sekundi, tako da su kasnije potrebne godine da se povrati ravnoteža i uspostavi smisao. I ovo zdravorazumsko poimanje značaja fenomena vremena dovoljno je da opravda tematski okvir koji smo odabrali za našu međunarodnu interdisciplinarnu konferenciju *Jezik, književnost, vreme*. Bilo je zaista zanimljivo i akademski inspirativno slušati neka izlaganja, pa se nadamo da će i štampani prilozi biti polazna osnova drugim istraživačima u oblasti nauke o književnosti. Zahvaljujemo se svim učesnicima na izloženim radovima i priloženim tekstovima za zbornike *Jezik, književnost, vreme*.

Posebnu zahvalnost u pomoći oko organizacije ovog naučnog skupa i štampanja zbornika dugujemo upravi i službama Filozofskog fakulteta Univerziteta u Nišu, kao i dekanici, prof. dr Nataliji Jovanović. Nadamo se ovakvoj podršci i aprila 2017. kada ćemo organizovati naučnu konferenciju *Jezik, književnost, prostor*.

Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić

Niš, januar 2017.

kupa predstavlja značajnu vremensku
deceniji iz ugla književnoteorijskih i
društvenim i humanističkim temama
promjene, komunikacija, vrednosti,
ubilarne, desete konferencije odabrani
mena ljudskog iskustva. Između jezika,
za. Primarno, i jezik i književnost su
emenu i koja se u vremenu koriste i
terminisano.

TEORETSKA RAZMATRANJA

JEZIK, KNJIŽEVNOST, VREME

h poduhvata jeste da ljudi koriste jezik
nosno da koriste jezik kao sredstvo da
reme. Napokon, putem književnosti
zavanje naše intelektualne percepcije i
vremensko i svevremensko, kroz splet
krivljene, fragmentirane i nelinearne

LANGUAGE, LITERATURE, TIME

ВРЕМЕНСКО ИСКУСТВО ПРИЧЕ – КА РЕВИЗИЈИ АТЕМПОРАЛНИХ АСПЕКТА ТЕКСТА

Сажетак: Преузимајући од руских формалиста разликовање фабуле и сижеса, класична наратологија је дистинкцију приче и дискурса засновала на бинарној темпоралној опозицији коју су чинили „време приповедања“ и „приповедано време“. Из ње је проистекла и у дужем периоду актуелна типологија темпоралних фигура Жерара Женета. Унутар категорија редоследа, трајања и учесталости Женет је неким облицима текста потпуно укинуо временску димензију. Тако су опис и коментар разматрани као атемпорални додаци причи који нису инхерентни њеној временској равни. Наратолошки заокрет, а нарочито усмереност ка когнитивној природи наратива, до којих је дошло 80-их година прошлог века, указали су на неопходност редефинисања односа времена и наратива. Полазећи од Рикерове тезе о „дијалектичкој повезаности апоретике и поетике темпоралности“, као и од Хусерлове феноменологије „унутрашње временске свести“, овај рад преиспитује временски потенцијал наративног текста. Схватање наратива као когнитивног стила наглашава процесуалност његове рецепције чиме се укидају статичне бинарне опозиције између дискурса и приче. Уместо концепта линеарности, на коме је заснована традиционална теорија заплета, Хусерлов појам „протезања“ као својства временске свести, представљаће релевантан методолошки предлог за ревизију темпоралних аспеката наратива и нарочито, оних сегмената текста који су унутар дескриптивне поетике типолошки одређени као атемпорални.

Кључне речи: наратив, протезање, хронологија, телеологија, когнитивна наратологија, опис

„Борба против линеарног представљања времена нема нужно за исход само „логичност“ приче, већ и продубљивање њене темпоралности.“

П. Рикер

У науци о књижевности чини се да не постоји сложеније истраживачко поље него што је време, али, парадоксално, да парафразирамо речи Светог Августина и ништа блискије од ове теме. Велики број књига и монографија, зборника радова и научних конференција посвећени су нерешивој загонетки времена.¹ Сваки нови методолошки оквир или теоријска парадигма завањавају

¹ Можда је то отуд што трагамо за утваром: „време нема бића, јер будућност још није, прошлост више није а садашњост непрестано протиче“ (Riker, 1993: 15).

својим хеуристичким потенцијалом; то је онај благодетни услов да се научним дискурсом именује проблем који пречесто само мења рухо, али нимало није мањи нити ближи решењу.

Стиче се утисак да се међу савременим теоретичарима један аутор издвајао у својој тежњи да пркоси апоријама промишљања односа између времена и књижевности – за нас је то Пол Рикер (зато ћемо се у раду више пута позивати на њега), а за Рикера самог то је био Св. Августин.

Најпре би требало нешто рећи о наслову овог рада и о имплицитним проблемским аспектима које тако формулисан наслов отвара. У питању је однос између *времена* и *приче*, хипотезом сажет у њихову, не узајамну повезаност, већ инхерентну саживљеност. Нисмо сигурни да је овом синтагмом (из првог дела наслова), тих, сада већ давних раних 80-их година прошлог века Пол Рикер могао предвидети путању наратолошке теорије и значај који ће *искуство* дати једној од рачвастих линија те путање, *природној наратологији*, коју је утемељила Моника Флудерник. Тако су тежишта овог рада потврдила парадигматично тематско, али и методолошко тројство савремене теорије књижевности у чијем је средишту наратив, схваћен као „начин на који људска врста спознаје (организује) време“ (Abbot, 2008: 3), придајући смисао свом (исто тако наративном) идентитету.² Друга подтема неминовно се наметнула као последица прихватања (иако не без остатка, о чему ће касније бити речи), поменуте научне парадигме, указујући тиме, ипак, на неке њене напуклине, шавове или неконзистентности. Подстицај за њихово преиспитивање није толико дошао из латентне ауторске склоности ка апоријама, колико из својеврсног инертног и резистентног херменеутичког (у простору апликације и интерпретације), истрајавања на тези о атемпоралним деловима приче. Намера нам је, дакле, да покушамо да ревидирамо, у поетичкој традицији и теорији приповедања дуго прихваћено становиште, као и да укажемо на могућа исходишта ове ревизије.

Али, сужавање истраживачког фокуса показује у свом максималном интензитету обрнути реципроцитет наспрам контекста који, када је реч о феномену *времена*, незаустављиво бујају. Поред традиционалне поетике, класичне наратологије и њене посткласичне, когнитивистичке фазе, ово истраживање тежи да се макар асимптотски приближи феноменологији, когнитивној психологији и филозофији фикције. Примедба која би одмах могла уследити, да је, заправо, физика једина наука која експлицитно проучава време, на месту је, али нам се чини да су њене кључне епистеме (или бар оне које долазе из квантне физике), једним делом већ елаборисане унутар претходно поменутих хуманистичких дисциплина.

² Премда се данас ова синтагма изворно приписује Рикеру (1990), упутно је генезе ради указати на Казирера и посредно, преко њега, на Спинозу. За Казирера су свест о времену и свест о ЈА неразлучиво повезани: „ја налази и зна себе у тројном облику свести о времену“ (Казирер, 1985: 151). Захваљујем се проф. Милошу Ковачевићу који ми је скренуо пажњу на Казирерове студије о времену.

2.

Генеза теоријског промишљања приче и причања неминовно води до Аристотела. Мада у *Песничкој вештини* нагласак није на самим временским аспектима заплета, када дефинише начине његовог грађења, односно, „приче“, као главног дела сваке драме, Аристотел издваја две могућности: догађаји следе један за другим, по начелу *вероватности*, или један због другог, по *нежности*. У оба случаја се линеарна хронологија приче подразумева а посредно потврђује холистичком концепцијом о њеном почетку, средини и завршетку, као и телолошком оријентацијом појединих етапа трагедије које доводе до катарзе, као крајњег циља. Рикерово критичко и пре тога структуралистичко афирмативно читање Аристотела, препознаје концепцију мимезиса која „није усмерена на митос као фабулу, већ на његову кохерентност“ (Riker, 1993: 58). Рикер је, несумњиво, у праву, када тврди да је у *Поетици* „унутрашња повезаност заплета више логичке, него хронолошке природе“ (Riker, 1993: 56), односно, да Аристотел говори о „времену дела“, а не о „времену догађаја у свету“, на основу чега закључује да се код античког мислиоца „празно време не рачуна“ (56). То су управо они увиди на којима ће у 20. веку структуралистичка и наратолошка теорија изградити високо формализовани концепт о превласти дискурса над причом који ће за собом повући и изобличену временску структуру.

Али, Рикер сувише олако и помало неочекивано³ прелази преко тврђења које се два пута јавља у *Поетици*, најпре у XIV, а потом у XVIII глави (за које, између осталог, Аристотелови тумачи кажу да је резултат касније ауторове интервенције, (в. Dukat, 2005: 250, 300)). Оно се односи на догађаје који су „изван трагедије“ (Aristotel, 2005: 58), а десили су се или у току оног времена које је делом обухваћено, или „пре драме“ (Aristotel, 2005: 65). На њих се, другим речима, не указује непосредно, на нивоу текста.⁴ Али, где је *стварно место* њихове актуелизације?⁵ Очито да се одговор сам намеће: у уму читаоца или слушаоца (односно, гледаоца).⁶ Већ из чињенице да и те догађаје „изван“ приписује заплету, може се закључити да је Аристотелова теорија наратива била у оној мери редуccionистичка у којој се прилагођавала органицистичком или интелигибилном моделу.⁷ Зашто је то важно? Зато што показује да се клица теоријске елаборације сложених (у најмању руку, удвостручених) временских аспеката наратива зачала већ у античкој поетици и већ тада са истим оним

³ Осим кратке напомене у фусноти која најављује неку будућу „критику појма приповедне затворености“, Рикер не проблематизује ову за нас важну, иако можда накнадну, Аристотелову интервенцију.

⁴ Овде апстрахујемо доминацију говорне културе и извођачке уметности као контекста античке књижевности, а посебно, драме.

⁵ Уп. Дукат: „они су више важни као могућност него као актуелизација“ (2005: 250).

⁶ Утолико је занимљивија Рикерова теза да „рецепција није значајна категорија [Аристотелове] поетике“ (Riker, 1993: 67, 68).

⁷ Уосталом, и теза о вероватности збивања такође импликује догађаје који могу бити изван заплета.

призвуком амбивалентности који се и данас може чути. Овом месту из *Поетике* ћемо се вратити касније, када будемо говорили о импликацијама актуелног наратолошког заокрета у погледу тумачења временских аспеката приче.

2.1.

Осим критеријума разликовања позадинског (доживљеног) и приказаног/испричаног догађаја, други и много важнији дистинктивни чинилац приче, који је такође преузет из антике, јесте само постојање догађаја. Реч је о неприкосновеном *услову наративности* око кога у наратологији нема јасног консензуса. Да ли догађај мора укључити промену стања, или је поред пуке хронологије неопходан услов и узрочна веза између догађаја, да ли сваки догађај укључује актере (ликове) и који је њихов минимални број?⁸ Тек однедавно, са заменом строгих бинарних опозиција градијалним релацијама, решење је пронађено у скаларном приступу наративу који полази од степена наративности.

Џералд Принс је, усвојивши лингвистички приступ наративу Вилијама Лабова (експериментална истраживања из 70-их г. прошлог века), прихватио тезу о „наративној реченици“ као дистинктивном чиниоцу приповести. Насупрот томе су „слободне реченице“ које припадају „скупу потенцијалних измештања“, будући да њихово премештање преко „темпоралног зглоба“ не мења семантичку интерпретацију. Према Лобову, „минимални наратив јесте онај који садржи један темпорални зглоб“ (Prince, 2003: 98).

Индикативно је, дакле, да се неким деловима наративног текста (слободним реченицама) с једне стране, приписује арбитрарност и имплицитна редувантност, а са друге стране им се као узрок за ову дисфункционалност одузима временски карактер. С обзиром на то да се поменута лингвистичка терминологија лако може заменити вокабуларом који долази из класичне реторике и поетике, јасно је да се инфериорни статус додељује дескрипцији као облику излагања, који стоји насупрот наратији. На тај начин Принс даље пласира већ добро познате поделе из класичне наратологије на наративне и не-наративне текстове.

У студији парадигматичног наслова „Границе приповедања“ Жерар Женет опис и коментар искључује из домена наратолошке анализе, самим тим што ови облици казивања нису наративни, то јест, могу само бити од другоразредног значаја (Женет ће рећи да је опис „слушкиња“ наратији). Строго раздвајање описа од приче Симур Четмен проширује и на трансмедиијалне релације: „Кад је опис на почетку филма „филм почиње, али још не и прича“ (Chatman, 1990: 50). Принс, такође, недвосмислено укида опису временску компоненту. И у овом случају индикативно негативно дефинисање фаворизује (нецеловити, фрагментарни, спорадични) временски аспект наратива, али, парадоксално, на један редуccionистички начин: „Опис је представљање предмета, бића, ситуација или догађаја (која су несврховита и без учешћа неке воље), у њиховом

⁸ Уп: „Сваки функционални догађај састоји се од три компоненте – два актера и радње“ (Bal, 2000: 147).

просторном (а не темпоралном) егзистенцијалном виду; њихово тополошко а не хронолошко функционисање, њихова симултаност, а не сукцесија“ (Prince, 2003: 19).

Корак даље чини Мике Бал када, упркос придавању опису „маргиналног значаја“, са морфолошког прелази на динамички (скаларни) концепт наратива унутар кога има места за „дескриптивну функцију“ неког фрагмента (Bal, 2000: 53). Ипак, према Баловој, такав фрагмент може изазвати доживљај протока времена само ако се почне наративизовати.⁹

Пример временске редукције дескриптивних делова текста (на који ћемо се вратити у последњем делу рада), само је један прилог искривљеном и контрадикторном сагледавању статуса времена у наративу, које ове особине дугује још код Аристотела зачетом разликовању фабуле и заплета, односно, приче и дискурса. Непосредно се надовезујући на формалистичко раздвајање фабуле и сижеа, структуралистичка наратологија је целокупну типологију времена приповедног текста изградила на поменутој дистинкцији.

Добијена је схема, на први поглед транспарентна и експлицитна, која је омогућавала релативно лаку и циљану (покаткад и насилну и супротну интуитивном осећају), примену на конкретни књижевни текст. Њена хеуристичка вредност доказивана је и пред изазовима дијахронијских анализа.¹⁰ Са ове дистанце, чини се да радикалнијег вида поједностављивања једног од најкомплекснијих феномена у науци и филозофији готово да није могло бити.

Као што је познато, из поменутог разликовања дискурса и приче изведени су најпре бинарни темпорални нивои (приповедно и приповедано време) а на њима изграђене темпоралне категорије које се тичу редоследа, трајања и фреквенције догађаја. Притом су догађаји на нивоу фабуле сагледани у *default* позицији хипотетичког линеарног хронолошког низа, који се на нивоу текстуалне репрезентације (дискурса) различито ломи и прекраја. Проблем је, с једне стране, што је могуће претпостојање приче неприродно поједностављено прећутним преузимањем једне од временских конвенција, док је, са друге стране, примат лингвистичких категорија инструментализовао варијантне али стабилне структуре дискурса. Тако смо, унутар категорије редоследа добили могућност распоређивања догађаја на оси од ретроспекције, преко синхроније до проспекције; критеријум трајања је нешто растегљивији са формама елипсе, сажетог прегледа, сцене, успоравања и паузе, док у погледу учесталости догађаји алтернирају путем понављања, итерације и изохроније (сингулативни тип). Математички се лако може доћи до комбинација (коначног броја) које овакав модел доноси, али мора се признати да су се од самог почетка множиле недоумице као показатељи његове експланаторне слабости. Оне су се тицале, између осталог, критике псеудосцене, псеудоелипси и тзв. „празног времена“ („После неколико година јунак се вратио у родни град“), а нарочито спорно

⁹ Зато је много лакше анализирати временске компоненте у средишњим двома формама описа, описној нарацији и наративном опису, који су између чисте нарације и чисте дескрипције. Више о томе у: Милосављевић Милић, 2016: 239.

¹⁰ Уп. Женетове студије о Прустовим псеудоитерацијама и Флоберовим итерацијама.

место биле су итерације (догађаји који су се више пута десили у причи, али се само једанпут именују у дискурсу), јер су захтевале фокусирање на свет приче за чије истраживање још није постојао прихватљив или проверени методолошки приступ. Зато није чудно што је Принс признавао да је појединим итерацијама тешко одредити тачан опсег, ритам и трајање, или што је Женет морао увести и компромисну категорију *ахроније* („Догађај лишен било какве темпоралне везе с осталим догађајима; догађај који је немогуће временски ситуирати“, (Prince, 2003: 13)). Али, уместо да допринесу појашњењу, нови увиди и терминологија која их је пратила, само су продубљивали проблем наративног времена и његову теоријску експликацију.

Индикативан је, такође, и пример „силепсе“, још једне Женетове темпоралне фигуре која се односи на „груписање ситуација и догађаја који нису организовани према хронолошком принципу (него према просторном, тематском и сл.“ (Prince, 2003: 96)), за шта се наводи следећи пример: „Веома добро је памтио то време. Испијао је огромне количине кока-коле; много је излазио с девојкама; врло мало читао“ (Prince, 2003: 97).

Ако пажљиво размотримо цитат, видећемо ограничења Женетовог и Принсовог тумачења, које захвата само један временски аспект (недостатак експлицитне узрочне везе међу догађајима), али занемарује оне друге, као што су: садржај сећања, тзв. психолошко време, брза промена и уситњавање временских исечака, и за наш приступ најважнији, критеријум *протезања*, пресудан за читаочев доживљај времена наративног света. Зато се овде треба присетити оне Казирерове тврдње која позива на опрезност у доношењу закључака, да „узастопност представа никако не значи исто што и представа о узастопности (Kasirer, 1985: 153).¹¹

Међутим, иако је спорно пуко пресликавање *света* приче на *текст* дискурса, ову дистинкцију не треба одбацити, већ и отуд што дискурсу остаје улога „медијације“ (вербалне, али и ликовне, итд.), за ону дубинску раван која припада свету приче (Fludernik, 2005: 252).

3.

Као и у случају рedefинисања других достигнућа наратолошке теорије, и временски аспекти наратива се из визуре посткласичне наратологије, очигледно, морају разматрати на другачији начин. Једна од последица наратолошког заокрета који се десио крајем прошлог века у хуманистичким наукама (од науке о књижевности, преко историје, антропологије, психологије, социологије, филозофије, а све више захвата и медицински дискурс и природне и технолошке науке), јесте откривање наратива као свеprisутног својства и наглашавање његовог значаја за епистемолошке аспекте људског деловања. Ако све врсте

¹¹ Ова теза може бити посебно корисна приликом разматрања фигура анахроније унутар категорије редоследа.

уметности (задржимо се тренутно само на овом пољу), имају наративну природу, то значи да имају и временску димензију, ма како она била променљива или хетерогена.¹² Доминантна, интердисциплинарна когнитивнонаратолошка парадигма, баштинећи методе и резултате когнитивне психологије, лингвистике, феноменологије и филозофије ума, приступа традиционалним поетичким питањима и унутар њих категорији наративног времена на нов начин.

„Један од кључних искорака у анализи наративних жанрова је у премештању фокуса са текста и његових стратегија на читаоца и на процес његовог менталног мапирања приче (као когнитивног аспекта рецепције). Истовремено, наратив превазилази оквири литерарних међа и постаје сам „когнитивни стил“ (Herman, 2004: 300). „Начин на који мислимо“, како гласи наслов једне од најутицајнијих когнитивистичких студија данашњице, Г. Фоконија и М. Тарнера, јесте начин на који читамо, тумачимо, пишемо, или, једноставно, живимо. Различити облици концептуалних спајања, којима смо, као хумана бића, обдарени, јесу наше прескриптивне мапе, које, као меморијски обрасци омогућавају тумачење сложених семантичких аспеката приче или света у коме живимо (Herman, 2004: 97)“.¹³

Пресудну улогу сада добијају интерпретативни оквири, схваћени као „когнитивни метаконцепти“ (Wolf, 2006: 5), који усмеравају процесуирање наратива. У књижевности су нарочито значајни генерички и оквири општег људског искуства. Мери-Лор Рајан уводи тзв. „принцип минималног одступања“ који означава базичну позицију рецепције и тиче се степена подударана „реалног света“ (или нефикционалних исказа), са „универзумом текста“ (фикционални исказ).

Посебно важна сада постаје теза о „свету приче“ који није ни пука замена за некадашњу фабулу, нити је резултат само дискурзивне медијације. Под утицајем теорије могућих светова и дела Нелсона Гудмана¹⁴ у наративу се почињу препознавати различити светови, који су у међусобно различитим односима, а сви заједно сачињавају наративни универзум. Услов разумевања наратива јесте насељавање тог света, нека врста урањања или стапања са њим, до чега долази у процесу читаоачеве емпатије или менталне симулације. Зато је задатак херменеутике да „објасни оно кретање којим текст распростире неку врсту света испред себе“ јер „приповедни чин изнова означава (тај) свет у његовој временској димензији“ (Riker, 1993: 106).¹⁵ То опште место савремене теорије приповедања, које наглашава „корелацију наратива са људским искуством“ (Fludernik, 2005: 234), Рикер сажима у премису о „очигледној циркуларности сваке анализе приче, која временску форму својствену искуству и приповедну структуру непрестано тумачи једну помоћу друге“ (Riker, 1993: 100).

¹² Овај став посебно делује провокативно када се у обзир узму ликовне и просторне, по познатој Лесинговој дефиницији, атемпоралне уметности.

¹³ Више о томе у: Милосављевић Милић, 2016: 12.

¹⁴ Овде мислимо на његову утицајну књигу *Ways of Worldmaking* (1978), код нас преведену тек 2015.

¹⁵ „И даље верујем“, рећи ће Рикер у башларовском тону, „да сваки текст заправо износи пред нас предлог једног света у којем бисмо могли да се настанимо“.

Сусрет феноменологије и наратологије открива се већ у фази читаоачевог „претпоимања радње“ које се тиче *временских обележја* и на које „приповедно време калема своје конфигурације“ (Riker, 1993: 82). Из ове перспективе јасно је да се више не може говорити о линеарном временском току приче или заплета (од почетка до завршетка), будући да феноменолошка концепција времена коју излаже Едмунд Хусерл (поводом феноменологије унутрашње временске свести), суштинским својством „временског објекта“ назива „временску протегнутост“ (Хусерл, 2004: 33)¹⁶. Овај концепт времена (прихваћен како у феноменологији, тако и у савременој физици), представља снажни аргумент за најјачи методолошки постулат данас – о динамичкој концепцији наративности¹⁷ и скаларном приступу наративу. Генезу феномена протезања Рикер открива већ у Августиновом парадоксу да се „душа растеже онолико колико се усредсређује“ (Riker, 1993: 32) видеши у томе антиципацију саме идеје о „плуралитету временских нивоа“ (Riker, 1993: 110).

„Временски интервали не уклапају се једноставно једни у друге према нумеричким квантитетима – дани у године, године у столећа. Уопште, проблеми повезани с простирањем времена не исцрпљују питање људског времена. У мери у којој простирање одражава једну дијалектику усредсређености и растегнутости, простирање времена није само један квантитативни аспект којим се одговара на питања: пре колико времена? током колико времена? кроз колико времена? Оно има и један квалитативни аспект *ступњевите тензије*“ (Riker, 1993: 110).

Актуелни повратак феноменологији реактуализовао је холистички модел наративне темпоралности Меира Стернберга који је раних 80-их година прошлог века био исувише иновативан да би добио статус теоријског канона. Реч је о „два нивоа темпоралне когниције“: телеологији (која подразумева ретроспективно препознавање темпоралних секвенци) и хронологији (односи се на актуелну прогресију догађаја у времену). Први појам укључује дехронологизацију заплета чији је учинак семантичка или емоционална компонента приче (нпр. у случају катарзе), и зато има естетски примат у односу на хронолошку каузалност. И у овом случају динамика наратива проистиче из готово парадоксалног односа (готово антитетичког) два принципа темпоралности. Сличан став има и Рикер када заплет одређује као спој две временске димензије: једне хронолошке и друге, нехронолошке.

„Прва чини епизодијску димензију приче: она одређује повест као нешто састављено од догађаја. Друга је конфигуративна димензија у правом смислу; захваљујући њој, заплет преображава догађаје у повест. Тај конфигуративни чин састоји се у „обједињавању“ појединачних радњи и згода; из тог мноштва разноврсних догађаја он извлачи јединство временског тоталитета“ (Riker, 1993: 89).¹⁸

¹⁶ Према Е. Хусерлу, временско протезање као својство свести нема везе са хронометарским појмом времена (Хусерл, 2004: 188).

¹⁷ „Наративни текстови у првом и основном смислу су текстови који се читају *наративно*“ без обзира на формална својства (Fludernik, 2005: 235).

¹⁸ У „конфигуративни чин“ Рикер смешта „читаво поље приповедне интелигенције“ (1993: 90).

Дакле, нехронолошка компонента није негација и порицање времена приче, већ, напротив, оно што отвара пут ка „хипотетичкој интеграцији“ искуства и света приче (Рајан, према: Fludernik, 2005: 246). На сличан начин је Ернст Казирер, на трагу Лајбницевог концепта *монадолошког времена*, писао о временском тројству свести¹⁹ јер су у духу „садашњост, прошлост и будућност сажети у једно“ (Kasirer, 1985: 149).

4.

Феноменолошка теорија приповедања, удружена са концептом „света приче“, отвара пут ка радикалној ревизији оних приповедних облика који имају ненаративни, односно, атемпорални статус и који, неочекивано, сугеришу да приповедни текст нема континуирани временски идентитет, те да поред временских, у њему постоје и неки делови који, будући да немају никакво временско обележје, представљају прекид наративног тока. Вратимо се поново опису. Да ли је опис атемпорални део наратива?

С обзиром на то да му се приписује тополошка а не хронолошка функција, симултанizam а не сукцесија приказаних објеката или ситуација (в. Prince, 2003: 19), опис је виђен као типичан пример „дескриптивне паузе“. Без темпоралног идентитета, опис, каже Четмен, само изазива нашу стрпљивост.²⁰ Погледајмо како класична наратологија објашњава овај вид темпа:

„Под паузом се подразумевају сви делови текста у којима се не указује на протицање времена у фабули. Пуно пажње се посвећује елементима, док фабула за то време мирује. Када се, касније, фабула поново настави, време није протекло“ (Val, 2000: 91).

Скренимо пажњу на три кључне констатације из цитата и могуће импликације које из њих проистичу: 1) опис није усмерен на протицање времена у фабули: претпоставка – опис је сасвим супротан од фабуле (страно тело), или указује на нека њена мање важна својства;²¹ 2) док *траје* опис, фабула мирује;²² претпоставка – збивања су негде изван описа заустављена (смрзнута, као, нпр. у таблоу), време је потпуно укинута;²³ 3) након завршетка описа, прича наставља да тече тачно тамо где је прекинута: претпоставка – време се може потпуно зауставити.

¹⁹ Уп: „Не можемо говорити о три времена као бивствујућа“, већ „време као садашњост“ садржи три различита аспекта: садашњост прошлог (сећање), садашњост садашњег (интуиција), садашњост будућег (очекивање) (Kasirer, 1985: 148).

²⁰ „Ако је дескрипција дата у адекватном ритму бићемо довољно стрпљиви“, каже Четмен (Chatman, 1990: 47).

²¹ Будући да се временско својство фабуле не доводи у питање.

²² Према Вернеру Волфу „ако се опис јави у ширем контексту неког наратива додатни стимулунс за активирање когнитивног оквира дескрипције биће осећај прекида наративне прогресије и укидања времена“ (2007: 35). Међутим, овде се очигледно не ради о укидању времена, већ о замени једног времена другим.

²³ Као пример из књижевности можемо навести конвенционалну реторичку металепсу: „Док наш јунак спава, упознајмо читаоца са окружењем у коме се нашао“.

По свој прилици се готово интуитивно опиремо оваквом поједностављавању које нужно води до пражњења или превиђања значењског богатства приче. Можемо, такође, сумњати да консеквенце овог традиционалног теоријског постулата (назовимо га *хроностазис* ефектом)²⁴, поједине сегменте наратива не третирају само као „атемпоралне“, већ и као „безвремене“.²⁵ Са друге стране, не може се порећи да у новијом теоријама текста не долази до ревидирања овако крутих опрека. У једној од утицајнијих студија Т. Виртанен – која ће непосредно инспирисати интригантну и данас познату крилатицу Д. Хермана о наративу као оруђу мишљења – међу пет типова текста дескрипцији припада средишње место²⁶ као, у погледу темпоралних стратегија, најнеутралнијој категорији. Индикативно је да Виртаненова управо опису приписује опциону временску димензију или, такозвано *генеричко* време: када је уклопљен у други тип текста, он може попримити његова временска обележја (Virtanen, 1992: 188). У овом случају, рекли бисмо, на делу су доминантни оквирни (жанровски, односно, дискурзивни) метаконцепти.

Наслањање на феноменолошку филозофску традицију теорија наративних светова и когнитивних оквира нуди прихватљиви контекст преко кога се може артикулисати смисао, функција, али и време описа. Ако је, како каже Рикер, „смер у којем се прелази лествица темпорализације мање значајан од самог успостављања *хијерархије временског искуства*“ (Riker, 1993: 111 – подв. С. М. М.), онда се поводом дескриптивних сегмената текста може говорити, не само о степену наративности и временској скали,²⁷ већ и о природи реверзибилног кретања кроз светове приче, или о узајамном учинку који *описани свет* оставља на оно време које „више није“ (догађаји који су се већ десили), као и на оно које „још није“ (будући догађаји).²⁸ Другим речима, оно што је код Стернберга дехронологизовани, телеолошки аспект наратива, а код Рикера „парадигматски поредак радње“ или тек њена виртуелна димензија,²⁹ (Riker, 1993: 78), еквивалент је наративне и временске природе дескрипције.³⁰ Фило-

²⁴ Хроностазис је појам који означава илузију заустављеног сата.

²⁵ У савременој филозофији атемпоралност (празно време, време које постоји али се у њему ништа не дешава), није исто што и безвременост (оно што је пре почетка и после краја света, с оне стране нашег искуства). О томе детаљније у: Милош Арсенијевић, 2005.

²⁶ Остала четири типа текста су: наративни, инструктивни, аргументативни и експозиторни.

²⁷ Свакако, и даље је од значаја и позиција коју опис заузима у синтагматској равни наратива. Успоравање ће се мање осетити када је опис на почетку приче, него када је између чисте нарације. Међутим, у оба случаја генерички оквири (нпр. очекивање приче), већ додају рецепцији описа неки степен наративности са којим се зачиње и временско искуство.

²⁸ Алузија на Августиново схватање садашњости као интервала између онога што „већ није“ и „још није“.

²⁹ Овде се наше виђење разлика са Рикеровим који заплет тумачи као прелазак са парадигматског поретка радње у синтагматски поредак приче. Аспекти радње у парадигматском поретку имају виртуелно значење и пуку могућност до чије реализације долази тек у дијахронијском, синтагматском поретку. Тај хипотетички наративни потенцијал је оно што приписујемо опису.

³⁰ „Чин опажања исто тако тоне у вријеме као и оно што је у појави опажено“ (Хусерл, 2004: 91).

зофско упориште за овакво гледиште налазимо нешто раније, у Казиреровом ставу да „садашњост свести није везана за један појединачни моменат нити у њему остаје као омађијана, него га нужно превазилази, и унапред и уназад. Дакле, појмити време не значи састављати га од три посебна, али ипак бивством повезана суштства;“ већ се три интенције сажимају у јединство једног смисла (Kasirer, 1985: 149).

Тумачење описа као потенцијално „бескрајно растегљивих“ делова испуњених „зонама неодређености“ (Cobley, према: Wolf, 2007: 51) имплицитно им приписује пердуративна временска својства (својства протезања, у значењу које овом појму даје Дејвид Луис).³¹ Зато опис има важну улогу у погледу увећања и ширења света приче, или, како је то Четмен наслутио (али недовољно аргументовао), у „доприносу богатству света приче“ (Chatman, 1990: 47), што је класична наратологија често превиђала.

Штавише, ако прихватимо став Мери-Лор Рајан, да у процесуирању нарративности код тзв. „одложеног наратива“ читалац мора да интегрише догађаје у хипотетичну глобалну наративну структуру која обухвата прошле и могуће будуће догађаје (према Fludernik, 2005: 246), можемо опису приступити и као самој парадигми искуства читања, на донекле сличан начин као што се тумачи нелинеарна рецепција хипертекста.

Но, ако је то искуство читања заиста временско, можда, упркос свему, у славу апорија, треба оставити места и за аргумент *хапакса*,³² оног доживљаја који снагом своје непоновљивости усисава време до тачке смрзавања.

Литература

- Abbott H, Porter. 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*. The Cambridge University Press.
- Aristotel. 2005. *O pjesničkom umijeću*. Preveo i priredio Zdeslav Dukat. Zagreb: Školska knjiga.
- Bal, Mike. 2000. *Naratalogija*. Prevela Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Chatman, Seymour. 1990. *Coming to Terms, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Fludernik, Monika. 2005. *Towards a 'Natural' Narratology*. London and New York: Routledge
- Herman, David. 2003. *Story as a Tool for Thinking*. In: Herman, David (ed). *Narrative theory and the cognitive sciences*. The Ohio State University Press. 163–192.

³¹ Према Дејвиду Луису, „пердуратизам“ је облик просторновременског протезања ствари која ни у једном тренутку није у целости присутна. Нешто пердурира ако устрајава у различитим временима и има различите временске делове и стадијуме (Lewis, 2011: 36). На тај начин, ни прича, у временском смислу, никад није у целости присутна.

³² Мишел Онфре говори о „егзистенцијалном хапаксу“ као снажном и непоновљивом, често пресудном тренутку у животу човека.

- Hусерл, Едмунд. 2003. *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијес-ти*. Предео Часлав. Д. Копривица. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића.
- Kasirer, Ernst. 1985. *Fenomenologija saznanja*. Prevela Olga Kostrešević. Novi Sad: Dnevnik, Književna zajednica Novog Sada.
- Lewis, David. 2011. *O mnoštву svjetova*. Preveo Filip Grgić. Zagreb: Kruzak.
- Milosavljević Milić, Snežana. 2016. *Virtuelni narativ, ogledi iz kognitivne naratologije*. Sremски Karlovcи, Нови Сад, Ниш: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, Филозофски факултет.
- Милосављевић, Милић. Снежана. 2016. *Описна нарација и њени трансмедиијални аспекти у роману „Крила“ Станислава Кракова*. Филолог, Часопис за језик, књијевност и културу, VII/13. Универзитет у Бањој Луци. 239–254.
- Милосављевић, Милић. Снежана. 2016. *Оквир књијевног текста – од морфолошког приступа до когнитивног метаконцепта*, *Philologia Mediana*. VIII/8. Ниш: Филозофски факултет. 705–737.
- Prince, Gerald. 2003. *Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press
- Riker, Pol. 1993. *Vreme i priča*. Prevele Slavica Miletić, Ana Moralić. Sremски Karlovcи, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића.
- Virtanen, Tuija. 1992. *Temporal Adverbials in Text Structuring: On Temporal Text Strategy*. *Nordic Research on Text and Discourse*, 185–197.
- Wolf, Werner. 2006. Framing Borders in Frame Stories. In: *Framing Borders in Literature and Other Media*, Eds. Werner Wolf and Walter Bernhart, *Studies in Intermediality*, 1, Amsterdam: Rodopi. 1–40.
- Wolf, Werner. 2007. Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music. In: *Description in Literature and Other Media*. Verner Wolf. (ed) Amsterdam – New York: Editions Rodopi B. V. 1–87.

Snežana M. Milosavljević Milić

TEMPORAL EXPERIENCE OF NARRATIVE – TOWARDS THE REVISION OF THE NON TEMPORAL ASPECTS OF TEXT

Summary

Borrowing the *fabula/sjuzhet* distinction from the Russian formalists, classic narratology has established the distinction between story and discourse on the binary opposition that is consist of *narrated* and *narrating time*. This opposition has affected the well-known typology of temporal figures by G. Genette. Among the categories of order, speed and frequency, Genette has deprived some narrative parts of their temporal dimension. As such, description and commentary are considered as supplements even not inherent with the time aspect of story. After the so-called *Narratological*

Turn and its cognitive orientation, named Cognitive Narratology, in 80s of previous century, it was pointed out the need for redefining the relationship between time and narrative. Starting from the Ricoeur's thesis on dialectic bond of aporetic and poetic of temporality and from Husserl's phenomenology of internal time consciousness, this paper reinvestigates the potentiality of narrative time. By considering narrative as cognitive style, we emphasize the processuality of its reception. In this vein, the static binary oppositions between story and discourse are broken down. Furthermore, by rejecting the linearity of traditional concept of plotting, we adopt Husserl's term *stretching* in order to expose the relevant methodological pattern for the revision of temporal aspects of text especially ones which were designated in the context of descriptive poetic as non-temporal.

snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

PITANJE KNJIŽEVNE PERIODIZACIJE: PRIMER FRANCUSKOG 18. VEKA

Sažetak: Da li je književnom proučavanju potrebna istorija da bi ono ostalo književno ili je književna istorija udaljavanje od biti književnosti, te da li je književna istorija prava nauka o prošloj epohi, time onda i objektivna, ili je ona pre sadašnja teorija o viđenju književne prošlosti, čime onda (p)ostaje relativna, pitanja su koja se analitički i kritički razmatraju u ovom istraživanju. Problem književne periodizacije i njene svrsishodnosti u proučavanju i razumevanju književnosti razmatran je u ovom radu u teorijsko-kritičkom sučeljavanju s Antoanom Kompanjom i Milivojem Solarom, i sagledan na primeru francuskog 18. veka kroz teorijske postavke koje su teoretičari i istoričari književnosti ponudili od kraja 19. veka, sa Lansonom, te kroz 20. vek, sa književnoistorijskim koautorima Bedije – Azar (Bédier & Hazard) Kasteks – Sire (Castex & Surer), Lagard – Mišar (Lagarde & Michard), Dekot – Saba (Décote & Sabbah), zatim s francuskim profesorima Erarom (Ehrard), Mauzijem (Mauzi), Menanom (Menant), Beatris Didi (Didier), te sa sovjetskim istoričarem književnosti Mokuljskim (Мокульский), jugoslovenskim teoretičarem Džakulom, i sve do početka 21. veka, s Vialom (Viala).

Ključne reči: književna istorija, periodizacija, 18. vek, prosvetiteljstvo, francuska književnost

Svaka književna periodizacija je naknadno teorijsko i istorijsko segmentiranje prošlosti u domenu duhovnog stvaralaštva, s ciljem da se objektivno sagleda jedno vreme, dobije jasna slika o odlikama stvaralaštva jednog doba, i pruži celovit pregled književnog stvaralaštva jedne epohe. Da li je književna istorija prava nauka o prošloj epohi ili je ona pre sadašnja teorija o viđenju književne prošlosti, čime onda nije objektivna i naučno pregledna, već samo vid jedne moguće književne recepcije, time i relativna teorija, ili, da upotrebimo termin Antoana Kompanjona, *teorijska iluzija*, pitanje je koje pokreću nova književnoteorijska preispitivanja na kraju 20. i na početku 21. veka. Pitanje književne periodizacije i njene svrsishodnosti u proučavanju i razumevanju književnosti biće sagledano u ovom radu na primeru francuskog 18. veka. U tu svrhu će se u ovoj analizi sučeljiti teoretičari i istoričari književnosti koji su se, od kraja 19. veka do danas, bavili periodizacijom francuske književnosti, pri čemu je ovde težište na pitanju kako su istraživači kalendarski uokviravali francuski književni 18. vek.

1. Istorija u književnosti

Da li je književna istorija uopšte nauka o književnosti? Da li književnost treba da ima istoriju? Određenje je još: da li se književna istorija bavi uopšte književnošću, njenom suštinom, ili je ona samo hronika o književnom izdavaštvu i društvenoj recepciji.¹ Antoan Kompanjon, u studiji *Treća književna republika, od Flobera do Prusta* (*La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, 1983), zaključuje da je sve do 1870. godine istorija bila književnost (Compagnon, 1983: 24), da se na pozitivističko pitanje je li istorija nauka ili umetnost odgovaralo s Mišleom (Michelet) da je istorija umetnost, a s Tenom (Taine) da je ona i „umetnost, ali i jednako nauka“ (1983: 24), da bi se, nakon perioda prestrojavanja disciplina, od 1875. do 1900. godine, istorija definisala kao „nauka protiv književnosti“, tj. kao struka koja raspolaže preciznim metodom za striktno utvrđivanje činjenica (1983: 25–26).

Tako su se na terenu književnog izučavanja, sukobili „protivnici na svim nivoima“ (« rivaux à tous les niveaux »), kako ih imenuje Kompanjon (1983: 35) – istoričari i retoričari; i dok su, s jedne strane, retoričari vežbali erudiciju, pristupali književnosti kao spomeniku, a gimnazijski profesori podsticali na razvijanje veštine izlaganja i debatovanja, što je sinhronijsko sagledavanje književnosti, istoričari su, s druge strane, nametnuvši istoričnost kao načelo, prebacili težište na dijahroniju i time pristupili književnosti kao dokumentu. Na prelazu iz 19. veka u 20. vek, kako to objašnjava Kompanjon, u obrazovni sistem u Francuskoj, umesto retorike, na kojoj su počivale književne analize i naučne disertacije, upisuje se književna istorija kao „nastavni pregled istorije francuske književnosti“; te je tako književnost, shvaćena u odnosu s istorijom i društvom, poverena radije istoričarima, nego „slabo okajanim besednicima“, zaključuje Kompanjon (1983: 40–41).

U Ministarstvu prosvete preimućstvo je zadobio novi koncept istorije, tako da su profesori književnosti, koji su ranije predavali čak i istoriju, jer se i istorija izučavala i uvežbavala kao besednička veština, izgubili teren i u samoj književnosti, budući da se na retoriku počelo gledati s neodobravanjem, ne samo u istoriji, već i u bavljenju književnošću, te su, jednim ostrim zaokretom, kada je dijahronijski pristup dobio prvenstvo u književnom proučavanju i kada se dokumentacijski pristupalo umetnosti verbalnog iskaza, profesori istorije preuzeli i samu nastavu književnosti, tj. književne istorije. Prema Kompanjonovoj analizi se može zaključiti da je istorija načinila i od književne istorije samo svoju pomoćnu nauku koja, u svojoj metodičkoj apersonalnosti, neutralnosti i objektivnosti, teži čistoj dokumentarnosti samog književnog teksta i dokumentovanju izvora i uticaja koji su u vezi s književnim tekstom.

I dok, s jedne strane, poetika, kritika i teorija gledaju na književna dela kao na uvek recepcijski savremena i kulturološki aktuelna, te su tako antička dela bila živo prisutna u duhovima epohe renesanse i francuskog klasicizma, a grčko-rimska

¹ U francuskoj književnoj teoriji, ili valja reći – teoriji književnosti, pojam „književna istorija“ uzima se u značenjskom razlikovanju od pojma „istorija književnosti“. Kako je to u *Trećoj književnoj republici* objasnio Kompanjon (Compagnon, 1983: 23), *istorija književnosti* je skup monografija o autorima, tabelarni prikaz, dok je *književna istorija* sociologija književnosti, uspostavljanje veze između književnosti i društvenog života.

i francuska klasika su svojim autoritetom natkrovile epohu prosvetiteljstva, i nadahnule, barem u Francuskoj, protivreakciju u vidu romantizma, čime je onda određeni književni kanon, bilo da je prihvaćen ili osporavan, bio sinhronijska kategorija, s druge strane, istorijski pristup književnosti uvodi kategoriju vremena u književno razmatranje i razvrstavanje, čime smo dobili književno-istorijsku klasifikaciju kao vremenski sled. Tako je vreme, kao linearni protok, kao jednosmerno kretanje, što je *hronos* u svom osnovnom smislu, kada je postalo metodološki pristup u proučavanju književnosti, dovelo do pisanja *hronologije*, tj. dijahronijske klasifikacije književnosti.

2. Književna epoha

Da li je neophodno razvrstavanje književnosti u vremenu? Za Milivoja Solaru nema dileme (Solar, 2001: 143): ono je nužno zbog praktičnih i načelnih razloga; zbog praktičnih – jer je „krajnje nepregledno opisivati povijest književnosti u kontinuitetu od početaka do danas, bez ikakvih, makar i samo vanjskih i formalnih razdiobi“, a načelno – jer je „nemoguće razumjeti, a kamoli opisati i analizirati, neko djelo“ iz jedne društveno-istorijske epohe, „ako nemamo nikakav prethodni uvid u osobitosti književnosti toga doba“, i ako ne prihvatimo gledište da se književnost drugačije poima, time i drugačije piše, u različitim epohama. Zato je, prema Solaru, prvenstveni zadatak dijahronijske klasifikacije da se utvrde zajedničke karakteristike određenog vremenskog razdoblja. Tako se problem dijahronijske klasifikacije svodi na problem periodizacije istorije književnosti, budući da se mogu, i dalje smo kod Solarove argumentacije, ustanoviti veće sličnosti među književnim delima nekog vremenskog razdoblja i to u „načinima na koji se ona pišu i načinima kako se ona čitaju i razumijevaju“ (2001: 144).

Iako je periodizacija književnosti po epohama „redovno rezultat i mnogih kompromisa“, kako priznaje Solar, zbog čega se svaka od njih može uzeti samo kao „jedna moguća orijentacija“, čime su onda „nazivi, trajanje epohe i reprezentativna književna djela pojedinih epoha uvijek podložni daljim prosudbama“ (Solar, 2001: 147), hrvatski teoretičar (2001: 146) brani književnu periodizaciju argumentom da se bez pojmova velikih međunarodnih književnih epoha teško možemo orijentisati u proučavanju književnosti.² Ako se književnosti i prizna autonomija, to ne znači da se ona razvija nezavisno od istorije, tj. da se književna dela mogu shvatiti i analizirati bez poznavanja i složene analize istorijskog razdoblja u kojem su ona nastala – veli Solar, i sugerise – da „u problemu periodizacije valja prihvatiti relativnu autonomiju

² Naziv *književna epoha* koristi se za „duže vremensko razdoblje u kojem postoji okvirna relativna stabilnost u načinu kako se književna djela pišu i razumijevaju, kao i u tome kako se shvaća što je svrha i temeljna funkcija književnosti“; za kraća vremenska razdoblja upotrebljavaju se nazivi književno razdoblje i književni period; treći je naziv književni pravac koji označava „tip književne proizvodnje u nekom vremenu, prepoznatljiv po prihvatanju nekih općih zamisli o svrsi književne djelatnosti i o književnim postupcima koji se smatraju bitnim za oblikovanje umjetnički vrijednih književnih djela“ (Solar, 2001: 144–145).

književnosti, što će reći da se književnost razvija samostalno, prema vlastitim zakonima, ali nipošto neovisno o zakonitostima povijesti“ (2001: 144).

Kako primećuju Velek i Voren u *Teoriji književnosti*, u većini književnih istorija, periodizacija se vrši u skladu s političkim promenama: „Na taj se način smatra da je književnost potpuno određena političkim ili društvenim revolucijama jedne nacije, te se problem utvrđivanja razdoblja prenosi na istoričare politike i društva, čije se periodizacije i razdoblja obično bez pogovora usvajaju“ (Velek, Voren, 2004: 339–340). I dok su *predromantizam* i *romantizam* prvenstveno književni termini – američki teoretičari ilustruju svoj zaključak (Velek, Voren, 2004: 340) – „viktorijanski“, „edvardovski“ i „džorževski“, izvedeni iz vladavina suverena, dakle, prvobitno politički termini, dobili su određeno značenje ne samo u intelektualnoj, već i u književnoj istoriji.

Upadljivo je da se u Solarovom „slijedu književnih epoha europskog kulturnog kruga“ u kojem hronološki idu – antika, srednji vek, renesansa, barok, klasicizam, romantizam, realizam i modernizam, ne nalazi i prosvetiteljstvo, što ne znači da je književni 18. vek ostao neprimećen. Međutim, terminološki svedena na „jak kulturni pokret koji se naziva prosvjetiteljstvo“ (2001: 157), epoha 18. veka, beleži Solar, „često [se] naziva i određuje dvojnim nazivom: klasicizam i prosvjetiteljstvo“, uz napomenu da se u 18. veku jasno razabiru „počeci onakve književnosti kakva će dominirati u idućoj velikoj epohi, u epohi romantizma, pa se književni razvoj teško može razumjeti ako se ne uvedu i pojmovi kao predromantizam, kojim se žele odrediti književne pojave što vremenski prethode epohi kojoj stilski već gotovo u cjelini pripadaju“ (2001: 157). Iz tih poteškoća da se književni 18. vek terminološki imenuje proističe preovlađujuća književnoteorijska i književnoistorijska sklonost da se „književna epoha između baroka i romantizma označi naprosto kronološki, kao književnost osamnaestog stoljeća“ (2001: 157).

Zanimljivo je zapažanje američkih novokritičara Veleka i Vorena da termin 18. vek „predstavlja stari brojčani termin koji je poprimio neke funkcije književnih termina kakvi su *avgustovski* i *neoklasični*“ (2004: 340). Tako se 18. vek, kao brojčani termin u književnoj funkciji, opisuje u *Teoriji književnosti* Petra Milosavljevića kao period „između baroka i romantizma“ u kojem se javljaju pravci koji „nemaju značaj“ prethodnih perioda – renesanse, baroka i klasicizma, a to su: „rokoko, sentimentalizam, predromantizam“ (Milosavljević, 1997: 64).

3. Francuski književni 18. vek

U Francuskoj, međutim, epoha 18. veka, sa svim svojim književnim i kulturnim strujanjima, u najširem određenju nosi objedinjeni naziv – *prosvetiteljstvo* (*Lumières*). U kasnijem sagledavanju perioda prosvetećenosti, i detaljnijoj analizi, javila se potreba za preciznijom podelom ove značajne epohe za francusku istoriju, kulturu i nauku. Kako, zapravo, prosvetitelji predstavljaju tek samo jednu struju u 18. veku, a čije delovanje se može svesti na treću četvrtinu 18. veka, to se u književnoteorijskim studijama i književnoistorijskim istraživanjima mogu pronaći različite

podele samog veka, ali se književni 18. vek preovlađujuće podvodi pod već pomenuti, objedinjeni i ustaljeni naziv – *Prosvetiteljstvo*.

U studiji *Francuska književnost* (1978), pod uredništvom Branka Džakule, period prosvete se razmatra u prvom delu druge knjige. U sagledavanju i periodizaciji 18. veka, Branko Džakula, period 1683–1802. godine imenuje „Francuska književnost prosvetiteljstva“, čime je početak epohe smešten u prethodni vek. Francuska studija *Književni putevi (Itinéraires littéraires – XVIII^e siècle)*, (1989) period 1685–1802. obeležava kao „vek prosvete“ (« *siècle des Lumières* »), i u ovoj studiji početak prosvetiteljstva je u 17. veku, a njegov kraj u 19. veku, kao što je to slučaj kod Džakule. Isti kalendarski okvir, 1715–1789, književno se naziva isto- vetno i u sovjetskoj studiji *Istorija francuske književnosti od najstarijih vremena do Revolucije 1789* (1951) i u Vialinoj *Kratkoj istoriji francuske književnosti (Une histoire brève de la littérature française)*, (2015) – prosveta, tj. « *Lumières* ». U književnoj kolekciji francuskih autora Andrea Lagarda i Lorana Mišara (Lagarde & Michard), u četvrtom tomu koji se bavi 18. vekom, ne koristi se poseban naziv za tu epohu, ali je odeljak u kojem se razmatraju njene naučne, književne i opšteumetničke odlike naslovljen „Vek prosvete“ (« *Le siècle des Lumières* »). Autori ne daju eksplicitno kalendarski okvir, ali se on može odrediti kao period 1783–1800, budući da Lagard i Mišar započinju književnoistorijsko i kritičko razmatranje s Belom (Bayle, 1783), a završavaju ga s tzv. revolucionarnom književnošću, dok sledeći tom, posvećen 19. veku, počinju sa Žermen de Stal (Staël, 1800). U *Priručniku francuskih književnih studija (Manuel des études littéraires françaises)*, (1957), autora Pjer-Žorža Kasteksa i Pola Sirera (Castex & Surer), književni 18. vek kalendarski obuhvata period 1715–1795. *Francuska književnost (Littérature française)*, (1949), Žozefa Bedijea i Pola Azara (Bédier & Hazard), francusku književnost 18. veka razmatra u periodu 1680–1789.

U ovom preseku studija koje se bave periodizacijom književnog 18. veka, zapažamo da u određivanju početka i kraja prosvetiteljstva, neke studije daju kalendarski širok okvir za književni 18. vek: njegovi počeci se mogu videti već krajem 17. veka, dok njegov kraj, što je slučaj kod Džakule, kao i u *Književnim putevima*, ulazi i u 19. vek. U analizi istoričara Metjua S. Andersona, u studiji *Evropa u osamnaestom veku 1713–1789*, autor navodi kako su se osnovne ideje i postavke prosvetiteljstva uobličile najvećim delom pre smrti Luja XIV, čak i pre 1700, ali ono nije „jasno prepoznato kao idejni pokret s priznatim vođama i s određenim stepenom unutrašnje povezanosti“ (Anderson, 2003: 445–446) sve do 40-ih godina 18. veka. Taj period, kako istoričar Anderson veli (2003: 5): „od ranih 80-ih godina 17. veka do približno 1713. godine, predstavlja most koji spaja 17. i 18. vek“. Anderson, međutim, dodaje za ovo doba – „ako bi baš moralo negde da se svrsta, onda više pripada prethodnom, nego potonjem stoleću“ i veli kako je „Evropa [je] sve do smrti moćnog kralja, još živela u 17. veku“ (2003: 7).

U periodizacijama izvedenim u prethodno pomenutim studijama, jedni autori dele epohu prosvete u Francuskoj na dva perioda, što doprinosi književnoistorijskom uopštavanju i svedenijem pregledu epohe, dok drugi autori razmatraju književni 18. vek kroz četiri perioda, nastojeći time da detaljnije obuhvate sva

književna strujanja i da preciznije datiraju prelaze iz jednog perioda u drugi. Otuda različiti autori uzimaju različite povode kao oznake za početak i kraj svakog od tih perioda unutar epohe 18. veka, te tako jedni razvrstavaju periode prema datumima kada su objavljena značajna književna ostvarenja, dok drugi uzimaju istorijske događaje, čime onda književnost pada u drugi plan. Kroz analizu prethodno ovde nabrojanih postojećih periodizacija književnog 18. veka, nastojaćemo da sagledamo koliko su takve klasifikacije svrsishodne za književnonaučno istraživanje i za književnokritičku recepciju.

4. Književna razdoblja epohe francuskog prosvetiteljstva

Francuski teoretičar Alen Viala, u književnoistorijskoj studiji koja, u drugoj knjizi, razmatra epohe klasicizma i prosvetiteljstva (*Une histoire brève de la littérature française : l'Âge classique et les Lumières*, 2015) navodi da se „Francuskom epohe prosvetiteljstva“ (« La France des Lumières ») može označiti period koji ide „od smrti Luja XIV 1715, do Revolucije iz 1789, ali ne uključujući nju u taj period“ (Viala, 2015: 246), i da taj period „brojnih intelektualnih vrenja“ (« multiples bouillonnements intellectuels »), u oblasti književnosti, umetnosti i misli, obeležavaju klasično, galantno i libertensko i da se oni prepliću s razvojem filosofije i s otkrićem senzibilitnosti (2015: 263). Sovjetski teoretičar Mokuljski (Мокульский), književni 18. vek, kalendar kao kod Viale (1715–1789), deli na dva perioda: period 1715–1751. jeste period „prvog talasa prosvetiteljskog pokreta“, dok period 1751–1789. predstavlja „period neposredne pripreme buržoaske revolucije“ (Mokuljski, 1951: 570–571).

Gistav Lanson, koji se smatra začetnikom univerzitetske kritike u Francuskoj, i po kojem je i obrazovni pristup u univerzitetskoj nastavi, dominantan u prvoj polovini 20. veka, dobio naziv – lansonizam, u *Istoriji francuske književnosti* (*Histoire de la littérature française*, 1912), izvodi, kako veli, „prirodnu podelu“ književnog 18. veka, unutar kalendarskog okvira 1715–1789, na dva perioda (Lanson, 1912: 630): u prvom periodu afirmiše se „estetska neosetljivost filozofskog duha“ (« l'insensibilité esthétique de l'esprit philosophique »), mada cveta i jedinstveno umeće koje će svoje savršenstvo dobiti u Marivou – kako veruje Lanson; u drugom periodu razvijaju se „besedničke sposobnosti koje idu ispred pesničkih“ (« les facultés oratoires, précédant les facultés poétiques »), što je, kako francuski istoričar književnosti vispreno zapaža, obrnut smer od onog kojim je vodila književnost 17. veka: dok se klasičarski lirizam pretvarao u govorništvo, prosvetiteljsko besedništvo je naginjalo lirizmu.³

³ U *Ilustrovanom priručniku istorije francuske književnosti* (*Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, 1931), a što je, zapravo školska verzija Lansonove studije koju je redigovao njegov bliski saradnik Tifro, period 1715–1750. nazvan je „periodom u kojem se ispoljavaju nova stremljenja s izvesnom umerenošću i s mnogo opreza“ (« période où les tendances nouvelles se manifestent avec une certaine modération et beaucoup de précaution »), čiji su izraziti predstavnici Monteskje i Volter, dok je period 1750–1789. nazvan „periodom žestoke borbe“ (« période de lutte violente ») u kojem napadi filozofske struje, u koju se svrstavaju Volter, Didro, enciklopedisti, i sâm Ruso, nisu po volji Starog režima, a koji doprinosi tome da se razvija revolucionarni mentalitet. (Lanson, Tuffrau 1931: 340-341)

U *Priručniku francuskih književnih studija – 18. vek* (*Manuel des études littéraires françaises – XVIII^e siècle*), Pjer-Žorž Kasteks i Pol Sirer takođe usvajaju podelu 18. veka na dve polovine (Castex, Surer, 1957: 1,3): period 1715–1750, označen kao razdoblje „napretka filozofskog duha i vernosti klasičnom ukusu“ (« les progrès de l’esprit philosophique et la fidélité au goût classique »); period 1750–1795, kao razdoblje „osvajanja filozofskog duha i procvata romantičarske osećajnosti“ (« les conquêtes de l’esprit philosophique et l’éclosion de la sensibilité romantique »).

Lagard i Mišar (Lagarde, Michard, 2001: 11) razmatraju i dele književni 18. vek na dva polu-veka: prva polovina veka je „u znaku filozofskog racionalizma“ (« sous le signe du rationalisme philosophique »), a druga „u znaku preromantičarskog senzibiliteta“ (« sous le signe de la sensibilité préromantique »). Konačni zaokret iz jednog u drugo, Lagard i Mišar smeštaju u period oko godina 1750–1760. Ipak, kako ističu ovi francuski teoretičari, ne dolazi do nagle smene: usred sentimentalnog zanosa, razum i dalje ima značajnu ulogu, i obrnuto – emocionalistička struja je od početka veka postojala uporedo s racionalističkom. Lagard i Mišar vide u Didrou i Rusou „dva živa simbola dvojnosti njihove epohe“ (2001: 12): obojica su doprineli tome da trijumfuju instinktivne snage, iracionalne sile, čak i podsvesne, a da su, ipak, obojica ostali racionalisti obuzeti idejama i sistemima. Iako Lagard i Mišar ne pominju eksplicitno datume u dvodelnoj podeli književne produkcije 18. veka, prosvetiteljski tom u njihovoj književnoj kolekciji *Veliki francuski autori* (*Les grands auteurs français*) započinje Belovim Raznim mislima napisanim jednom doktoru Sorbone povodom komete iz 1680 (*Pensées diverses écrites à un Docteur de Sorbonne à l’occasion de la Comète de 1680*, 1683), delom poznatijim pod kraćim naslovom *Pismo o kometi*, a završava se Robesjerovom besedom o načelima političkog morala kojim treba da se rukovodi Konvent, održanom 7. februara 1794. godine, čime je jasno sugerisano da se epoha prosvetiteljstva proteže od pretposlednje decenije 17. veka do poslednje decenije 18. veka.

I dok, s jedne strane, Viala, Mokuljski i Lanson određuju prosvetiteljskom 18. veku vremenski okvir 1715–1789, a Kasteks i Sirer, koji uzimaju istu godinu za početak, a završnicu književnog 18. veka vide u 1795. godini, kada se, umesto Konventa, kao organ političke uprave uvodi Direktorij u revolucionarno društvo Francuske, s druge strane, Lagard i Mišar se ubrajaju u grupu književnih teoretičara koji početak prosvetiteljstva vide u poslednjoj kalendarskoj petini 17. veka, a njegov kraj smeštaju ili u godinu početka Revolucije ili na sâm početak 19. veka.

Tako studija *Francuska književnost* (*Littérature française*, 1949), pod rukovodstvom Žozefa Bedijea i Pola Azara, francusku književnost 18. veka razmatra u kalendarskim okvirima 1680–1789, kroz dva perioda (Bédier, Hazard, 1949: 3, 67, 115): prvi – *književnost od 1680. do 1750.*, i taj period obeležava pojava *novog duha*, filozofskog, antimetafizičkog, kartezijskog i kritičkog; drugi – *književnost od 1750. do 1789.*, i taj period pripada naučnom i filozofskom pokretu, *Enciklopediji*, Volteru, Didrou, i to je vreme povratka prirodi i osećanju, tj. period *preromantizma* s Rusoom.

Iako se u *Pregledu francuske književnosti 18. veka* (*Précis de littérature française du XVIII^e siècle*, 1990), u uredništvu Robera Mauzija, navodi kako je *logično* da

se početak prosvetiteljstva kao kritičkog pravca veže za 1685. godinu, kada je opoziv Nantskog edikta, kojim su ukinuta verska tolerancija u Francuskoj i obnovljeni progoni protestanata, podstakao polemičke duhove da delaju, a da se za kraj perioda, kada konačno zavlada romantičarski duh, posle Napoleona, može uzeti 1820. godina, kada su objavljene Lamartinove *Meditacije* (*Méditations*), Silven Menan (Menant) pominje najpre istorijsko-političku klasifikaciju književnog 18. veka, a zatim nudi kalendarski pregled 18. veka zasnovan na književnim datumima. Književni 18. vek, uokviren je godinama 1715–1793: prva je godina smrti Luja XIV, a druga je godina pogubljenja na giljotini Luja XVI. Menan priznaje da „političke granice retko se poklapaju s književnom stvarnošću“ (Mauzi et al., 1990: 12), jer 1793, godina kada je pogubljen Luj XVI, ne odgovara bilo kakvom vidljivom i značajnom književnom događaju, dok se 1715. može braniti barem time da, nakon smrti Luja XIV, period regencije Filipa Orleanskog pada u doba izmenjene društveno-moralne klime koja će pogodovati razvoju smelije i polemičke književnosti. Ostaje neobjašnjeno zašto se uopšte povoditi za političkom biografijom vladara u književnoj periodizaciji. Književna produkcija epohe prosvetećenosti bolje opravdava periodizaciju kojom se 18. vek smešta unutar godina 1715–1802, što je naposljetku klasifikacija primenjena u *Pregledu francuske književnosti 18. veka*, koautora Mauzija, Menana i Delona, a prema kojoj je književni vek i podeljen na dva dela (« deux parties »): prvi deo 1715–1750, drugi deo 1750–1802.

Nasuprot klasifikovanju književnog 18. veka na dva perioda, kako to imamo u većini studija, u *Francuskoj književnosti* Branka Džakule, i u *Književnim putevima* Žorža Dekota i Elen Saba, možemo naći podelu 18. veka na četiri perioda, tj. razdoblja. Osim u broju perioda po kojima razmatraju 18. vek, te dve studije imaju i druge dodirne tačke, ali i međusobne razlike. Obe studije daju širok kalendarski okvir za književni 18. vek, čiji počeci idu iz 17. veka, a čiji se kraj nalazi na početku 19. veka.

Prvo razdoblje za Džakulu je 1683–1721, i predstavlja „rano francusko prosvetiteljstvo“, dok je u studiji *Književni putevi* period 1685–1715. nazvan „prethodnici“ (« Les Précurseurs »). Prema uzetim godinama vidimo da obe studije istovetan period razmatraju kao uvod u francusku književnost prosvetiteljstva, s tim što Džakula u svojoj periodizaciji navodi književna dela kao vodilje u određivanju perioda, pa se tako razdoblje *ranog francuskog prosvetiteljstva* određuje – „od Belovog *Pisma o kometi* do *Perzijskih pisama*“. S druge strane, francuski autori se vode istorijskim događajima koji su bitni za francusku istoriju, pa je tako 1685. godina uzeta kao godina u kojoj je ukinut Nantski edikt, a 1715. kao godina smrti Luja XIV, a koja, prema pomenutoj francuskoj studiji, zapravo „otvara vrata prosvetećenosti“ (Décote, Sabbah, 1989: 7). Obe studije uočavaju u tom periodu novi kritički duh koji se javlja u književnim ostvarenjima, a u Belu i Fontenelu vide preteče francuskih prosvetitelja iz 18. veka.

Za Džakulu, drugo razdoblje je 1721–1751, „od *Perzijskih pisama* do *Enciklopedije*“. Džakula ostaje dosledan tome da se u svojoj periodizaciji vodi književnim događajima, dok Dekot i Saba za početak drugog razdoblja uzimaju 1715. godinu smrti Luja XIV, a za kraj 1750, kao godinu u kojoj se osećaju promene neposredno pred početak izdavanja *Enciklopedije*, te oni period 1715–1750. nazivaju „zamahom prosvetećenosti“ (« l’essor des Lumières »).

Treće razdoblje koje se razmatra kod Džakule, i u studiji *Književni putevi*, predstavlja kalendarski treću četvrtinu 18. veka, tj. u užem smislu, to je period prosvetiteljstva u Francuskoj. Razdoblje 1751–1782. za Džakulu je obeleženo *Enciklopedijom*, pa se i naziva – „doba Enciklopedije“. Za autore *Književnih puteva* taj period delanja prosvetitelja nešto je kraći i on traje od 1751. do 1778, i naziva se „vrhunac prosvetećenosti i preromantičarska osećajnost“ (« Apogée des Lumières et sensibilités préromantiques »).

Kraj 18. veka, kao period poznog prosvetiteljstva, ili postprosvetiteljstva, Džakula određuje kao četvrto razdoblje (1782–1802), i simbolično ga naziva „Od *Opasnih veza* do *Duha hrišćanstva*“, tj. od romansijera Lakloa do romantičara Šatobrijana. U *Književnim putevima*, poslednje razdoblje, 1778–1802, nazvano je „periodom nereda“ (« L'ère des bouleversements »). I dok Džakula kraj književnog 18. veka prepoznaje u Šatobrijanovom *Duhu hrišćanstva*, objavljenom 1802. godine, a kojim se najavljuje nova romantičarska epoha, Dekot i Saba kraj prosvetiteljstva označavaju *događajem* imenovanim – rođenje Viktora Igoa. Kako tu nema nikakve utemeljene simbolike, budući da to nije datum rođenja jednog stvaralaštva i jedne umetnosti, već samo jedne bebe, anonimne u istorijskom i kulturološkom smislu, time francuski teoretičari ne samo da nisu pružili valjano arugmentacijsko obrazloženje, nego su jedan besmisleni podatak podigli na nivo književnoistorijskog događaja.

I kolekcija *Francuska književnost (Littérature française)* u šesnaest knjiga, u uredništvu Kloda Pišoa (Pischois), primenjuje sociološki pristup u ponuđenoj periodizaciji celokupne francuske književnosti, prema kojem se politički događaji i njihovo odražavanje na društvo uzimaju za datume-međaše između književnih tokova. Ova studija se razlikuje od svih ostalih u dve stvari: njen kalendarski okvir za književnost epohe prosvetećenosti ne poklapa se ni sa jednom drugom studijom, i jedina je koja epohu prosvetećenosti deli na tri perioda. Tako 18. vek broji tačno sto književnih godina, od 1720. do 1820. godine, podeljenih u tri razdoblja kojima su posvećeni zasebni tomovi. Prvo razdoblje 1720–1750. razmatra se u devetoj knjizi iz kolekcije koju potpisuje Žan Erar. Teoretičar nesrećno konstatuje da „godina 1720. nema posebnog značaja“ (Ehrard, 1974: 7), i uzima je kao godinu političkog prelamanja koje će rezultirati krajem regencije Filipa Orleanskog (1723), dok zaboravlja da postoji književni događaj iz 1721. kada su objavljena Monteskjeova *Persijska pisma (Lettres persanes)*. Drugo razdoblje je 1750–1778, čiji početak označavaju Bifonova *Prirodna istorija (L'histoire naturelle)*, 1749), Rusoovi polemički spisi na konkursima Akademije u Dižonu (1750, 1753) i D'Alamberova i Didroova *Enciklopedija* (1751), a kraj razdoblja je u znaku smrti Voltera i Rusoa 1778, mada se ova godina pominje i u političkom kontekstu – kada se Francuska neposredno uključila u Rat za američku nezavisnost, kako to zapisuju koautori Mauzi i Menan (Mauzi, Menant, 1977: 7–8) u desetom tomu posvećenom središnjem i najdinamičnijem prosvetiteljskom razdoblju. Treće razdoblje je 1778–1820, u kojem se odvija filozofska i romantičarska revolucija, na čijem početku je smrt Voltera i Rusoa, a na kraju smrt vojvode de Berija (Berry), čime autorka jedanaestog, toma Beatris Didije (Didier, 1976: 6), stavlja politički podatak ispred književnog – Lamartinijevih *Meditacija* (1820), a koje pominje takoreći usputno.

I dok jedne književnoistorijske studije uzimaju književne događaje za datume kojima se razgraničavaju književni periodi i razdoblja, što je slučaj kod Džakule, a druge studije, poput one Dekot – Saba, književni kalendar određuju političkim datumima, ovde poslednja analizirana studija, *Francuska književnost* čiji je glavni urednik Pišoa, loše balansira između istorijskog i književnog načela, neodlučna i nesigurna da li da dâ prvenstvo književnosti ili političkoj istoriji.

**

Da li su književne periodizacije iz proteklih sto pedeset godina književnoteorijskih i književnoistorijskih razmatranja uprošćeno sagledavanje prošlih epoha, time onda i iskrivljeno poimanje književne stvarnosti u prošlosti viđene očima modernosti? Treba li da upoznamo jednu epohu onakvom kakva je ona bila za njene savremenike, kao što su renesansni humanisti nastojali da za svoje vreme ožive antičku duhovnost kakva je bila za same Helene i Latine, ili ćemo se radije *novokritičarski* (strukturalistički) baviti mogućim intrpretacijama dela i onim što nam ono govori danas? Da li je *ciklična koncepcija promena u književnosti*, prema kojoj se, po načelu akcije i reakcije, kroz vekove smenjuju dva opšta pravca (imenovana *klasično* i *romantično*, ili *apolonsko* i *dionisko*, ili *naivno* i *sentimentalno*), adekvatnija za naš pristup književnim pojavama i proučavanju uslova njihovog nastanka od *linearne koncepcije razvoja književnosti*, a kojom se odnos među književnim činjenicama objašnjava evolucijom, zbog čega se i pristupilo hronološkom raspoređivanju zvanom *periodizacija*? Prethodna retorska pitanja polazište su za moguća nova preispitivanja svih teorija, u čemu svoj teorijsko-kritički udeo nastoji da zadobije i ovo istraživanje u kojem je izvedena analiza postojećih klasifikacija književnog 18. veka u Francuskoj.

Literatura

- Anderson, Metju S. 2003. *Evropa u osamnaestom veku 1713–1789*. Beograd: Clio.
- Bédier, Joseph et Paul Hazard. 1949. *Littérature française*. Tome second. Paris : Librairie Larousse.
- Castex, Pierre-Georges et Paul Surer. 1957. *Manuel des études littéraires françaises : XVI-II^e siècle*. Paris : Hachette.
- Compagnon, Antoine. 1983. *La Troisième République des lettres*. Paris : Éditions du Seuil.
- Décote, Georges et Hélène Sabbah. 1989. *Itinéraires littéraires - XVIII^e siècle*. Paris : Hatier.
- Didier, Béatrice. 1976. *Le XVIII^e siècle – III : 1778-1820*. Collection *Littérature française* dirigée par Claude Pichois. Paris : Arthaud.
- Džakula, Branko. 1978. Francuska književnost prosvetiteljstva (1683–1802). U *Francuska književnost 2*, B. Džakula, ur., 5-201, Beograd–Sarajevo: Svjetlost/Nolit.
- Ehrard, Jean. 1974. *Le XVIII^e siècle – I : 1720–1750*. Collection *Littérature française* dirigée par Claude Pichois. Paris : Arthaud.

- Lagarde, André et Laurent Michard. 2001. *Collection littéraire – 18.^e siècle*. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire. Paris : Bordas.
- Lanson, Gustave. 1912. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette.
- Mauzi, Robert et Sylvain Menant. 1977. *Le XVIII^e siècle – II : 1750–1778*. Collection *Littérature française* dirigée par Claude Pichois. Paris : Arthaud.
- Mauzi, Robert, Sylvain Menant et Michel Delon. 1990. *Précis de littérature française du XVIII^e siècle*. Sous la direction de Robert Mauzi. Paris : Presses Universitaires de France.
- Milosavljević, Petar. 1997. *Teorija književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Mokuljski. „Uvod”, *Prosvećenost (1715–1789)*. 1951. U *Istorija francuske književnosti od najstarijih vremena do Revolucije 1789. godine*. Anisimov, Mokuljski, Smirnov (redaktori), 565–574. Prevod Milan Kašanin. Beograd: Naučna knjiga.
- Solar, Milivoj. 2001. *Teorija književnosti*. 19. izdanje. Zagreb: Školska knjiga.
- Velek, Rene i Ostin Voren. 2004. *Teorija književnosti*. Prevod A. Spasić, S. Đorđević. Beograd: Utopija.
- Viala, Alain. 2015. *Une histoire brève de la littérature française : l'Âge classique et les Lumières*. Paris : Presses Universitaires de France.

Nermin Vučelj, Milan Janjić

QUESTION DE PÉRIODISATION LITTÉRAIRE : L'EXEMPLE DU XVIII^e SIÈCLE FRANÇAIS

Résumé

Les études littéraires ont-elle besoin de l'histoire pour être littéraires ou l'histoire littéraire n'est que l'éloignement de l'essence de la littérature ; l'histoire littéraire est-elle une vraie science des époques passées, ce qui implique qu'elle est objective, ou elle ne représente qu'une théorie d'aujourd'hui interprétant le passé littéraire, ce qui la rend relative – ce sont les questions posées dans cet article. Nous traitons la problématique de la périodisation littéraire et son rôle dans notre connaissance et compréhension de la littérature en s'appuyant sur Antoine Compagnon et Milivoj Solar et à travers une analyse comparée des théoriciens et historiens littéraires dès la fin du XIX^e siècle, avec Lanson, et tout au long du XX^e siècle avec Bédier et Hazard, Castex et Surer, Lagarde et Michard, Décote et Sabbah, Mauzi et Menant, et avec Viala, en se référant aussi aux études soviétiques et yougoslaves.

nermin.vucelj@filfak.ni.ac.rs
milanknight@live.com

**DRUGI POL NEKAD I SAD:
VREMENSKA DISTANCA U RECEPCIJI FEMINIZMA
SIMON DE BOVOAR**

Sažetak: Francuska teoretičarka Simon de Bovoar nosi status stožerne figure feminizma budući da je studijom *Drugi pol* uspela da objedini najvažnije teme koje su bile u centru dotadašnje borbe i kritičkog promišljanja njenih prethodnica. Ali njena uticajnost meri se i time što je objavljivanje ove knjige – u vrhu najznačajnijih tekstova dvadesetog veka – otvorilo sasvim novo poglavlje feminističkih diskusija. Animozitet koji je pritom *Drugi pol* izazvao kod tada uticajnih figura francuskog književnog establišmenta deluje zapanjujuće i danas, a paradoks je u tome što ovakva recepcija u velikoj meri korespondira sa reakcijom koja će uslediti iz redova samih feministkinja. U savremenoj teoriji preovladalo je mišljenje kako je reč o nesumnjivo značajnom dokumentu jednog prohujalog doba, ali i teoriji koju je u mnogo čemu *pregazilo* vreme. Vredi se stoga zapitati da li su ideje koje zastupa De Bovoar zaista izgubile na relevantnosti u odnosu na referentne okvire koje postavlja savremena teorija. Jer uprkos dominantnom trendu da se ospori validnost ovih ideja, može se pokazati, što pojedine teoretičarke i čine, da je De Bovoar bila ne samo ispred svog vremena, već i da se njene ideje mogu upotrebiti kao etalon za proveru validnosti nekih ključnih postmodernih uvida kojima se, često nezasluženo, pridaje oreol neupitnih autoriteta savremenog doba.

Ključne reči: kritička recepcija *Drugog pola*, esencijalistički subjekt u feminizmu, identitet žene, istorijski okvir subjektivnosti

Uvod

Po opštem priznanju, knjiga *Drugi pol* (1949) svrstava se u red najznačajnijih tekstova dvadesetog veka. Ovde se pre svega misli na značaj i uticaj koji je knjiga izvršila na feministički pokret, a koji je u trenutku njenog objavljivanja bio u fazi stagnacije između dva velika talasa feminističkog aktivizma. Ali i na planu kulturoloških studija, tj. tekstova koji nude sveobuhvatnu kritičku analizu kulture, njen značaj i uticaj su nesporni. Osnovni razlog za kritičku pažnju koju ovaj filozofski spis izaziva i danas jeste u tome što *Drugi pol*, po priznanju mnogih, predstavlja presek svih najznačajnijih pitanja feminističkog diskursa s kraja dvadesetog veka. Pa ipak, autorka je svoje jasno opredeljenje u tom smislu iskazala tek dve decenije nakon što

je knjiga objavljena, kada se i sama priključuje francuskom pokretu za oslobođenje žena (MLF). U vreme dok je pisala tekst koji će postati čuveni traktat o *drugom polu*, De Bovoar sebe nije smatrala feministkinjom. O tome svedoči i komentar u predgovoru knjizi gde ona ističe kako je dugo oklevala da napiše knjigu o ženi budući da raspravu o feminizmu smatra skoro u celosti okončanom, a temu dovoljno iscrpenom. Kada sa ove vremenske distance pogledamo na ono što će tek uslediti, uz saznanje da će najznačajnije feminističke studije zapravo tek kasnije biti napisane, i da će tek nakon *Drugog pola* biti objavljeno mnoštvo knjiga koje analiziraju različite aspekte „ženskog pitanja“, paradoks ovakve tvrdnje još više upada u oči. Jer feministička teorija svoj uspon započinje tek sedamdesetih godina dvadesetog veka, paralelno sa takozvanim drugim talasom građanskih i ženskih pokreta.

S jedne strane, ova pogrešna procena koju De Bovoar iskazuje na početku svog obimnog filozofskog spisa navodi na zaključak da autorka sebe vidi kao nastavljača liberalne tradicije feminističkog delovanja, koje je imalo za cilj da kroz niz društvenih reformi dovede do izjednačenja žene u domenu političkih i ekonomskih prava. Budući da su se u velikom delu Evrope i Amerike najznačajnije reforme u tom smislu tada već dogodile, čini se da je za autorku glavni podsticaj i opravdanje da napiše sopstvenu studiju o ženi predstavljalo to što su, uprkos napretku koji je donela građanska emancipacija žena, još uvek na snazi ostale tvrdnje o „večitom ženskom“, pa samim tim i zebnja mnogih da će – kroz nastojanje da se u pravima izjednači sa muškarcem – nestati sama žena. Krilatica „žena se ne rađa već to postaje“¹, po kojoj će ostati upamćena ne samo Simon de Bovoar već i čitav glavni tok feminističkog pokreta koji će je i preuzeti za svoju maksimu, jasno svedoči o tome da je osnovni cilj ovakve studije bio da se konačno razbiju predrasude o ženi koje njenu suštinu vide u njenoj polnosti i biološkoj funkciji. Iako sama De Bovoar ne spominje izričito nijedan pojedinačni tekst u tom kontekstu, ona izvesno ima na umu i tekstove iz tradicije kulturnog feminizma koji su, uprkos suprotnim namerama, svojom glorifikacijom autentične ženskosti i sami doprineli da se održi stereotip o prirodnoj i biološki utemeljenoj ženskosti.

Sa druge strane, pomenuta greška u proceni može se pripisati i tome što je, kako navodi Eva Bahovec, De Bovoar smatrala feminizam tek privremenim rešenjem, pa je i svoje zvanično pristupanje ovom pokretu objasnila time da se za položaj žena moramo boriti sve dok ne nastupi vreme socijalizma (Bahovec, 2007: 2). Kada se uzme u obzir budući razvoj feminističke teorije, a posebno pojava *francuskog feminizma razlike* i rasep koji je nastao u samom francuskom pokretu, postaje jasnije zbog čega je *Drugi pol* umesto nekakve završne reči na temu feminizma, kakvu je De Bovoar imala na umu, postao katalizator dugogodišnje kontroverze koja traje i danas. Ambivalentan odnos koji De Bovoar zauzima u odnosu na žensku biologiju i latentna mizoginija njenog teksta, za koju će je optužiti ne mali broj feminističkih teoretičarki, pokazali su još jednom u kojoj su meri teme koje se nameću feministič-

¹ Ovo je rečenica kojom započinje drugi tom knjige *Drugi pol*. Ona ujedno sumira teorijsku raspravu koja je bila u fokusu analize prvog dela, i uvodi sledeći deo u kome autorka razmatra različite faze i uloge u životnom ciklusu žene kroz prizmu tradicionalnih uverenja o tome kako treba da izgleda njen život i šta treba da čini sudbinu žene.

kom promišljanju od vitalnog značaja za razumevanje ne samo političke i ekonomske, već i filozofsko-antropološke i ontološke dimenzije postojanja.

1. Kritička recepcija *Drugog pola* kao prekretna tačka u istoriji feminističkog diskursa

O kontroverzi koja je pratila autorku *Drugog pola* rečito svedoči i neodmerena primedba Antoanete Fuk (Antoinette Fouque), jedne od centralnih figura feminističke grupe *Psych et po*, koja je samo dan nakon smrti Bovoarove (1986) izjavila da će tek sada feminizam moći da stupi u dvadeset i prvi vek (Bahovec, 2007: 2). Drugu stranu kontroverze najbolje ilustruje činjenica da je za Vatikan *Drugi pol* bila knjiga koja je plenila pažnju u dovoljnoj meri da se nađe na zloglasnoj listi zabranjenih knjiga. Ono što i sa vremenske distance koju danas imamo još uvek zapanjuje jeste količina neprijateljstva i neodmerenih izjava koje je pratilo objavljivanje *Drugog pola*. Kako navodi Toril Moi u studiji *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman* (1994, 2008), takve reakcije usledile su već nakon objavljivanja prvih odlomaka knjige u francuskoj periodici (*Les Temps Modernes*). Među onima koji su na nož dočekali knjigu bio je i čuveni Alber Kami, koji je uputio zamerku da je De Bovoar izvrgnula ruglu francuskog muškarca, a francuski književnik Fransoa Morijak (takođe dobitnik Nobelove nagrade) otišao čak i korak dalje skandaloznim komentarom kako posle ove knjige „vagina de Bovoarove više za njega nema nikakvih tajni“ (Moi, 2008: 199). Činjenica da je većina negativnih komentara ciljala na to da dezavuiše autorku kao ženu, umesto da ponudi kontraargumentaciju za iznesene stavove, bila je za ovu norvešku teoretičarku glavni motiv da napiše svoju 'odbranu' De Bovoarove. Tim više što je identičan – poražavajući – obrazac prisutan i početkom devedesetih godina, dakle, skoro pola veka nakon što su objavljeni prvi odlomci iz *Drugog pola* i nakon svih promena i sloboda koje je doneo drugi talas feminizma.

Autori negativnih osvrta na *Drugi pol* uglavnom se fokusiraju na komentare koje De Bovoar iznosi o ograničenjima koje nose materinstvo i ženska fiziološka funkcija, ali pritom zaboravljaju na njenu ključnu misao da žena postaje to što jeste u konkretnim istorijskim okolnostima, a ne pukim rođenjem kao osoba određenog pola. Ovu tezu De Bovoar i dodatno naglašava upozorenjem da se njena upotreba reči *žena* ne odnosi na nekakav arhetip ili ideju o nepromenljivoj suštini ženskosti, već uvek podrazumeva ženu „u sadašnjem stanju vaspitanja i običaja“ (*Drugi pol*, II, 7). Upravo na ovako artikulisanu platformu o identitetu žene kao proizvodu konkretne *situacije* u kojoj se nalazi pojedinačna žena zasniva se i ključni segment odbrane koju izlaže Toril Moi. Drugi aspekt ove odbrane tiče se stava da je polnost, nesumnjivo, bitan segment naših identiteta, ali da se najveći deo naših života i postignuća odnosi na ono što je zajednička i ljudska, a ne polna dimenzija identiteta. Svesna vremenske distance koja stoji između stavova De Bovoar i moderne teorije koju oblikuju saznanja podstaknuta psihoanalizom, francuskom teorijom razlike, kvir teorijom i poststrukturalizmom, Moi brani tezu da se iz *Drugog pola* može ne samo

još uvek mnogo toga naučiti, već da je to i dalje neprevaziđeni tekst feminističke teorije. Ona se posebno osvrće na pokušaj da se opovrgnu teze De Bovoarove iz ugla feminističke poststrukturalne kritike, pri čemu treba imati na umu da u vreme kada je De Bovoar pisala *Drugi pol* kritički aparat feminističke teorije još uvek nije koristio terminološku razliku između pola i roda, a koju poststrukturalizam podrazumeva. Razlikovanje kategorija pol/rod postaje, naime, tek šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka dominantni okvir u kome se uspostavlja razlika između društvenih normi, roda kao konstrukta kulture, i prirode, tj. pola kao biološke datosti, sa druge strane. Iako je ova razlika poslužila prvenstveno u svrhu pružanja otpora biološkom determinizmu koji su udruženim snagama propagirali nauka, religija i filozofija, pa je kao takva imala jasnu funkciju i opravdanje, poststrukturalne teoretičarke na čelu sa Džudit Batler oštro kritikuju ovakvu podelu. One smatraju da prepuštanje pola domenu biologije vodi lažnoj slici da je u pitanju nekakva prediskurzivna, statična i istorijski nepromenljiva suština, pri čemu ova kritika seže i do same De Bovoar iako je distinkcija o kojoj je reč uspostavljena tek dve decenije kasnije u odnosu na vreme kada je napisan *Drugi pol*.

Moi ističe da je uspostavljanje razlike na relaciji pol/rod bilo od velikog značaja za demistifikaciju i artikulisanje otpora represivnim modelima biološkog determinizma, ali da u kontekstu teorije subjekta ova razlika igra sasvim minornu ulogu. Kada je „u pitanju potreba da se dođe do konkretnog, istorijski utemeljenog razumevanja toga šta znači biti žena (ili muškarac) u datom društvu“, ovo razlikovanje jednostavno nema značaja (Moi, 1999: 4–5). To je ujedno i jedan od razloga zbog čega, po njenom mišljenju, *Drugi pol* još uvek predstavlja najbolju teoriju tela i čoveka kao polno određenog bića. Jer upravo se u modelu subjekta kakav brani De Bovoar može prepoznati neesencijalističko, društveno-istorijski konkretizovano razumevanje tela za kakvim tragaju današnje teoretičarke, ali koje one uporno odbijaju da vide u modelu subjekta Simon de Bovoar.

2. Simon de Bovoar kao preteča postmoderne: feministička polemika o esencijalizmu

U pokušaju da pokaže u kojoj meri se na Simon de Bovoar može i treba gledati kao na preteču postmoderne, Moi ne osporava činjenicu da su pol i telo takođe konstrukti kulture, tj. istorijski promenljive kategorije (kao što je to i rod), ali ističe da su čitavu konfuziju stvorili zapravo sami poststrukturalisti pojednostavljenom i pogrešnom generalizacijom. Tim pre što u pojedinim jezicima uopšte i ne postoje odvojeni termini za pol i rod (npr. francuski *sexe*) pa to ipak nije sprečilo feministkinje ovih zemalja da razluče biološku dimenziju polnosti od društvenih normi i kulturom nametnutih rodnih identiteta. Ne postoji, naime, razlog da pretpostavimo da je samo zato što neko piše o polu i biološkim datostima on *apriori* esencijalista. To što De Bovoar piše o anatomskim i biološkim karakteristikama koje ženu čine ženom ne dovodi je do zaključka da biološka svojstva žene nužno proizvode određene društvene i političke konsekvence. Potpuno je stoga pogrešno osporavati svaki

esencijalizam kao politički retrogradan povratak u metafiziku i patrijarhat. Zapravo, kako s pravom ističe Moi, jedini oblik esencijalizma koji feminizam mora da odbaci jeste biološki determinizam (Moi, 1999: 37). Konfuziju stvara pogrešna pretpostavka da je uvažavanje bioloških datosti ekvivalentno priznanju da su društvene norme utemeljene u ovim datostima.

U tom smislu, čak i kada bismo prihvatili tezu En Fausto-Sterlin (Anne Fausto-Sterling) o više polova², to mnoštvo polova ne bi, naglašava Moi, direktno dovelo i do umnožavanja rodних identiteta. A kada bi se to i desilo, čak ni to nam ne bi dalo razloga da verujemo kako bi kao direktna posledica tih multipliciranih rodova nastala manja represivnost društvenih normi, tj. da bi taj skup umnoženih rodova ukinuo hijerarhiju koja postoji u dosadašnjem binarnom odnosu dva pola. Time što primećuje evidentnu činjenicu da polnu razliku ustanovljuje postojanje reproduktivne funkcije, De Bovoar ne usvaja automatski logiku represivne ideologije jer čitav tekst *Drugog pola* pokazuje upravo suprotno (Moi, 1999: 41). Seksistička ideologija, drugim rečima, ne proizilazi nužno iz priznanja da postoje biološke osnove za kategorizaciju ljudskih bića u dva osnovna pola, kao što ni svaka upotreba reči 'žena' ne podrazumeva nužno trijumf metafizike, filozofski poraz ili izdaju politike feminizma.

Svi ovi gestovi moderne dekonstrukcije u kojima se insistira na strateškoj upotrebi esencijalizma, ili se reč žena stavlja pod znake navodnika, zapravo su suvišni i nepotrebni. Gest koji treba učiniti čini već sama De Bovoar, ukazavši da je polnost značajan deo čovekovog identiteta, ali da je ona ipak tek segment onoga što čini sadržaj njegovih aktivnosti. Tela žene jesu ženska, ali ona su isto toliko i ljudska tela, a ženina interesovanja, sposobnosti i postignuća uveliko nadilaze oblast polnih razlika, ma kako ih definisali. Feminizam koji poput Džudit Batler vidi automatsku vezu između bioloških datosti i represivnih normi veoma je blizak logici patrijarhata, koja na isti način – samo u suprotnom smeru – izvodi društvene norme iz bioloških datosti. Biološke činjenice, izričita je De Bovoar, nemaju značenje apsoluta i ne mogu biti osnova unapred zacrtane i neizbežne sudbine. Na njima se ne može graditi hijerarhija polova jer one ne pružaju objašnjenje zbog čega je žena ustanovljena kao *Drugo*, i ne mogu je same po sebi osuditi na stanje večne podređenosti (Moi, 1999: 62).

Ambivalentnost identiteta rezultat je neprekidne dinamike između onoga što čini biološku i ljudsku dimenziju čoveka. Kao što se žena ne može svoditi na njenu fiziologiju i biološku funkciju, niti se u njima mogu pronalaziti opravdanja za postojanje represivnih modela i društveno ustanovljenih hijerarhija, o njoj se ne može govoriti ni u terminima opšteljudskog i zajedničkog. Zapravo, govor koji je vidi kao biće istovetno muškarcu isto je toliko represivan kao i govor koji u njoj vidi biće koje se može definisati isključivo u terminima polne razlike. „Naravno“, piše De Bovoar,

² En Fausto Sterlin je američka teoretičarka roda i profesor biologije i ženskih studija na Univerzitetu Braun (Viskonsin). Pažnju vanakademske javnosti privukla je knjigama *Myths of Gender* (1992) i *Sexing the Body* (2000), u kojima podvrgava kritici konvencionalno naučno stanovište o dva pola i iznosi provokativnu tezu da je moguće – u zavisnosti od strukture gena i različitih nivoa hormona u stadijumu pre rođenja – govoriti o čak pet diferenciranih polova.

„žena je kao i muškarac ljudsko biće, ali takva izjava je apstraktna. Činjenica je da se svako konkretno biće uvek nalazi u nekoj određenoj situaciji“ (Moi, 1999: 8). Budući da je i sama uvek u *procesu nastajanja*, identitet žene ne možemo posmatrati kao fiksiranu realnost. Dosledna duhu egzistencijalizma, De Bovoar naglašava i to da je identitet čoveka u njegovim rukama – značenje nam nije dato unapred, to je uvek nešto što sami stvaramo. Biti u konkretnoj *situaciji* uvek podrazumeva dinamiku fakticiteta i slobode. Identitet žene, kao i muškarca, pripada domenu zamislivog i mogućeg, a ne samo datog i zadatog. Kroz interakciju sa drugima gradi se specifično iskustvo sebe kao živog bića, a ono je deo specifične situacije u kojoj se formira nečiji identitet.

2.1 Sloboda kao suštinsko obeležje istorijski situiranog subjekta

Kada se problematika identiteta svede na koordinate pola i roda, gubi se iz vida činjenica da su i muškarac i žena kao polom definisana bića istovremeno mnogo više u odnosu na svoj pol i rod. Oni su i bića određena rasnom i klasnom pripadnošću, starosnim dobom, nacionalnošću i svim ostalim kategorijama kojima određeno društvo pridaje poseban značaj, ali i sasvim ličnog i neponovljivog iskustva koje svakog pojedinca čini drugačijim od ostalih³. Autorka *Drugog pola* izbegava oba pola ovog redukcionizma, kako onaj koji ženu posmatra kroz prizmu prirode, tela i polnosti, tako i onaj koji govori isključivo u terminima roda, ideologije i kulture. U teoriji subjektivnosti Simon de Bovoar izvdaja se, stoga, termin koji baca svetlo na sve ostalo i čini okosnicu ideje o *drugom polu*, a to je – sloboda. Tvrditi da telo uvek deluje u sklopu određene situacije podrazumeva da je značenje ženskog tela neraskidivo povezano sa načinom na koji žena koristi slobodu. A sloboda je deo situacije u kojoj se pojedinac zatiče i koju pod određenim okolnostima može da menja.

Čovekova subjektivnost uvek je otelotvorena subjektivnost, ali njegovo telo ne nosi isključivo obeležja polnosti. Budući da je telo način čovekovog postojanja u svetu, celokupnost odnosa čoveka i sveta prelama se kroz prizmu njegovog telesnog postojanja. Kroz dijalektičku interakciju sa svetom oko sebe, pojedinac je u situaciji da pristane na ograničenja koja se nameću njegovoj slobodi, ili da teži da ta ograničenja prevaziđe. Konačno, na pojedinačnim bićima – ženama i muškarcima, kao i na njihovoj kolektivnoj svesti, leži odgovornost na koji će se način odrediti prema sopstvenom i prema telu drugih, čime se zapravo pojedinac i kolektiv određuje i prema slobodi, koju De Bovoar smatra suštinskim obeležjem čoveka. De Bovoar naglašava ambivalentnost ljudskog tela u smislu da je ono istovremeno potčinjeno zakonima prirode, ali i da je neotuđivi deo domena u kome se proizvode značenja. Ono se ne može svoditi niti na jednu od ove dve dimenzije, pa se na empirizam i idealizam

³ Ovakvim stavom, ona se takođe udaljava i od marksizma, koji optužuje za redukcionističku vizuru u kojoj se individualno iskustvo žene marginalizuje, a ljudi svode na ekonomske entitete. De Bovoar se zapravo ograđuje od svih redukcionističkih paradigmi koje nastoje da raznolikost ženskog iskustva svedu na uske okvire hijerarhijski definisanih modela subjektivnosti, uključujući tu i psihoanalizu. U tom smislu, možda je najpreciznije tumačenje dala Margaret Simons, koja ističe da egzistencijalistička ontologija kojoj pripada De Bovoarova čini najbližom takozvanoj „politici iskustva“ Nove levice i radikalnom feminizmu šezdesetih (Simons, 1995: 251).

može takođe gledati kao na redukcionističke paradigme, budući da svojoj suprotstavljenosti jednostranosti obe nastoje da ukinu ambivalentnost čovekove prirode.

De Bovoar je izričita u stavu da biološke činjenice predstavljaju bitan aspekt čovekovog postojanja u svetu, ali da one *ne mogu* biti temelj ljudskim vrednostima. Moi se ovakvim objašnjenjem ujedno obraća i brojnim kritičarima De Bovoarove (od kojih najveći broj dolazi upravo iz redova feminističkih teoretičarki) koji u njenim tvrdnjama pronalaze negativan odnos prema fiziologiji ženskog tela, a posebno prema materinstvu. Norveška teoretičarka priznaje da se destruktivna predstava majke može izdvojiti kao jedan od motiva u celokupnom delu De Bovoarove koji se stalno i iznova nameću. Ona, međutim, naglašava da osnovna logika ove argumentacije ipak vodi zaključku da će projekat slobode dovesti do prevazilaženja represivnih modela i ostvarenja novih oblika postojanja u kojima će dosadašnja iskustva žene kao majke nužno dobiti nova značenja. Na samom kraju *Drugog pola*, De Bovoar izgovara reči koje podupiru ovakvo tumačenje: „Da ponovimo još jednom, objašnjenje njenih ograničenja moramo tražiti u samoj situaciji u kojoj se žena nalazi, a ne u nekakvoj misterioznoj suštini; stoga budućnost leži pred nama širom otvorena ... a slobodna žena se rađa upravo sada“ (Moi, 1999: 66)⁴.

3. Drugost kao ontološki temelj bića: ima li mesta nadi?

Uprkos jasno izrečenoj optimističnoj noti kojom završava studija *Drugi pol*, ostaje donekle nedorečeno kakvoj subjektivnosti treba da teži žena kako bi vizija slobode o kojoj govori De Bovoar postala realnost. Poznati su njeni stavovi o tome da će već samo društvo socijalizma, za koje se De Bovoar zalagala, stvoriti povoljne okolnosti u kojima će projekat ženske emancipacije biti deo društvenog poretka koji se temelji na ideji jednakosti i ravnopravnosti. Ali ako se prisetimo njenih reči kako je potrebno veliko odricanje da se čovek ne postavi kao jedini i apsolutni subjekt, nameće se utisak da se iza političke vizije i optimističnog tona kojim završava *Drugi pol* krije ontološka vizija koja ne daje do kraja pokriće, i koja podriva ovako nedvosmisleni optimizam.

Drugost je, piše De Bovoar, neposredna činjenica društvene stvarnosti, ali i „osnovna kategorija ljudske misli“ (De Bovoar, 1982: 13). Ovakvom tvrdnjom ona

⁴ Iz ovoga, naravno, ne proizilazi da jedino Moi ispravno uočava kako su kritike koje De Bovoarovu optužuju za biološki redukcionizam pogrešno zasnovane. Videti npr. tekst "Beauvoir's Two Senses of "Body" in The Second Sex", u kome autorka (Julie K. Ward) takođe objašnjava kako ginocentrička kritika ne uvida da u negativnim opaskama na račun materinstva De Bovoar zapravo opisuje način na koji patrijarhat tretira žensko telo. Reč je o vrednosnom sistemu koji postaje opšteprihvaćeno merilo u konkretnoj *situaciji* političkog, ekonomskog i društvenog konteksta, a nikako o vrednosnom sistemu za koji se može reći da sama De Bovoar prihvata i propagira (Margaret A. Simons (ed.), *Feminist Interpretations of Simone de Beauvoir*, 1995). Takođe je od značaja uvodni tekst u ovoj antologiji koji nudi sažet pregled načina na koji su feminističke teoretičarke tumačile najbitnije ideje De Bovoarove (Jo-Ann Pilardi, "Feminists Read The Second Sex"). Značaj kritičke pažnje koju je knjiga *Drugi pol* počela da izaziva jeste u tome što, kako je navedeno na početku, a kako ističe upravo autorka ovog teksta, ona predstavlja presek svih najznačajnijih pitanja feminističkog diskursa sa kraja dvadesetog veka.

se nadovezuje na Hegela, ali i na francuskog antropologa Levi Strosa, koji je pisao kako je prelaz iz prirodnog u kulturno stanje određen sposobnošću čoveka da biološke odnose shvati kao dualitet i sistem suprotnosti. Problem je u tome, piše De Bovoar, što se sama svest konstituiše kroz fundamentalno neprijateljstvo prema svakoj drugoj svesti, i što subjekt svoju afirmaciju stiče tako što drugog preobražava u nešto nebitno – u objekt (De Bovoar 1982: 14). Od najdrevnijih mitologija do savremenih zajednica, *jedno* je uvek bilo definisano u suprotnosti prema *drugom*, koji se u zapadnoj kulturi najčešće izjednačava sa negativnom predstavom onoga čemu je suprotstavljen. „Za seljake su svi oni koji ne pripadaju njihovom selu sumnjivi 'drugi'“, piše De Bovoar i dodaje: „za domoroca jedne zemlje stanovnici drugih zemalja su 'stranci'; za antisemite Jevreji su 'drugi', za američke rasiste to su Crnci, za kolone domoroci, za vladajuću klasu proleter“ (De Bovoar, 1982: 13).

Ali kroz borbu potlačenih grupa da ostvare svoja prava – borbu koja je često imala oblike krvavih revolucija – ova apsolutizovana *drugost* postepeno se zamenjuje svešću o uzajamnosti odnosa, što je i dovelo do toga da brojne potlačene i manjinske grupe vremenom ostvare pravo na jednakost. Jedino se u slučaju žena „drugost javlja kao apsolutnost“. Njihova zavisnost, ističe De Bovoar, nije posledica nekog konkretnog događaja ili datuma, pa činjenica drugosti ovde nema dimenziju istorijske uslovljenosti na način na koji je to u slučaju ljudi crne rase ili proletera. Stiče se utisak da je drugost u ravni polne razlike ukorenjena u samom biću kao nepromenljiva činjenica postojanja. Jer proletera nije oduvek bilo, a žena jeste; i oduvek je njihovo postojanje bilo podređeno muškarcu. Iako je sa ostvarenjem građanskih prava njen položaj vremenom evoluirao, „nikada dva pola nisu ravnopravno delila svet“ (De Bovoar 1982: 16). Žene, za razliku od većine potlačenih grupa, ne predstavljaju manjinu – one žive rasute među muškarcima i njihove veze sa konkretnim muškarcima mnogo su čvršće nego veze sa drugim ženama. „Buržujke su solidarne sa buržujima a ne sa ženama proleterima; bele žene sa belim muškarcima a ne sa crkinjama“ (De Bovoar, 1982: 15). Teškoća da se žene organizuju kao grupa koja deli zajednički interes uprkos razlikama, kao i nedostatak solidarnosti među samim ženama, od suštinskog su značaja za njihovu viševjekovnu potčinjenost. Odgovornost za ovo stanje potlačenosti stavlja se stoga i na teret samih žena koje su prihvatale, ili još uvek prihvataju, nametnutu inferiornost, i koje često nisu dorasle zadatku koji od njih traži da se izbore sa teretom slobode i nezavisnosti.

Sa druge strane, želja za dominacijom izražena u zakonima koji uređuju život i organizaciju društva, i dodatno ojačana potporom koju dobija u filozofiji, teologiji ali i nauci, učinila je ovo stanje još beznadežnijim. „Potrebno je veliko odricanje“, piše De Bovoar, „da se čovek ne postavi kao jedini i apsolutni Subjekt“ (De Bovoar, 1982: 22). Čak i dok je još stajao zbunjen pred misterijom prirode i života, muškarac je sanjao o vlasti i moći (De Bovoar, 1982: 102), pa je kulturni maniheizam duboko usađen u ontološko biće čoveka. Trijumf patrijarhata stoga nije bio ni slučaj, niti ishod nekakve revolucije, već čist izraz muške prevlasti potpomognute biološkim preimućtvom. A te privilegije, piše De Bovoar, muškarci se nikada nisu odrekli. Kada se pol doživljava kao sveprožimajući, a polna razlika postane koordinata na kojoj se uspostavlja celokupni odnos između žene i muškarca, onda taj odnos po sopstvenoj unutrašnjoj logici prelazi u rat polova.

Budući da je ženi u patrijarhату namenjen status podređenog pola – koji mnoge žene kroz istoriju nisu čak ni dovodile u pitanje – može se zaključiti da bi žena mogla da promeni svoje stanje imanencije i neslobode jedino ako se izbori da bude subjekt na način na koji muškarac to već jeste. Ali s obzirom da De Bovoarova istovremeno govori i o drugoj – mračnoj strani muške subjektivnosti kojoj je – da bi bila to što jeste – većito potrebno da na drugog projektuje vlastite slabosti, proizilazi da bi tako osvojena subjektivnost i sama morala da ima represivni karakter. Takva subjektivnost, i takva sloboda, nužno bi morale da proizvode inferiorne *druge* – na isti način na koji to čini patrijarhalna svest muškarca. Neotuđivi deo istinske slobode predstavlja stoga upravo briga za slobodu drugog – jer želiti slobodu za sebe ne može biti odvojeno od želje da i drugi bude slobodan.

De Bovoarova nigde, zapravo, ne glorifikuje mušku subjektivnost već samo pokazuje u kojoj meri se u patrijarhату ova subjektivnost konstituiše kroz projekciju sopstvenih nerazrešenih protivrečnosti prema ženi, koja u tom procesu projekcije zadobija status *Drugog*. Linda Zireli, jedna od malog broja teoretičarki koje su uočile ovu dimenziju kod De Bovoar, takođe ističe da se kod De Bovoarove ne radi o prihvatanju muške subjektivnosti, već o *oneobičavanju* (defamilijarizaciji) kao specifičnoj strategiji feminističkog diskursa. Ova strategija ima za cilj da ukaže na ideološku utemeljenost predstava koje su predstavljene kao neutralne i prirodne činjenice. Značenja koja De Bovoar na ovaj način ispisuje zapravo su na liniji onoga što danas povezujemo sa postmodernom kritikom subjekta. Ona su to čak i više nego što je slučaj sa Kristevom, smatra Zireli, jer ova kritika u modelu subjekta kakav obrazlaže De Bovoar ima značajnu političku notu. Dok za Kristevu materinstvo – kao prostor neiskazivog – ostaje izvan Simboličkog poretka, za Simon de Bovoar materinstvo predstavlja dimenziju Simboličkog koju treba pridobiti natrag kroz politički čin preoznačavanja.

Ako se prenaplašeni oblici individualizacije nameću kao najpoželjniji oblici društvene organizacije, ne treba da nas čude ni sve ekstremniji oblici društvene patologije koji kroz nasilje i destruktivnost pokušavaju da ponište užas otuđene svesti i psihičke izolacije. Odbacujući redukcionizam prethodnih modela subjekta, ali i psihoanalize koja je zadržala hijerarhijski princip rodne razlike, De Bovoar ponavlja svoju osnovnu misao, zbog koje joj, uostalom, zasluženno i pripada mesto stožerne figure u istoriji feminističke ideje, i po kojoj zaslužuje da bude upamćena: „Za nas se žena definiše kao ljudsko biće u potrazi za vrednostima u svetu vrednosti...” (De Bovoar, 1982: 76).

4. Završne napomene

Uprkos stanovištu koje se zauzima u ovom radu, a koje se u najvećoj meri poklapa sa tumačenjem Toril Moi koje smo ukratko razmotrili, mora se priznati da je donekle opravdana kritika na račun nedoslednosti u optimizmu De Bovoarove, posebno kada se uzme u obzir duboka psihološka uslovljenost patrijarhalne subjektivnosti o kojoj ona na početku i sama govori kao ontološkoj osnovi bića⁵. Stoji

⁵ U okviru obimne studije posvećene delu Lis Irigarej (*Ethics of Eros*, 1995), Tina Čanter obrazlaže da se upravo u ovoj unutrašnjoj kontradikciji između Sartrovog optimizma i Hegelove dijalektike, koju po njenom mišljenju De Bovoar nije uspela da prevaziđe, nalazi objašnjenje zbog čega je ona

primedba o tome da De Bovoar ne daje jednoznačne odgovore kada je reč o slobodi za ženu – jer se i prepreke koje stoje na putu njenoj slobodi ne odnose samo na one koje postavlja kultura utemeljena na dominaciji muškog subjekta, već i na neizvesnost i težinu odgovornosti koju sa sobom povlači sloboda. „Taj put je koban“, ističe De Bovoar, jer pored ekonomskog, žena je prinuđena da se suoči sa metafizičkim rizikom slobode, što je čak i teži zadatak. Pred zadatkom da treba da definiše vlastite ciljeve i suoči se sa neizvesnošću i težinom vlastitih izbora, žena često ostaje dobrovoljni izgnanik koji nema snage da zatraži svoje pravo na vlastitu subjektivnost. Ona se radije prilagođava zadatoj ulozi *drugog* u kojoj nema istinskog reciprociteta, ali nema ni težine odgovornosti koju podrazumeva sloboda. Kao neprekidni izazov kulturi koju stvaraju oba pola ostaju stoga otvorena pitanja *slobode* i *odgovornosti* – pitanja kojima je Simon de Bovoar s pravom dodelila centralno mesto u svojoj analizi hijerarhijske matrice zapadne kulture.

Literatura

- Bahovec, D. Eva. 2007. "Feminizam i ambivalentnost: Simon de Bovoar". Beograd: Genero, elektronsko izdanje br. 1. Dostupno na: <http://www.zenskestudie.edu.rs/pdf/eva.pdf>
- Chanter, Tina. 1995. *Ethics of Eros: Irigaray's Rewriting of the Philosophers*. New York & London: Routledge.
- De Bovoar, Simon. 1982. *Drugi Pol I,II*. Beograd: Bigz.
- Moi, Toril. 1999. *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Moi, Toril. 2008. *Simone de Beauvoir: the Making of an Intellectual Woman*. Oxford: Oxford University Press.
- Simons A., Margaret (ed.). 1995. *Feminist Interpretations of Simone De Beauvoir*. The Pennsylvania State University Press.
- Zerilli, M. G., Linda. 1992. "A Process Without a Subject: Simone de Beauvoir and Julia Kristeva on maternity", *Signs*, Vol. 18, No. 1, pp. 111–135.

prihvatila model muške subjektivnosti. Čanter, naime, zaključuje da jedino što De Bovoarova uspeva da ponudi ženi jeste to da postane manje žena a više muškarac (Chanter, 1995: 75). Žena bi trebalo da prevaziđe prepreke koje joj stoje na putu transcendencije na način na koji je Sartr smatrao da čovek treba da se izdigne iz konkretnih okolnosti i pokuša da ostvari svoje potencijale kao slobodno biće. Ali Simon de Bovoar, smatra T. Čanter, ignoriše značaj polne razlike, tj. činjenicu da je ženski pol drugačiji od muškog, i da ostvarenje ženske subjektivnosti ne može slediti putanju kojom ide muškarac. Ovakva argumentacija previda, međutim, činjenicu da De Bovoar nigde zapravo ne glorifikuje mušku subjektivnost već samo pokazuje u kojoj meri se u patrijarhatu ova subjektivnost konstituiše kroz projekciju sopstvenih nerazrešenih protivrečnosti prema ženi, koja u tom procesu projekcije neminovno dobija status *drugog*.

Petra Mitić

**THE SECOND SEX THEN AND NOW:
TIME DISTANCE IN THE RECEPTION OF
SIMONE DE BEAUVOIR'S FEMINISM**

Summary

Since the publication of her monograph *The Second Sex*, the French theorist Simone de Beauvoir has been considered the cardinal figure of feminism. The influence and significance of this study is measured by the extent to which it succeeded in putting together the most important issues which had been the focus of the feminist struggle and critical thinking of her predecessors. The measure of its influence – certainly among the most important texts of the twentieth century – is also shown in the fact that this study has actually opened a completely new chapter in the field of feminist discussion. The animosity that *The Second Sex* was met with among the then influential figures of the French literary establishment continues to amaze, the main paradox being related to the fact that the hostile reaction corresponded to the way many feminist scholars reacted to the author's ideas. Contemporary theory has conceded the crucial importance of this text, while on the other hand it has been stated too many times that we should regard it as a document from a *bygone era*. The question that is certainly worth asking is whether we should regard these ideas as of no essential relevance within the framework of contemporary theory. Despite the trend that prevails in critical discourse, there have been opposing voices as well, attempting to prove that not only was Simone de Beauvoir well ahead of her time, but that we can also use her thinking to examine the validity of some key postmodern insights, which in critical theory today have often been given the status of unquestionable authority.

petra.mitic@filfak.ni.ac.rs

VREME I SEMANTIKA (DUGO)VEČNOSTI U SAVREMENOJ SRPSKOJ I ANGLOFONOJ PROZI

Sažetak: Tematizacija odrastanja, sazrevanja i starenja u književnosti nemoguća je bez razmatranja kategorije vremena, koja od aristotelovskog, linearnog kontinuuma prerasta u narativni konstrukt zasnovan na Bergsonovom pojmu razlike mišljenog i doživljenog vremena, premda se postulati linearnosti i kontinuiteta u strukturisanju proznog pripovedanja nikad ne odbacuju u potpunosti. Nekoliko romana i knjiga kratkih priča iz savremene srpske i anglofone proze poslužiće u ilustraciji teze da se predstavljanje proticanja vremena u proznom pripovedanju zasniva koliko na hronološkoj i kauzalnoj obradi ličnog i privatnog iskustva, toliko i na kolektivnom pamćenju, na sećanju, tradiciji i linearnom nasleđu istorije i ideologije. Rad će preispitati semantiku (dugo)večnosti na dva načina. Dugovečnost kao sinonim za perpetuiranu političku i društvenu moć u prozi Mirjane Đurđević tematizuje starost kao pretnju rđave beskonačnosti i kao fenomen gerontokratije koja i u političkom i u privatnom kontekstu označava večno vraćanje istog. Starošću kao naracijom nemoći i slabljenja, gašenja telesnih i duhovnih moći kaogod i sentimentalne ili satirične rekapitulacije doživljenog rad će se baviti na primeru proze Dragana Velikića, En Biti i Džulijana Barnsa.

Ključne reči: američka književnost, minimalizam, kratka priča, pripovedanje

1. Starost, vreme, jezik: od izraza do samozaborava

Tematizacija odrastanja, sazrevanja i starenja u književnosti nemoguća je bez razmatranja kategorije vremena, i obratno: vreme se ne može opisati u književnosti adekvatno ukoliko ne prati rast i mene junaka. Vreme od aristotelovskog, linearnog kontinuuma prerasta u narativni konstrukt zasnovan na Bergsonovom pojmu razlike mišljenog i doživljenog vremena, premda se postulati linearnosti i kontinuiteta u strukturisanju proznog pripovedanja nikad ne odbacuju u potpunosti. Predstavljanje proticanja vremena u proznom pripovedanju zasniva se koliko na hronološkoj i kauzalnoj obradi iskustva, toliko i na kolektivnom pamćenju, na tradiciji i linearnom nasleđu istorije i ideologije. Dugovečnost kao sinonim za perpetuiranu političku i društvenu moć tematizuje starost kao pretnju rđave beskonačnosti i kao fenomen gerontokratije koja u političkom i socijalnom kontekstu označava večno vraćanje istog. Starošću kao naracijom nemoći i slabljenja, gašenja telesnih i duhovnih moći kaogod i sentimentalne ili satirične rekapitulacije doživljenog bave se mnoga knji-

ževna dela: junaci anglosaksonskog epa *Beovulf* govore o „odvratnoj starosti“ kao poniženju za ratnika, Šekspirovi su komadi puni staraca gladnih laskanja koji brane dogmu i autoritet, zahtevajući rigidno poštovanje zakona. Pored *Kralja Lira*, gde – da parafraziramo naslovnog junaka – ne samo da starost greši nego se greši i protiv nje, čak se i u lepršavoj komediji kakva je *San letnje noći* nad ljubavne komplikacije nadvija senka – zakon – kad Egej zatraži smrt za svoju kćer Hermiju koja ne želi da se uda za onog koga joj je otac namenio. Starost se ne poziva samo na zakon, već i na kapric: Lir se odriče Kordelije zbog nedostatka leporekosti, Gloster Edgara zbog falsifikovanog dokaza. Starost je, s jedne strane, bespomoćna, s druge, totalitarna, kao slika nemilosrdnog Kronosa koji guta sopstvenu decu da bi mogao vladati večno.

U drami Borislava Pekića *Čaj u pet deca* gutaju roditelje, braneći im pravo na samostalan život u skladu sa sopstvenim potrebama, zastrašujući ih anomalijama i nepravdama savremenog sveta, podrazumevajući da je obaveza starih da stvore atmosferu spokoja i udobnosti za mlade, te potom nepovratno nestanu. Zato Pekićevi junaci kreiraju sebi virtuelni život: etnički i kulturno različite Noru i Jiržija združuje usamljenost u staračkom domu, gde su se zavoleli i odlučili da poznu ljubav prožive u iluziji braka. Ugladeni Čeh i Engleskinja iz srednje klase postaju fiktivni klijenti agencija za nekretnine kako bi uživali u razgledanju kuća koje nikad neće kupiti, raspitivanju o turističkim destinacijama na koje neće ići i automobilima koje neće moći da priušte. U skladnoj zajedničkoj fantaziji, Pekićevi protagonisti konstruišu alternativni bračni život. Ova televizijska drama deluje kao basna o britanskom mentalitetu, ali se čita kao parabola o starosti koja sebe čini ne samo podnošljivom, nego i uzbudljivom. Ne sasvim kao u romanu Voje Čolanovića *Zebnja na rasklapanje*, gde starac Nebojša Tutuš osniva terorističko udruženje „Tigrovi trećeg doba“, Pekićevi junaci menjaju svet: kreiraju virtuelne identitete ne od prošlosti, već od – mogućnosti. Nora i Jirži se kao fiktivni bračni par pripremaju za fiktivno putovanje na Kanarska ostrva, razgledaju bentlija i lepu kuću, crtajući mapu svoje unutrašnje emigracije. Pre nego što život napusti njih, oni će napustiti njega, i to ne u senilnom samozaboravu. Nora postaje gospođa Jermolenko i pod tim pseudonimom funkcioniše u empirijskoj realnosti.

Temama starosti i proticanja vremena važan činilac je jezik, jer starenje donosi svest o nemoći jezika da iskaže i pokaže. U pričama iz zbirke *Sto od limunovog drveta* Džulijana Barnsa konvencionalne rečenice svakodnevnog govora kontrastirane su sa unutrašnjom napetošću i potisnutim bolom protagonista. Pored zajedničke teme starosti, zajednički je i lajtmotiv fatalne neadekvatnosti jezika da kaže realnost emocije.

Stoga kliše i fraze postaju ključni činilac lingvističke deflacije, te junaci govore jednim jezikom koji znaju, konvencionalnim izrazima izbegavaju i objašnjenja, i introspekciju. U lirskoj i melanholičnoj „Priči o Metsu Ajzrelsonu“ Barbro i Anders su u spasonosnom pričanju pričica otkrili jedini ventil nerealizovane ljubavi: odlučujući trenutak da se progovori *istina* i govori *istinom*, a ne pričicom ili frazom, umesto zakasnele bliskosti donosi razdor. Istina stiže prekasno, jer su Barnsovi junaci prihvatili lažnost svog dogovorenog komuniciranja sa svetom, saživevši se s njom toliko da istina postaje besmislica i apsurd. Sreća te postoji spasonosni privatni

registar mantri i rituala: junak „Higijene“ godišnje odlaske u London radi večere sa svojim pukom i posete ljubavnici šeretski odsečnim vojničkim jezikom predstavlja kao obavljanje zaduženja; Anders godinama kroji priču o rudniku u Falunu, koja deluje faktografski bezlično a zapravo je neposlato ljubavno pismo; u „Apetitu“ su imena jela spasonosne lozinke koje razmenjuju muž oboleo od Alchajmerove bolesti i njegova posvećena supruga. „Ograđeni voćnjak“ je mračno svedočanstvo o tihoj bračnoj tiraniji, ali je istovremeno alegorija čitanja koja natkriljuje celu zbirku pitanjem – vidimo li stvari onakvim kakve jesu, ili samo onakvim kakvim ih čini naše uverenje? Starački samozaborav strelovito kida rastrzanost između dva životna izbora – na samrti, glavni junak o obema ljubavima svog života govori istim rečima: „Moja žena, znate. Mnogo sretnih godina“ (Barns, 2005: 186). Tu otkrivamo da je konvencionalnost govora katkad spasonosna, da sama neadekvatnost jezika spasava od bolnog osvešćenja o toj neadekvatnosti.

Džulijan Barns je teme starosti i jezika-neprijatelja „propustio“ kako kroz različite socijalne i nacionalne miljee, tako i kroz kompleksnu psihološku paradigmu: od Švedske do Rusije, od preljube do homoseksualnosti, od idolatrije do zlostavljanja. On slika luk starosti koji Šekspir jezgrovitopisuje kao „drugo detinjstvo i sušti zaborav“. Priča „Budnost“, tako, slika agresivnu sitničavost i zajedljivost ostarelog homoseksualca i ljubitelja muzike kojima se prikriva patnja zbog emotivnog udaljavanja od dugogodišnjeg partnera. Već pomenuti „Ograđeni voćnjak“ predočava rezigniranu pokornost s kojom zanemoćali ljudi podnose zlostavljanje od strane bližnjih: ta pokornost glavnog junaka pretvara u žrtvu perfidnog bračnog „lapota“. „Znati francuski“ tematizuje usiljenu energičnost pokušaja da se pozno doba života besprekorno organizuje makar čitanjem knjiga po abecednom redu: „Nakon što sam završila sa Barnsom prešla sam na Brukner Anitu“ (Barns, 2005: 144), piše fiktivnom Džulijanu Barnsu štićenica staračkog doma koja tašnu s dokumentima drži u frižideru, u strahu od vatre. Svaka priča govori o nezavršenim poslovima, neživljenim ljubavima, neispunjenim željama, a svaki junak pokušava da, nakon decenija „dogovorne“ konvencionalnosti, barem u završnici života progovori istinu i progovori istinom.

2. Klasni imperativ u strategiji borbe sa vremenom

Kuća veselja (1905) američke spisateljice Idit Vorton jeste primer paraboličnog realizma, realističkog postupka koji dostiže snagu i dimenzije alegorije u predstavljanju razvoja junakinje u njujorškom visokom društvu poslednje trećine devetnaestog veka čiji su zakoni isto onoliko surovi koliko su licemerni. Ovaj roman nije samo prema socijalnim normama kritička povest o finansijskoj propasti i moralnoj difamaciji dostojanstvene i idealistične Lili Bart, nego i o njenoj ličnoj drami izbora između moralnog i ekonomskog imperativa, drami izbora u kojoj upravo vreme igra ključnu ulogu: pred njom su alternative dostojanstvenog siromaštva koje je posledica mladalačko-idealističkih odluka, i brak kao isključivo ekonomska zajednica kakvu bi racionalna zrelost mogla izabrati ukoliko odbaci sferu emocija i etike. Ponuđene

opcije nemaju univerzalnu, večitu važnost, te *Kuća veselja* govori o važnosti novca i društvenog položaja koliko i romani Balzaka, Stendala i Džejn Ostin, no glavna junakinja neće steći ni uspeh ni bogatstvo kao De Rastinjak, niti uspeti da se lepotom, obrazovanjem i moralnim integritetom nametne bogatom mladoženji kao njegov jedini logičan izbor. *Kuća veselja* jeste i roman o neumitnosti proticanja vremena koje nije saveznik glavne junakinje, nego doprinosi urušavanju njenog skromnog imetka, nestajanju mladalačkog šarma, fizičke lepote i ljupkosti. Lilino odrastanje i obrazovanje ostaju nedovršene misije iz paradoksalnih razloga: naime, njena etičnost se suprotstavlja svakoj mogućnosti kompromisa, čak i onda kad bi kompromis mogao biti dostojanstven, a njena socijalna sredina upravo očekuje ogrešenje o sve moralne imperative kako bi bila izabrana finansijska sigurnost, sigurnost u kojoj Lili i te kako uživa i koje niti može niti želi da se odrekne. Principijelnost životnih izbora predodređuje junakinju za poraz u društvu gde su moralnost i obzir nepoželjni ukoliko nisu licemerno instrumentalizovani onako kako to čini intrigantkinja Berta Dorset, koja će Lili kompromitovati i poniziti ne bi li od javnosti sakrila sopstvene vanbračne veze. Već na početku romana jasno je da Lilin status neudate i finansijski neobezbeđene devojke u aristokratskom okruženju Njujorka znači i nedostatak sigurnog zaklona i zaštite od intrige: ova lepa i uglađena mlada žena je višegodišnja zvezda visokih društvenih krugova, sa očevitim znacima zasićenja i teretom neresenog socijalnog statusa. To se vidi u njenom prvom opisu u romanu: „tamni šešir i veo vraćali su joj devojačku umiljatost i svežinu koju je počela da gubi nakon jedanaest godina kasnih odlazaka na počinak i neumornog plesanja“ (Vorton, 2015: 8). Tako je vidi Lorens Selden, jedini muškarac koji je zaljubljen u nju, i s kojim je brak nemoguć zato što ga skromni prihodi presudno opredeljuju za samački život: s druge strane, njemu je dozvoljeno povremeno romantično vezivanje za udate žene kakvo bi bilo beskompromisno žigosano da je način života koji otvoreno zastupa neudata žena. Liline brojne bračne zamke vremenom se izjalovljuju jer za nju je zavođenje igra bez ekonomske završnice. Statusu intrigantne žene kojoj se svi muškarci dive, nekolicina udvara a nijedan ne usuđuje da zakune na vernost prethodi porodična istorija emotivne disfunkcionalnosti: Lili odrasta „u porodičnoj lađi koja je plovila isprekidanim krivudavim smerom niz brzake zabave, dok su je vukle podvodne struje večite nestašice i potrebe za novcem“ (Vorton, 2015: 39). Umrevši ubrzo posle bankrota, Lilin otac ostavlja ćerku i suprugu u stanju finansijske zavisnosti od rođaka koje preziru, bez luksuza na koji su se, razmažene i bezobzirne, navikle. Majčina smrt dve godine nakon očeve (smrt „od dubokog gnušanja“ (Vorton, 2015: 46), kako Lili konstatuje) zatiče glavnu junakinju i dalje finansijski nesamostalnu, no rešenu da se bori za ugodniji život: međutim, vreme koje neumitno prolazi čini da su sredstva te borbe sve ograničenija i manevarski prostor sve uža, te je Lili i sa dvadeset devet godina neudata, sa skromnim prihodima i gomilom dugova za dve strasti kojih se nije mogla odreći – lepe odeće i kartanja. Lilina ekonomska i emotivna kalvarija ne dešava se samo u kontekstu delovanja zlobnog društva, sentimentalnog saglasja loše sreće i nepovoljnog sticaja okolnosti, već i zbog njene nesposobnosti da pobedi ambivalentnost prema udovoljavanju zahtevima društvene sredine kojoj želi da pripada. Lili Bart u objektivno kratkom, ali romaneskno dugom, vremenu prolazi put

od lepe i frivolne devojke iz visokog njujorškog društva koja odbija da vodi taktičke operacije uspešne udaje, do slabo plaćene švalje koju otmeni prijatelji ignorišu a oni manje ugledni sažaljevaju, i koja hroničnu nesanicu leči sve većim dozama sredstava za uspavljivanje, nabavljenim preko ukradenih recepata. Nesposobna da bezbrižnu mladost kompromisima pretvori u spokojnu zrelost i mirnu starost, nespremna da u samopoštovanju i samoodržanju ide do one granice do koje ide u doslednom samopožrtvovanju zbog onih koji njenu žrtvu ne zaslužuju, Lili će izabrati siromaštvo, poniženje i ranu smrt samo da bi izbegla moralni kompromis.

Lilino propadanje nije survavanje i pad u provaliju, već dugi silazak niz strmu nizbrdicu, a prepuštanje silama koje je vuku ka dnu nije odraz slabosti karaktera no, naprotiv, moralne snage. Lilin pad niz socijalnu lestvicu samo je skica za portret surovih nepravdi života u višim klasama, ali se čini da Vortonova ne vidi alternativu takvom ustrojstvu sveta, pa ne nalazi dovoljno artikulisan i efikasan način da osudi postupke Lilinih prijatelja koji je zloupotrebljavaju ili ignorišu njene patnje.

Iako se možda čitaocu gladnom senzacionalizma i sklonom anahronizmima čini da je *Kuća veselja* mračnija verzija „Seksa i grada“ na način devetnaestovekovne njujorške aristokratije, roman je pre kontrast Drajzerovoj *Sestri Keri* po osvedočenju da na putu ekonomske eksploatacije ženske lepote i šarma ipak kao prepreka stoji klasni imperativ koji pred devojku skromnog porekla i otmenu mladu ženu postavlja drugačije strategije borbe. Drugim rečima, Keri može da bude izdržavana ljubavnica i tako ostvari pozorišnu karijeru jer se njenom društvenom sloju dozvoljava svaka vrsta preduzimljivosti kako bi se postiglo ekonomsko blagostanje, a Lilin socijalni kontekst surovo ograničava sredstva ženske samorealizacije na proračunat brak, preteći izopštenjem ukoliko se čini drugačije.

Kao autorka koja se, kao i Vortonova, bavi Njujorkom, no onim koji živi tačno vek nakon vremena Lili Bart, En Biti opisuje pripadnike situirane klase belaca u rasponu od buntovnih šezdesetih godina dvadesetog veka do letargičnih devedesetih i novomilenijumskog resantimana. Autorka je sa godinama promenila fokus jer su i pripadnici generacije koju opisuje stariji, suočeni sa novim iskušenjima, od kojih je proticanje vremena svakako najvažnije: borba sa bolestima postaje deo svakodnevice junaka a porodične obaveze narušavaju njihov san o samodovoljnosti i nezavisnosti. Priča „Zečja rupa kao verovatno objašnjenje“ (*The Rabbit Hole as a Likely Explanation*) bavi se groteskno-ciničnim aspektima dugovečnosti, netipičnim za En Biti. U njoj bolest i starost dobijaju i crnohumorni potencijal, jer se majčina demencija posmatra kao komični paroksizam. Sa starošću i bolešću suočavamo se iz perspektive infantilne bespomoćnosti kćeri koja, premda u zrelih godinama, ne uspeva da se snađe u zamršenom klupku odnosa sa bliskom rodbinom, bivšim ljubavima i prijateljima. Pedesetjednogodišnja naratorka, koja pripoveda u prvom licu i sadašnjem vremenu, pokušava da se izbori sa majčinom narastajućom demencijom. Dakako, iza priče o starosti koja je sve nemoćnija i samim tim sve zahtevnija, krije se emotivni brodolom glavne junakinje, koja posle dva neuspela braka najpre odbije da se uda za dugogodišnjeg partnera, a potom bezuspešno pokuša da njihov odnos održi kao prijateljstvo. Ona oseća da sa bolešću majke prioriteti njenog života moraju da se promene i da će najpre morati da se navikne na potpuno drugačiji tip komunika-

cije sa njom. Svi njihovi razgovori zvuče apsurdno i nelogično kao u kakvom snu, uz bezmalo beketovsko odsustvo svake artikulisane reakcije. Praznina, nedostatak reči i ideja, nepostojanje vremena i prostora ne ulaze u literaturu sa Beketom, ali ih on smešta u jezički registar koji je savršen odraz te praznine i tišine; En Biti upečatljivo reprodukuje diskurs u kom se reči množe i sudaraju, iskustva prepričavaju ili izmaštavaju, ali gde više ne postoji nikakva mogućnost uzajamnog razumevanja. Njene junakinje su, slično kao Beketovi junaci, zamrznute između logoreje i potpune tišine, a opet, prinuđene da se kreću u svetu koji doživljavaju kao grotesknu inverziju svojih predstava o normalnosti i logičnosti.

Majka glavne junakinje menja porodičnu i ličnu istoriju kroz svoje oslabljeno pamćenje: ona, naime, veruje da je njen pokojni muž vodio paralelni život sa drugom suprugom, uverena je da njen četrdesetpetogodišnji sin ima samo deset godina, pa njegova pisma pokazuje kao dokaz sjajne pismenosti. Menja se i njen jezik: recimo, reč „očajan“ (*desperate*) koristi u svakom mogućem kontekstu: „Ona izgovara rečenice poput: oh, bilo je tako očajnički od tebe što si me pozvala na večeru“, kaže ćerka terapeutu, opisujući simptome gubljenja veze sa realnošću (Beattie, 2014). Upravo izbor primera pokazuje da, kao i obično kod En Biti, jedna naracija skriva drugu: ispod priče o majčinoj demenciji počinje da se pomalja priča o očajanju njene kćeri, a majčino izmišljanje paralelnih života otkriva nemoć kćeri da svoj učmali život, kojim je nezadovoljna, promeni. Junakinju na neobjašnjiv, iracionalan način vređa što je majka uverena da je njoj šezdeset godina: „Hoću reći, ona misli da sam samo četrnaest godina mlađa od nje! (...) Ja imam šezdeset, dok je ona sama imala samo sedamdeset i četiri kad je doživela moždani udar i pala na terenu za golf“ (Beattie, 2014). Čak i majčina pomerena vizura realnosti kod ćerke izaziva revolt, osećaj da joj se čak i u izmenjenoj percepciji čini nepravda, pa se priča približava komičnom predstavljanju ne bolesti i starosti, nego potrebi zdravih i mladih da u bolest i starenje učitaju neočekivana, neopravdano lična značenja.

Tu navodnu drugu ženu svog muža majka opisuje kao nekog veoma nalik njoj samoj, što ćerka doživljava kao „simbolički važno“. Međutim, u objašnjavanju simptoma lekaru ona opet neprimetno prelazi sa opisivanja efekata majčinog poremećaja na sebe samu: „Njoj je neophodno da misli to što misli, ali ja sam samo toliko umorna od toga šta ona misli“ (Beattie, 2014). Zbrkane misli, ponavljanje reči i logoreja ostvaruju istovremeno sentimentalni i komičan efekat: ćerkino „zdravlje“ po svemu veoma liči na majčinu bolest. Baveći se majkom, ćerka se istovremeno bavi sobom samom, i pokušava da udalji od sebe svoje privatne probleme.

U finalu priče majčina bolest postaje narativ podatan interpretaciji. „Možda te je zbunilo što smo ovako brzo odrasli“, kaže junakinja majci, ovakvim „spasnosnim“ tumačenjem opet vraćajući fokus na ono što nju samu čini anksioznom: na promenu koju je teško prihvatiti. „Možda su sve te godine kad smo bili porodica, tako davno, bile kao jedna duga Noć veštica: bili smo maskirani u decu, a potom smo prerasli kostime i postali odrasli“ (Beattie, 2014). Viđenje života kao maskarade i rituala prerusavanja u kome postoji opasnost da prerastemo svoj kostim i ostanemo groteskno zarobljeni u jednoj ulozi ponovo nas vraća na ćerkinu nesposobnost da redefiniše svoje prioritete, ali i na potrebu da prošlost predstavi kao idilu u kojoj je bilo tako lagodno i lepo biti sveden na ulogu deteta.

Proticanje vremena i slabljenje psihofizičkog potencijala može da doprinese da se stvarnost prevrednuje: „Kažeš da je ta druga žena ličila na tebe. Pa, možda *to i jesi bila ti*“ (Beattie, 2014). Sa bolešću, majka ulazi u novi svet, svet fantazija i poremećene fantazije u koji se zaista dospeva padom u zečju rupu, no taj poremećaj realnosti donosi i senku neke nade da je u postepenom gašenju lucidnosti, u magli sećanja, moguće naći drugi i drugačiji život.

3. Alchajmerovi narativi

U najnovijem romanu Dragana Velikića *Islednik* porodična istorija postaje osnov potrage za istinitim u fikcionalnom, ali i fikcijom u istinitom, i ponovo se srećemo sa potrebom da se u majku gleda kao u ogledalo u kom tražimo ne svoj lik, nego svoj strah da ćemo ponoviti sudbinu roditelja kao što ogledalo ponavlja naš odraz.

Velikićev roman je ironično sumiranje večitog literarnog stremljenja da se iz rezervi tuđeg iskustva sagradi verodostojan zaplet stremljenja koje se često završava poniranjem u sopstveno iskustvo kao u najveću tajnu, čija tajanstvenost ne leži u neodgonetljivosti već u zaboravu kom predajemo sve one detalje koji će kasnije dramatično dobiti na važnosti. Iako prividno obična i bezdogađajna, majčina biografija je niz zagonetki, praznina, žaljenja za propuštenim, a njen pad u demenciju pripovedaču donosi iskušenje nalik iskušenju interpretacije istorije: on počinje traganje za verodostojnostima i izvitoperavanjima. Majka glavnog junaka, koja sebe naziva Santa Violeta, a koju junak i narator naziva ekonomom sveta i zaštitnicom kuvarica, sobarica i služavki, opsednuta je pamćenjem, katalogizacijom. „Opsesivno je želela da u svakom trenutku raspolaže kompletnim bogatstvom svoga iskustva. Zato je trebalo stalno se prisećati proživljenoga, pažljivo uspostaviti vladavinu nad čitavom tom nepreglednom teritorijom“ (Velikić, 2015: 49). Do kojih detalja ide majčina katalogizacija, pokazuje i detalj da će se, u jednom od poslednjih susreta sa sinom, već potpuno potonula u demenciju, prisetiti kožnog kofera sa svojih devojačkih putovanja, izronjenog iz „beline memorije“: „Taj kofer, uvoz iz Belgije, kupila sam na Sušaku, još pre onog rata“ (Velikić, 2015: 68).

Zanimljiv je primer tzv. „štutgartske metode“ koja se ponavlja u majčinim monolozima:

„Pokušavam da uhvatim matricu dementne priče. Jer, jednom se štutgartska metoda odnosila na tramvaje, a drugi put na izvesnog baštovana Ciglera iz Štutgarta, i njegovo uređenje parkova. Sumnjajući odavno u sve što majka izgovara, proveravam baštovana na Guglu: Posetio je Beograd nakon odlaska Turaka, kako bi kod novih srpskih vlasti dogovorio posao. Malo je nedostajalo pa da se zelene površine u srpskoj prestonici uredi po njegovim nacrtima. Ipak, nigde ne piše da je reč o štutgartskoj metodi“ (Velikić, 2015: 49).

Majka je bila „čistač tragova“, „indijanski ratnik koji se kreće sredinom potoka, i tako zameće vlastiti trag“ (Velikić, 2015: 71); majstor odlaganja i zarobljenik rituala (Velikić, 2015: 72); ažurna na planu ispunjavanja dnevnih obaveza ali „u

niskom startu pred velikim odlukama“ (Velikić, 2015: 72); odupire se maštanju i izmišljanju, i smatra da na svetu nastaje zbrka otud što su svi ljudi pisci i što „na svetu nema osobe koja nije izmislila barem jednu priču“ (Velikić, 2015: 93). Međutim, i sama izmišlja, menja, doraduje, te tako junak za nju i može da kaže: „nikad nam ništa nije predstavila bez mistifikacija“ (Velikić, 2015: 153). Iako protivnica zbrke koju donose priče, majka se upravo na priče oslanja kako bi uspostavila temelje svog sveta: „Sve je bilo konačno, nije postojala mogućnost ispravke. Umesto objašnjenja, iskrsnula bi priča“ (Velikić, 2015: 153). Svoj svet zasnivala je na nevažnim detaljima, na ritualima koji su taj njen svet činili funkcionalnim: na čistim prozorima, urednim fiokama. „Savršenom orijentacijom u vlastitom stanu kompenzovala je pogubljenost u spoljnjem svetu“ (Velikić, 2015: 154), a od svih dostignuća čovečanstva fasciniraju je, nimalo slučajno, logaritamske tablice: „Bila je očarana kolonama višecifrenih brojeva. Po tablicama urediti svet. Svakom danu dati šifru. To je bio njen san“ (Velikić, 2015: 165). Majčina fascinacija ide dotle da negoduje što autori tablica nisu potpisani punim imenom i prezimenom na koricama, za razliku od svih onih knjiga koje su napisane da stvore alternativne istine, kao što je i knjiga njenog sina: „Tolike knjige si napisao samo da bi imao gde da se sakriješ“ (Velikić, 2015: 166), kaže ona sinu u zamišljenom monologu.

„Prednost starosti je što više nema šta da se izgubi“, kaže pripovedač. „Meki dodir demencije nagrada je za pređeni put“ (Velikić, 2015: 93). Brkajući vremenske ravni, majka sinu objašnjava da su njih dvoje jedini živi od čitave njihove generacije jer su dobro organizovani i život ih ne umara (Velikić, 2015: 93). Ovo menjanje vremenske perspektive slično je, naravno, izmeni perspektive u prozi En Biti, gde je takođe majka tvorac revizija realnosti. Velikićeva junakinja provodi individualnu i bezazlenu reviziju, dok ima primera, kao što ćemo videti, da ta revizija može biti zloslutna i neprijatna.

U novom romanu Mirjane Đurđević *Odlazak u Jolki Palki* (2016) detektivka Harijeta, sada u (zasluženoj ali ne i željenoj) invalidskoj penziji, uz već postojeća iskušenja suočava se i sa novima, koja donose još više gorčine i osećaja beznađa: nastavljaju zdravstveni i finansijski problemi iz ranijih romana o ovoj junakinji (*Deda Rankove riblje teorije, Čim preživim ovaj roman, Leš u fundusu*), depresija, anksioznost i bezvoljnost da bi, kao vrhunac svega, došao i zdravstveni krah roditelja – njena majka Huanita, koja živi u Harijetinom rodnom gradu Vrnjačkoj Banji, i inače nesamostalna, egocentrična i hirovita, postaje dementna, izgubivši svaku sposobnost rasuđivanja i orijentacije u svetu i vremenu, ali ne i dominaciju kojom je decenijama trovala život svoje ćerke. Njena će demencija preusmeriti tok radnje, i dovesti do okolnosti opasnih, uzbudljivih, čak i romantičnih.

Koristeći na početku romana kao svojevrsan opsesivni refren slogan iz jedne televizijske reklame, „jer stari nisu stvari“ (Đurđević, 2016: 9), autorka pomalo cinično razvija zaplet u pravcu teze da je upravo zaborav ono što stare pretvara u beskorisnu starež – zaborav lucidnosti, odgovornosti, logike i smisla: demencija u romanu Mirjane Đurđević nema komične efekte, ona je strašna, groteskna i doživljena kao novi izraz večite potrebe starih za dominacijom nad sad već ostarelom i zanećalom decom, koja nemaju snage više da se brinu o roditeljima, a nisu savladala sasvim ni lekciju brige o sebi.

Naslov romana bi se mogao prevesti kao „odlazak u materinu“, jer je u njemu simbolično iscertan sunovrat junakinje koja bez novca, uz vernu ali nedovoljnu podršku prijatelja, bez sigurnosti i zaštite mora da se izbori sa svakodnevicom, čak i da dođe na nekakav prapočetak, na prevrednovanje sopstvenih vrednosti i reformatiranje svog života: pokazuje se, dakako, da Hari nije napuštena, jer će do kraja naći novu ljubav i roman će se okončati jednom vrstom komično-sentimentalne satisfakcije, ali prvi deo romana u svim svojim tematskim i značenjskim ravnima jeste neveselo podsećanje da nas promena koju proticanje vremena donese uvek učini melanholičnim, učini da se osetimo suvišni i napušteni: Harijetin se bivši muž ponovo oženio i ima decu, najbolja prijateljica je ludo zaljubljena u svoju unuku i nije joj teško da tezgari po provincijskim pozorištima kako bi mogla da izdržava sina i snahu. Harijeta je vrlo cinična prema porodičnoj sreći o kojoj i Doca i Olga neumorno svedoče (kao da i sami sebe pokušavaju da uvere u to), jer misli da počiva na samoobmani i ponižavajućem kompromisu. Njen je pak najveći problem neodgovornost, nezrela i kapriciozna majka, koja nakon smrti oca menja ponašanje, donoseći sve neodgovornije i besmislenije odluke.

Majčin život su, kako sarkastično sumira Harijeta, „migrene, šnajderke, gobleni, cepteri“, i kada govori o njoj, govori isključivo o „sebičnoj i samoživnoj, šatro bespomoćnoj i pre svega besmislenoj osobi“ koju je njen suprug „vukao na leđima“ (Đurđević, 2016: 30). Njena parazitska egzistencija rezultiraće krajnje apsurdnim odlukama kad postane udovica. Naime, Harijetina mama Huanita je „nakon višemesecne cike i dreke, svakodnevnog odlaska na groblje i prenemaganja po celoj varoši, zavijena u crno, samo joj burka falila – našla deset godina mlađeg dečka“, i to nikog drugog do „ludog Simu, lokalnog pijanca kojeg je njen čale ponekad angažovao da mu pomogne u radionici“ (Đurđević, 2016: 17). Harijeta u postupcima koji su svojevrsan „uvod u demenciju“ ne vidi toliko etičku nedoslednost koliko materijalnu neodgovornost: „Sima, pokazalo se, nije bio nikakva budala, a i pomogao je na kraju, ucveljenoj udovici. Zdušno joj je pomogao da slupaju kompletnu životnu ušteđevinu njenog oca, onu za crne dane, za bolest, za starost, za sve što je došlo jednakom brzinom kojom je i novac nestajao“ (Đurđević, 2016: 17).

Slika lude i neodgovorne majke dobiće svoj dostojan pandan već u prvim poglavljima romana, koji, pokazaće se, zapravo govori o dve majke, obe po zanimanju cvećarke, koje u isto vreme obole od demencije i pretvaraju se u veliku decu. Druga takva majka je misteriozna Cvećarka koja živi u Rusiji, i piše eseje za koje se nada da će ih čitati nepostojeća milijarda Rusa. Prvo njeno pojavljivanje u romanu je groteskna analogija sa onim biblijskim „na početku beše reč“: pre lika Cvećarke, mi čujemo njenu reč, njen komično pervertirani logos o visibabama: „*Iz kraljevstva cveća, za koje mislim da je iznad naše planete, stižu mi pod prozor prve visibabe. Pomaljaju svoje pognute vratove kao da se stide što mi dolaze u ovu zemlju koja nije moja, a opet je nekako moja sve više i više, iz dana u noć, iz noći u dan*“ (Đurđević, 2016: 19). Slede groteskne slike jeftinog neukusa, koje nagoveštavaju da je Cvećarka, ta ogorčena protivnica zapadnjačkog imperijalizma, žrtva jednog drugog imperijalizma, imperijalizma komunističke lakirovke: „*iz olupanog šarenog plehanog tanjirića Pozdrav iz Vrnjačke Banje prstima jede cocucku Докморцкуе, viršle*“ (Đurđević,

2016: 34); „ona svoj svet uvek sa sobom nosi, njene reči, koji između ostalog podrazumeva odvratnu hranu, mahom prerađevine iz doktorske kolekcije, dotični tanjirić i omanji naramak cveća za glavu“ (Đurđević, 2016: 35). *Njene groteskne dekoracije za kosu izgledaju tako da „dođe glavatija od Musorgskog sa reprodukcije Rjepinog portreta na trpezarijskom zidu iza njenih leđa“, a „sprženi plavi pramenovi ukrućeni (su) lakom za parket“* (Đurđević, 2016: 35). „Ako me čita milijardu Indusa, čitaće me bar milijardu Rusa“ (Đurđević, 2016: 37), govori ona svom sinu Makiju, koji bi trebalo da obezbedi štampanje njenih eseja u ruskim časopisima, ali u tome nikako ne uspeva. Napad demencije navešće je da pomisli da se zove Davorjanka Paunović, recitovaće Nazorovu pesmu „Hajdi jaše na čelu kolone“, u bunilu napisati knjigu od hiljadu stranica i kao i Harijetina Mama Huanita ostati bespomoćno dete čija apsurdna egzistencija dalekosežno utiče na živote mlađih generacija.

4. Zaključak

Predstavljanje proticanja vremena u proznom pripovedanju, koje se zasniva i na obradi ličnog iskustva i na kolektivnom pamćenju, na intimi i tradiciji, na privatnom nasleđu i ideologiji, uključuje i naracije o starosti kao gašenju telesnih i duhovnih moći ili pak sentimentalno-satirične rekapitulacije. Iz slika demencije u srpskoj prozi uočavamo da najstrašniju sliku smrti daje upravo slika kraja života, no, s druge strane, upravo ulazak gospodina Alchajmera u život junaka pokreće nove, uzbudljive narative o neproživljenim životima.

Literatura

- Barns, Džulijan. 2005. *Sto od limunovog drveta*. Beograd: Geopoetika.
- Beattie, Ann. 2014. The Rabbit Hole as A Likely Explanation. [Online]. Dostupno na: <http://www.newyorker.com/magazine/2004/04/12/the-rabbit-hole-as-likely-explanation>. [2016, June 20]
- Champion, Laurie and Rhonda Austin. 2002. *Contemporary American Women Fiction Writers*. Westport: Greenwood Press.
- Gordić Petković, Vladislava. 2007. *Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: Dnevnik.
- Đurđević, Mirjana. 2016. *Odlazak u Jolki Palki ili Lažna uzbuna u Aleji zaslužnih*. Beograd: Laguna.
- Skeggs, Beverly. 1997. *Formations of Class and Gender*. London: Sage.
- Vorton, Idit. 2015. *Kuća veselja*. Prevela Nataša Krivokapić. Beograd: Dereta.

Vladislava Gordić Petković

**TIME, AGE AND AGELESSNESS IN CONTEMPORARY
SERBIAN AND ANGLOPHONE FICTION**

Summary

Contemporary fictional realism often commits itself to portraying a specific class of elderly characters who passionately struggle to define their objectives in order to adjust to the passage of time and the imminent approaching of the “second childhood and mere oblivion”. In her 1905 naturalistic novel *The House of Mirth*, Edith Wharton reveals the deterministic character of the social environment in shaping her heroine’s fate: both the capitalistic exchange values and the patriarchal power structure turn an unmarried and financially insecure woman approaching thirty into a victim of her world. The paper also addresses the issues of progressive deterioration of mental functions that can be found in contemporary Serbian, British and American fiction and the dramatic personality changes that elderly characters undergo in the fiction by Ann Beattie, Julian Barnes, Dragan Velikić and Mirjana Đurđević. All the authors portray old age as a period of dark absurdity which often reflects not only the fragility and dismay of the old people, but the inconsistencies of their offspring as well.

vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

ВРЕМЕНСКИ УСЛОВЉЕНО ТРАНСФОРМИСАЊЕ МОТИВА РОДОСКВРНОГ ГРИЈЕХА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Сажетак: Мотив родоскрвног гријеха, познат још из античке традиције, постојан је у српској књижевној традицији, и то у временском распону од епохе старе српске књижевности до савремених пјесничких остварења с почетка 21. вијека. Циљ овог рада биће представљање дијахроног постојања, прожимања и преобразбе овог мотива, тачније устаљеног фабуларно-сижејног склопа који се око њега формира, и то на одабраним текстовима из српске средњовјековне књижевности (*Житије Светог Павла Кесаријског*), усмене традиције (пјесме о Находу Симеуну), и савременог пјесничког израза (поезија Ђорђа Сладоја). У раду ће се представити разлике и специфичности које манифестација овог мотива и сижеа у различитим временским и културолошким околностима доноси, с посебним освртом на психолошке, социјалне и идејне наносе које свако од поменутих раздобља инкорпорира у овај древни мотив.

Кључне ријечи: Наход Симеун, родоскрвни гријех, средњовјековна књижевност, народна књижевност, Ђорђо Сладоје, мотив и вријеме

1.

С обзиром на то да се мотив родоскрвног гријеха у српској књижевности јавља у више различитих фабуларно-сижејних варијаната, овдје ће бити ријечи само о оном мотиву родоскрвног гријеха који ће се фабуларно у великој мјери реализовати још у античкој причи о Едипу¹, а као мање-више конзистентна сижејна цјелина бити познат од средњовјековне приче о Павлу Кесаријском, преко српских народних пјесама (од којих су најрепрезентативније двије варијанте из друге Вукове књиге), све до савременог поетског текста Ђорђа Сладоја. У оквирима задате теме могла би се сагледати и нека друга остварења српске књижевности, прије свега драмске: Стеријин, *Наход Симеон или Несрећно супружество*, потом *Наход Симеон* Тодора Манојловића, као и истоимена драма Милене Марковић (инспирисана Стеријом) из 2006. године. Међутим, ограни-

¹ „Судбину Едипа обрадио је Есхил у својој тетралогiji *Лај, Едип, Седморица против Тебе, Сфинга*. Сачуване су две Софоклове трагедије о Едипу, и то *Краљ Едип* (око 428. г) и *Едип на Колону* (406. г. старе ере), као и Сенекина трагедија *Краљ Едип*“ (Срејовић, Цермановић, 2004: 128).

чена форма рада изискује фокусирање на неколико репрезентативних текстова, који предочавају различите временске, а сходно томе и културолошке оквире у којима се исти мотив и слична фабуларно-сижејна структура остварују.

2.

Живот Св. Павла Кесаријског (Слово Јована Златоустог о душевном разбору), текст српске средњовјековне преводне књижевности византијског културног круга, у српској средини сачуван је у нешто познијим преписима. Прегледну текстолошку анализу преписа и верзија овог текста даје Томислав Јовановић (Јовановић, 2002: 255–267). Драгољуб Драгојловић (Драгојловић, 1970) средњовјековну верзију ове легенде доводи у везу са старофранцуским епом о Св. Григорију, који опет представља обраду коптске хришћанске приче о цару Армениосу, али истиче да је између старофранцуског епа и наше варијанте морало постојати више слојева византијских обрада. *Живот Павла Кесаријског*, неминовно се, не само преко мотива, већ и већим дијелом фабуларно-сижејног тока, преноси у српску усмену традицију², што најбоље предочавају двије репрезентативне варијанте из друге књиге Вукових пјесама: *Наход Симеун* и *Опет Наход Симеун*. О могућности постојања овог мотива у словенској усменој традицији независно од византијског узора расправљало се у науци, а користан преглед одређених ставова може се пронаћи у раду Бранка Ранковића (Ранковић, 2013). На концу, поменути мотив са подразумијевањем фабуларно-сижејног структуром, јавља се на почетку 21. вијека, у поезији Ђорђа Сладоја, и то као усмени прототекст у пјесми *Наход Симеон (Огледалце српско)*. Иначе, Сладојево *Огледалце српско* поетско је штиво које, када је ријеч о поезији овог пјесника, у најширем обиму и најкомплексније дијалогизира са народном књижевном традицијом. Усмено наслеђе, нарочито епско, провијава кроз све Сладојеве збирке, али тај удио интертекстуалног дијалога, премда јако важан, обично бива сведен само на дио Сладојеве пјесме, на ријеч, синтагму, полустих, стих и сл. *Огледалце српско* пак директно реинтерпретира конкретне творевине усмене књижевности, ослања се на познате сижее и иновативно их поетски анализира, деконструира и наново, сходно духу времена и сопственим наканама, рекреира.

У редовима који слиједе истаћи ће се разлике и специфичности које реализација овог мотива и сижеа доноси у различитим временским и културолошким околностима, с посебним освртом на психолошке, идејне и социјалне наносе које свако од поменутих раздобља инкорпорира у овај древни мотив. Тако *Живот Павла Кесаријског* пружа и те како временски условљену слику епохе у којој је текст настао и духовне атмосфере у којој је то дјело живјело

² Полазећи од општеприхваћеног става да је ријеч о утицају средњовјековне књижевности на народну и о транспозицији мотива, Нада Милошевић Ђорђевић истиче да су ове пјесме „настале највероватније на основу религиозне легенде о Павлу Кесаријском и хагиографије о Григорију на камену” (Пешић, Милошевић Ђорђевић, 1984: 171).

међу својом публиком. Ријеч је о тексту изразито хришћанске провенијенције и поучног, морално-дидактичног карактера. Када је ријеч о пјесмама из Вукове друге књиге, примјећује се да је варијанта *Опет Наход Симеун* (Вук, II, 14) неки вид, условно речено, прелазне форме између средњовјековне легенде и усмене варијанте *Наход Симеун* (Вук, II, 13). Ова пјесма засигурно је била дио репертоара слијепих пјевача који су, под снажним утицајем хагиографских текстова и атмосфере манастира око којих су пјевали, уобличавали пјесме овог типа, стварајући спону између два књижевна и културолошка пола: усменог и писаног.

И док обимнија верзија *Слова Јована Златоустог о душевном разобру* има реторски увод³, краћа верзија овог текста (која ће и бити предмет анализе у овом раду) почиње предисторијом – причом о Ахазу и Агази, брату и сестри који свјесно, зарад очувања власти и наслједства, ступају у грешну брачну заједницу и добијају дијете које они, сматрајући га грешним и детерминисаним њиховим гријехом, у ковчегу, заједно са писмом, пуштају у море. Ахаз убрзо умире, а Агаза остаје да сама влада царством. У народној пјесми *Наход Симеун* уопште неће бити ове уводне епизоде која заправо удваја родоскрвни гријех, јер овако главни јунак већ на почетку бива обременен родитељским родоскрвним гријехом. Међутим, поменута предисторија јавиће се у варијанти *Опет Наход Симеун*. Ту се такође јавља готово удвојен родоскрвни гријех, јер се цар против њене воље жени дјевојком коју је подигао (отхранио), те се и то може сматрати готово инцестном ситуацијом, јер је ријеч о односу поочима и поћерке:

„Рани царе у Јању девојку
од малена од десног колена,
не рани је да је другом даје,
већ је рани да је узме за се” (Караџић 1972: 14).

За разлику од, условно речено, страног хронотопа средњовјековне легенде, овдје се већ уочава ситуирање радње у српски етно-културолошки контекст. Исти ће случај бити и у варијанти *Наход Симеун*. Помињањем Јања, Хиландара, патријар(х)а Саве у овој варијанти, као и Дунава и Будима у варијанти *Наход Симеун*, простор ове сижејне цјелине из удаљених предјела средњовјековне приче (Кесарија, Јордан, иродска земља) преноси се на топониме препознатљиве за српску усмену традицију.

Јак хришћански тон средњовјековне легенде огледа се и у томе што дијете доспијева у ријеку Јордан (симболика крштења, прочишћења, новог идентитета), гдје га проналази монах Јермола, који крије писмо, а дјетету дарује идентитет – даје му име Павле. Крштењем се отвара простор очишћењу и стварању новог, безгрешног идентитета дјетета у односу на грешне родитеље. У народној пјесми *Наход Симеун* калуђер налази дијете „на води Дунаву”, крсти га и

³ Томислав Јовановић истиче да у српским преписима постоје двије верзије овог текста. Дужа верзија одликује се развијеним уводним и завршним дијелом реторског карактера, док је краћа верзија фокусирана на саму причу о животу Павла Кесаријског (Јовановић, 2002: 255–267). Све су прилике да је усмена традиција посегнула за краћом верзијом као својим прототекстом.

даје му име Наход Симеун. Помињањем Дунава, умјесто неког више сакралног појма, као и непомињањем никаквог писма/књиге уз дијете, ова варијанта ће остати ускраћена за елементе који би требало да мотивишу неке од потоњих сегмената радње. У варијанти *Опет Наход Симеун*, за коју је речено да је ближа средњовјековној писаној легенди, казује се о томе како мајка, у жељи да се ријешу новорођенчета – симбола неправде која јој је учињена („Носи, море, са земље неправду” (Караџић, 1972: 14)), дијете, заједно са „књигама и кошуљама”, ставља у оловни сандук и пушта у море. Инсистирајући на мотивацијски веома важној улози писма/књиге, као и на цијелој предисторији о (готово) родоскврном браку, ова варијанта је ближа средњовјековној легенди. У погледу рационалнијег приступа у одређеним сегментима (дјетету се уз књиге о његовом поријеклу ставља и пресвлака, „кошуље”), сликању реалнијих односа (њој није мило дијете настало из невољног брака; она њега „неговат не може”) и локалној средини (Јањ), пјесма носи типично српски усмени патријархални дух. У овој варијанти, дијете проналази „патријар Саво” и носи га „Вилендари цркви”, крстећи да и дајући му име „Наод Симеуне”.

Сљедећи сижејни сегмент на којем се могу уочити временски условљене варијације између писане и усмене традиције, јесте одрастање главног јунака и његово проблематизовање сопственог идентитета. У средњовјековној легенди истаћи ће се његова велика умна и физичка способност: „И порасте дете, и би књижевник велики и ратник велики веома” (Павловић, Маринковић, 1975: 224). На основу тога он ће постати господар иродске земље, што је веома важно за даљу мотивацију радње. Њему ће, једино као владару, царица Агаза моћи понудити брак. Дакле, мотивација радње условљена је друштвеним околностима (средњовјековним, феудалним) које могу задовољити хоризонт очекивања рецепијената. Такође, овдје јунак и не проблематизује свој идентитет, већ му писмо са чињеницом да су он и Агаза заправо син и мајка саопштава Јермола, како би га одговорио од брака. Исто тако, у овом тексту не долази ни до инцеста, већ се и сама помисао на такав гријех тумачи као велики преступ. Даљи дио текста, са типично средњовјековним топосима кајање и тужење над сопственим гријехом, у погледу мотива и сижејног склопа доста је оскуднији. Пјесма *Наход Симеун* доноси друкчију, сложенију сижејну поставку. Након што се, кроз градацијско предочавање, сазнаје да је ријеч о дјетету наднаравних физичких („кад је било од дванаест љета,/ Колик друго од двадест година”) и умних способности („Чудно Симо књигу изучио”), даје се посве реалистична, жанрсцена у којој млади Симеун, потакнут провокацијама друге дјеце („Симеуне, јадан находниче!/ Ти не имаш рода ни племена,/ ти се не знаш од рода каква си,/ тебе ј’ нашо старац игумане/ у сандуку води под обалом”) проблематизује свој идентитет и тражи од старца калуђера коња како би кренуо у свијет и пронашао родитеље. Он одлази у потрагу јер му је такорећи повријеђена сујета. „За разлику од Павловог одласка који је узрокован спољашњим фактором, односно туђом вољом, Симеун одлази вођен сопственом радозналошћу, личном потребом, која [...] представља окренутост ка себи и својим потребама, а не ка Богу” (Ранковић, 2013: 158). Овдје пјесма одступа од средњовјековне легенде, али

се, занимљиво, приближава античком миту, пошто се и младом Едипу „један млади Коринћанин наругао што нимало не личи на своје тобожње родитеље” (Гревс, 2008: 327). Средњовјековна легенда, склона колико хришћанским обзирима, толико и феудалним друштвеним односима, поставља Павла и Агазу у однос потенцијалних супружника примарно зато што је Павле постао господар иродске земље, неко ко је умно и физички способан бити владар. С друге стране, у пјесми *Наход Симеун* уочавамо својеврсну реалистичност и „сила-зак” у сфере престоносног погледа на свијет. Основни квалитет који пјевач приписује младом Симеуну јесте љепота, снага и мио глас („Одрасто је Наход Симеуне,/ а љепши је од сваке ђевојке,/ добро свога одгајио ђога,/ поиграва пољем будимскијем,/ а зап’јева грлом бијелијем” (Караџић, 1972: 13)) и то бива кључно за његов сусрет са будимском краљицом. Народна пјесма, временски условљена руралном заједницом у којој обитава, не види проблем у томе што је он манастирско ђаче, а она краљица. Хоризонт очекивања рецепијената средњовјековног писаног текста овакву супротност не би могао олако прихватити; за средину и вријеме у којем ова пјесма „живи”, то је сасвим прихватљиво. И овдје ће се пак показати да се варијанта *Опет Наход Симеун* позиционира између средњовјековне и народне поетике. И док Павлу Кесаријском монах одмах даје писмо са подацима и ситуација се разрјешава, а калуђер (у првој варијанти усмене пјесме) не даје Симеуну ништа, јер се не помиње да је нека књига/писмо стигла уз њега, ситуација у другој варијанти је негдје између. Сам „патријар Саво” шаље Симеуна да тражи родитеље, дајући му притом књигу у којој су подаци о његовом поријеклу. Међутим, Симеун не отвара књигу, нити му калуђер напомиње да садржај треба прочитати: „Узми, сине, књиге и кошуље,/ пак ти иди од града до града,/те ти тражи родитеља свога” (Караџић, 1972: 14). Симеун долази у Јањ, гдје је цар умро, а царица организовала неки вид турнира како би себи изабрала младожењу. Податак о царевој смрти кореспондира са чињеницом да и у средњовјековној легенди Ахаз умире, док Агаза остаје да влада. Средњовјековна традиција (премда без директне везе са легендом о Павлу Кесаријском) провијава и кроз надметање за царичину руку, гдје се види траг витешких турнира и својеврсна потреба да се наднаравним поступком јунака превазиђе класна и културолошка разлика која између њега и царице постоји. Занимљиво је да ово надметање у освајању јабуке може имати паралелу у преперци коју за Едипа представља Сфинга и њено питање.

Кључни мотив овог сижејног склопа јесте родоскрвни гријех, исказан у три поменута текста на три различита начина, зависно од времена настанака, средине рецепијената, као и особености аутора/казивача: у одсуству, као нешто што је и у самој могућности гријех (*Живот Павла Кесаријског*), у прећутаном постојању (*Опет Наход Симеун*) и у директној експликацији (*Наход Симеун*). Морални императив средњовјековне легенде довешће до тога да се Павле, и због саме помисли на вјенчање са Агазом (притом ниједно од њих двоје не зна да би то био родоскрвни гријех), мора повући у аскезу и строгим испаштањем искупити поменути гријех. У варијанти *Опет Наход Симеун*, главни јунак ће се, након што побједи у надметању, оженити царицом, али неће бити прецизи-

рања сексуалног односа, премда се он подразумеијева. Варијанта *Наход Симеун* отишла је у том погледу најдаље. Симеун, наглашено лијеп, млад и доброг гласа, сексуално привлачи будимску краљицу (чија је морална упитност вјероватно потакнута и тиме што је туђинка), она га позива у двор и кроз еротски потентан исказ приволи на сексуални однос:

„’Скидај рухо, незнана катано,
Ваља тебе ноћити с краљицом
И обљубит будимску краљицу!’
Симеуна вино преварило,
Рухо скиде, леже са краљицом,
Те краљици обљубио лице“ (Карацић, 1972: 13).

Ову пјесму пјевач је (у овом случају Тешан Подруговић) највјероватније чуо од слијепих пјевача, али је он хагиографски тон у великој мјери замијенио јуначким⁴. Треба истаћи и то да, насупротив морално упитне краљице која ступа у однос са много млађим мушкарцем (који јој је, испоставиће се, син), народна пјесма као да аболира Симеуна, казујући како га је „вино преварило”. Он је манастирско ђаче, неко ко је млад и усмјерен ка духовним сферама (али притом и веома лијеп), те му не приличи да ступа у сексуални однос, и то са много старијом женом:

„Кад ујутру јутро освануло,
Симеуна попустило вино,
Те он виђе шта је учинио.
Симеуну врло мучно било“ (Карацић, 1972: 13).

И док у средњовјековној причи, фокусираној на поуку, нема овог усложњавања сижеа, у обје Вукове варијанте актери из књиге/јеванђеља сазнају да су учинили гријех (премда је то у варијанти *Наход Симеун* поприлично немотивисано, јер се нигдје раније јеванђеље не помиње у контексту књиге у којој је записано и Симеуново поријекло).

И у поступку главног јунака након спознајае о родоскврном гријеху (или пак о самој могућности његовог почињења) читава се временски условљено варирање истог сижејног елемента. У средњовјековном тексту Павле не иде код монаха Јермоле, у чијем манастиру је одрастао, већ код Светог Јована Златоустог, који му одређује дуго покајничко испаштање у кули на сред мора. Велики црквени ауторитет (Св. Јован Златоусти) почиње приповиједати у првом лицу и дјело све више добија поучни тон експлицитне вјерске бесједе⁵. Народна пјесма *Опет Наход Симеун* донекле мијења слику, јер се Симеун враћа „патријару

⁴ „Пјесник је од хагиографије, од светачког житија, направио помало јуначку песму: Симеунов изванредан раст, Симеуново надигравање у игри, Симеунов прелазак испод Будима. Још ћемо напоменути да је наш певач, описујући без икаквог устручавања жудњу будимске краљице са незнатим катаном, уништио основни тон старог побожног описа“ (Недић, 1990: 24).

⁵ Светом Јовану Златоустом приписује се ауторство над овим текстом, а он је поред тога и наратор и актер у дјелу, што представља нараторолшки интересантну чињеницу.

Саву” код којег је одрастао, исповиједа свој гријех, те му овај одређује више-годишњу казну у кули. У варијанти *Наход Симеун*, овај сегмент се за још један степен удаљава од средњовјековног текста, па Симеун не испашта у кули, већ у тамници.

Мотив присутан у свакој од ових прича јесте и бацање кључа куле/тамнице у воду. Кључ се послје одређеног броја година појављује у устима рибе (хришћанска симболика) уловљене у мору/ријеци (Дунаву) гдје је кључ и бачен⁶, те се кула/тамница отвара. Међутим, и овдје се јављају разлике условљене временом настанка и околностима постојања текстова. У средњовјековној легенди Св. Јован Златоусти приповиједа о томе како се Павле посветио и послје три дана упокојио, да би текст потом прешао у морално, поучно наравоученије, гдје се губи наративност и улази у жанр црквене бесједе. Обје варијанте народне пјесме окончавају се Симеуновим искупљењем гријеха. У финалном сегменту *Находа Симеуна* гријех је опроштен: у тамници више нема „гуја и јакрепа”, а он сједи за „столом златнијем”, држећи у рукама јеванђеље. Међутим, овдје нема помена о томе да је Симеун постао светител; он је овдје прије свега човјек који је искупио свој велики гријех и његов земни живот се не окончава завршетком пјесме. Негдје између ове слике и Павловог посвећења у средњовјековној причи, налази се завршна сцена у варијанти *Опет Наход Симеун*. Ту је посриједи децидирано предочена смрт и посвећење Симеуново:

„Ал’ се онде Сима представио,
Представио, и посветио се“ (Караџић, 1972: 14).

У овој варијанти јавиће се и читав један средњовјековни микрожанр – пренос моштију, наравно, прилагођен изражајним средствима усмене традиције; Симеуново тијело – сада већ мошти, преносе се у „прекрасну Вилиндару цркву”. Пјесма се окончава позивом да даровање и милостињу, што свакако има везе са пјевачем ове пјесме:

„Благо оном брату ришћанину
Кој’ целива и прилог придаје,
Прилог даје, и очима гледи!” (Караџић, 1972: 14).

3.

Савремена српска поезија с почетка 21. вијека и те како ће, барем једним својим дијелом, интертекстуално кореспондирати са српским књижевним наслеђем. У том погледу нарочито је видљиво ослањање на народну књижевност, гдје се, у елиотовском смислу, стари мотиви и сижее (или њихови сегменти) користе као прототекст за нова књижевна остварења. Тако се у збирци

⁶ „Овим се истиче хришћанска, промењива природа судбине, насупротив трагичној предестинираниости коју препознајемо у миту о Едипу” (Ранковић, 2013: 160).

Огледалце српско (2003) Ђорђа Сладоја наилази на пјесму *Наход Симеун*, укоријењену у двије поменуте варијанте друге књиге Вукових пјесама. У овом дијелу рада покушаће се приказати како је познати средњовјековни писани сижејни ток, пренесен на поље усмене традиције, сада рекреиран и поново враћен у сфере писане књижевности, а све у циљу настајања новог, али прототекстом семантички „обременог”, поетског израза.

Сладоје је пјесник нарочито израженог сензибилитета за националну трагику новијег периода, што ће се у његовим збиркама, посебно оним од 90-их година 20. вијека највише исказивати коришћењем средстава, сегемната и сижеа усмене књижевности. У том погледу, један од веома присутних пјесникових поступака, уочљив управо у пјесми *Наход Симеун*, јесте помјерање фокуса са универзално-космичког, морално-дидактичког и индивидуалистичког плана одређених усмених пјесама на земни и национални контекст актуелне свакодневице, али и дезидеализоване свагдашњости уопште.

У том погледу, овдје би се, када је ријеч о сижеу који се проматра, могла примијетити једна константа. Пошавши од легенде о Павлу Кесаријском, преко духовно још увијек доминантне „слепачке” варијанте, долази се до Подруговићева варијанте која је више национално и профано окарактерисана. Како је истакао Светозар Матић, Подруговић је радњу наратива „пренео на земљиште српских епских песама: на Дунав и у Будим“ (Недић, 1990: 24). Имајући у виду управо обрађену Сладојеву пјесму, може се примијетити да се у ланцу писана – усмена – писана књижевност овај мотив и сижејни склоп константно приближавао националној тематици.

Већ прва два стиха Сладојеве пјесме („Све тражећ матер своју и оца својега/ Лутао сам српском земљом до Будимскога брега” (Сладоје 2003: 29)) доносе низ информација о пјесниковом односу према усменом прототексту. С једне стране, постоји директна веза, тј. подразумијевање сижеа поменутих варијаната из Вукове збирке (потрага за мајком и оцем, помињање Будима), док потцртавање да је ријеч о кретању по српској земљи јасно указује на пјесниково одступање од основног тона прототекста. Поред тога, сада је главни јунак уједно и онај који у првом лицу приповиједа о својој судбини. У народној пјесми, која има снажну вјерску ноту и покајнички, морално-дидактички тон (чак и Подруговићева варијанта), фокус је на индивидуи, на односу појединаца према гријеху и искупљењу, док је Сладојева пјесма усредсређена на националну проблематику. Кроз стихове који слиједе, лирски субјекат помињаће Раце (Србе) и Каравлахе, симболе сеоба и лутања, Метохију и Рас (страно прототексту), као и народ који лута и библијски јадикuje („зашто ме остави оче”).

Посљедњи стих пјесме („Ој Србијо грешно косовско наочче”) намеће се као нарочито занимљив. Одсуство интерпункције у пјесми изазива одређене недоумице, јер се може поставити питање да ли су и то ријечи јадиковке народа који лута, или лирски субјекат, тј. Сладојев *Наход Симеун*, сам закључује. Ипак, на основу подразумијевања прототекста, ишчитавање посљедњег стиха пјесме чини се доста лакшим. Наиме, Србија без Косова доводи се у аналогни однос са *Наход Симуном* без родитеља. У том контексту Младенко Сацак

напомиње: „Судбина овог одбаченог дјетета постаје судбина Србије, ‘грешног косовског нахочета’“ (Сацак, 2005: 531) И Раденко Кондић истиче како је лична судбина Находа Симеуна „из истоимене народне пјесме истовјетна у пјесниковим очима са Србијом која је косовско нахоче. [...] Пјесму можемо да пратимо и као сликовиту причу, у којој је главни јунак, у ствари, колективни јунак, тј. народ. То је народ који ‘углас запомаже што ме остави оче’, што нас недвосмислено подсећа на Господњи вапај на Голготи“ (Кондић, 2004: 160). Даље, Србија је осуђена на лутање, на потрагу за изгубљеним родитељем. Такође, сасвим очекивано, и Србији се, као и Симеону, додаје етикета „грешног нахочета”, с обзиром на њено поступање са Косовом – својим исходиштем.

Дакле, Ђорђо Сладоје јасно се ослања на цјелокупни садржај народних пјесама, али ће ограничени оквири лирске пјесме редуковати опширни наратив на кључне сегменте којима ће се исказати национална трагика. Искоришћени сегменти усмене пјесме и они који се подразумевају служе као неки вид кода, семантички богатог резервоара којим се у уским оквирима лирике може исказати оно што се жели.

4.

Покушај да се компаративно сагледа темпорално условљено нијансирање мотива родоскврног гријеха у поменутиим дјелима, доноси неколико знаковитих закључака. Разлике између реализације фабуле и сижејног тока у поменутиим дјелима прије свега су временски условљене. Стога се прозни епски, доброно реторички писани текст средњовјековља претаче у епско-лирски наратив усмене поезије руралног, патријархалног свијета, да би се на крају тај исти сиже подразумевао у редукованом лирском остварењу савременог пјесништва, фокусираног на националну трагедију исказану симболичким, метафорично-метонимијским подразумевањем прототекста. Средњовјековни текст носи печат феудалних друштвених оквира и жанровске одреднице старе књижевности, док усмене варијанте осликавају свијет српске патријархалне заједнице, да би се у савременом остварењу Ђорђа Сладоја сублимирала слика времена (и народна судбина) у којем пјесма настаје, али и дала судбина народа у савременом и свевременом пресеку. Једноставно речено, разноврсна реализација условљена је временским разликама које одређују како родовску и жанровску доминанту сваког од текстова, тако и саму садржину дјела која се прелама у хоризонту очекивања публице различитих временских и стилских епоха.

Литертура

Гревс, Роберт 2008. *Грчки митови*, Београд: Фамилет.

Драгојловић, Драгољуб 1970. Мит о Едипу у средњовековној књижевности. *Зборник Филозофског факултета*, књига XI/1.

- Јовановић, Томислав 2002. Житије Светог Павла Кесаријског у српским преписима с почетка 16. и 18. века. *Словенско средњовековно наслеђе*, 255–267.
- Караџић, Вук Стефановић 1972. *Српске народне пјесме II*, Београд: Нолит, Београд.
- Кондић, Раденко 2004. Нови живот епских јунака. *Кораџи, часопис за књижевност, науку и културу*, 156–164.
- Недић, Владан 1990. *Вукови певачи*, Београд: Рад.
- Новаковић, Стојан 1892. „Откуд су постале гдекоје народне песме”. *Наставник*, III, 3, 257–266.
- Пешић, Радмила и Милошевић Ђорђевић, Нада 1984. *Народна књижевност*, Београд: ИРО „Вук Караџић”.
- Ранковић, Бранко 2013. Родоскврни грех у житију Павла Кесаријског и народним песмама Наход Симеун и Наход Момир. *Летопис Матице српске*, књ. 491, св. 1, 156–165.
- Реброња, Надија 2007. Мит о Едипу у Житију Павла Кесаријског и народној песми Наход Симеун. *Свеске*, бр.85, 190–196.
- Саџак, Младенко 2005. Како лирик Ђорђо Сладоје ослобађа нашу епску историју. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, LIII, 1–3, 527–535.
- Сладоје, Ђорђо 2003. *Огледалце српско*, Београд: Просвета.
- Срејовић, Драгослав и Цермановић, Александрина 2004. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: СКЗ.

Borjan Mitrovic

TIME-DEPENDENT TRANSFORMATION OF THE MOTIF OF INCEST IN SERBIAN LITERATURE

Summary

The motif of incest between mother and son (the sin of Oedipus), known since ancient times, has been present in Serbian literature, from the Middle Ages literature to the contemporary poetry. The aim of this paper was to present diachronic existence of this motif, its transformation, and permanent plot narrative and sujet. The paper is focused on selected texts: mediaval Hagiography of Paul of Caesarea, two Serbian oral poems (*Nahod Simeun* and *Opet Nahod Simeun*) and contemporary poem of Serbian author Ђорђо Сладоје, which have not only the same motif, but similar plot and sujet realisation. The paper presents psychological, social and cultural characteristics which different epoches include in each of these texts.

kirborjan@hotmail.com

UDK (316.352+316.7)(73)
821.111.09(73)

Ana Kocić

Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

KOLEKTIVNE PREDSTAVE O 'DRUGIMA' KROZ VREME: NEKOLIKO PRIMERA IZ AMERIČKE KNJIŽEVNOSTI I KULTURE

Sažetak: Rad se bavi predstavama o manjinskim grupama, odnosno razvojem i modifikacijama načina predstavljanja onih koji se percipiraju kao etnički, rodni i rasni 'Drugi' u američkoj književnosti i kulturi. Vreme se sagledava kroz aspekt istrajnosti predstava, odnosno preispituje se zavisnost predstava i načina predstavljanja u kulturi i književnosti od istorijskog i društvenog konteksta u kome su nastale. Osnovni cilj je utvrditi stepen istrajnosti predstava koje su nastale u najranijem periodu američke istorije i njihovu relevantnost za savremeni kulturni kontekst. Teorijski okvir prevashodno se zasniva na idejama kritičara Birmingemskog centra za proučavanje savremene kulture o reprezentaciji i 'Drugosti', ali i sociološkim i antropološkim razmatranjima pojma manjinska grupa. Istraživanje je pokušaj da se uspostavi veza između predstava o manjinskim grupama nastalim u kolonijalnom periodu i onih koji se javljaju kasnije, u klasicima američke književnosti i u savremenoj popularnoj kulturi kako bi se utvrdilo eventualno postojanje obrazaca u načinima predstavljanja i preispitala istrajnost pojedinih predstava iz perioda najranije američke istorije. Takođe, rad nastoji da utvrdi i da li je i kako nastajanje predstava o manjinskim grupama povezano sa promenom istorijskih okolnosti, odnosno na koji način se političke i društvene promene reflektuju u književnosti i kulturi.

Ključne reči: Američke studije, Afroameričke studije, Američka književnost, predstavljanje/reprezentacija, manjinska grupa, popularna kultura, istrajnost, stereotip, istorija SAD

1. Uvod

U ovom radu ispituje se istrajnost predstava o Afroamerikancima u američkoj književnosti i kulturi, od samih početaka, kolonijalnog perioda, do savremenog doba. Najpre se definiše pojam kolektivnih predstava i stereotipa kao jednog od oblika kolektivnih predstava. Naročito se naglašava istrajnost kao osobina stereotipa, ali i zavisnost stereotipa od društvenog i istorijskog konteksta. Potom se rad fokusira na američki kontekst i specifičnost iskustva Afroamerikanaca u kolonijalnoj Americi i potonjim SAD reflektovanog u predstavama o njima koje se su javljale u dominantnoj kulturi. Prati se razvoj pojedinih obrazaca predstavljanja Afroamerikanaca od

najranijih spisa iz kolonijalne Amerike, preko dela američke književnosti 19. veka do savremenih formi popularne kulture. Odabrani primeri govore u prilog tezi da su promene u načinima predstavljanja ove manjinske grupe u dominantnoj književnosti i kulturi u širem smislu u skladu sa promenama društveno-istorijsko-političkog konteksta.

2. Kolektivne predstave i stereotipi

Pod kolektivnim predstavama, u izvornom, sociološkom značenju, podrazumevaju se kolektivne vrednosti, uverenja i simboli koji su rezultat i manifestacija znanja i kulture prethodnih generacija, a koje se istovremeno oblikuju i prenose naporima i kulturom sadašnjih generacija jednog društva, u svrhu uspostavljanja simboličkog reda, kako u društvu, tako i u umu pojedinca, odnosno diferenciranja sopstvene kulturne grupe u odnosu na druge (Durkheim citirano u Hall and Gieben, 1992: 238–9). Neke od osnovnih karakteristika kolektivnih predstava su univerzalnost, relativna otpornost na promene, kao i činjenica da ne zavise od volje pojedinca već su rezultat usvojenih kulturnih obrazaca društva (Durkheim citirano u Appellrouth, 2008: 116–117). Može se reći da su kolektivne predstave sastavni delovi svakog individualnog uma i osnova društvene stvarnosti: u njima je akumulirano znanje i iskustvo prethodnih generacija, pa ih je samim tim teže promeniti, a takođe predstavljaju i osnovne ideje koje dominiraju našim intelektualnim životom i u osnovi su našeg rasuđivanja i naše kulture (Pickering, 2000: 13). Kolektivne predstave takođe služe za „simboličku identifikaciju“ članova jedne grupe – na taj način se diferenciraju različite društvene grupe, tj. oni koji imaju ista uverenja, vrednosti, ideje i simbole odvajaju se od onih koji ne dele iste vrednosti (Hall and Gieben, 1992: 239).

Uloga ovako shvaćenih kolektivnih predstava je stvaranje znanja o svetu koji nas okružuje i prenošenje tog znanja; one su jedan od osnovnih načina uspostavljanja mentalnog reda u shvatanju društva oko nas, a takođe odražavaju i društvene odnose (Marshall, 1998: 100). Dirkem je zapazio i svojevrsnu paradoksalnost unutar samog pojma kolektivnih predstava: one su i promenjive i nepromenjive. S jedne strane, one su trajne, nadilaze pojedinca i generacijski se prenose, a sa druge strane nisu monolitni mentalni konstrukti već se menjaju zajedno sa društvom i kulturom u kojima su nastale (*Ibid.*: 17). Kolektivne predstave kao izraz kolektivne i deo individualne svesti su, prema Dirkemu, kodifikovane i materijalizovane kroz zvanične i nezvanične dokumente, spise, knjige, novine i druge vrste zapisa (Scott, 2006: 34). One se, dakle, posmatraju i analiziraju i kao manifestacije jedne kulture i kao manifestacije društvenih odnosa (Bohannan, 1960: 94).

Poseban oblik kolektivnih predstava koji se redovno javljaju u situacijama kontakta između različitih društvenih grupa su stereotipi. Stereotipi se uglavnom javljaju kao kombinacija prideva kojom se određene osobine predstavljaju kao uvek važeće, večne istine, koje se ne menjaju bez obzira na kontekst i okolnosti (Hulme, 1986: 49–50). To ne znači da je sadržaj stereotipa nepromenjiv, već mehanizam diskriminacije koji se njime prenosi. Homi Baba pominje ambivalentnost stereotipa: s jedne strane,

stereotipi fiksiraju razliku između dve grupe da bi je učinili vidljivijom i nepromenljivom, a sa druge, oni se prilagođavaju različitim istorijskim kontekstima, tako da su dovoljno fleksibilni da bi se ponavljali pod drugačijim društvenim okolnostima (Baba, 2004: 128). Baba takođe smatra da su stereotipi kompleksni fenomeni koji se pod različitim okolnostima mogu tumačiti i „čitati“ na različite, čak protivrečne načine. Prema njegovom mišljenju, stereotipizacija nije samo pripisivanje (najčešće negativnih) osobina nekome praćeno diskriminatornim ponašanjem, već mnogo kompleksniji proces koji uključuje projekciju, metaforičke i metonimijske procese i stvaranje kontradiktornih i ambivalentnih znanja (Bhabha, 1983: 34). Ono što stereotipe čini pogrešnim i neistinitim je sadržano u samoj tehnici njihovog stvaranja kojom se nastoji da se pojednostavljuvanjem fiksira razlika i predstavi kao uvek važeća istina koju je, paradoksalno, neophodno stalno isticati i ponavljati (*Ibid.*: 18, 27).

Kolektivne predstave karakteriše i „žilavost“ i postojanost, ali i fluidnost i ambivalentnost koje omogućavaju da se stereotipi i predstave o Drugom prilagođavaju različitim društvenim kontekstima i istorijskim trenucima. Još je Dirkem zapazio da je jedna od definišućih karakteristika kolektivnih predstava njihova istrajnost, odnosno, činjenica da se generacijski prenose u društvu ili društvenoj grupi uz veće ili manje modifikacije. Kako tvrdi Homi Baba, razlog za to leži u činjenici da je sadržinsko jezgro stereotipa promenljivo, odnosno da se prilagođava društvenom i istorijskom kontekstu, što omogućava određenu „elastičnost“ stereotipa.

Međutim, postoje i strategije za promenu opsega značenja stereotipa. Stjuart Hol ih naziva transkodiranjem. Polazeći od premise da je nemoguće fiksirati bilo koje značenje, jer ono zavisi od konteksta, Hol pod ovim procesom podrazumeva promenu prethodno nametnutih značenja i njihovu zamenu novim (Hall, 1997: 270–7). U tom procesu „dekodiranja“, oni koji su predmet stereotipa mogu da usvoje nametnute stereotipe, ili ih u potpunosti odbace i insistiraju na direktno suprotnim značenjima (tako se, na primer, ono što se smatralo ružnim i negativnim predstavlja kao dobro i poželjno, kao što je recimo bio slučaj sa afroameričkim pokretom „Crno je lepo“ iz 1960-ih), ili pak, dekonstruišu i podrivaju stereotipe iznutra na taj način ih obesmišljavajući (*Ibid.*). Neke od ovih osobina stereotipa ilustruju se primerima iz američke književnosti i kulture u nastavku.

3. Kolektivne predstave o Afroamerikancima u američkoj kulturi i književnosti

Kada je reč o predstavama o Afroamerikancima u američkoj književnosti i kulturi, primetno je da su društveni i istorijski kontekst igrali značajnu ulogu u formiranju dominantnih predstava. Još od kolonijalnih dana, kada su prvi afrički robovi dovedeni na (severno)američko tlo, pripadnici dominantne kulture, najpre britanski doseljenici, a potom i Amerikanci, stvarali su i širili uglavnom negativne predstave o pripadnicima ove manjinske grupe.

Počevši od 16. i 17. veka kada su razvijeni i artikulisani koncepti divljaštva i civilizovanosti, grupe ljudi različitih fizičkih i kulturnih karakteristika koje su evrop-

ski istraživači susretali prilikom svojih pomorskih putovanja označavane su kao inferiorne i 'predodređene' za to da budu sluge i robovi Evropljana koji su sopstvene kulture i način života smatrali daleko superiornijim (Fredrickson, 1981: 7–9). U religijom opsednutoj kolonijalnoj Novoj Engleskoj, na primer, bilo je rašireno uverenje da je crna boja kože posledica Hamovog prokletstva i da je povezana sa zlom, ružnoćom i okultnim, pa je u puritanskim spisima „Crni čovek“ (*Blackman*) bio personifikacija đavola, a 'salemske veštice' su nazivane i „crnim vešticama“ (Twombly and Moore, 1967: 225). Na ovaj način su se stvarale moćne predstave u vezi sa pojedincima koji su se procenjivali i pozicionirali na osnovu boje kože. Tako se bela boja kože prevodila u političku i društvenu dominaciju, a neretko i eksploataciju onih koji nisu posedovali tu karakteristiku (Brooks, 2006: 313–4).

Kasnije, u 19. veku, ovi obrasci ponašanja i predstavljanja su eskalirali i pre-rasli u sistematski i institucionalni rasizam. Uverenje u superiorne mentalne sposobnosti belih ljudi, te njihovu urođenu 'predodređenost' za vođstvo, svoje uporište našlo je u takozvanom pseudonaučnom rasizmu zapadne Evrope, tačnije viktorijanske Engleske (Pickering, 2001: 115–26). Pseudonauke poput frenologije i navodna naučna otkrića tadašnjih antropologa o crnoj 'rasi' kao evolutivno nižoj stepenici u odnosu na belo (zapadnoevropsko) stanovništvo, kao i socijadarvinizam, odnosno, dokazivanje da su kulturne razlike uslovljene 'rasom', tj. urođenim biološkim karakteristikama, predstavljale su osnov za doktrinu bele nadmoći koja je svoj puni izraz našla kako u zakonima i politici Sjedinjenih Američkih Država, tako i u delima visoke i popularne kulture.

Poseban oblik institucionalizovanog rasizma u SAD predstavljala je doktrina o navodnoj superiornosti belaca nad ljudima drugačijeg 'rasnog' porekla – *white supremacy*. Pod pojmom 'nadmoći bele rase' podrazumeva se društvena, politička, ekonomska i kulturna dominacija 'belačke', odnosno, evropske, i kasnije, američke populacije nad grupama koje se posmatraju kao inferiorne na osnovu tamnije boje kože, odnosno njihova društvena segregacija i uskraćivanje elementarnih ljudskih i građanskih prava (Fredrickson, 1981: xi). Ukratko, to je kombinacija ideologije i konkretnih praksi u vidu zakona i drugih ograničenja kojom su se Afroamerikanci držali u podređenom položaju isključivo na osnovu boje kože, odnosno fizičkih karakteristika. Iako doktrina o nadmoći bele 'rase' nije nastala u kolonijalnom periodu Amerike, već tada su se pojavile prve naznake sistematske rasne diskriminacije u vidu akata koji su ozakonjivali 'rasnu' nejednakost (Fenelon, 2007: 15–8). Isprva nazivani „divljacima“, terminom koji je bio preteča 'rasne' podvojenosti, Afroamerikanci su, počev od imenovanja, pa sve do zakonskih i društvenih praksi, od početka bili označeni kao inferiorni i na osnovu toga sistematski diskriminirani (*Ibid.*). Takođe, prvi primer korišćenja termina „beli“ sa 'rasnom' konotacijom vezan je za početak 17. veka i američke kolonije (Dyer, 2002: 66).

3.1. Predstave o Afroamerikancima u kolonijalnom periodu

Na početku kolonijalnog perioda, u prvim predstavama koje su stvarane o Afroamerikancima nije bilo govora o 'rasnim' razlikama, čak ni razlike u fizičkom

izgledu nisu bile primarni kriterijum diferenciranja. Osnovno sredstvo razdvajanja bilo je (ne)poznavanje hrišćanstva, naročito u puritanskoj Novoj Engleskoj. Delovanje puritanskih sveštenika, kao i njihovi pisani dokumenti uglavnom su se bavili potrebom pokrštavanja Afroamerikanaca, odnosno mogućnostima da se broj hrišćana u Novom svetu uveća. U svom uticajnom traktatu iz 1706, Koton Meder (Mather, 1706: 8–15). Afroamerikance predstavlja kao uboge neznalice, zarobljene u mraku neznanja i zla, praveći metonimijsku vezu između njihove boje kože i navodne kulturne inferiornosti (*blackness = blindness*). Iako tvrdi da su Afrikanci Hamovo potomstvo, za razliku od nekih kasnijih spisa koji će ovo koristiti kao argument u korist rasizma, Meder ih naziva „komšijama“ i „braćom“, podvlačeći da su „ljudi, a ne zveri“ i da imaju razum i dušu (*Ibid.*). Meder, međutim, Bibliju i boga koristi da obezbedi argumente za držanje Afrikanaca u ropstvu. Oni su, po njemu, „pali u ruke hrišćana“ i moraju da služe uz „potpunu poniznost“ koju mogu dostići tek ako i sami postanu hrišćani, jer će onda moći da razumeju božje zapovesti (*Ibid.*). Drugim rečima, iako ne insistira na fizičkim razlikama kao oznaci inferiornosti, Meder nema nikakve sumnje oko toga da su Afrikanci predoređeni da budu sluge belcima – i to novoengleskim hrišćanima. Razlog za to je apsolutna uverenost u superiornost vere novoengleskih puritanaca kao i u nepromenljivost od boga određenog poretka. Iako kod Medera Afrikanci nisu ni fizički ni kulturno trajno inferiorni – on veruje u njihovu suštinsku podređenost hrišćanima, odnosno u navodni propisani poredak stvari koji se ne može menjati. Na ovaj način, zahvaljujući briljantnoj retorici, on uspeva da pomiri argumente kojima se na jednoj strani zagovara edukacija Afrikanaca, a na drugoj njihovo porobljavanje – samim tim što će primiti hrišćanstvo oni će postati deo nepromenljivog sistema zasnovanog na hijerarhijama i datosti i podređenog i nadređenog položaja.

Interesantno je da upravo ovu argumentaciju koristi i istaknuti član „Društva prijatelja“, odnosno sekte kveкера, i jedan od značajnih pripadnika ranog pokreta za oslobađanje robova – Džon Vulman u svom *Dnevniku* u prilog svojoj ideji emancipacije afričkih robova. On tvrdi da su takozvani biblijski argumenti o navodnoj predodređenosti stanovnika poreklom sa afričkog kontinenta za ropstvo i servilnost, zapravo samo proizvod želje belaca hrišćana za lagodnim životom i lakom zaradom (Woolman, 1754: 346–355). Vulman ističe zajedničko ljudsko poreklo i crnaca i belaca još od Noja i upravo to navodi kao ključni argument za slobodu kao osnovno ljudsko pravo (*Ibid.*). I Vulman, kao i Meder koristi versku matricu, iako su im teze dijametralno suprotne. Kod Vulmana su Afrikanci predstavljeni kao braća hrišćana, jednaki po svemu, te je njihovo porobljavanje kršenje božjih zakona, dok je kod Medera situacija obrnuta: svaki pokušaj promene položaja Afrikanaca smatra se kršenjem božanskog poretka.

Za razliku od puritanskih i kvekerskih spisa, u Džefersonovim *Beleškama o Virđžiniji* već se mogu nazreti prvi obrisi onoga što će u 19. veku postati sistemski rasizam. Džeferson Afroamerikance pozicionira kao posebnu, inferiornu granu čovečanstva, i po fizičkim karakteristikama i po intelektualnim sposobnostima. Džeferson, doduše uz ogradu, zastupa tezu da su, bilo usled nepovoljnih okolnosti, bilo usled urođenih razlika, Afroamerikanci u odnosu na svoje zemljake belce značajno

slabiji i u fizičkom izgledu i u dostignućima razuma i mašte i da su te razlike nepromenljive i „fiksirane u prirodi“ (Jefferson 1785). Štaviše, on ih otvoreno upoređuje sa životinjama, i po fizičkom izgledu – imaju životinjski izgled, miris i nagone, i po intelektualnim sposobnostima – bez obzira na to što su godinama u neposrednoj blizini navodno superiorne kulture i dalje nemaju ni rudimentarnu kulturu ni bilo kakva vredna kulturna dostignuća (*Ibid.*). Objašnjavajući disparitet u dostignućima belaca anglosaksonskog porekla i Afroamerikanaca urođenim i, samim tim, nepromenljivim razlikama, Džeferson zapravo postavlja osnovu za ideologiju rasizma, diskriminacije i doktrinu „bele nadmoći“ koje će svoj puni izraz naći u politici i kulturi Amerike u 19. veku.

3.2. Utemeljivanje doktrine o superiornosti „bele rase“

Paralelno sa istorijskim okolnostima koje se doprinele učvršćivanju robovlasništva kao osnove ekonomije američkog Juga (pronalazak mašine za bržu obradu pamuka i razvoj industrijske proizvodnje pamuka), došlo je i do razvoja i utemeljivanja doktrine o navodnoj superiornosti „bele rase“ (*white supremacy*) koja je naročito propagirana u popularnoj kulturi Sjedinjenih Američkih Država 19. veka. Jedan od oblika kulturne prakse naročito popularan u pomenutom periodu pre Građanskog rata, a danas ozloglašan kao krajnje rasistička i uvredljiva praksa, bile su predstave i tačke u kojima su beli glumci lica obojenih u crno (korišćenjem nagorelog čepa od plute) i šminkom koja je naglašavala usta i oči imitirali Afroamerikance – takozvani minstrelji (*minstrel shows*). Većina likova, od kojih su neki postali i stereotipi i tipski likovi u književnosti i na filmu, zapravo su bile karikature Afroamerikanaca kojima se ismevala njihova navodna neobrazovanost, nepismenost, lenjost, sklonost ka lakrdijašenju i nonšalantni stav prema životu bez planiranja i napornog rada (Wood, 2012). Upotrebom dijalekta, gramatički neispravnog govora, pesama i muzike karakterističnih za afroameričku populaciju sa Juga, ne samo da su Afroamerikanci stereotipizovani i degradirani kao slaboumna i neozbiljna deca kojima je potreban nadzor odraslih – po definiciji, patrijarhalne belaečke kulture – već se na taj način perpetuirala i rasistička ideologija i (p)održavao vladajući robovlasnički poredak. Redukcionističko i tendenciozno prikazivanje Afroamerikanaca imalo je za cilj njihovo pozicioniranje kao pripadnika „inferiorne rase“, odnosno svođenje razlika nastalih usled društvenih, pravnih, obrazovnih i kulturnih okolnosti na biološki uslovljenu nužnost i nepromenljivost. Takođe, crna maska je omogućavala izvođenje rituala u kojima se Drugi, oličen u figuri prostodušnog, prljavog, a kasnije i nasilnog Afroamerikanca osuđivao, izvrgavao ruglu i simbolički izdvajao iz „normalnog“ društva, a takođe na izvestan način držao pod kontrolom (Lott, 1996: 13).

Neki od najpoznatijih tipskih likova koji su potekli iz ovakvih predstava bili su karikature Džim Krou (*Jim Crow*) – stereotipski lik ruralnog neobrazovanog crnca, G-din Tambo (*Mr Tambo*) – stereotip veselog pevajućeg i igrajućeg lakrdijaša i urbana verzija stereotipa – gradski kicoš Zip Kun (*Zip Coon*). Svaki od ovih stereotipa ismevao je pojedine crte pripisane Afroamerikancima: tako je Džim Krou bio prototip priprostog siromašnog crnca sa sela koji zbog svoje neobrazovanosti i

nepismenosti ne razume uvek šta mu se kaže i ti nesporazumi su uglavnom bili izvor humora. Njegov parnjak je urbana verzija Zip Kun, koji je ismevan upravo zbog svojih pokušaja oponašanja načina života, odevanja i govora belaca – pompezan i nadmen, publiku je zasmejavao svojim uzaludnim pokušajima da upotrebljava jezik obrazovnijih, i po implikaciji, pametnijih od sebe. Tambo, često preterano mršav, i njegov partner Bounz (*Bones*), uglavnom prekomerne težine izvodili su muzičke i komične tačke, i bili stereotipizacije Afroamerikanaca kao ljudi isključivo orijentisanih na zabavu; bezbrižni, uvek veseli, razdragani i raspevani. Implikacija ovakvih predstava je bila slična ranijoj Džefersonovoj tvrdnji da su Afroamerikanci inferorni u odnosu na belce po svojim intelektualnim sposobnostima, da im nedostaje razum i promišljanje i da žive u sadašnjem trenutku, brinući isključivo o trenutnoj gratifikaciji. Takođe, ovi tipski likovi poslužiće kasnije za tipsko dodeljivanje uloga afroameričkim glumcima isključivo kao zabavljačima, komičarima i nadarenim za ples i muziku.

Popularna kultura i književnost Sjedinjenih Američkih Država 19. veka iznedrila je i lik lojalnog sluga – Toma, nazvanog prema glavnom liku iz čuvenog romana Herijet Bičer Stouv *Čiča-Tomina koliba*. Glavne karakteristike ovog stereotipskog lika su bespogovorna lojalnost belim gospodarima, požrtvovanost, dobronamernost i pokorno prihvatanje sudbine ma kakva ona bila. Lik Toma je zapravo idealni Afroamerikanac iz belaečke mašte: on je usvojio neke od vrednosti američke kulture – hrišćanin je, govori engleski i živi u svetu u kome su dominantna većina belci – a ono što je najvažnije – u potpunosti prihvata svoju podređenu ulogu. Tom je odan svojim belim gospodarima do krajnjih granica, čak i na svoju štetu, nesebično se žrtvuje za njih i trpeljivo podnosi sve nepravde koje (mogu da) ga zadese. Poslednja rečenica koju izgovara upućena je zlom gospodaru Lagriju koji je kriv za njegovu smrt: „Praštam ti, iz dubine duše!“ (Stowe, 1852) i ona je zapravo indikator uloge koju je dominantna belaečka kultura propisivala Afroamerikancima – uloge pokornih slugu koji su zadovoljni svojim položajem jer je to 'prirodni poredak stvari' i čija je glavna uloga da ponište sebe i svoje želje za račun svojih belih gospodara.

Primere za minstrel sekvence i skečeve možemo naći i u adaptacijama popularnih romana iz 19. veka. Tako na primer, u dramatisaciji čuvenog romana Bičer Stouv koju je 1858. uradio Džordž Ejkin, postoji nekoliko minstrel scena sa pevanjem i muzikom koje osim toga što su intermeco u toku predstave i služe za zabavu publike, takođe sadrže neke od poznatih stereotipa o Afroamerikancima. U drugom činu devojčica sa plantaže Topsis izvodi minstrel numeru o nevaljalom detetu kojom se perpetuiira još jedan stereotipski lik – veselog nevaljalog dečaka Samba, primer već pomenutog paternalističkog rasizma (Aiken, 1858). U pesmi se pominje nevaljalo dete, afroameričkog porekla i ropskog statusa koje stalno upada u nevolje zbog svoje lenjosti i lakomislenosti i zbog toga biva kažnjeno. Kroz lik nezrelog dečaka, ili u Ejkinovoj verziji, devojčice koja tek sa prihvatanjem hrišćanstva postaje „dobra i razumna“, odnosno ponizni i vredni sluga, može se metaforički pročitati čitava suština stereotipa o Afroamerikancima kao nezreloj deci kojoj je potrebna kontrola i nadzor: tek sa usvajanjem belaečkih vrednosti i poretka, odnosno prihvatanjem hrišćanstva kao još jednog sredstva sprovođenja robovlasničke hegemonije, oni se

ustrojavaju i postaju vredni članovi društva i zajednice vršeći svoju ulogu vernih i odanih slugu.

Kada je reč o ženskim stereotipskim likovima, svakako je najpoznatiji lik Memi (*Mammy*), crne dadilje, obično gojazne, bučne, „dugog jezika“, ali verne i pouzdane sluškinje. Ona je po izgledu i ponašanju sušta suprotnost idealu „južnjačke lepote“: aseksualna, agresivna, pa i nasilna u ophođenju sa ostalom poslugom, fizički neprivlačna, ali uvek dobronamerna i beskrajno odana svojim gospodarima čiji autoritet nikada ne preispituje i čije interese štiti po svaku cenu, baš kao i većina ostalih tipskih likova poteklih iz minstrel predstava.

3.3. Predstave o Afroamerikancima na filmu i u popularnoj kulturi: 20. vek i savremeni kontekst

Stereotipske predstave o Afroamerikancima našle su svoj put i do američkog filma i tu su se pokazale naročito otpornim na promene, da bi tek u skorijem periodu doživele reviziju. Kako je već pomenuto mnoge od tih predstava poreklo vode od predrasuda još iz kolonijalnog doba, a direktno su ponikle iz rasističkih portreta 19. veka. Jednu od najpotpunijih klasifikacija stereotipa o Afroamerikancima na filmu dao je Donald Bogle koji izdvaja pet najzastupljenijih tipičnih uloga „rezervisanih“ za Afroamerikance u popularnim filmovima. Pored već pomenutih tipskih likova vernog slugu „Toma“ (*the Tom*), lakrdijaša, prevaranta i slaboumnog „Kuna“ (*the Coon*) i gnevne sluškinje „Memi“ (*the Mammy*), Bogle izdvaja i lik „Tragične mulatkinje“ (*the Tragic Mulatto*) – obično, mlade, lepe i atraktivne žene mešovitog porekla koja po pravilu tragično završava, i „Baka“ (*the Black Buck*), prototipa nasilnika, kriminalca i pretnje (naročito) beloj ženi (Bogle, 2001).

Iz stereotipa „Toma“ nastao je takozvani „sindrom slugu“, odnosno gotovo isključivo dodeljivanje uloga slugu crnim glumcima i glumicama, tipično za raniji holivudski period sa početka 20. veka. Od prvobitne redukcionističke karakterizacije „Kuna“ kao crnog zabavljača sa širokim servilnim osmehom na licu sa početka 20. veka, 1980-ih godina su afroamerički komičari poput Vupi Goldberg, Edija Marfija i Krisa Roka dobijali prilike za glavne uloge koje su im donele popularnost i status globalnih zvezda. I lik gnevne „Memi“ je prošao kroz nekoliko „holivudskih“ faza: iako u osnovi stereotipska predstava, upravo uloga „Memi“ u čuvenom filmu *Prohujalo sa vihorom* omogućila je glumici Heti MekDenijel da postane prva Afroamerikanka koja je dobila Oskara (Guerrero, 1993: 25). Jedna od poznatih varijacija ovog lika može se naći i u popularnim crtanim filmovima o Tomu i Džeriju iz 1940-ih i 1950-ih u liku „Memi Dve Cipele“ (*Mammy Two Shoes*), crne sluškinje koja stalno grdi Toma i Džerija, ali čije se lice gotovo nijednom ne vidi u celom serijalu – upravo zbog toga što predstavlja rasističku stereotipizaciju kućne pomoćnice koja je belom posmatraču nevidljiva. Ovaj lik će se javljati i kasnije u različitim varijantama, a jedna od skorašnjih rekontekstualizacija je lik Mirande Bejli u popularnoj seriji *Uvod u anatomiju*, poznate i po insistiranju producenata na ravnopravnoj zastupljenosti likova predstavnika svih manjinskih grupa. Lik doktorke Bejli po nekim fizičkim osobinama i manirima podseća na lik Memi – Bejli je bučna, često ljutita, ali i pra-

vična; međutim, razvijanjem njenog lika kao samosvesne i uspešne žene hirurga – nadređene najpre stažistima a potom i starijim hirurzima u bolnici, stereotip se podriva i sâm od sebe urušava.

Sličnu strategiju subverzije stereotipa primenjuje i Kventin Tarantino u svom hit filmu *Đangova osveta*, rimejku špageti vesterna iz 1966. Za razliku od originalne verzije, u savremenoj adaptaciji glavni heroj je tamnoput i on na kraju ubija sve neprijatelje, spasava devojkicu i „odlazi na konju u suton“. Lik Đanga je savremena nadgradnja lika nasilnog „Baka“, napravljena tako da izazove simpatije publike, po ugledu na filmove iz doba takozvane Bleksploatacije (*Blaxploitation*) iz 1960-ih i ranih 1970-ih godina prošlog veka. Međutim, za razliku od ranijih predstava koje su insistirale na seksualnosti, brutalnosti i animalnoj prirodi, Đango poseduje sve osobine savremenog belog heroja i uspeva da trijumfuje na kraju zahvaljujući najpre svojoj intelektualnoj prednosti, a potom i snalažljivosti, brzini i hrabrosti. Tarantinov omaž vesternima i afroameričkom nasleđu u Holivudu sadrži i još jednu karikaturu: lik vernog sluga Stivena koji je na izvestan način i sublimacija gotovo svih pomenu-tih stereotipskih likova Afroamerikanaca, ali i njihov antipod – jer se ispostavlja da je on ne samo verni sluga kako se na prvi pogled čini, već onaj koji upravlja situacijom, imanjem, pa i svojim gospodarem. Takođe, činjenica da ulogu Stivena igra Semjuel L. Džekson, glumac koji slavu stekao upravo igrajući likove Afroamerikanaca koji su poznati po svom nonšalantnom i buntovničkom stavu i da je njemu šminkom dodatno zatamnjeno lice po ugledu na minstrele su i humoristički i ironijski postupak režisera kojim se prakse stereotipiziranja osuđuju i ismevaju.

Ipak, i pored velikog broja pozitivnih primera, i dan-danas postoje slučajevi negativne stereotipizacije Afroamerikanaca koji nailaze na osude većeg dela američke javnosti. Jedan od takvih primera je i naslovna strana časopisa *Vog* iz aprila 2008. godine sa poznatim košarkašem LeBronom Džejmsom i manekenkom Žizel Bundšen na kojoj je muškarac Afroamerikanac prikazan kao zastrašujuća, brutalna, preteća figura, nalik na životinju, koja u naručju drži krhku belu ženu. Naslovnica je kontroverzna i zbog toga što podseća na modifikaciju postera iz 1940-ih kojim su se Amerikanci pozivali u rat protiv Hitlerove Nemačke, oličene u figuri crne gorile, zastrašujućeg izraza lica. Gorila, odnosno King Kong, u naručju steže belu ženu, a u drugoj ruci nosi palicu koja predstavlja nemački nacistički poredak koji preti da uništi sve civilizacijske vrednosti. Svrha postera je svakako što veći odaziv dobrovoljaca što objašnjava agresivnu retoriku i takav pristup, međutim, naslovnica modnog časopisa više od pola veka kasnije u mirnodopskim uslovima za mnoge je predstavljala rasističku uvredu i primer diskriminatorne prakse i uvredljivog stereotipizirajućeg ponašanja.

Ovakvi primeri, kao i najskoriji poziv na bojkot dodele Oskara zbog izostavljanja afroameričkih umetnika sa liste nominovanih već drugu godinu zaredom, pokazuju da uprkos brojnim i značajnim promenama i dalje postoji opasnost od upliva starih predrasuda i redukcionizma i jednostranosti i u savremene prakse predstavljanja manjina.

4. Zaključak

Na osnovu analiziranih primera može se zaključiti da su i predstave o Afroamerikancima prošle kroz različite faze u zavisnosti od istorijskog konteksta. Od relativne „nevidljivosti“ u kolonijalnom periodu, uloga i značaj Afroamerikanaca za američko kulturno nasleđe je postepeno rasla, pa je danas praktično nemoguće zamisliti američku mejnstrim kulturu bez prisustva afroameričkih stvaralaca. Iako u predstavama koje su nastale u kolonijalnom periodu nije bilo naznaka sistematskog rasizma, popularna kultura i književnost 19. veka doprinele su širenju i učvršćivanju predrasuda i diskriminatornih praksi prema Afroamerikancima. Može se reći da su načini predstavljanja Afroamerikanaca bili u skladu sa položajem koji je ova grupa zauzimala u američkom društvu u datom istorijskom trenutku. Savremena američka kultura takođe je poprište različitih, često konfliktnih predstava, ali se, i pored brojnih kontroverzi, čini nemogućim osporiti značajna uloga koju afroameričko kulturno nasleđe igra u vodećoj kulturi moderne Amerike. Takođe, ono što je primetno je i veliki broj primera predstava kojima se prethodni negativni stereotipi dekodiraju, podrivaju i izvrgavaju ruglu, čime se utire put novim praksama predstavljanja koje nisu zasnovane na hijerarhijama i diskriminaciji.

Literatura

- Aiken, George L. 1858. *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly*. [e-book]. Dostupno na: <http://utc.iath.virginia.edu/onstage/scripts/aikenhp.html> [Jun, 2016].
- Appelrouth, S., L. Desfor Edles, (Eds). 2008. *Classical and Contemporary Sociological Theory*. Thousand Oaks, California: Pine Forge Press, SAGE Publications, Inc.
- Baba, H. K. 2004. [1994.] *Smeštanje kulture*. Beograd: Beogradski krug.
- Beecher Stowe, Harriet. 1852. *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly* [e-book]. Dostupno na: <https://www.gutenberg.org/files/203/203-h/203-h.htm> [Jun, 2016].
- Bhabha, Homi K. 1983. *The other question ... Homi K. Bhabha Reconsiders the Stereotype and Colonial Discourse*. *Screen*, 24/6, 18–36.
- Bohannan, P. 1960. Conscience Collective and Culture. In Wolff, K. H. (Ed.). *Emile Durkheim et al.: Essays on Sociology and Philosophy*. New York: Harper Torchbooks.
- Bogle, D. 2001. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, 4th Ed. London: Bloomsbury Academic.
- Brooks, J. 2006. Working Definitions: Race, Ethnic Studies, and Early American Literature. *Early American Literature*, Volume 41, Number 2, 313–320.
- Dyer, R. 2002 [1997]. *White*. London, New York: Routledge.
- Fanon, F. 2008. [1952]. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.
- Fenelon, J. V. 2007. The Struggle of Indigenous Americans: A Socio-Historical View. In Vera, H. and J. R. Faegin (Eds), *Handbook of the Sociology of Racial and Ethnic Relations*. NY: Springer. 15–38.

- Fredrickson, G. M. 1981. *White Supremacy: A Comparative Study of American and South African History*. NY: OUP.
- Guerrero, E. 1993. *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia, USA: Temple University Press.
- Hall, S. and B. Gieben, (eds). 1992. *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity.
- Hall, S. (ed.). 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications & Open University.
- Hulme, P. 1986. *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492–1797*. London: Methuen.
- Jefferson, Thomas. *Notes on the State of Virginia*, 1785. [Online]. Dostupno na: <http://docsouth.unc.edu/southlit/jefferson/jefferson.html> [Jun, 2016].
- Lott, E. 1996. Blackface and Blackness: The Minstrel Show in American Culture. In Bean, A., Hatch, J. V. and B. McNamara (Eds). *Inside the Minstrel Mask*. Hanover and London: University Press of New England.
- Mather, Cotton and Royster, Paul, editor, “The Negro Christianized. An Essay to Excite and Assist that Good Work, the Instruction of Negro-Servants in Christianity (1706). *Electronic Texts in American Studies*. Paper 28. [Online]. Dostupno na: <http://digitalcommons.unl.edu/etas/28> [Jun, 2016].
- Marshall, G. (Ed.). 1998. *A Dictionary of Sociology*. 2nd Ed. Oxford: OUP
- Pickering, W. S. F. (Ed). 2000. *Durkheim and Representations*. London: Routledge.
- Pickering, M. 2001. *Stereotyping: the politics of representation*. Basingstoke, Hampshire, UK: PALGRAVE.
- Rhimes, Shonda. *Grey's Anatomy*, [TV series]. 2005 – present. USA: ABC
- Scott, J. 2006. *Sociology: The Key Concepts*. [e-book]. London and New York: Taylor & Francis e-Library.
- Tom and Jerry*. [animated TV series]. 1940 – present. USA: MGM.
- Tarantino, Quentin. (dir.). 2012. *Django Unchained* [Motion picture]. USA: Weinstein Company.
- Twombly, R. C. and R. H. Moore, 1967. *Black Puritan: The Negro in Seventeenth-Century Massachusetts, William and Mary Quarterly*, 3d ser. XXIV, 224–42.
- Wood A. E. 2012. *Negative Images In The Media Historically Promote Racism*. [Online]. Dostupno na: <http://ashleyelizabethwood.com/?p=51> [22/01/2016].
- Woolman, John. *Journal of John Woolman*: “Some Considerations on the Keeping of Negroes“, 1754. U Lemay, L. J. A. (Ed.). 1988. *An Early American Reader*. Washington, D.C.: United States Information Agency. 346–355.



Ana Kocić

THE DEVELOPMENT OF THE COLLECTIVE REPRESENTATIONS OF THE 'OTHER' IN AMERICAN LITERATURE AND CULTURE

Summary

The paper deals with the minority group members' images, i.e. the development and changes of the modes of representation of those who are perceived as 'Others', on account of their ethnic and racial origin and their gender. The dimension of time is analyzed in terms of the resilience of negative images and stereotypes in American literature and culture. The correlation of images and modes of representation of Others and the historical and social context is examined. The main goal is to determine how and whether the images of others formed in the earliest period of American history have changed and, furthermore, to determine their relevance to contemporary context. The theoretical framework is based on the ideas of theoreticians from the Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies regarding representation and otherness, as well as the sociological and anthropological considerations of minority group relations. This research is an attempt to link minority group members' images from the colonial period with those from the American classics and contemporary pop culture in order to establish whether there are common modes of representation and to examine how resilient to changes those early-formed images of others have been. Furthermore, the paper addresses the issue of the interdependence of the political, social and historical changes and the representation of minorities in literature and culture.

anakocic@hotmail.com

ВРЕМЕ У ИСТОРИЈИ БРИТАНСКИХ КРАЉЕВА ЦЕФРИЈА ОД МОНМУТА

Сажетак: *Историја британских краљева* аутора Цефрија од Монмута (око 1136) прозна је, псеудо-историјска хроника написана на латинском језику. Обухвата период од око две хиљаде година и протеже се од завршетка Тројанског рата, у првој половини тринаестог века пре нове ере, до последњег келтског владара, Кадвалдера, који је умро крајем седмог века нове ере. Цефри је утемељитељ традиције по којој су Британци потомци тројанског јунака Енеје јер лоза древних британских краљева започиње Брутом, Енејиним праукумом који, по доспећу у Британију, нову земљу, народ и језик назива по себи. Оснива Нову Троју, каснији Лондон, а од Брута, по Цефријевом сведочењу, воде порекло легендарни британски краљеви међу којима су најпознатији Горбодак, Ферекс, Порекс, Симбелин, Лир, Вортигерн, Аурелије Амброзије, Утер Пендрагон и Артур. Овај рад указује на значај Цефријевог дела у контексту његовог бављења временом, односно на три важна елемента који произлазе из *Историје британских краљева*: прво, Цефри пише о најранијим периодима историје Острва, о којима пре њега није било података; друго, у причи о Артуру прецизира да је краљ Артур погинуо у бици код Камална 542. године, и треће, тврдњом да је последњи келтски владар, Кадвалдер, умро 689. године, доводи у питање дотадашњу периодизацију британске историје која почетак англосаксонске доминације везује за искрцавање Хенгиста и Хорсе у Британији 449. године нове ере.

Кључне речи: Цефри од Монмута, периодизација британске историје, краљ Артур, време

1. Увод

Историја британских краљева аутора Цефрија од Монмута (Geoffrey of Monmouth, *Historia regum Britanniae*, око 1136) прозна је, псеудо-историјска хроника написана на латинском језику, хроника која обухвата период од око две хиљаде година и протеже се од завршетка Тројанског рата, који Цефри смешта у прву половину тринаестог века пре нове ере, до последњег келтског владара, Кадвалдера (Cadwallader), који је умро крајем седмог века нове ере. Цефри је утемељитељ традиције по којој су Британци потомци тројанског јунака Енеје, који после рата бежи из Троје са сином Асканијем и доспева у Италију где постаје краљ. После Енејине смрти влада Асканије, а после Асканија, његов

син Силвије. Силвије је имао сина Брута коме је пророчанство предсказало да ће убити оба родитеља. Брутова мајка умире на порођају, а Брут као петнаестогодишњи младић несрећним случајем убија свога оца Силвија у лову. Када се то догодило Брут је протеран из Италије, па је са својим присталицама после дуге пловидбе и много пустоловина доспео у Британију. Британију су у то време насељавали дивови, које је Брут побио, а потом нову земљу назвао по себи – Британија, њен народ Британцима а језик – британским (Marvin, 2012: 221). Основао је Нову Троју, каснији Лондон, и од Брута, Енејиног праукука, по Џефријевом сведочењу, воде порекло древни британски краљеви, међу којима су најпознатији Бладуд, Белин, Горбодак, Ферекс, Порекс, Луд, Симбелин, Лир, Вортигерн, Аурелије Амброзије, Утер Пендрагон и Артур.

Аутор *Историје британских краљева*, Џефри од Монмута (?1100–1155), био је клерик келтског порекла – бретонског, корнволског или велшког¹ – вероватно рођен у велшком граду Монмуту или околини. Од 1129. до 1151. године живео је у Оксфорду и, пошто се уз његово име помиње титула „учитељ” (*magister*), претпоставља се да је предавао на Колеџу св. Џорџа (College of St George) на којем је декан био његов пријатељ Волтер, архиђакон оксфордски (Walter, Archdeacon of Oxford). У Џефријево време Оксфорд још није био универзитетски центар, али јесте био центар учености и подучавања. Године 1151. Џефри је изабран за бискупа од св. Асафа (St Asaph) у данашњој области Флинтшир (Flintshire), али се сматра да због устанка краља Овена Гвинета (Owain Gwynedd) у Велсу против централне власти никада није крочио у своју бискупију нити преузео дужност. Последње четири године живота провео је у Лондону, где је умро 1155. године.

У посвети *Историје британских краљева* Џефри тврди да је она превод са келтског – бретонског или велшког – „једне веома старе књиге” коју му је поклонио оксфордски архиђакон Волтер, те да ју је Џефри на његов захтев превео на латински. Како се о тој старој књизи не зна ништа, данас у научним круговима преовлађује став да она никада није ни постојала, већ да „инвокација изгубљеног извора у циљу обезбеђивања ауторитета приповедном делу уопште није необична у средњовековној књижевности” (Barber, 1986: 27), односно да средњовековни аутори на овај начин настоје да продуктима своје маште дају ореол веродостојности. Иако је, дакле, Џефријева *Историја* највећим делом фикција, сматра се да су му за писање династичке хронике о нацији која трага за идентитетом могли послужити *Стари завет*, дела Тита Ливија и других римских историчара, за причу о харизматичном вођи Артуру и његовим империјалним освајањима, каријера Александра Македонског, позната и широко распрострањена како у ученим тако и у популарним текстовима, а за примесу

¹ Међу проучаваоцима Џефрија од Монмута постоји неслагање око његове националне припадности. Торп сматра да „све у Џефријевом делу и његова оскудна биографија указују на то да је био Велшанин или Бретонац рођен у Велсу” (Thorpe, 1966: 13), а Барбер да није могуће рећи „да ли је био Бретонац, Корнволац или, мање вероватно, Велшанин. И Бретонци и Корнволци су повољно приказани у његовим делима, док се на Велшане гледа као на дегенерисне потомке древних Британаца” (Barber, 1986: 25).

херојског у приказивању те теме, Вергилијева *Енеида* (Baron, 1999: 15). Џефри помиње да се служио делима двојице историчара са британског тла који су стварали пре њега – Гилдиним *О пропасту и освајању Британије* (Gildas, *De Excidio et Conquestu Britanniae*, око 547) и Бидовом *Црквеном историјом народа Англа* (Beda Venerabilis, *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, 731) – а најмање је јасно шта су му били извори за причу о Артуру. Сматра се да се служио материјалом из рукописа *Харли 3859* (*Harley 3859*) који чини неколико делова: један од најстаријих и најкомплетнијих примерака Ненијевог *Историје Брита*, који се завршава трактатом о дванаест Артурових битака, *De Arthuro et ejus proeliis*, познатим као „Ненијев канон”; затим, део назван „Родослови саксонских краљева” који се завршава кратком хронологијом названом *Calculi; Камбријски анали*, потом родослови велшких краљевских породица и коначно, трактат о двадесет осам британских градова са њиховим знаменитостима, тзв. *Mirabilia* (Dekanić-Janoski, 1979: 10).

Џефријева *Историја британских краљева* спада у ред великих и вишеструко важних дела енглеске књижевности. Џефри превасходно има значај утемељитеља артуријанске легенде у енглеској књижевности, али његова *Историја* представља подухват далеко ширих размера. Луис Торп сматра да се Џефријева *Историја*, као прича о раним становницима Британије, може упоредити са значајем који за историју Јевреја има првих седамнаест књига *Старог завета*, од *Прве књиге Мојсијеве* до *Књиге о Јестири* (Thorpe, 1966: 9). Ова тврдња и те како има смисла и оправдња јер је Џефри попунио велику празнину у древној историји Острва – дао је комплетан преглед владара и главних догађаја, од најстаријих времена оца оснивача нације, Брута, до доласка Римљана. Овакав подухват није направио ниједан аутор пре Џефрија, иако се за тиме дуго осећала потреба. Примера ради, *Црквена историја народа Англа*, главно дело Пречасног Бида (673–735), зачетника историографије у Британији, обухвата период од Цезарове инвазије, 55. године пре нове ере, до 731. године, а савременици Џефрија од Монмута, историчари Хенри од Хантингдона (Henry of Huntingdon, ?1084–1154) и Вилијам од Малмсберија (William of Malmesbury, око 1095–1143), у својим делима највећу пажњу поклањају англосаксонском и англонорманском добу. Хенри од Хантингдона, попут Бида, започиње своју *Историју Англа* (*Historia Anglorum*) Цезаровом инвазијом, а завршава је 1154. године, док Вилијам од Малмсберија, у *Причи о енглеским краљевима* (*Gesta regum Anglorum*), описује период од 449. године, која се узима као почетак англосаксонске доминације у Британији, до 1120. године. Сачуван је податак да је Хенри од Хантингдона, боравећи у манастиру Бек (Бес) у Нормандији, већ у јануару 1139, дакле три године пошто је написана, имао у рукама један примерак Џефријевог *Историје* и да га је откриће ове књиге истински обрадовало јер је у њој пронашао податке за којима је дуго трагао, податке о Британији пре Римљана који су му недостајали док је писао своју *Историју Англа* (Barber, 1986: 27).

2. Прича о Артуру

Причу о Артуру, која заузима петину *Историје британских краљева* и представља најобимнију целину његовог дела, Џефри почиње описом прославе Ускрса на двору Артуровог оца, краља Утера Пендрагона, међу чијим званицама је био и Горлоа, војвода од Корнвола, са супругом Игерном, најлепшом женом у Британији. Када ју је угледао, Утер се одмах заљубио у њу и отворено почео да јој се удвара. Видевши то, војвода од Корнвола са Игерном без дозволе и поздрава напушта Утеров двор, а потом одбије Утеров захтев да се врати и извини му се, па Утер започиње рат против Корнвола, палећи градове и утврђења. Плашећи се за Игерну више него за свој живот, Горлоа је одводи у тврђаву Тинтацел која је сматрана најсигурнијим местом у Корнволу, будући на високој литици, са три стране окружена морем, и јединим приступом са копна преко узаног, неосвојивог земљоуза. Горлоа се склања у друго утврђење, које Утер одмах опседа. Утерова страст према Игерни постаје раздирућа, па буде позван Мерлин који пристане да му помогне тако што ће га прерушити у Игерниног мужа, војводу од Корнвола. Утер поверава командовање опсадом својим заменицима и уз помоћ Мерлинове магије добија обличје војводе од Корнвола. Угледавши га испред Тинтацела у сумрак, стражари отварају капију да приме „свога вођу”. Те ноћи, коју је Утер провео са Игерном, бива зачет Артур, а Горлоа убијен у нападу Утерових војника на војводино утврђење. Погибија војводе од Корнвола омогућава Утеру да се ожени Игерном, тако да је Артур рођен као законито дете, у браку својих родитеља, који су касније добили и ћерку Ану.

Артур је постао краљ убрзо после смрти свога оца и саветовања британских вођа у граду Силчестеру, који архиепископу Дубрицију сугеришу да крунише Артура, младића од само петнаест година. Одлука је морала бити донета брзо јер су Саксони, чувши за смрт Утера Пендрагона, позвали појачање из Германије и именовали за вођу Колгрин, у нади да ће под његовим заповедништвом покорити остатак Британије и истребити Британце. Новокрунисани краљ Артур показује најпожељније могуће особине – храброст, дарежљивост, урођену доброту и милосрђе – а у првом сукобу са Саксонима, код града Јорка, далеко је успешнији од непријатеља јер саксонски вођа Колгрин успева да побегне, али га Артур гони, а када Колгрин уђе у Јорк, Артур опседа град. Колгринов брат Балдулф на превару такође успева да уђе у опседнути Јорк, после чега браћи стиже повољна вест да им је Челдрик дошао у помоћ из Германије са шест стотина бродова. Чувши то, Артур прекида опсаду Јорка и повлачи се у Лондон, где са најближим сарадницима одлучује да у помоћ позове Хоела, сина његове сестре Ане. Хоел убрзо стиже и са Артуровим снагама креће ка Линколну, где Саксонима нанесу велике губитке и ухвате их у клопку. Схвативши да не могу дуго да опстану без хране и воде, Саксони постигну споразум са Артуром да их пусти да изађу из окружења и врате се у Германију, а да краљу оставе сво сребро и злато и неколико талаца. Артур пристане на ове услове и Саксони заплове пут Германије, али убрзо зажале због погодбе

и преусмере бродове на други крај британске обале, коју похарају и изврше опсаду Бата. Чим прими ове вести, краљ Артур побије саксонске таоце и усмери војску ка Бату, заветујући се Богу да ће победити Саксоне. Помоливши се Девици Марији, Артур исуче мач и започне пресудни део битке, у којем побије скоро пет стотина људи. У бици страдају Колгрин, Балдулф и хиљаде Саксона, после чега Артур Кадору поверава командовање војском, а сам одлази у помоћ Хоелу у Шкотској. Кадор немилосрдно гони ослабљене Саксоне, а дејства обуставља тек када убије Челдрика. Артур се са Хоелом у Шкотској бори против Шкота и Пикта, потискујући их до језера Ломонд, где се ови надају да ће на речним острвима наћи природни заклон. Артурова опсада траје петнаест дана и потпуно исцрпи непријатеље, од којих у животу остане само незнатан број. Њихов је пораз до те мере стравичан да се њихови бискупи и читав клер, босоноги и са остацима реликвија својих светаца у рукама, упућују Артуру и клекну пред њега да га замоле да остави у животу то мало људи колико је још међу живима и да им да у посед нешто земље која би их прехранила. Дирнут патриотизмом ових Божијих људи, Артур поштеди преостале Шкоте и Пикте, који тада постају његови вазали.

После значајних успеха постигнутих на почетку владавине – победе над Саксонима и покорвања Шкота и Пикта – Артур одлази у Јорк да прослави Божић. Ушавши у град, затиче жалосне призоре бруталних саксонских похода и свестан је да мора да обнови читаву земљу. Када земљи врати достојанство, Артур се жени Гиневером – најлепшом женом на острву – пореклом из једне римске породице, али одгојеном у дому војводе Кадора. Убрзо после венчања, већ наредног лета, Артур без великих напора и губитака покорва Ирску и Исланд, а владари шведског острва Готланд и Оркнијских острва својевољно га признају за врховног господара и обавезују се на плаћање данка. Тиме је заокружена формативна фаза Артурове владавине и наступа период мира који ће потрајати дванаест година. Артурова свита и његов двор уживају велики углед – на њега су позивани и примани многи изузетни људи из далеких земаља – а приче о Артуровој дарежљивости и храбрости прошириле су се до на крај света.

Артура је страхопоштовање који је изазивао међу другим владарима подстицао да настави освајања и покори читаву Европу. У новом походу Артур прво покорва Норвешку и Данску, а потом отплови у Галију, којом је у то време, у име римског императора Луција, владао Фроло. Фроло не успева да му пружи озбиљнији отпор јер је много његових младих ратника већ било прешло на Артурову страну, па одлази у Париз да сакупи војску и ојача градске зидине. Чувши за то, Артур стиже под зидине Париза и опседа га, глад десеткује исцрпљено становништво, а Фроло му предложи да реше сукоб двобојем чији ће победник добити краљевство пораженог. Двобој са Фролом је први озбиљнији изазов у Артуровој дотадашњој каријери, али ипак успева да га убије. Видевши да им је господар мртав, становници Париза отварају градске капије и предају се Артуру, а освајање Париза значило је лако заузимање других области у Галији – Поатјеа, Аквитаније, Гаскоње, Нормандије и Анжуа. Потом се, овенчан славом, Артур враћа у Британију.

У Карлеону на Уску приређује раскошну прославу Духова, на којој се окупљају сви његови вазали из суседства и из удаљенијих делова Европе, највиши црквени достојанственици, виђени људи из великих градова и многи други угледни поданици. Артурова краљица Гиневера лепотом и отменом засеђује све присутне даме племенитог рода. Прослава почиње у цркви, свечаном духовском литургијом, а наставља се гозбом у дворском комплексу и витешким играма на дворском имању. Славље и даривање трају четири дана и утисак је да ништа не може помутити благостање и срећу. Међутим, точак непредвидљиве богиње Фортуне ускоро почиње да се окреће неповољно по Артура. На самом крају вишедневне прославе на Артуров двор стиже дванаест изасланика римског прокуратора Луција, са маслиновим гранчицама и оштро интонираним писмом императора, који изражава гнушање према Артуровој тиранији и осуђује га због штете коју је нанео Римском Царству, подсећајући га да је Сенат још у време Јулија Цезара Британији наметнуо обавезу плаћања данка коју он, Артур, врло дрско избегава. Штета по Рим је утолико већа што је Артур у својим освајачким походима заузео Галију, која је такође плаћала данак Риму од најстаријих времена. Због тих непочинстава Артур мора бити кажњен, те му се у писму наређује да до августа сам дође у Рим и прими досуђену казну. Ако не буде дошао, Луције прети да ће напасти његову територију и под окриље Рима вратити све што је Артур отео.

Писмо је прочитано у присуству многих краљева и војних заповедника, а Кадор је први који на њега реагује, могло би се рећи са радошћу, јер је пет година прошло од последњег ратног похода и јер осећа жељу за новим подвизима. У своме говору Артур процењује да ће бити у стању да поднесу Луцијев напад ако буду јединствени и подсећа да би на сличан начин и он могао да тражи данак од Рима, јер су у прошлости двојица његових предака – краљеви Белин и Константин – заузели Рим. Хоел је спреман да му се придружи са војском од десет хиљада људи, краљ Аугусел нуди две хиљаде наоружаних витезова и коњицу која иде уз њих, а после Аугусела говоре други Артурови вазали, такође прихватајући позив у рат и наводећи коликим људством располажу. Артур прокуратору Луцију по изасланицима шаље одговор да одбија плаћање данка и да у Рим неће доћи да прими казну од Сената, већ да тражи оно што је његово. Примивши ову вест, прокуратор Луције такође сакупља војску и почетком августа полази у поход на Британију.

Артур оставља управљање Британијом Мордреду и Гиневери и из Саутхемптона креће пут Галије, где по искрцавању чује да је у те крајеве доспео див из Шпаније, отео Хоелову рођаку Хелену и побегао са њом на брдо Сен Мишел. Са Кејем и Бедивером креће у потрагу за дивом, сазнаје да је Хелена убијена и тражи дива да му се освети. У борби успева да му зада смртни ударац, а онда наређује Бедиверу да чудовишту одсече главу и понесе је у логор као трофеј. Хоел, неутешан због Хеленине смрти, на врху брда Сен Мишел подиже капелу њој у спомен.

У међувремену у Галију пристижу сви Артурови вазали са својим војскама, а он подиже логор и чека Луцијев долазак. Када чује да се Луције улогорио

недалеко од њега, шаље Гавејна и двојицу војних заповедника да му поруче да се или повуче из Галије или припреми за борбу сутрадан. Гавејн у римском логору изазове сукоб када Артурови људи чују Луцијевог рођака Гаја Квинтилијана како шапатам говори да се Бритнаци више хвале и прете него што су способни да покажу храброст на бојном пољу. У налету беса Гавејн Квинтилијану одсече главу и са оном двојцом се запути назад у Артуров логор, а Римљани крену за њима. Артурови људи поубијају Римљане када им се приближе, а онда се борба интензивира јер се обема странама прикључују нове снаге. Римски сенатор Петреј шаље појачање, што доводи до правог крвопролића, али га Британци убрзо заробе, одбију напад Римљана и врате се у свој логор, где Артур реши да драгоценог заробљеника пребаци у тамницу у Париз. Претпоставивши овај Артуров потез, Римљани праве заседу на путу за Париз у коју Британци упадну наредног дана, али из тешке борбе ипак изађу као победници.

Артур стационира трупе у долини Соси да би пресекао пут Римљанима. Стратешки вешто распоређује снаге, именује команданте појединих формација и војсци држи надахнут говор. Луције у међувремену открива Артурову замку и решава да не одлаже сукоб са њим. И он својој војсци држи говор, а потом почиње битка. Удари са обе стране су силовити, на почетку гину Кеј и Бедивер, а Бедиверов нећак успева да га освети. Јунаштвом се истиче Гавејн, који се пробија до самог Луција и упушта у борбу са њим. Артур убија краљеве Либије и Битиније, а Морвид, ерл од Глостера, заузимањем повољног положаја наноси велике жртве Римљанима. У завршним борбама гине и Луције – „од непознате руке” – а тај догађај означава коначну победу Артурових снага и тумачи се као небеска правда. По завршеној бици следе пљачка и гоњење Римљана до истребљења, а када је победа осигурана, Артур уз почасту сахрањује своје најчувеније саборце.

Артур са својом војском проводи зиму у околини Сосија, а по доласку лета припрема се да пође у Рим, да се крунише за цара. Међутим, из Британије стиже вест да је његов сестрић Мордред узурпирао престо и да живи са Гиневром, која је прекршила брачни завет, па Артур отказује поход на Рим и одмах креће у Британију. Мордред зове у помоћ Артурове непријатеље - Саксоне из Германије, Шкоте, Пикте и Ирце. У првој бици са Мордредом Гавејн гине, а Мордред бежи у Винчестер. Пошто је чула за Артуров повратак, Гиневера из Јорка бежи у Карлеон, у манастир, где се замонашује. Артур опседа Винчестер и војске се сукобе, али Мордред и други пут бежи из битке и одлази у Корнвол. Тамо се, на реци Камлан, одиграва Артурова последња битка са Мордредом, битка у којој Мордред гине, а Артур бива смртно рањен. Уз њих страда и много виђених људи. Џефри причу о Артуру завршава напоменом да је смртно рањени краљ однет на Авалон, да му ране буду зацељене, а да је круну предао своме рођаку Константину, сину Кадора, војводе од Корнвола, 542. године наше ере.

3. Џефријев концепт времена

Занимљиво је да је Џефријево дело – које модерна наука о књижевности сврстава у псеудоисторијске хронике (нпр. Newstead, 1967: 39; Leckie, 1981: 19) – сматрано историјски веродостојним до почетка шеснаестог века, по речима Питера Филда, „до времена Хенрија VII (1485–1509), који је свом најстаријем сину дао име Артур”². Џефријеву репутацију историчара коначно су у шеснаестом веку срушили Полидор Верцил (Polydore Vergil, ?1470–?1555) и Вилијам Камден (William Camden, 1551–1623), али његова књижевна слава је трајна и постојана. Осим за бројна артуријанска дела, Џефријева *Историја британских краљева* извор је и за тако значајна остварења каква су раноренесансна трагедија *Горбодак* аутора Томаса Нортонa и Томаса Саквила (Thomas Norton and Thomas Sackville, *Gorboduc*), Спенсерова *Вилинска краљица* (Edmund Spenser, *The Fairie Queene*), Шекспирови *Краљ Лир* и *Симбелин* (William Shakespeare, *King Lear*, *Cymbeline*) и Дрејтонов *Поли-Олбион* (Michael Drayton, *The Poly-Olbion*), те се с правом сматра ризницом тема и сижеа „без премца у читавој историји европске књижевности” (Thorpe, 1966: 28).

Модерни проучаваоци Џефрија од Монмута слажу се да је Џефријева *Историја* мешавина историјских чињеница и маште аутора, хвалећи његову способност и уметнички дар уобличавања разнородног материјала у методично, уверљиво и логично уређену целину. Док Питер Филд Џефријеву *Историју* назива „популарним и преварантским делом [...] мешавином позајмљених чињеница и измишљених детаља” (Field, 1978: 23–24), по Луису Торпу, она је „романтизована историја” (Thorpe, 1966: 28), по Моники Отер, „на граничној линији између историографије и фикционалне прозе” (Otter, 1996: 2), а по Вилијаму Лекију „имагинативни конструкт” (Leckie, 1981: 24). Ричард Барбер Џефрија од Монмута описује као „аутора који је покрао много писаних и усмених извора, али чија суштина генијалности лежи у подробној разради и допунама сировог материјала” (Barber, 1986: 36), а његово дело дефинише као „романтичну пре него чињеничну историју” (27) и „историјску фикцију” (37). Када је о артуријанском сегменту *Историје* реч, Барбер јасно наглашава да су главни обриси Артурове каријере Џефријеви, али да је у самом тексту тешко повући прецизну границу између Џефријеве инвенције и легендарног материјала; он ипак претпоставља да је Џефри најпре користио сав материјал који му је био доступан из велшке традиције, па тек онда измишљао нове приче (Barber, 1986: 31–33). У сваком случају, може се рећи да *Историја британских краљева* пред-

² Field, 1978: 24; Поједини аутори тврде да веродостојност Џефријеве *Историје* није довођена у питање ни после ренесансе. Барбер износи став да су Џефријеви наследници његово дело сматрали историјом „неких шест стотина година после његове смрти” (Barber, 1986: 37), дакле до средине осамнаестог века, а Барон да је у Велсу Џефријева *Историја* „остала актуелна до осамнаестог века, док је другде рационални цинизам ренесансе брзо подрио њен статус историографског дела” (Wagon, 1999: 18). Вилијам Леки, међутим, напомиње да се о појави модерних историјских метода за проучавање предсаксонског периода може говорити већ у првој половини седамнаестог века (Leckie, 1981: 24–25).

ставља двоструки подухват свога аутора: прво, почевши причу од легендарног оснивача Британије, Брута, и минуциозно је водећи до инвазије Римљана на челу са Цезаром, Цефри је обезбедио недостајућу کاریку у ланцу историјског трајања, کاریку од велике важности за осећај достојанства не само својих сународника келтског порекла, већ и целокупног становништва Острва, и друго, као утемељитељ артуријанске традиције у енглеској књижевности, уметнички је обликовао једну од најлепших легенди које је створио људски ум. И зато је мање важно то што Цефри од Монмута није поуздан историограф какви су Пречсни Бид, Хенри од Хантингдона или Вилијам од Малмсберија. Он је на-просто нешто друго, нешто можда и значајније од историографа – он је творац прича упоредив са Сиднијевим (Philip Sidney) схватањем песника јер „ствара ствари или боље од оних које природа даје или сасвим нове” (Костић, 1989: 41). То узвишено и племенито стремљење Цефрија од Монмута најочигледније је управо у артуријанском сегменту *Историје британских краљева*.

Цефријев приступ бављењу историјским временом једна је од изразито упечатљивих одлика његовог приповедног поступка. На крају *Историје*, као својеврсну суму свога излагања, Цефри даје временску табелу (Time Chart) са именима свих краљева Британије, а онда прави синхронизацију британске историје са догађајима у свету, од пада Троје, око 1240. године пре нове ере, преко догађаја из старозаветне историје, потом оснивања града Рима, Цезарове инвазије на Британију, Христовог рођења, Клаудијевог освајања Британије, Диоклецијановог прогона хришћана и времена Константина Великог, па све до искрцавања Хенгиста и Хорсе у Британији, између 450. и 455. године нове ере, и почетка покрштавања германских племена које се везује за долазак у Британију бискупа Августина, изасланика папе Гргура I, 597. године. Из овог прегледа догађаја могуће је, на пример, сазнати да су Лир и Корделија владали у осмом веку пре нове ере, да је недуго после њих владао злосрећни Горбодак чији су синови Ферекс и Порекс страдали борећи се за круну, да су Белин и Бреније заузели Рим 390. године пре нове ере, а да се Симбелинова владавина везује за крај првог века пре нове ере.

Подаци о прехришћанским владарима Британије, као што је већ речено, били су у Цефријево време дочекани и прихваћени као драгоценост знање о дре-вним епохама, знање за којим је дуго постојала истинска потреба. Цефријева периодизација догађаја из првих векова нове ере може се, међутим, сматрати далеко провокативнијом. Ово се нарочито односи на два податка, оба везана за време после повлачења римских легија из Британије, време познато као „најоп-скурнији период у британској историји” (Field, 1978: 1). Први податак односи се на погибију краља Артура у бици код Камлана – Цефри прецизира да се она одиграла „лета Господњег 542. године” – а други на смрт последњег келтског владара Кадвалдера, 689. године. Податак о смрти краља Артура, један од свега неколико конкретних датума у Цефријевој *Историји*, не само да Артура укључује у дугачак низ племенитих потомака Брута који су владали Острвом, већ му даје нарочит значај, а чак се и временски уклапа у претпоставке о историјском Артуру који је, ако је постојао, живео у петом или шестом веку. Податак о смрти

последњег келтског владара Кадвалдера 689. године представља прави изазов у то време већ дуго прихваћеној периодизацији острвске историје. Наиме, ауторитети као што су историчари Гилда и Бид, потом анали познати под именом *Англо-саксонска хроника* (*The Anglo-Saxon Chronicle*), као и многи други, мање значајни извори, без изузетка наводе 449. годину као почетак англосаксонске доминације у Британији јер се она традиционално узима за годину искрцавања Хенгиста и Хорсе у Британији. Хенгист и Хорса били су вође англосаксонских племена која је краљ Вортигерн позвао у Британију да му помогну у рату са Пиктима. Вортигерн је Англосаксонима по доласку дао земљишне поседе на истоку острва под условом да му буду лојални и боре се против Пикта. Англосаксонци су само у почетку поштовали договор – пошто су са Бритима поразили Пикте, позвали су своје сународнике из постојбине да им се придруже, тако да у Британију у више наврата стижу бродови са великим бројем германских ратника Придошлице од Брита временом траже све веће повластице, а онда склапају савез са Пиктима и потискују Брите у удаљене делове острва, постепено постајући господари најпространијих и најплоднијих области. Недуго после тога доводе и своје породице и трајно се насељавају у Британији (Dekanić-Janoski, 1988: 16–20).

Џефријев радикалан изазов периодизацији острвске историје огледа се у томе што је – на штету Англосаксона – значај и доминацију Брита продужио за скоро два и по века у односу на 449. годину, јер се по њему она окончава тек смрћу Кадвалдера, 689. године. Такво драстично превредновање значаја и улоге Брита у острвској историји било је могуће, сматра Вилијам Леки, из два разлога – „због природе германског преузимања [Британије] и оскудних података из пера ранијих ауторитета” (Leckie, 1981: 3). „Примопредјаја власти између Брита и Англосаксона,” пише Леки, „не може се везати ни за какав специфичан датум. Нема тог катаклизмичног догађаја који представља демаркациону линију између две ере у историји острва. Догађаји који су кулминирали успостављањем германске контроле над централним делом Британије трају неколико векова и немогуће их је историјски дефинисати да би из тога произашла прецизна периодизација (Leckie, 1981: 3–4). Образован, упућен у доступну историјску литературу и очигледно свестан специфичности смене келтске и англосаксонске епохе на британском тлу, Џефри је искористио мањак података о том периоду, истакао значај Брита, продужио време њихове доминације и у њега сместио Артурову владавину, која представља врхунац *Историје британских краљева*. У научној литератури постоји сагласност о томе да је Џефри због свог келтског порекла пристрасан, односно изразито наклоњен Бритима, а тај став ефектно сумира Барбер тврдњом да је „Џефри изгледа настојао да Бритима подари императора и хероја на чије би златно доба могли да гледају са поносом. Француска је имала Карла Великог, Грци Александра, а Саксонци Беовулфа и сличне хероје (Barber, 1986: 35). После Артура Џефри описује још неколико келтских краљева, али тај завршни део *Историје*, лишен сјаја велике фигуре, тек је антиклимакс који води до Кадвалдеровог добровољног изгнанства из Британије и смрти у Риму, односно до коначног завршетка епохе келтске доминације у Британији.

4. Закључак

Џефријева *Историја* је убрзо пошто се појавила доживела велики успех о коме сведочи око две стотине сачуваних рукописа. Постоје две верзије Џефријевог текста – његова ауторизована редакција, позната као *Vulgate version* и анонимна, ревидирана редакција, настала одмах после појаве Џефријевог текста и позната под називом *Variant version* (Le Saux, 2005: 90–91). Занимљиво је да су *Историју британских краљева* у дванаестом веку, када је написана, стручни кругови прихватили далеко спорије и опрезније од читалачке публике, невољно признајући Џефрију статус ауторитета. Већ помињани историчари, Хенри од Хантингдона и Вилијам од Малмсберија, били су обрадовани појавом Џефријевог дела као важног предуслова за писање свеобухватне историје Острва, али овде свакако треба поменути и Џефријевог првог оштрог критичара, историчара Вилијама из Њубурга (William of Newburgh, 1135/6–?1198), који је крајем дванаестог века уочио Џефријеву непоузданост и нарочито критиковао артуријански део његове *Историје*. У своме делу *Historia rerum Anglicarum* Вилијам из Њубурга описује Џефријев метод као „узимање древних келтских прича којима додаје своје и, превodeћи их све на латински језик, заодева их у часно име историје” (Barber, 1986: 37). Џефријев рани критичар био је и Гиралд Велшанин (Giraldus Cambrensis, ?1146–?1220), историчар и архиђакон града Брекона (Brecon) у Велсу. Занимљиво је да је појава Џефријевог *Историје* заинтересовала и многе састављаче историјских компилација, али да ни они нису јединствени у погледу укључивања његовог материјала у своја дела – неки то чине, а неки не, било из опрезности према питању веродостојности једног новог и толико другачијег виђења историје Британије од свега до тада познатог, било због чињенице да је у последњим деценијама дванаестог века међу водећим историчарима све уочљивија тенденција бављења скоријом далеко више него древном историјом. Међутим, од првих година тринаестог века, *Историја британских краљева* почиње да представља стандардни оквир за писање ране британске историје и то ће остати, као што је већ речено, до шеснаестог века.

Историја британских краљева је дакле, управо због специфичног концепта времена и због приче о краљу Артуру, од самог настанка изазивала амбивалентне реакције – усхићење и подозреност, понос и скепсу, прихватање и одбацивање. Њен временски концепт није издржао појаву модерних историјских метода за проучавање предсаксонских времена, те је одбачена као веродостојно историографско дело. То јој, међутим, нимало не умањује значај ни утицај, напротив. Испривавши причу о краљу Артуру, њен аутор је, попут онога што су градитељи средњовековних катедрала могли да ураде за живота, у једној генерацији, поставио темеље, прве и најважније слојеве и изградио основну конструкцију, вероватно не могавши ни да замисли да ће његова грађевина бити увећавана, обогаћивана и украшавана генерацијама и вековима после њега, од Васа (Wace) и Лајамона (Layamon), преко *Сер Гавејна и Зеленог витеза* (*Sir Gawain and the Green Knight*) и Малоријеве *Смрти Артурове* (*Sir Thomas Malory, Le Morte Darthur*), до бројних и популарних дела епске фантастике нашег времена.

Извор

Geoffrey of Monmouth. 1966. *The History of the Kings of Britain*. Trans. L. Thorpe. London: Penguin Books.

Литература

- Barber, R. 1986. *King Arthur: Hero and Legend*. New York: St. Martin's Press.
- Barron, W. R. J. 1999. Geoffrey of Monmouth's *Historia Regum Britanniae*. In *The Arthur of the English: The Arthurian Legend in Medieval English Literature*, W. R. J. Barron, ed., 11–18. University of Wales Press: Cardiff.
- Dekanić-Janoski, S. 1979. *Smrt kralja Artura u britanskoj književnosti pre Džefrija od Monmuta*. (Neobjavljena doktorska disertacija). Beograd: Filološki fakultet.
- Dekanić-Janoski, S. 1988. *Kritička istorija stare engleske književnosti*. Beograd i Kragujevac: Filološki fakultet i Nova svetlost.
- Field, P. J. C. 1978. Introduction. In *Sir Thomas Malory, Le Morte Darthur, The Seventh and Eighth Tales*, P. J. C. Field, ed., 1–67. London: Hodder and Stoughton.
- Костић, В. 1989. Филип Сидни „Одбрана поезије”. Увод, превод и коментар. Београд: Посебна издања Српске академије наука и уметности, DXCV, Одељење језика и књижевности, књ. 39.
- Leckie, R. W. Jr. 1981. *The Passage of Dominion: Geoffrey of Monmouth and the Periodization of Insular History in the Twelfth Century*. Toronto: University of Toronto Press.
- Le Saux, F. H. M. 2005. *A Companion to Wace*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Marvin, J. 2012. The English Brut Tradition. In *A Companion to Arthurian Literature*, Helen Fulton, ed., 221–234. Chichester, UK; Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Newstead, H. 1967. Arthurian Legends. In *A Manual of the Writings in Middle English 1050–1500*, J. B. Severs, ed., 38–79. New Haven, Connecticut: The Connecticut Academy of Arts and Sciences.
- Otter, M. 1996. *Inventiones: Fiction and Referentiality in Twelfth-Century English Historical Writing*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Putter, A. 2009. The Twelfth-Century Arthur. In *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*, E. Archibald and A. Putter, eds., 36–52. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thorpe, L. 1966. Introduction. In Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*. Trans. L. Thorpe, 9–37. London: Penguin Books.

Milica Spremić Končar

**TIME IN GEOFFREY OF MONMOUTH'S
*HISTORIA REGUM BRITANNIAE***

Summary

Geoffrey of Monmouth's *Historia regum Britanniae* (c. 1136) is a prose, pseudo-historical chronicle written in Latin. It covers a time span of almost two thousand years, from the end of the Trojan War in the first half of the thirteenth century B.C. to the reign of the last British king, Cadwallader, who died in the late seventh century A.D. Geoffrey is the first author to establish the tradition that the British are descendants of the Trojan hero Eneas, because the line of the ancient British kings begins with the founding father, Brutus, Eneas' great grandson. Upon arrival in Britain, Brutus names the country, the people and the language after himself and founds the capital city, New Troy, later London. His successors are the legendary British kings such as Gorboduc, Ferrex, Porrex, Cymbeline, Leir, Vortigern, Aurelius Ambrosius, Uther Pendragon and Arthur. This paper discusses the significance of Geoffrey's work, particularly in relation to his treatment of time, and points to the three important contributions of his *Historia*: first, Geoffrey writes about the earliest periods of British history about which there was no account before him; second, he provides the precise date of Arthur's death in the battle of Camlan in 542 A.D.; and third, by claiming that the last Briton ruler, Cadwallader, died in 689 A.D. he challenges the already established periodization of Britain's history according to which the passage of dominion from the Britons to the Anglo-Saxons took place in 449 A.D., when Hengist and Horsa arrived in Britain.

mspremic@eunet.rs

KRIKA KAO NOVINARSKA VRSTA U NEDELJNIKU *NIN* KROZ VREME¹

Sažetak: Za potrebe ovog rada posmatraćemo nedeljnik *NIN* kroz vreme i izvršiti analizu novinarske kritike u ovom časopisu. Najpre ćemo ovaj novinarski žanr pratiti kroz primerke koji su izlazili tokom 50-ih, 60-ih i 70-ih godina, pa sve do naših dana, da bismo sagledali promene koje su se dešavale proteklih decenija u odnosu na teme i autore koji su ih obrađivali. Nakon ovog pregleda, pristupićemo kvantitativnoj i kvalitativnoj sadržinsko-žanrovskoj analizi, kao i uporednoj analizi na korpusu ovog nedeljnika koji je izlazio u aprilu 2015. i 2016. godine. Cilj rada je da se ukaže na značaj novinarske kritike kao žanra koji je poslednjih decenija, u vreme potrošačkog konzumerizma, marginalizovan i neretko preoblikovan u reklamne sadržaje. Radom, takođe, želimo da skrenemo pažnju na relevantne autore iz oblasti novinarske kritike, a isto tako i da damo sistematičan uvid u teme kojima se novinarska kritika bavila i danas bavi.

Ključne reči: štampa, nedeljne novine, novinarska vrsta, kritika, vreme

1. Uvod

Suočena sa duhovnim izazovima moderne, ali i sa nedostatkom nekada pravih odgovora na nepoznanice epohe, štampa u Srbiji današnjice neretko gazi u glibu senzacionalizma i tabloidnosti. Da li možda previše očekujemo od štampe ili smo joj možda nekada svesno, nekada nesvesno nametnuli preveliko breme, s obzirom na to da od štampe nekako svi imamo neka očekivanja, često i prevelika? Možda zato što su za razliku od elektronskih medija i digitalnih platformi njeni tragovi u vremenu najtrajni. Čini se da štampu u Srbiji više ne možemo da posmatramo kao perjanicu kulture, kojoj po svojoj izvornosti pripada. Sve bržim korakom ona neumitno beži od kulture i same svoje suštine. Stvaralaštvo u kulturi i kulturnim poslenicima sve češće se pomera na margine, a politizovana stvarnost i društvo potrošačkog konzumerizma sve brže zauzima stubac po stubac nekada svetih strana kulturnih rubrika i to najviše na stupcima književne kritike. Da li lakoća kojom se redakcije odriču tradicionalnih žanrova u kulturnim rubrikama, kao što je na primer kritika, kao i svođenje broja strana na elementarni minimum, može da se podvede i pod pitanje lakoće brisanja kulturnog identiteta zarad reklamnih sadržaja i pukog preživaljavanja tradicionalne štampe u sveprisutnoj oskudici novca za kulturu i medije? Neoliberalni

¹ Rad je nastao u okviru projekta Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije broj 179008.

ogrtač i mantra novog doba – „digitalne igre” – postaju fiktivna aura po kojoj stvari za savremenog čoveka treba da budu takve kakve jesu, a kakve u svojoj izvornoj biti nisu i ne mogu biti. Potrebe, među kojima su i kulturne, virtuelno se favorizuju i gomilaju, a u realnom svetu polako nestaju. Da li smo se u svetu digitalnog doba, u želji da budemo tehnološki pismeniji, kao deo globalnog sveta, u isto vreme našli u oskudici kulturnih sadržaja i nekritičkog posmatranja i onog malobrojnog što nam se nudi?

U vreme tehnoloških promena, hiperprodukciji *tresh*-a i preoblikovanih vrednosti, štampa najteže podnosi sveprisutnost aktuelnih pravaca tako da možemo da konstatujemo da se u kontekstu zatečenog stanja u srpskim medijima nekako najteže bori tradicionalna štampa. Tornadu tablodizacije², infotejmenta³ i informeršala⁴ nije odolela ni periodična štampa – nedeljnici⁵, ni teme iz kulture na stranama kulturnih rubrika⁶.

Za potrebe ovog rada posmatraćemo tradicionalnu kulturnu rubriku u nedeljniku *NIN* i izvršiti analizu novinske kritike u ovom časopisu kroz vreme, od prvog broja, kroz decenije trajanja, kao i u vreme modernog digitalnog doba. Rad ima za

² Tablodizacija: Prema Conboyu (2010: 130) tablodizacija može da se odnosi na: povećanja broja vesti o slavnima, zabavi, životnom stilu i sličnim temama; porast senzacionalizma, korišćenje slika i naslova u formi slogana i vulgarizaciju jezika; smanjenje broja vesti iz sveta, kao i o javnim pitanjima uključujući i političke događaje; skraćivanje priča kao i konvergovanje sa agendom popularne kulture, posebno televizijske. Osnovna razlika između tabloidnog u odnosu na tradicionalno novinarstvo je u tome što je njegova osnovna funkcija povećanje profita. A prilikom rada kriterijumi važnosti dominiraju zabava i sadržaji sa emotivnim nabojem koji se kasnije prezentuju u formatima koje konzument lako i brzo konzumira. Kod njih se i tvrde vesti preoblikuju i poprimaju strukturu koja je ranije bila karakteristična za takozvane meke vesti. Tablodizacija je univerzalan fenomen koji je prisutan i zemljama koje imaju najdužu tradiciju kvalitetnih tradicionalnih novina kao što su na primer Nemačka, Velika Britanija ili Francuska.

³ Infotejment – (information and entertajment) – informativni sadržaji dizajnirani po principima koji važe za zabavne i komercijalne sadržaje.

⁴ Informeršal – (information and commercial) – reklamna poruka plasirana u formi informacije.

⁵ Štampa: Najčešće korištena definicija novina koja obuhvata sedam komponenti, jeste definicija Eric Allen-a i Otto Groth-a iz 1930. godine (prema Martin & Copeland, 2003). Ovi teoretičari smatraju da bi neka publikacija bila novina ona mora da bude: 1. Periodična publikacija, 2. Mehanički reprodukovana, 3. Dostupna svima koji je plate, 4. Sa raznolikim sadržajima, 5. Sa sadržajima koji imaju karakter opštosti, 6. Sa blagovremeno objavljenim sadržajima, 7. I sadržajima organizovani na prepoznatljiv način. Prema periodu izdavanja štampa može biti: dnevne novine, nedeljne, dvonedeljne, mesečne, kvartalne, polugodišnje i godišnje novine. Nedeljne novine se izdaju jednom nedeljno i tu se ubrajaju: *news* magazini, tabloidni magazini, specijalizovani nedeljnici kao i zabavni nedeljnici. Među ovim novinama najznačajniji su informativno politički (*news*) magazini za koje i dalje važi uvreženo mišljenje da kreiraju javno mnjenje. Tematski ove novine pišu o najznačajnijim događajima koji su obeležili period između dva broja. Za ove novine pišu ugledni eksperti, a sadržajima dominiraju analitički žanrovi i autorske rubrike. Istorijski posmatrano nedeljne novine jesu najstarije, pošto su prva periodična izdanja novina bila nedeljna. Posle uspona dnevne štampe, koncept nedeljnih izdanja afirmisan je u Sjedinjenim američkim državama na osnovu popularnosti *Times*-a i *Newsweek*-a, a kasnije su i u Evropi postali popularni francuski *Paris Match*, nemački *Der Spiegel*, britanski *Economist*. U Srbiji je sa najdužom tradicijom *NIN*, ali su značajni i *Vreme*, *Pečat*, itd.

⁶ Pod kulturnom rubrikom podrazumevaće se „poglavlje ili odeljak u dnevnom listu ili časopisu sa određenom sadržinom i naslovom“ (Dragićević Šešić i Stojković, 2010 : 12).

cilj da ukaže na značaj ove novinarske vrste kao i na njegovu marginalizaciju kroz vreme.

2. *NIN* kroz vreme

Prvi broj najstarijeg nedeljnika na Balkanu, *NIN*-a (Slika 1), izašao je 26. januara 1935. godine. Štampan je na osam strana i koštao je dva ondašnja dinara. Ovaj prvi nedeljnik pokrenula je grupa beogradskih novinara i intelektualaca leve orijentacije koji su se okupili oko kompozitora dr Vojislava Vučkovića i novinara Svete Popovića koji su bili i vlasnici i glavni urednici. Kao urednici, u *NIN*-u su još bili angažovani i Veselin Masleša, Jovan Popović i dr Oton Krstanović. Od prvog broja tadašnja vlast pokušala je da ga zapleni i zabrani izlaženje. Prvi *NIN* je posle sedam meseci prestao da izlazi 7. septembra 1935. godine, kada je državni tužilac za grad Beograd doneo rešenje o zapleni tog poslednjeg 26. broja i zabranu daljeg izlaženja nedeljnika.



Slika 1. Prvi broj *NIN*-a iz 1935. godine

Posle pauze od 16 godina, grupa intelektualaca okupljena oko Najdana Pašića obnovila je ovaj časopis. Stari/novi *NIN* se pred čitalačku publiku pojavio 7. januara 1951. godine. Za razliku od starog iz 1935. godine, koji je bio štampan latinicom, ovaj obnovljeni izlazi na ćirilici. Štampan je u tiražu od 50.000 primeraka i rasprodat je za jedan dan. Pokrenula ga je grupa beogradskih intelektualaca i novinara liberalne orijentacije: Najdan Pašić, Stevan Majstorović, Đorđe Radenković, Zira Adamović i Dragan Stoilković. Ideju da se ponovo pod istim imenom pokrene ovaj nedeljnik podržao je Agitrop⁷ CK KP Srbije, a prvi urednik postao je Najdan Pašić na predlog Moše Pijade⁸. Iako je osnovan od partijskog tela, urednici i novinari *NIN*-a uspevali su da neguju i sačuvaju slobodu stava kao i autorsko novinarstvo, dok se kao glavna osobenost može smatrati drugačiji, prilično slobodniji tretman osetljivih

⁷ Agitrop CK KP Srbije posredovao je i da osnivači dobiju početni kapital u iznosu od dva miliona tadašnjih dinara.

⁸ Videti: <http://www.nin.co.rs/pages/warticle.php?id=93051>

društvenih⁹ i političkih tema toga vremena. U istraživačkom smislu imao je uvek informaciju više i u analizu je ulazio uvek dublje od svih medija. Sedamdesetih godina počeo je da se štampa u formi njuzmagazina tako da je promenio ne samo tehnički izgled već i koncept lista. Dolaskom Dragana Markovića 1975. godine na mesto glavnog urednika i podmlađivanjem redakcije počelo je zlatno doba *NIN*-a. Za ovaj nedeljnik autorske tekstove potpisuju na primer 1951. godine i Dejan Medaković, Ivo Andrić, Jovan Marjanović, kasnijih decenija Stevan Nikšić, Sergej Lukač, Momo Kapor, Bogdan Tirmanić, Aleksandar Tijanić, Stevan Stanić, Mihailo Blečić. Zanimljivo je da gotovo pola veka kritičke prikaze pišu Đorđe Kadijević – slikarstvo, Milorad Jevtić – arhitektura i Vlada Stamenković – pozorište. Uvidom u brojeve proteklih decenija lako se uočava i da je veće prisustvo reklama od polovine 80-ih godina, a prisustvo PR tekstova deceniju kasnije¹⁰. Od 2009. godine *NIN* je u vlasništvu švajcarsko-nemačke korporacije *Ringer Axel Springer*. Da ni u vremenu digitalnih platformi ne gubi korak sa vremenom možda svedoči i to što je ubrzo sa popularnošću društvenih mreža postao prisutan i na Fejsbuku i Tviteru, a od decembra 2012. godine ima aplikaciju za ajped, naravno ćiriličnu. Već šest decenija ovaj nedeljnik dodeljuje i jednu od najprestižnijih književnih nagrada „*NIN*-ovu nagradu za roman”¹¹. Januara 2015. godine *NIN* je obeležio 80 godina postojanja. Nedeljnik *NIN* je po uređivačkom konceptu politički magazin koji neguje analitičke novinarske žanrove među kojima prednjači članak, sa praksom objavljivanja ekskluzivnih intervjua sa priznatim svetskim i domaćim ekspertima i javnim ličnostima, autentičnost dokumentarne fotografije, britkost karikature, itd. Tokom decenija trajanja svaki pojedinačni broj je u svom vremenu uticao na formiranje javnog mnjenja o procesima i pojavama u društvu.

3. Kritika kao deo sadržaja rubrike *Kultura* u *NIN*-u

Među stalnim rubrikama nedeljnika *NIN*, od prvog broja iz 1935. godine, jeste *Kultura*, koja kao deo sadržaja neguje kritiku. Zanimljivo je da se ni prvi broj, pre osam decenija, nije odrekao ove novinarske vrste. Prva objavljena kritika u ovom nedeljniku pod naslovom „Jedna značajna knjiga” upoznala je predratne čitaoce sa delom „Dnevnik špijuna Kenta” (Slika 2).

⁹ U junu 1968. godine osim studentske štampe *NIN* je bio jedini zvanični list koji je pisanjem zagovarao opravdanost studentskih protesta. Republičko i partijsko rukovodstvo ubrzo nakon toga napravilo je „čistku“ u listu, a za urednika su doveli zagrebačkog novinara Franu Barbierija.

¹⁰ Devedesetih godina u *NIN*-u se ustalila rubrika sa oznakom plaćene strane „Biznis klub“ u kojoj su predstavljene kompanije ili menadžeri kompanija kao *PR* sadržaj.

¹¹ Prva *NIN*-ova nagrada za roman godine dodeljena je 1954. godine i dobio je Dobrica Ćosić za roman *Koreni*, među dobitnicima su i Miloš Crnjanski, Meša Selimović, Danilo Kiš, David Albahari, Branko Ćopić, Milorad Pavić, i dr. Dobitnik za 2015. godinu je Dragan Velikić za roman *Islednik*.



Slika 2. Kritika u prvom broju iz 1935.godine

I obnovljeni nedeljnik 1951. godine kao stalnu rubriku ima Kulturu i to na desetak strana i nastavlja tradiciju negovanja kritike ispod koje se u autorskim tekstovima potpisuju britka pera novinara i književnika kao što su Borislav Mihajlović – Mihiz, Bora Glišić, Miodrag B. Protić i drugi priznati eksperti koji se bave određenom vrstom kritike.¹²

Koliko je bila prisutna u vremenu i kroz vreme u nedeljniku *NIN* kritika? Da li je danas ima, i u kojoj meri? Koliko je kulture u rubrici o kulturi ili je i ona postala lak plen potrošačkog konzumerizma i da li se novinarske vrste povlače ka marginama naspram reklamnih sadržaja poslednjih decenija?

„Kulturne rubrike u štampi u Srbiji pretrpele su niz promena, od kojih su one iz devedesetih godina XX veka možda najviše oštetile srpsku kulturu. Ipak, mnogi novinari smatraju da su kulturne redakcije velikih medija dugo odolevale i uspevale da se održe kao 'oaze' slobodnog mišljenja [...] Ipak, šteta koja je naneta kulturi i novinarstvu u Srbiji, a time i redakcijama, veća je od onoga što su novinari u ovim 'oazama' uspeali da sačuvaju” (Mol i Zagorac, 2005: 200).

Pre nego što pristupimo analizi kritike u nedeljniku *NIN* kroz vreme kao novinarske vrste definišaćemo osnovne pojmove o kojima ćemo govoriti u radu. Pod pojmom kultura podrazumeva se „sistem unutar koga se svesno ljudskom delatnošću može oblikovati, obrazovati, uređivati, upravljati, usmeravati razvoj, rečju, unutar kojeg se mogu organizovati uslovi kulturnog i, posebno, umetničkog stvaralaštva, oblici njegovog plasmana i prijema u najširoj javnosti” (Dragičević Šešić i Stojković, 2010: 11).

Pod kulturnom rubrikom podrazumevaće se „poglavlje ili odeljak u dnevnom listu ili časopisu sa određenom sadržinom i naslovom” (Dragičević Šešić i Stojković, 2010: 12). Pojam kritika razume se kao utvrđivanje i razlikovanje dobrog i umetnički vrednog od onoga što je slabo i stvaralački osrednje ili neubedljivo; predstavlja veštinu procene i vrednovanja umetničkog dometa u formi kritičkog osvrta. Poznajemo dve vrste umetničke kritike i to novinsku i akademsku, odnosno analitičku

¹² Književna, baletska, likovna, pozorišna, arhitektonska, filmska, tv, radio, muzička i druge.

kritiku. Novinska kritika ne zasniva se na kompletnoj kritičkoj aparaturi i ne insistira na strogim i unapred određenim merilima, ali se zato služi analitičkim elementima interpretacije na osnovu poznavanja određene umetnosti samog autora. Objavljuje se u dnevnim, nedeljnim, mesečnim ili periodičnim novinama, časopisima i sličnim publikacijama, jasno opredeljena po vrstama umetnosti, to jest na osnovu sadržaja kojim se bavi. Zahvaljujući kritičaru čitaoci su u prilici da saznaju vrednosne sudove na osnovu jasno zadatog kritičkog postupka o najnovijem književnom delu, pozorišnoj, baletskoj ili operskoj predstavi, televizijskom i radijskom sadržaju, likovnoj izložbi ili, primera radi, naučnom otkriću i arhitektonskoj građevini. Novinska kritika „spada među analitičke vrste novinarskog izražavanja budući da je, pored informacije o autoru, delu, izvodenju i izvođačima i kvalifikovane analize elemenata umetničkog dela, odlikuje i izražavanje kritičarevog ličnog stava, suda, ocene” (Todorović, 2002: 95).

3.1. Kritika kroz vreme

Osim poznavanja smernica za pisanje kritike, procenjivanje i vrednovanje umetničkog dela, prilikom pisanja kritike od autora se očekuje znanje i ukus, ali i spisateljski talenat. U vreme koje možemo imenovati i kao „zlatno doba kritike” štampa se držala pravila da bar kao spoljne saradnike za ovaj novinarski žanr angažuje stručnjake od imena i ugleda. Sa druge strane, poverenje kulturne javnosti novinski kritičari osvajali su uvreljivošću svojih stavova i doslednošću tako da je neretko kritika dobijala na vrednosti upravo zahvaljujući autoritetu njenog potpisnika. Novinski kritičari tumačeći umetnosti deluju upravo snagom umetničkog autoriteta i britkom reči.

NIN je od prvog broja decenijama rubrici Kultura pridavao vidan značaj što se može zaključiti i po broju strana – u svakom broju ova rubrika imala je i desetak strana. Sve vrste kritike imale su svoje mesto, a potpisivali su je vrsni eksperti iz različitih oblasti. U aprilu 1951. godine rubrika Kultura imala je tri strane, dok su kritiku u tim brojevima pored ostalih potpisivali Jovan Marjanović, Dejan Medaković kao i jedan nobelovac, Ivo Andrić (Slika 3).



Slika 3. Kritika u *NIN*-u iz aprila 1951. godine koju potpisuje Ivo Andrić

U aprilu 1965. godine rubrika o kulturnim dešavanjima, zahvaljujući interesovanju čitalačke publike i značaju tema o kojima se piše, zauzima više strana, najčešće je to četiri i kao dodatak sadržaji na stranama „Iz svetske štampe” – „U žiži aktuelnosti”. U svakom pojedinačnom broju prisutna je kritika kao novinarska vrsta. Tako na primer u broju 743, od 4. aprila 1965. godine, prisutne su tri kritike (književna, pozorišna, likovna), 11. aprila 1965. godine, u broju 744, objavljene su četiri (dve filmske, tv kritika i književna), u trećoj aprilskoj nedelji te godine, u broju 745, objavljena je jedna i za temu ima izdavaštvo, dok je u 746. broju, od 25. aprila 1965. godine, objavljena takođe jedna kritika koja za temu ima pozorišnu umetnost. Najveći broj tekstova zauzima polovinu strane, sa jednom ilustracijom (fotografija, crtež, grafika) dok su sami autori znamenita imena u oblasti o kojoj pišu: Đorđe Kadijević, Karlo Ostojin, Žika Bogdanović, Mihajlo Blečić, Momo Kapor, Sergej Lukač, Stevan Nikšić, Milorad Jevtić (koji inače potpisuje arhitektonsku kritiku od tih godina do danas). Isti tretman rubrike Kultura jasno se uočava i uvidom u brojeve *NIN*-a koji su objavljeni u aprilu 1975. godine. Naime, oblasti kulturnog stvaralaštva posvećuje se najčešće oko pet strana, a u raznovrsnosti novinarskih žanrova (vest, izveštaj, intervju, prikaz...) kritika ima svoje mesto, i u zavisnosti od akulenosti i važnosti kulturnih događaja autori se opredeljuju za pisanje ovog žanra. U aprilu 1975. godine objavljene su po dve kritike u svakom od četiri broja (dve književne, po jedna muzička, likovna, arhitektonska, pozorišna kao i filmska i tv kritika). U ovom „vremeplovu” najstarijeg nedeljnika na Balkanu, za koji smo se opredelili, kako bismo sagledali promene kroz vreme, uočavamo pojavu reklama. U aprilu 1985. godine brojevi 1788, 1789, 1790 i 1791 koštali su 60 dinara. Rubrika o kulturi, sa novom rubrikom „Panorama” u kojoj su štampani intervjui svet-skih kulturnih poslenika, osvrti, prikazi, eseji, kritike o kulturnim dešavanjima u svetu, u *NIN*-u je zauzimala desetak i više strana. Kritika je imala zapaženo mesto na tim stranama i u svakom od četiri aprilska broja objavljene su po četiri kritike, koje su za temu imale aktulena izdanja knjiga – književna kritika, pozorišna, filmska, vajarska. Autori su Bogdan Tirnanić, Milorad Vučelić, Đorđe Kadijević, Dušan Veličković, Milan Vlajčić, Vladimir Stamenković. U broju 1789, od 14. aprila 1985. godine, na strani 29, autorski komentar pod naslovom „Roba sa slabim imunitetom” potpisuje Sergej Lukač, iznoseći jak angažovan stav o problemu poskupljenja štampe kao aktuelnog problema tog vremena, zaključujući gotovo proročki:

„Štampa će se, naravno, tući za svog dragog i nasušnog čitaoca. Svim sredstvima – ako treba. Hoće li pri tom dostići nove kvalitete ili će podleći iskušenju političkog šunda i senzacionalizma? Iskušenje je teško za novinare, dramatično za društvo u krizi. Ako se smanji kvalifikovana, angažovana informacija, a građanin ostane izložen udarcima rekla-kazala dezinformacije, nastaje opasno labilno javno mnjenje. Da bi se shvatile sve moguće posledice takvog agregatnog stanja odista nije potrebno biti politikolog” (Lukač).

Posle poskupljenja dnevne štampe u Jugoslaviji, već u junu iste godine, i za *NIN* je trebalo izdvojiti sto dinara iako je broj strana časopisa ostao isti kao i dizajn. A ekonomska kriza, inflacija, uveliko je zakoračila na vrata bivših jugoslovenskih republika zajedno sa razdvajanjima, ratovima i nedaćama.

Deceniju kasnije, posle Avramovih reformi,¹³ 2310. broj *NIN*-a, koji je izašao 7. aprila 1995. godine, koštao je četiri dinara, imao je zavidan broj reklama ali i *PR* tekstova. Rubrika Kultura zauzima i dalje prostor od desetak strana. U tri od četiri broja koliko je štampano u aprilu te 1995. godine uočili smo po tri novinske kritike (likovnu, filmsku, muzičku, arhitektonsku, strip, književnu). Kao autori potpisuju se i Dušan Prelević (muzika), Slobodan Ivanov (strip), Milutin Gec (arhitektura) kao i Gorica Mojović i Ratko Božović.

Do 2005. godine cena koštanja nedeljnika *NIN* ponovo je narasla do stotinu dinara. Novinska kritika kao novinarska vrsta i dalje je prisutna: u prvoj nedelji objavljene su dve, drugoj jedna, u trećoj četiri i u poslednjoj nedelji jedna kritika. Prema vrstama prepoznajemo književnu, pozorišnu, filmsku, likovnu. Ali ono što se uočava to je daleko veće prisustvo reklama i gotovo agresivan nastup izdavačkih kuća nauštrb novinarskih vrsta o književnosti i književnicima (Slika 4). Tako da slobodno možemo reći da je potrošački konzumerizam tih godina već uveliko imao svoje mesto u nedeljnicima na svom putu ka konzumentu. Decenijama stalnu rubriku „Mudrosti sa svih strana”, te „Rekli su”, u vreme digitalnih platformi zamenjaju rubrikom „Tvit nedelje”. Promene se dešavaju kako u dizajnu, tako i u samom sadržaju. Uočava se veće prisustvo intervjuja nasuprot članku i komentaru, dok novinska kritika opstaje, uglavnom pod stalnim naslovom „Ogledalo kritike”, ali je u isto vreme sve ugroženija jedna od vrsta kritike i to književna. Preoblikovana je u modulovane prikaze koji ni na tren ne podsećaju na novinarski žanr već predstavljaju sadržaj razgolićene preporuke izdavača za određeni naslov ili autora.



Slika 4. Reklama izdavačke kuće Prosveta u *NIN*-u april 2005. godine

Tih godina dogodila se i promena vlasništva nad najstarijim nedeljnikom na Balkanu. Naime, od 2009. godine *NIN* je u vlasništvu švajcarsko-nemačke korporacije *Ringler Axel Springer*. Prilagođavajući se zahtevima novog digitalnog doba *NIN*

¹³ Za svežanj najvrednijih novčanica od 500 milijardi dinara 1993. godine mogla je da se kupi, primera radi, gumica za kosu. Agoniju hiperinflacije u Srbiji prekinuo je Dragoslav Avramović i 24. januara 1994. godine predstavio je novi dinar koji je vredeo koliko i tadašnja jedna nemačka marka. Novi dinar postao je super dinar, a Avramović je postao jako popularan u narodu. 1994. godina bila je prekretnica za dinar devedesetih.

postaje vidljiv i na društvenim mrežama Fejsbuku i Tviteru, a za digitalne platforme među prvima nudi aplikaciju (5. decembra 2012. godine) i to prvu na ćirilici.

3.2. Kritika u vremenu: uporedna analiza prisustva kritike u aprilu 2015. i 2016. godine

Poverenje kulturne javnosti autori kritike u nedeljniku *NIN* zadobijali su proteklih decenija doslednošću i uvreljivošću, a tumaćeci umetnost delovali su upravo snagom umetničkog autoriteta i visprenom kritičkom rećju. Međutim, proces transformacije medija suoćenih sa zahtevima trţišta u digitalnom globalizovanom dobu mođda je najslikovitiji ili najoćigledniji u redakcijama koje se bave kulturom. U XX veku kritika je doživljavana kao vađna podrška umetnosti. U prvoj polovini XXI veka izlođena je pre svega radikalnoj sumnji. Problem autorstva, moramo priznati, ne mođemo oznaćiti kao primarni. Kritiku i dalje ima ko da piše. Međutim, ovu novinarsku vrstu pogađa kriza društvenog statusa i samog mesta koje ima ili, preciznije rećeno, koje nema u oblikovanju javnog mnjenja. „Kritika se našla u ćeljustima populistićke logike medija koja proizilazi iz preoblikovanih vrednosti i ustanovljenog društvenog okvira koji sve brđe i snađnije grabi ka zabavljaćkom govoru, aktuelnosti i spektaklu” (Vulić, 2013: 150).

Poslednje decenije populistićke logike medija nisu pošteđele ni nedeljnike tako da je ona jasno vidljiva i u *NIN*-u. Reklamni sadrđaji su u ovom nedeljniku iz decenije u deceniju sve prisutniji tako da su uporište našli i u ovom nećuvanom zaboranu umetnosti – rubrici Kultura. Sve prisutnije je preoblikovanje knjiđevne kritike u reklamne sadrđaje dok je prikaz dominantniji u odnosu na kritiku. Poslednjih decenija knjiđevnu kritiku u *NIN*-u potpisuje ćesto knjiđevnik i novinar Mića Vujićić, koji je inaće i ćlan žirija za najprestiđniju knjiđevnu nagradu koja se dodeljuje u nas „*NIN*-ovu nagradu za najbolji roman”. Uporednom analizom brojeva *NIN*-a iz aprila 2015. i aprila 2016. godine, jasno se uoćava da se ovaj autor radije odlućuje za prikaz nego za kritiku, dok je indikativno da se pri izboru dela koje će predstaviti uglavnom opredeljuje za izdavaćku kuću Laguna iz Beograda. Da li je to jedina izdavaćka kuća koja štampa vredna knjiđevna ostvarenja? Zanimljivo je, na primer, da od pet brojeva koliko je izašlo u *NIN*-u u aprilu 2015. godine, Mića Vujićić Laguninom izdanju knjige *Kain*, za koju je Źaoze Saramago dobio Nobelovu nagradu, ostavlja prostor u tri broja (Slika 5) – u broju 3353, pod naslovom „*NIN* predstavlja”, na strani 57, zatim potpisuje prikaz na strani 56, u broju 3354, a nedelju dana kasnije o istom romanu, u broju 3355, piše i Dragan Jovanović. Vujićić se u ovom periodu opredeljuje i za prikaz knjige *Flertovanje sa slobodoumljem* Edvarda Raderfurda, koji je obogaćen i reklamom, takođe u izdanju Laguna. Kritku piše za knjigu *Izlođbe* koju ćine tekstovi Rastka Petrovića o slikarstvu u izdanju Umetnićke galerije „Nadeđda Petrović” iz Ćaćka, a koja je objavljena u broju 3356, od 23. aprila 2015. godine. Osim knjiđevne kritike koju potpisuje Mića Vujićić u aprilskim brojevima *NIN*-a, u 2015. godini objavljeno je jođ 11 kritika i to: jedna muzićka, tri pozoriđne koliko i filmskih, kao i tri likovne i jedna arhitektonska. Pozoriđnu potpisuje Boban Jevtić, filmsku Dragan Jovićević, likovnu Sneđana Stamenković, a kritiku za arhitekturu Milorad

H. Jevtić. Ukoliko na istom uzorku napravimo, na primer, komparaciju sa brojem objavljenih reklama na istim stranim koje su opredeljene za rubriku Kultura, dolazimo do činjenice da reklame čine primat u odnosu na sve ostale sadržaje. Naime, ukoliko je u aprilu 2015. godine u pet brojeva objavljeno 12 novinskih kritika i isto toliko reklama, od kojih je bilo osam reklama za knjige, dolazimo do potvrde stava o populističkoj logici i ovog nedeljnika.



Slika 5. Ilustracija NIN april 2015. godine

Ovaj stav ne smemo uzeti kao konačan i jednoobrazan za iznošenje zaključaka o ovoj temi koju posmatramo kroz vreme. Naime, uporednom analizom sa brojevima 3406, 3407, 3408 i 3409 *NIN*-a, objavljenim u aprilu 2016. godine, kako smo se i opredelili prilikom našeg istraživanja, zaključujemo da je prisutan sadržajni zaokret na stranicama rubrike Kultura. Reklame nisu uočene dok u sadržaju dominiraju analitički žanrovi (članak, intervju, kolumna, interpretativni izveštaj, ali i esej i kritika) koji se bave svetskom i domaćom kulturnom scenom. Kada je u pitanju prisustvo kritike kao novinarske vrste u brojevima objavljenim u aprilu 2016. godine, moramo da konstatujemo da smo u svakoj od posmatranih nedelja uočili po jednu novinsku kritiku: u broju od 7. aprila 2016. godine – filmsku kritiku, kao i sledeće nedelje, a u brojevima koji su izašli 21. aprila, odnosno 28. aprila – po jednu pozorišnu kritiku. I dok je nekada književna kritika bila najzastupljenija, iznenađuje da u ovom periodu nije objavljena nijedna. Objavljena su, međutim, tri prikaza knjiga. Stoga se postavlja pitanje: da li nijedno delo nije zavređivalo književnu kritiku u nedeljniku koji dodeljuje na našim prostorima najprestižniju književnu nagradu? U odnosu na ostale novinarske vrste, na desetak strana rubrike Kultura, koliko je imao svaki analizirani broj *NIN*-a, prisustvo kritike je nedovoljno s obzirom na značaj koji ima ova novinarska vrsta prilikom izveštavanja o kulturnim događajima i dešavanjima. Istovremeno posmatrajući novinsku kritiku kroz vreme, u okviru čega smo je sagledavali u nedeljniku *NIN*, čini nam se da nije „prejaka reč” ukoliko zaključimo da je kritika marginalizovana, da ima ko da je piše i u digitalno doba, ali ostaje pitanje da li je marginalizovana zato što više nema ko da je čita. Marginalizacija novinske kritike uticala je na okolnost da jedan važan analitički žanr nestaje dok se u isto vreme na njegovom mestu nije pojavilo ništa što bi moglo da ima suštinsku ili funkcionalnu vezu sa umetnošću, kulturom, kulturnim poslenicima i umetničkim stvaralocima.

4. Zaključak ili Kritika u populističkoj logici medija

Potencijalnog čitaoca kritičar pokušava da zainteresuje novinskom kritikom za odabrani umetnički sadržaj. Kritika tumači delo, odvaja vredno od osrednjeg ili promašenog, obrazuje ukus publike i priprema kulturnu klimu za nastanak i prijem novih dela. Međutim, za to moraju da postoje preduslovi. Medijski pismena čitalačka publika traži nešto više od sadržaja, zainteresovana je ne samo za novinsku kritiku, već i za same umetničke sadržaje koje nam približava kritičar u kritici. Poslednji popis stanovništva iz 2012. godine pokazao je da u Srbiji još uvek ima 1.358.000 nepismenih. Da li se kulturne rubrike obraćaju i ovoj populaciji srpskog stanovništva? Da li se u ovom podatku nalaze odgovori na pitanje šta se tokom vremena desilo sa novinskom kritikom, sa kulturnom rubrikom, sa jasno markiranim razuđenim sadržajima na stranicama ovog nedeljnika? Zašto se dogodio upliv infotejmenta, sve dominantnije prisustvo reklamnih sadržaja nasuprot analitičkim žanrovima koji obrađuju značajne teme iz oblasti kulture?

„Danas i ono što je izuzetno u kulturi, ne postaje medijska događaj ako nema karakter spektakularnosti, glamura, ili ih može dobrom marketinškom kampanjom, relativno lako dobiti. Otuda, jedna knjiga, koja po sebi taj karakter spektakularnosti nema, teško može da postane događaj, sem ako ga mi ne stvorimo raspravama, analitikom, debatama...” (Vuksanović, 2008: 32).

Sama ideja kritičkog govora kao medijatora umetnosti i umetnika, sa jedne strane, i konzumenta istih sadržaja, sa druge strane, važan je faktor u prevazilaženju površinskih manifestacija života. Da li će nestanak novinske kritike iz žanrovskog sazvežđa značiti da će štampa XXI veka za XXII vek ostaviti svedočenja samo o obrisima kulturnog stvaralaštva našeg doba? Jasno je da je tradicionalna štampa duboko ukorenjena u krizi i to ne samo posmatrajući pad tiraža već i imajući uvid u osiromašenje kako žanrovske raznovrsnosti, tako i sadržaja i kvaliteta.

Čini se da se i kritika u *NIN*-u našla u čeljustima populističke logike medija koja prolazi kroz decenije i vreme preoblikovanih vrednosti, dok ustanovljeni društveni okviri sve snažnije, sve brže grabe ka zabavlačkom govoru, aktuelnosti i spektaklu. Hoće li nedeljnik *NIN* i analitičko-angažovano novinarstvo, koje je decenijama negovao, odoleti izazovu novog vremena, i najzad – hoće li istrajati?!

References Literature

- Conboy, M. 2010. *The language of newspapers socio-historical perspectives*. London: Continuum.
- Dragičević – Šešić, M. i Stojković, B. *Kultura, menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clio.
- Kelner, D. 2004. *Medijska kultura*. Beograd: Clio.
- Martin, S. Editor and Copeland, D. A. Editor. 2003. *Function of Newspapers in Society: A Global Perspective*, University of Maine faculty monographs.

- Mol, Š. R. i Zagorac – Kešner, A. 2005. *Novinarstvo*. Beograd: Clio.
- Todorović, N. 2002. *Novinarstvo interperetativno i istraživačko*. Beograd: Čigoja štampa.
- Todorović, N. 2012. *Medijski tretman knjige*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije.
- Vuksanović, D. 2008. *Knjiga za medije – mediji za knjigu*. Beograd: Clio
- Vulić, T. 2013. *(Ne)postojanje novinske kritike kao posledica krize štampe i krize društva*. *Medijski dijalozi*, 137–150.

Prilog sa interneta

<http://www.nin.co.rs/pages/warticle.php?id=93051>

Datum pristupa podacima 10. april 2016. godine

Tatjana Vulić

CRITICISM AS A JOYRNALISTIC GENERE IN A WEEKLY MAGAZINE “NIN“ THROUGH TIME

Summary

For the purposes of this paper, a weakly magazine “NIN“ will be observed during a certain period of time, and its rubrics with criticism will be analyzed. This journalistic genre will be observed in the magazine samples issued during 50' s, 60's, and 70's, up to the present day, in order to reveal the changes that have happened over the last decades in relation to the topics of criticism and in relation to their authors. After the review, we apply the quantitative and qualitative content and genere-based analysis, and then the obtained data will be compared to those acquired by analyzing the corpus of the magazine samples issued in April 2015, and April 2016. The aim of this research is to highlight the importance of journalistic criticism as a genre which, in recent decades –the time of consumerism- has been marginalized, or redesigned into the forms of advertisements. The paper also intends to draw attention to the relevant authors in the field of journalistic criticism, as well as to give a systematic insight into the topics that the journalistic criticism used to deal with, and still does.

tatjana.vulic@filfak.ni.ac.rs

УЛОГА МЕДИЈА У СЛУЖБИ ОЧУВАЊА КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА

Сажетак: Још од првог традиционалног медија у свету, штампаних новина 1609. године у Стразбуру, медији су означени као важан документ историје. Због недовољне писмености европског становништва моћ исписивања историје људске цивилизације путем штампе била је у рукама цркве и племства који су овај медиј користили као полугу власти. Тиме се потврдила визионарска мисао филозофа Френсиса Бекона (1561–1626) да ће поседовање информација гарантовати моћ. Поред тога што штампа и архиви каснијих електронских медија представљају сведочанство историје, они свакако имају и хомогенизирајућу функцију у друштву. Ову функцију медија је вешто уочио и описао француски филозоф Режис Дебре у својој медијској дисциплини коју је назвао медиологија – екологија културе. У медиологији се поред комуникативног аспекта, који посматра медије као посреднике у комуникацији у садашњости, истиче и трансмисиона функција, која означава могућност преноса информација између различитих временско-просторних сфера. Ослањајући се на постулате медиологије и медијске трансмисије информација, у раду се указује на значајну улогу медија у процесу очувања културног наслеђа, идентитета, као и колективног памћења једне нације.

Кључне речи: медијска трансмисија, медиологија – екологија културе, комуникација, културни идентитет, традиција

Увод

*Највећу победу над стварима човек (и још понека врста)
однео је онда када је научио да учинак и плодове јучерашњег
мукотрпног рада пренесе у сутрашњи дан. Човечанство се
лагано уздизало само на темељу онога што траје.*

(Пол Валери, *Прекинуте приче*)

Медијски системи омогућавају да се у оквиру једног друштва успоставе везе између његове прошлости и садашњости. Једне од основних одлика технологија комуникације (у које спадају и медији) јесу иновативност, прогресивност и брзина. Захваљујући технологији комуникације просторне и временске баријере у друштву су разбијене и успостављен је један сасвим нови – глобал-

ни медијски поредак. Док медији својим глобалним карактером руше временску баријеру и динамички напредују са тенденцијом смањења иновацијског периода, култура генерацијама остаје статична и одликује је демаркантност, односно нацијска изузетност. У том смислу, култура се може одредити као:

„... скуп нагомиланог и пренетог знања које се стицало у оквиру врсте од њеног праисторијског рођења“ (Дебре, 2000: 27).

Ипак, једна медијска могућност је нарочито значајна како за читаво човечанство, тако и за очување културних идентитета нација када је реч о преносу културних елемената кроз различите временске етапе. Реч је о медијској трансмисији, синтагми чији је творац француски филозоф, медиолог и истакнути интелектуалац Режи Дебре.

„Под појмом трансмисије подразумеваћемо све што се односи на динамику колективног памћења, док ће појам комуникације означавати проток порука у одређеном тренутку“ (Дебре, 2000: 13).

Преведено на медијски језик, **комуникација**¹ би се могла одредити на синхронијској оси као пренос информација на релацији овде и тамо. Једноставније речено, медијска комуникација подразумева размену информација између извора (медијума) и прималаца (аудиторијума) у садашњости од једне географске тачке до друге. Наспрам комуникације стоји **трансмисија**, под којом се подразумева пренос информација на дијахронијској оси, од пошљаоца до примаоца, на релацији некад и сад. Трансмисионо својство медија је омогућено захваљујући компјутеризацији и напретку технологије, која је омогућила похрањивање медијских података (нпр. емисије вести, документарни програм, аудио и видео инсерти...) на компјутерским хард диск меморијама, или пак, на екстерним меморијама, као што су некада биле ВХС (VHS) касете, а данас ДВД (DVD) или Блу-реј (Blu-ray) дискови. На тај начин медији су постали документ историје једног народа који сведоче о друштву у одређеном времену. Укратко, медијском трансмисијом човечанство је делимично успело да победи *отпор времена*.

Филозоф и медиолог Дебре прецизира разлику између комуникације и трансмисије:

„Трансмисија подразумева историјску перспективу, а почетни корак означен је техничким достигнућем (употребом носиоца преноса). У првом случају (прим. аутора – у случају комуникације), повезује се *овде и другде* (и из тога настаје друштво); у другом случају, повезује се *некад и сад* и настаје континуитет (дакле, култура)“ (Дебре, 2000: 13).

Иако појам трансмисије обухвата и вербални оквир и може да се односи и на мнемотехнику, на интелектуално и архитектурално, он свакако превазилази

¹ „Реч *комуникација* настаје у XIV веку, у Француској, из пера физичара и филозофа, преводиоца Аристотела, Николе Орема (Nicolas Oresme), саветника краља Шарла V, као знак коначно освојене независности поруке у односу на медијум и могућности да се информација пренесе слободно и на даљину (*translatio studii*)“ (Дебре, 2000: 48).

наведене категорије и залази и у медијску сферу и реторику односећи се на пренос слике, речи или аудио и видео запис. У том смислу данашњи медији (а нарочито *web* сфера, односно *web* портали) представљају пандан ризницама знања као што су библиотеке, означене као тотем идентитета.

„То материјално нагомилавање представља извор сећања, спољни чинилац унутрашње трансмисије. (...) То је *носилац носиоца* - невидљиви извршилац трансмисије, чији је библиотека видљиви медијум, али не и покретач. Библиотека представља допуну неопходну за развој заједнице...“ (Дебре, 2000: 17, 18).

Медијска трансмисија се може схватити и као начин настајања и одржавања колективног памћења, преношења знања, културног наслеђа и традиције кроз генерације.

Велике архиве данашњих медија веома наликују на библиотеке које описује Режи Дебре у својој књизи *Увод у медиологију*. *Web* сфера располаже енормним количинама података који се из сата у сат увећавају брзином од неколико стотина гигабајта. Селекцијом података из огромне *web* библиотеке, *web* медији популаришу одређени садржај и попут татора га преносе мас-публици. Можда и најилустративнији пример потенцијала *web* сфере и портала је свакако онај када је телевизија *History Channel* објавила на свом сајту и *youtube* каналу тајни снимак приватног разговора Адолфа Хитлера са војсковођом Карлом Манерхајмом у тренутку када је Хитлер сазнао да су Руси произвели 35.000 тенкова у првој години Другог светског рата. С обзиром да Хитлер није дозвољавао да се његов глас снима изван јавних обраћања и у незваничном тону, овај аудио снимак приказује Хитлера у неформалном разговору, па због тога представља раритет.²

„Комуникација се врши у свим правцима, а трансмисија се свесним избором односи на 'оно најдрагоценије' и оно што задире у саму срж: велике тајне (породичне, државне, производне, тајне срца, географске дужине, метала, партија, богова и сл.)“ (Дебре, 2000: 22).

У овом раду посебно се преиспитује улога медија у формирању културног идентитета у савременом друштву и дигиталном добу. Сагласно медијацентричној³ теорији, теза овог рада је да су медији кључни агенс промена у културном идентитету, генератори промена културних образаца, да имају хомогенизујућу функцију, али и да свакако имају велики потенцијал за пренос културног наслеђа кроз време путем медијске трансмисије, као и за очување културног идентитета једног народа.

² Разговор Хитлера и генерала Манерхајма налази се на следећем линку: <https://www.youtube.com/watch?v=oET1WaG5sFk>. Посећено маја 2016. године.

³ Теорија чији је главни заступник канадски теоретичар медија Маршал Маклуан, који под њом подразумева да медији представљају главне подстрекаче промена у друштву. Насупрот овој теорији стоји социоцентрична теорија која у центар друштвених промена ставља човека.

Појмовно одређење културног идентитета

Пре него што детаљније дефинишемо појам културног идентитета, важно је и етимолошки одредити сам појам идентитета. С обзиром на то да се употреба овог појма годинама прогресивно шири и да се у савременом друштву појављује у неколико варијетета – персонални, социјални, политички, културни, овај термин постаје све неодређенији. Уколико пођемо од тврдње да су поједини појмови увелико „истрошени“ услед пречесте употребе, схватићемо да је итекако важно поћи од самог етимона ове речи.

„Порекло речи идентитет може се назрети у латинским речима *idem* (исто) и *identidem* (поновљено), док именице *identitas* нема у античком латинском“ (Стојковић, 2008: 17).

Могла би се преводити као истоветност и поистовећивање, а глагол изведен из ње као поистовећивати себе и друге.

Дакле, идентитет представља релативно модеран појам који има корен у западном индивидуализму. Отуда појам идентитета од свог настанка у XVI, те преко XVII и XVIII века означава потребу појединаца и група за различитошћу.

Идентитет како појединца, тако и групе одређен је у темељном документу UNESCO-а као: „Целина сазнања и вредности који нису предмет никаквог специфичног образовања, али које је, ипак, усвојио сваки припадник одређене заједнице.“

„Идентитет је синоним самоуважавања, осећања припадања, свести о себи и својим личним својствима, као и групне свести“ (Мајсторовић, 1979: 210–211).

Са друге стране, културни идентитет се може одредити као: самосвест неке нације или друштвене заједнице, коју чине њени специфични вредносно-нормативни обрасци, а на основу који се та група разликује од других, одржава и изнова интегриса.

Појединци свој културни идентитет базирају на културном наслеђу које чине: језик, обичаји, обрасци понашања, вредности и стилови живљења. Имајући у виду то да је идентитет, а самим тим и културни идентитет, вишедимензионалан појам и динамичка категорија која се временом мења, може се рећи да културни идентитет не представља само константност оног што јесмо, већ је обухваћен и тежњом за оним што желимо да будемо. У том смислу, медијски узорци играју значајну улогу у формирању колективног културног идентитета. Медијска култура пружа публици слике и представе са којима она може да се идентификује и да их подражава.

„Постмодернистички идентитет је драмски конструисан кроз играње улога и креирање имица. Док се модернистички идентитет врти око професије, функције у јавној сфери (или породици), постмодернистички идентитет основан је на доколици, изгледу, имицу и потрошњи“ (Келнер, 2004: 417).

Због тога је медијски идентитет јако утицајан, јер окосницу медијске културе чини друштво спектакла и потрошачки конзумеризам.

Очување културног идентитета наглашеније је у развијеним и богатим земљама у којима појединци не брину о решавању егзистенцијалних проблема. Што је друштво неразвијеније и сиромашније може се рећи да је и утицај медија већи, те да је мања брига за очување културног идентитета, јер, по правилу, земље на ниском степену економског и духовног развоја стреме ка оним развијенијим. У случају наше земље, ка земљама Западне Европе.

Медијски идентитет

У социолошким студијама идентитета најчешће се помињу његова два облика: друштвени идентитет и самоидентитет или лични идентитет. Међутим, посматрајући специфичну медијску стварност⁴ која се рефлектује на стваран живот уочићемо да свакако постоји још једна варијација идентитета – а то је *медијски идентитет*, који настаје под (култивационим⁵) утицајем медија. Као што се лични идентитет препознаје и развија приликом интеракције *ја* са друштвом, може се аналогно томе закључити да се медијски идентитет развија у интеракцији *ја* са медијима. Наиме, изградња и стицање властитог идентитета подразумева неуморно трагање за новим сазнањима, обухвата тежњу за културним уздицањем и константном афирмацијом у друштву. Уколико наведене тежње и потребе за самоактуелизацијом буду блокиране лошим друштвеним условима доћи ће до кризе идентитета⁶. Тада ће појединци утеху потражити у медијима, који се могу означити као *уточиште слободе* за рањиве појединце. На тај начин ће, као последица *напуштања* индивидуалног и бекства у колективни медијски идентитет, доћи до замене личних вредности медијски пропагираним вредностима.

„Идентитет није фиксиран али исто тако није ни ништаван. Ја размишљам о идентитетима у оквиру позиционалности. За мене је идентитет тачка *прошивања* друштвеног и психичког живота. Идентитет је збир (тренутних) позиција попуњених од стране друштвених дискурса у који сте спремни у том тренутку да инвестирате. То је место где је психички живот способан да инвестира у јавни простор, да пронађе своје место у јавном дискурсу, и да одатле, дела и говори“ (Хол, 2013: 129).

Утицај медија на поимање и перцепцију културног идентитета нарочито се огледа кроз приказивање екранског понашања (*display behaviour*⁷) поједине

⁴ Медији не презентују стварност, већ је репрезентују – селекутују и обликују информације конструишући одређена значења и смештајући догађаје у одређени контекст.

⁵ Култивациони ефекат медија се изводи из Гербнерове култивационе теорије која означава медије као значајна средства приликом култивисања ставова и уверења аудиторијума.

⁶ Криза идентитета је, по мишљењу Ериксона, специфично психичко стање у једном прекретничком периоду (пубертет, венчање, пензионисање и сл. у којем услед нарушавања осећања континуитета и истоветности ја настају тешкоће у осећању идентитета) (Ериксон, 2008: 10).

⁷ Творац појма *display behaviour* је канадско-амерички социолог и писац Ервинг Гофман, који је овим термином означавао обележја, односно понашање посредством којег се појединац представља другима и тако успоставља интерперсоналну комуникацију.

друштvene grupe ili једне нације, које се селекцијом призора и извештавањем у одређеном контексту стигматизују или пак уздижу на пиједестал херојства.

Селективан медијски приступ или диригована медијска манипулација културним идентитетима посредством медијске слике предуслов су за настајање стереотипа – поједностављених и вредносно обојених представа о одређеним друштвеним групама или нацијама.

Историјски предуслови за трансформацију традиционалног у модерно друштво

У традиционалним друштвима у којима медији нису били довољно развијени или нису играли значајну улогу, идентитет је био мање подложен променама. Људи су се рађали и живели као чланови једне групе или друштва чије је усмерење унапред било одређено, па категорија идентитета није била проблематична. У доба глобалне културе, масовних медија и американизације културе, културни идентитети бивају опонирани. Стога се може рећи да је личност модерног доба нека врста *електронске индивидуе*, чији идентитет обликују медији.

Ако као технолошки детерминисти пођемо од премисе да су се прадруштва развијала у својеврсном пратехничком окружењу користећи се једноставним помагалима (лук и стрела, двоколица, камен...), и развијенијим помагалима (чекић, лопата, плуг) како би променили свој животни ток и олакшали свакодневицу, закључићемо да је технолошки напредак извор свих осталих чинова.

„Ако се сложимо са Лероа-Гураном да антропогенеза јесте техногенеза, све почиње техничким чином. Пре свега, оно што је унутра ослобађа се захваљујући оном што је споља – од облутка до силицијума, од пешчаног до кварцног сата – захваљујући оној јединственој човековој способности да своје памћење преноси у спољашњи свет, у друштвени организам“ (Дебре, 2000: 68).

Модерна друштва и савремена (масовна) култура почели су да се конституишу када се прешло са мануфактуре на серијски начин производње. Период индустријске револуције⁸ и брзе техничке промене пратила је и демографска револуција. Занатлије, из претежно сеоских средина, у другој половини XVIII века почели су да напуштају своје пропале радионице селећи се у профитабилнија места – у прљава предграђа Лидса, Лондона и Манчестера. Економски мигранти XVIII века у поменутој европске трговинске центре донели су са собом и народну културу која се није уклапала у „домицилну“, доминантну елитну културу, чији су уживаоци подругљиво исмевали културу дошљака. Демографско-технолошке импликације и процес механизације су на тај начин неповратно уништили народну културу, формирајући психу будућег реципијента масовне културе. Овде је важно истаћи и то да се масовна култура у овом периоду, на

⁸ Под индустријском револуцијом подразумева се нагомилавање проналазака и техничких достигнућа (парна машина, локомотива, железница).

прелазу из XVIII у XIX век, перципирала као позитиван процес јер су се тада отварале читаонице где су се препоручивале књиге, читали прозни одломци и најпопуларније лирске песме. Тадашња култура се углавном изводила из романа, тачније из џепног штива (кримићи, љубићи) које је представљало окосницу тадашње културе и идентитета. То су почеци масовне културе у савременијем смислу, па стога, кримиће и љубиће можемо слободно звати претечама данашњих ТВ новела, ситкома и ријалити-шоу програма јер и једни и други представљају вид лаке и јефтине забаве – аниматоре публике.

Ипак, развој средстава масовног комуницирања (филм, радио) на почетку XX века означен је као први степен омасовљења друштва. Тада је носилац светског капитала постала информација, а светско друштво ушло у нову етапу развоја и прешло из индустријске фазе у фазу информатичког развоја.

Као присталице медијацентричне теорије, која подразумева да у центру друштвених промена стоје технологије комуникација, закључујемо да је данашња култура незамислива без медијске технологије јер модерна држава не функционише и не развија се у свету локализма, већ у свету у коме влада глобална међузависност.

„Транснационализација медијских токова често се у многим деловима света, па и у српском, оцењује као претња аутономији и интегритету *националног и културног идентитета*. Међутим, жеља да се национални идентитети и национална култура чувају у интегралном и нетакнутом облику постаје све нереалистичнија“ (Арачки, 2010: 1).

Културни идентитети у савременом друштву нису „зацементирани“ и одређени као коначни, већ су, под утицајем медија, подложни променама као никада пре у историји људске цивилизације.

Медијска енкултурација

Медији су изузетно моћна технолошко-информативна средства путем којих се одвија процес медијске енкултурације⁹. Под овим термином подразумевамо процес путем којег аудиторијум усваја културне вредности и садржаје под утицајем медија. Може се рећи да публика атомизована на индивидуе усваја културне вредности и норме попут новорођенчета које упија културу друштва у којем је рођено и у којем сазрева, за које је култура универзум значења и оријентир у објективно датом свету. Одрасла индивидуа се не разликује много од новорођенчета јер управо његов универзум значења проистиче из медијске стварности и управо медији представљају његов оријентир у свакодневици. На тај начин медији постају значајни носиоци културног идентитета.

⁹ Енкултурација је термин под којим се подразумева процес током којег новорођенче усваја културу друштва у којем је рођено и на чијим вредностима, нормама и обрасцима понашања израста и постаје персона, односно личност.

„Ни наиван, ни лаковеран, ни подређен, појединац усваја – а да тога није ни свестан – визију света која оправдава свакодневицу његове заједнице“ (Genevieve Zarate, *Enseigner une culture étrangere*, цитирано код Стојковића, 2008: 32).

На основу садржаја које нам медијска култура пружа многи људи формирају своја схватања о класи, етничкој припадности или раси, националности, сексуалности, о „нама“ и „њима“. Медијска култура учествује у обликовању доминантних схватања о свету и „највишим“ (најпожељнијим) културним вредностима. Она дефинише шта се сматра добрим или лошим, позитивним или негативним, моралним или злим. Она упућује на то да моралне норме учимо од медија кроз филмове, серије, рекламе и друге забавне програме, што све скупа можемо назвати медијском религиозношћу.

То неминовно води поједностављивању етичких принципа на којима почивају све религије, а за право разумевање, неопходан је критички став: „Одувек је било најтеже преносити другима оно што је невидљиво у нама, што се не може ничим мерити, а то су наша основна осећања: љубав, мржња, завист, вера, нада, сажаљење, милосрђе“ (Јеротић, 2010: 37).

У разматрању медијске енкултурације треба имати у виду и постфункционалистичку теорију о медијима као функционалном еквиваленту религије у успостављању вредности у савременом друштву. У то се неминовно уплиће и утицај политике који се исказује у креирању нове псеудорелигијске стварности, при чему медији играју одлучујућу улогу у „вулгаризацији вредности које се глобализују“ (Гавриловић, 2010: 69).

Другим речима, поред породице која је примарна за енкултурацију новорођенчета, самим тим што су и родитељи и дете део друштва, неминовно су изложени његовим утицајима, како позитивним, тако и негативним: „Околина која посредује секундарну енкултурацију¹⁰ је по правилу инситуционализована (нпр. школа и средства масовног општења)... Усвајање културне традиције одвија се углавном током процеса секундарне енкултурације“ (Стојковић, 2008: 34).

Медијска култура у том смислу има круцијалну улогу приликом преношења културне традиције, наслеђа и напослетку културног идентитета. Документарни програм о животу у Србији пре и после светских ратова, који се емитује на радију и телевизији представља стуб очувања и преношења културне традиције. Ликови из телевизијских серија попут Тике и Ђоше из серије „Породично благо“, иако карикирани, оличење су јужњачког менталитета. Шурда и његова породица из ТВ серије „Врућ ветар“ сведоче данашњим генерацијама о периоду у којем је ова серија настала, о животу у Југославији шездесетих и седамдесетих година XX века. Нушићева дела попут „Сумњивог лица“ и „Госпође министарке“, Домановићев „Вођа“ и читава плејада ликова који су екранизовани представљају део српске културне традиције и архетипско одређење српског

¹⁰ Примарна енкултурација је процес који се одвија од најранијег детињства када се интериоризују основне културне вредности. Тада појединац развија осећај припадности, првенствено својој породици а потом и друштвеним групама, нацији и напослетку цивилизацији.

народа. Појединци који нису гледали филмове „Ко то тамо пева?“, „Маратонци трче почасни круг“, „Варљиво лето '68“, „Балкански шпијун“, „Национална класа“, уз оне који нису читали Нушића, Андрића, Црњанског, Пекића, Павића, Киша, и др., може се рећи да поседују окрњени српски идентитет. Нема српског идентитета без наведених ликова из култних филмова, серија и без наведених писаца, као што нема енглеског идентитета без Шекспира, немачког без Гетеа, француског без Балзака или руског без Достојевског и Толстоја.

Као што је већ речено, медији су спона која повезује прошлост и садашњост. Говорећи о медијској енкултурацији важно је поменути и ону циљну групу која нарочито некритички и без резонувања упија моралне вредности и обрасце понашања који се пропагирају у медијима. Реч је о млађим генерацијама (од 12 до 18 година) које управо перципирају прошлост на онај начин на који је она представљена посредством медијске слике. Медијским публицитетом који се придаје појединим личностима из прошлости, узмимо за пример генерала Ратка Младића или Жељка Ражнатовића Аркана, „ратни хероји“ се уздижу на пиједестал идолопоклонства. Систем вредности млађих генерација се урушава медијским експонирањем оваквих личности. Због тога и не чуди слика на којој Кристијан Голубовић, који је правоснажно осуђен на осам година затвора због трговине наркотицима, даје аутограме ученицима из Краљева.¹¹ Ова слика је била апсолутни хит на друштвеним мрежама јануара 2016. године, а обишла је и читав наш регион.

Значај медијске трансмисије

„И најбоље памћење је слабије од најблећег мастила“
(кинеска пословица)

Будући да медији представљају посреднике у међуљудској комуникацији, премрежују свет и утичу на то да се време и простор доживљавају асинхроно, један од задатака савремене теорије медија је и да изучава специфичну медијску стварност и медијски дискурс којим се пласирају одређена, често пожељна значења, утичући на мишљење, ставове, понашање и промену културних идентитета људи.

„У питању је, на први поглед, анализирање односа 'виших друштвених функција' (религије, идеологије, уметности, политике) према средствима и медијумима/окружењима (milieux) трансмисије и транспорта. Значајна тачка, средиште ка коме тежи промишљање, јесте интервал (простор између). И даље је то конфузна зона интеракције између технологије и културе, или мешање наших технологија памћења, трансмисије и премештања, с једне стране и наших начина веровања, мишљења и организације, с друге стране“ (Debre, *Le Monde Diplomatique*, август 1999).

¹¹ Више о овоме на следећем линку: <http://www.kurir.rs/vesti/drustvo/uzasno-kriminalac-kristijan-postao-uzor-mladih-clanak-2096807>. Посећено маја 2016. године.

Ера технократије, у којој је функционисање читаве цивилизације и планете подређено информационо-комуникационим технологијама, довела је до свеопште медијатизације људске стварности. Дигитално доба у којем је медијска слика преузела доминацију над стварношћу представља остварење Бодријарове визије хиперреализма.

„Једном конституисана техносфера дубоко мења само друштво и повратно утиче на културу, на људске индивидуе, и њихове потребе, начине социјализације, рада, комуникације, учења, стваралаштва, коришћења слободног времена, и тако даље“ (Инђић, 2009: 87).

Ипак, колико год дигитално доба било означавањем као доба алијенације људи, и колико год савремени људи представљали *усамљену гомилу*, ера технократије и дигитализација како средстава комуникације, тако и медија и њихових архива допринела је повезивању савременог друштва и идентитета савременог човека са ранијим друштвима и идентитетима човека XIX и XX столећа.

Да није технике дигиталне обраде фотографија, савремени Србин не би имао представу о *Албанској голготи* и о томе како је изгледало повлачење српске војске и прогнаних цивила у цичу зиму преко албанских и црногорских планина 1915/16. године. Без дигитализације овако важних материјала који сведоче о историји једног народа и бременитим друштвеним превирањима, идентитетски траг једног народа би кроз време био све блеђи, све док га *зуб времена* не би потпуно избрисао. Колико људи би данас знало како је изгледала сахрана Николе Тесле да није дигитализоване архиве ТВ станица?¹² Или како је звучао говор градоначелника Њујорка на комеморацији Тесли 10. јануара 1943. године, да није дигитализована радио архива радија „Њујорк“? Од тог времена па до данашњег препричавају се разне гласине и спекулише се о томе како је Тесла умро у беди и како му је веома мали број људи одао почаст. Латинска пословица *Verba volant scripta manent* (Речи лете, а оно што је записано остаје) могла би се осавременити сентенцом новог доба која би гласила: *Verba volant digital materiales manent* (Речи лете, дигитални материјал остаје), јер управо захваљујући дигитализованом медијском материјалу ми данас поуздано знамо да је Теслиној сахрани на Медисон авенији присуствовало преко 2.000 људи, да је у поворци, која је трајала два дана, било јавних личности, државника, нобеловаца, као и стотине обичних грађана који су одали почаст човеку који им је свакодневицу учинио лакшом и уштедео им време. Захваљујући дигитализованом аудио запису¹³ са радија „Њујорк“ данас поуздано знамо шта је тог 10. јануара 1943. тадашњи градоначелник Њујорка Фиорело Ла Гуардија изјавио на комеморацији: „*Никола Тесла је умро. Умро је сиромашан, али је био један од*

¹² Дигитализовани видео запис Теслине сахране можете погледати на следећем линку: <https://www.youtube.com/watch?v=Da5uuzWPEeg> Посећено маја 2016. године.

¹³ Аудио инсерт са радија „Њујорк“ у којем говори тадашњи градоначелник Њујорка Фиорел Ла Гуардија поводом смрти Николе Тесле можете чути на следећем линку: <https://www.youtube.com/watch?v=9jInGbbUrQA> Посећено маја 2016. године.

најкориснијих људи који су икада живели. Оно што је створио велико је и, како време пролази, постаје још веће.“

„Акција чувања културног наслеђа није ствар декора, већ означава појаву новог цивилизацијског задатка (култура радио-телевизије постоји од тренутка кад почиње сакупљање и каталогизирање емисија)“ (Дебре, 2000: 30).

Очигледно је да савремени, дигитални медији имају велики потенцијал за пренос културног наслеђа кроз време путем медијске трансмисије, као и да играју значајну улогу у очувању културног идентитета једног народа. Овакав особен потенцијал медијасфере се може илустровати и бројним примерима: један од најмоћнијих телевизијских жанрова свакако је документарни програм¹⁴, који тежи да представља што вернију реконструкцију догађаја из прошлости. На основу медијске реконструкције круцијалних догађаја у историји једне нације, па и човечанства, попут ратова, политичких афера, природних катастрофа, атентата и несрећа, документарне емисије и доку-драме¹⁵ сведоче о друштвеним околностима и времену у којима се догађај збио. Напослетку, верно и вешто реконструисани догађаји попут документарца „Србија у Великом рату“¹⁶ снимљеног 2014. године у продукцији РТС-а управо доприносе јачању српског идентитета гледалаца и јачају осећај припадности.

„Зар сам појам медијасфере не представља пример укрштања техничких чинилаца са културним вредностима? Реч је о одређеној технокултури, коју бисмо у крајњој линији могли назвати традицијом“ (Дебре, 2000: 68)

Дакле, путем документарног програма телевизија развија способност идентификације јединке или групе са темама и потребама из окружења.

Изазови новог медијског поретка

„Будућност је последње пространство које треба освојити“
(Харолд Инис, 1950)

Експоненцијална времена у којима се напредак медијских технологија мери месецима навела су носиоце медијског капитала да се прилагоде једној новој епохи – епохи дигиталних медија. Времена у којима су се медији такмичили ко ће први да објави вест су прошла. На медијској сцени данашњице актуелна је једна релативно нова врста новинарства – интерпретативно нови-

¹⁴ Документ – од лат. речи *documentarius* (оно што се заснива на повељама, исправама; оно што се може доказати на основу чињеница) подразумева материјални траг о неком догађају, времену или цивилизацији; сведочанства људи који више нису живи а која су остала забележена путем радијског или ТВ снимка.

¹⁵ У документарној драми учествују глумци. Догађај је обрађен на такав начин да садржи одређени степен спекулисања.

¹⁶ Документарно-играни филм „Србија у Великом рату“ можете погледати на следећем линку: <https://www.youtube.com/watch?v=Ft9hkMvEgcY> Посећено јуна 2016. године.

нарство. Медијски конзументи који су од човека гладног информација, у доба штампе, постали сити информација у дигиталној ери, више не захтевају сувопарну, фактичку вест, они сада траже позадину догађаја, његову анализу.

„Интерпретација, која – поред констатовања чињеница – пружа и њихово тумачење, присутна је у готово свим новинарским жанровима од фактографских до аналитичких. Зато није претерано констатовати да су готово сви облици новинарског изражавања – у свим медијима – више или мање интерпретативни“ (Тодоровић, 2002: 7).

Медији имају један нарочит потенцијал, а то је да посредством документарног програма интерпретирају историју једног народа на начин који ће јачати кохезију унутар друштва, а самим тим и идентитет нације. Та функција медија се означава као хомогенизујућа друштвена функција. Ипак, под притиском власника и прикривених медијских моћника новинари су приморани да следе таблоидну матрицу, при чему се хомогенизујућа функција занемарује, а медији добијају лудистички карактер.

„Савремени медији су попреште процеса који илуструју промене у њиховом друштвеном статусу. Настајали су као могућност окупљања свих у агору, а данас све више постају средства истискивања грађана из јавне сфере и њиховог претварања у пуке потрошаче медијских производа“ (Вуксановић, 2008: 136).

Посматрајући доминантан медијски дискурс учинемо да је инфотејмент новинарство¹⁷ постало доминантан облик медијског изражавања, те да се према овом принципу третирају и „најобјективнији“ новинарски жанрови – вест и извештај. Од интерпретативних вести (вести са бекграундом)¹⁸ и вести које су презентоване по забавном шаблону праве се читаве емисије. Од пуких преносилаца информација од којих је највећи захтев био да имају што бољу меморију, новинари су временом постали угледни аналитичари који су често толико добро информисани да познају тему подједнако добро као њихов саговорник. Искусни новинар који се бави реконструкцијом прошлости је одлично информисан о хронологији историјских догађаја.

„Новинар посредник (медијатор) не задовољава се да просто преноси информације до којих је дошао у фази прикупљања, ослањајући се само на чињенице или сведочења; он конструише, реконструише вест...“ (Тодоровић, 2002: 19).

У антрополошким и етнолошким студијама културни идентитет је одређен као категорија која „представља културну свест о себи, односно припадност некој људској групи, који је изграђен од националног и верског одређења па све до избора музике у којој појединац ужива“ (Жикић, 2011: 12). У модерно медијско доба, односно у доба дигиталне културе, у којој су културни

¹⁷ Инфотејмент новинарство је термин скован од енглеских речи „information“ и „entertainment“ а означава информативни програм који је дизајниран по принципима који важе за забавне и комерцијалне емисије.

¹⁸ Вести које у последњем пасусу садрже претходне информације о догађају о којем се извештава и које допуњују нову вест.

идентитети „премрежени“ овај нематеријални концепт културног идентитета бива доведен у питање.

Под утицајем модерног друштва и светских трендова, које нам је донела дигитална култура, слављење крсне славе – свеца заштитника дома и породице, прерасло је из верског обреда код куће, у прославе (често и теревенке) са бројним гостима у ресторанима и кафанама, чиме се нарушава духовност овог светог дана. Стога, може се рећи да верско опредељење у модерно доба више означава категорију која иде уз националност и која не представља иманентно обележје културног идентитета.

Још један елемент културног идентитета – музика, нарочито је проблематичан у доба дигиталне културе. У ери глобалне (вестерн) културе XXI века илузорно је говорити о музици као категорији на основу које се одређују културни идентитети. Уколико и мало послушамо савремену забавну македонску, грчку, бугарску, румунску и српску музику уочићемо да постоји доминантна балканска музичка матрица по којој се нумере компоњују. Зајемо ли у мелодијску анализу других жанрова (савремене српске поп и хип-хоп музике) уочићемо да се музика наведених музичких праваца готово не разликује од најпопуларније музике глобалних (MTV, VH1) топ-листа.

Прецизније речено, „музика у којој се ужива“ у доба друштвених мрежа, *youtube-a i Tunes-a* и осталих музичких сервиса који функционишу на глобалном нивоу, не може се узети као валидан критеријум за одређивање културног идентитета. Да ли је неко мање Србин уколико искључиво слуша Ријану, Бијонс, Лејди Гагу и остале модерне поп звезде од оног ко искључиво слуша народну српску музику? Сумњамо да то може бити кључни критеријум.

Овде се намеће још једно важно питање које ваља размотрити. Уврежено је мишљење у српском друштву (и у српском језику) да је народна музика она коју пропагира „Пинк култура“. То је погрешно, јер постоји огромна разлика између народне музике и онога што се може чути и видети у различитим, а тако сличним емисијама, конципираним у духу „Гранд параде“. Медијски најдоминантнија музика (турбо-фолк) се погрешно перципира. То је музика која је настала деведесетих година XX века у Србији, чијем називу је иронично кумовао црногорски музичар Рамбо Амадеус¹⁹, а која нема додирних тачака са изворном, традиционалном српском – фолклорном и староградском музиком.

Постоји значајна дистинкција између турбо-фолк и народне музике: једино народна музика може бити узета као валидан критеријум за одређивање културног идентитета, а не, као што то сугеришу псеудоантрополошке студије – „музика у којој се ужива“. Наравно, неопходно је поменути и то да медијска и дигитална култура доприносе дисперзији културног идентитета пратећи светске музичке трендове и емитујући глобалну популарну музику, која није нужно ни најквалитетнија, већ најпрофитабилнија под окриљем глобалне музичке индустрије. Ипак, праћење оваквих трендова дисквалификује нашу народну

¹⁹ „Турбо фолк је горење народа. Свако поспјешивање тог сагорјевања је турбо фолк. Разбуктавање најнижих страсти код хомосапиенса“ – Рамбо Амадеус, Турбо-фолк, албум Опрем добро (2005).

музику као окосницу српског културног идентитета, изазивајући чак и подсмех код млађих генерација које су одрасле у периоду транснационализације. Медијска култура је одиграла значајну улогу у погледу култивисања музичких укуса и на прво место истакла квантитет и популарност у односу на раритет и квалитет. Уколико се држимо Платонове максиме – „Што је у држави боља музика, боља ће бити и држава“ – увидећемо да је музички укус и те како важан за дух једног народа, па напоследку и за сам културни идентитет.

Где нема ћирилице нема ни Срба

„Са појавом ћирилице Срби су културно настали, а са њеним одрицањем Срби би културно нестали. Престали би да егзистирају као самостална нација!“

– Лаза М. Костић

Улога медија у очувању језика и писма, као основних обележја културног идентитета сваког народа, веома је значајна. У граматици српског језика не постоје беспотребно, у оквиру граматичке категорије – функционални стилови, одредница *новинарски функционални стил*. Медијски дискурс одише одмереношћу, а новинари су по правилу елоквентне особе. Ипак, новинарски стил је најближи конверзационом јер мора да буде разумљив појединцима различитог степена образовања. Упркос овоме, медији су ти који едукују и продуховљују, па тако периодично у свакодневним друштвеним разговорима чујемо речи које се у том тренутку учестало користе у медијском дискурсу, било од стране новинара, било од стране саговорника. То су речи и синтагме попут: круцијално, имплементирати, иницијална каписла, скандалозно, феноменално, елаборирати, банер, фанови, гејмери, форум (у смислу скупа), таговати, инстант, бестселер, мониторинг, вирално, мејкап (*make up* – шминка), у тренду, доживети трансфер блама... Фонд наведеног новинарског речника и синтагми се сваким даном, под утицајем дигиталне, глобалне културе, увећава све више, чиме се предност даје интернационализмима и англицизмима науштрб веома богатог српског језика.

Почетком XX века, прослављени ирски књижевник, драмски писац и новинар Џорџ Бернард Шо је за српско ћирилично писмо говорио да је оно најбоље, најлогичније и најједноставније писмо на свету. Остало је забележено (и путем медијске трансмисије пренето) и то да је господин Шо тестаментом оставио новац као награду за оног ко успе да изврши ревизију енглеске абецеде по узору на српску азбуку.

Као саставни део српског културног идентитета још од X века (а можда и раније)²⁰ ћирилица представља једно од главних обележја српског културног

²⁰ Незванична историја нас учи да је ћирилица откривена на Маргумском натпису насталом између I и VI века. Ћирилична слова на овом натпису чине древни знаци винчанског (београдског), етруског (решанског) и грчког (пелашког) писма.

идентитета. Међутим, како од данашњих пет српских ТВ станица са националним сигналом покривености (*Prva, Pink, B92, Happy, RTS*) искључиво једна (*RTS*) води рачуна о очувању ћириличног писма приликом потписивања саговорника, у најавним и одјавним шпицама емисија, те приликом емитовања информација на кајрону, запажамо да је улога медија у очувању основног културног обележја српске нације занемарљива. На поменутиим комерцијалним емитерима уопште не можемо видети дебате и емисије које се баве питањем „изумирања“ ћириличног писма. Стога и не чуде прогнозе појединих аутора и лингвиста, попут Василија Клефтакиса у раду „Затирање српске ћирилице – план или случај“²¹, да ће наше службено писмо нестати до 2050. године. До овог резултата Клефтакис је дошао упоредном анализом новина и часописа на ћирилицу из 2011. и 1946. године приликом које је дошао до резултата да се проценат ћириличног писма смањио више него двоструко – са близу 73% опао је на 30%.

Не треба бити ни велики стручњак, ни признати лингвиста да би се уочио безобзирни однос српских медија према ћириличном писму. Наиме, од 14 српских дневних листова (*Alo!, 24 sata, Blic, Danas, Kurir, Informer, Dnevnik, Politika, Naše novine, Pregled, Sport, Sportski žurnal, Večernje novosti, Vesti (frankfurtske)*) њих шест (*Дневник, Политика, Спорт, Спортски журнал, Вечерње новости, Вести*) излази на ћириличном писму. Поједини медији се правдају тиме да је штампање на ћирилицу скупље од оног на латиници због софтверских трошкова за прилагођавање ћирилицу, као и због тога што азбука заузима 20% више простора од абецедe. Сматрамо да су изговори оваквог типа један велики нон-сенс кад је у питању очување службеног писма као основног обележја српског културног идентитета, а да је овакав уреднички став апсолутно недопустив.

Закључна разматрања

Имајући у виду релативно нову медијску дисциплину – медиологију (екологију културе), у раду је истакнута веома значајна улога медија у процесу очувања културног наслеђа и идентитета једног народа. Очување културног идентитета нарочито може да потпомогне занемарена функција медија, а то је да путем трансмисионог комуникационог тока пренесе елементе културног идентитета, који ће ојачати кохезију унутар једног народа. Како су медији означени и као сведочанство историје, у контексту очувања културног идентитета може се рећи да поседују једну посебну моћ – да путем обичних или дигитализованих архива чувају најзначајније тренутке једног народа и да их путем трансмисионог тока пренесе из једне временско-просторне сфере у другу, чиме ће овековечити дух једног времена.

21 Комплетан рад можете прочитати на следећем линку: <http://www.nspm.rs/kulturna-politika/zatiranje-srpske-cirilice-%E2%80%93-plan-ili-slucaj.html> Посећено јуна 2016. године.

Путем термина *медијска енкултурација* истакнуто је значајно својство медија као агенаса социјализације, како млађих, тако и старијих генерација. Медијска култура у великој мери утиче на интелектуални живот појединаца и на промену елемената културног идентитета. Поред персуазивног карактера медија, у раду су наглашени и изазови новог медијског поретка, у којем је очување културног идентитета на маргинама медијског простора. У таквом медијском окружењу императив не може бити очување здравих културних вредности, а под окриљем глобалних медијских токова пропадају се „наметнути узорци“ (медијске личности) и културни обрасци глобалне-вестерн културе, који „угрожавају“ дистинктивни културни идентитет једне нације. Таблоидна медијска матрица, по којој функционише већина медија, десензитивизовала је чула публике константним надражајима који производе експлицитне медијске слике и од савременог човека створила *homo videns*²² (човека склоног гледању), који није способан за апстрактно мишљење и разумевање појмова, јер му је слика постала важнија од речи. Управо из овог разлога, а и да би се медијска култура у потпуности разумела, неопходно је аудиторитум опремити критичким сазнањима, које једино може да пружи медијска писменост. Основни циљ медијске педагогије јесте да оспособи аудиторитум за овладавање критичким вештинама које су усмерене на медијску праксу. Те вештине укључују знања, критичко резонување, препознавање суштинских питања, идентификовање правих одговора и представљају темељ интелектуалне слободе и својеврсно предзнање о информационо-комуникационим системима.

Литература

- Арачки, Зоран (2011), *Транзиција медија у ери глобализације*, Београд: Институт за политичке студије.
- Вуксановић, Дивна (2008), *Књига за медије – медији за књигу*, Београд: Слио.
- Гавриловић, Данијела (2010), *Религија и медији као мерила времена*, у зборнику *Религијска имагинација и савремени медији: медијизација религије и/или религизација медија*, Нови Сад: Центар за емпиријска истраживања религије.
- Дебре, Режиc (2000), *Увод у медиологију*, Београд: Слио.
- Ериксон, Е.Х. (2008), *Идентитет и животни циклус*, Београд: Завод за уџбенике.
- Жикић, Бојан (2011), *Културни идентитети као нематеријално културно наслеђе*, (Зборник радова са научног скупа „Културни идентитети у ХХИ веку“), Београд: Српски генеалогски центар (СГЦ).
- Ињић, Триво (2009), *Технологија и културни идентитет*, Београд: Службени гласник.
- Јеротић, Владета (2010), *Како се другима преноси религија*, у зборнику *Религијска имагинација и савремени медији: медијизација религије и/или религизација медија*, Нови Сад: Центар за емпиријска истраживања религије.

²² Човек склон гледању. Откриће италијанског социолога Ђованија Сарторија. Његова књига: *Homo videns: teledirigovano društvo* постала је бестселер у Јужној Америци.

- Келнер, Даглас (2004), *Медијска култура*, Београд: Слио.
- Мајсторовић, Стеван (1979), *У трагању за идентитетом*, Београд: Слово Љубље – Просвета.
- Саид, Едвард (2002), *Култура и империјализам*, Београд: Чигоја штампа.
- Стјуарт Хол, *Медији и моћ*, 2013. Карпос, Београд
- Стојковић, Бранимир(2008), *Европски културни идентитет*, Београд: Службени гласник.
- Тодоровић, Неда (2002), *Новинарство: Интерпретативно и истраживачко*, Београд: Чигоја штампа.

Веб извори (посећени у мају, јуну, августу и септембру 2016.)

<http://www.kurir.rs/>

<http://www.youtube.com/>

<http://www.nspm.rs/>

Velibor Petković, Milan Dojčinović

THE ROLE OF THE MEDIA IN THE SERVICE OF PRESERVING CULTURAL IDENTITY

Summary

Since the first traditional media in the world, a newspaper printed in 1609 in Strasbourg, the media have been marked as an important document of history. Due to the literacy of the European population the power to write the history of human civilization through the press was for a long time in the hands of the Church and nobility who used the media as a lever of power. This confirmed the visionary thought of the philosopher Francis Bacon (1561-1626) that the possession of information will guarantee power. In addition to the fact that printing and archives of the later electronic media are testimony to history, they certainly have a homogenising function in society. This function of the media was cleverly observed and described by French philosopher Régis Debray in the media discipline which he called Mediology – ecology of culture. In addition to the communicative aspect, which looks at the media as intermediaries in communication of present, Mediology highlights also the transmissional function, which marks the ability to transfer information between different temporal and spatial spheres. Relying on postulates of Mediology and media transmission of information, this labor indicates to important role of the media in the process of preserving cultural heritage, the identity, as well as the collective memory of the mankind.

velibor.petkovic@filfak.ni.ac.rs

UDK 316.774:115

316.774:114

Ivana Stamenković

Tatjana Đukić

Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

PROMENA PERCEPCIJE PROSTORA I VREMENA I MASOVNI MEDIJI

Sažetak: Stalno usavršavanje i ekspanzija komunikacionih tehnologija uslovile su konstantne inovacije u medijskoj sferi, ali i promene na planu psihosocijalnog i mentalnog funkcionisanja savremenog čoveka. Promena percepcije prostora i vremena dogodila se razvojem elektronskih medija, a pojava interneta dodatno je ubrzala i pojačala taj proces. „Opsesija sadašnjosti“ postala je suštinsko obeležje medijske industrije koja frenetično traga za sve perfidnijim modelima privlačenja pažnje auditorijuma. Na povezanost težnje elektronskih medija da zagospodare prostorom, ali i unište osećaj za vreme, s jedne strane, i komercijalizacije i imperijalizacije, na drugoj strani, ukazao je Harold Inis (Harold Innis) još pedesetih godina XX veka. Ovakve tendencije na medijskoj sceni sve se jasnije odražavaju na doživljaj prostora i vremena, poimanje stvarnosti, ali i na kulturu kao važnu oblast društvenog života, koja se sve više degradira. U radu se razmatra promena percepcije i doživljaja vremena i prostora usled novih komunikacionih i medijskih tehnologija. Kako komunikacija posredovana medijima postaje sve brža i jednostavnija, temporalna dimenzija percepcije čoveka ali i njegove potrebe bivaju promenjene. Medijski izazvano preoblikovanje odnosa prema vremenu i insistiranje na trenutku, stimulišu potrebu za instant zadovoljstvima koju često eksploatišu mnogi medijski sektori, a reklamna industrija i industrija zabave ponajviše. Otuda razmišljanje o sadašnjem trenutku okupira svest publike i sputava je da osmisli svoje postojanje.

Ključne reči: vreme, prostor, masovni mediji, globalizacija, komercijalizacija, Harold Inis

1. Uvod

*„Budućnost je poslednje prostranstvo
koje treba osvojiti.“*

Harold Inis

Masovni mediji, njihov intenzivan razvoj i stalno usavršavanje informacionih i komunikacionih platformi, uslovili su korenite promene u svim oblastima društvenog života. Moderno društvo ne bi ni moglo da funkcioniše bez sredstava i

mogućnosti donetih revolucijom na polju informaciono-komunikacionih medijskih sistema. „Postoji čvrsta uzajamnost društva i njegovih tehnologija. Društvo stvara tehnologiju, ali je i takođe stvoreno tehnologijom. Kako Danijel Bel (1995) ističe, Marks u svom delu Kapital piše da menjajući tehnički svet, čovek menja sopstvenu prirodu“ (Moriset, 2003: 22).

Otuda potiče ne samo priznanje da su masovni mediji važan integralni deo savremenog načina života, već i bojazan medijskih stručnjaka i istraživača da su medijski kanali izazvali ireverzibilne promene u poimanju određenih dimenzija (prostor – vreme), tumačenju odnosa prema drugima i prema samom sebi.

Pod uticajem ekspanzije komunikacionih tehnologija dolazi do konstantnih inovacija u medijskoj sferi, ali i značajnih izmena na planu psihosocijalnog i mentalnog funkcionisanja savremenog čoveka. Dok se približavamo globalnim, svetским dešavanjima, posebno zahvaljujući internetu, i gradimo mrežu kontakata sa ljudima s drugog kraja sveta, uporedo dolazi i do udaljavanja u odnosu na ono što nas okružuje. Ljudi iz susedstva postaju nam stranci, a stranci sve češće zauzimaju mesto poznanika. Lokalno i globalno mešaju se na potpuno neočekivane načine, a rezultat njihovog međudejstva nekad je i potpuno nepredvidiv. Umesto iščezavanja autentičnosti lokalne kulture pod uticajem procesa globalizacije, sve više teoretičara zagovara stav da je pomenuti proces stimulisao izražavanje raznolikosti i bogatstva lokalne zajednice koje je do juče bilo „zatvoreno“ u uske okvire tradicionalnog društva. Globalna pozornica postaje prostor na kom se mogu naći hetegoreni obrasci različitih kulturnih tradicija, stilova, običaja, navika, gde se takođe mogu naći – raznovrsna roba, usluge i informacije. Ovom gledištu se suprotstavlja Harold Inis (Harold Innis).

Komunikacione i teritorijalne magistrale komplementarne su, o čemu svedoči činjenica da usavršavanje tehnika komuniciranja stimuliše transport i protok robe, ljudi i informacija. Granice koje su do skoro izgledale nepremostive, u doba modernih tehnologija bivaju vrlo lako prevaziđene. Nacionalne države postaju zastareli entiteti u globalnom poretku koji zahvata i najudaljenije delove planete. One gube sposobnost da kontrolišu i ograniče kretanje slika, prizora, ljudi, informacija, a samim tim i dominantnih kulturnih obrazaca. Takođe, ukoliko se insistira na autonomiji nacionalne države neretko dolazi do osude, sankcija i medijskih hajki međunarodnih organizacija i velesila, pa se slobodarske ideje globalizma i mondijalizma¹ manifestuju kroz instrumente totalitarnih režima.²

Novonastala situacija fluidnog susretanja ljudi, robe i informacija izaziva obavezu da se redefiniše kategorija prostora, budući da se stvara prostor koji se više ne vezuje za mesto kao fizičku kategoriju (mesto neposredne interakcije), već dolazi do

¹ Glavna ideja mislilaca mondijalističkog kruga svodi se na projekat prelaska na jedinstveni svetski sistem pod strateškom prevlašću Zapada, koji je tobožnji nosilac „progresivnih“, „humanističkih“ i „demokratskih“ ideja i vrednosti, koje su po njihovom samorazumevanju dovoljno privlačne i poželjne da opravdaju ovu težnju za planetarnim nametanjem (Jevtović, Despotović, 2010).

² Totalitarizam predstavlja oblik ideologije i sistem vlasti, koji je podređen nekom monopolu i autokratskom režimu. Totalitarizam jeste naziv za „terorističko podređivanje“ svih duhovnih sfera jednog društva: nauke, umetnosti, vrednosti, obrazovanja, morala (Kovačević, 2010).

konstituisanja novog, virtuelnog prostora.³ Ukidanje prostornih barijera, onakvih kakve su postojale u premodernim društvima i tradicionalnim kulturama, koincidira sa promenom percepcije vremena. Dve dimenzije, prostor i vreme, čvrsto povezane u premodernim kulturama, potpuno se razdvajaju i udaljavaju u fazi uspona modernosti, stvarajući obrasce interakcije koje ranija društva nisu poznavala (Gidens, 1998). Moderne organizacije i institucije modernosti doprinose iskorenjivanju društvenih interakcija iz lokalnih konteksta, tako da se lokalno povezuje sa globalnim na način koji menja odvijanje poslovnih transakcija, ali i živote miliona ljudi. Razvoj masovnih medija ruši prostorne prepreke, ali menja i doživljaj vremena kod stanovnika savremenog megalopolisa. Informaciono doba karakterističko je po velikoj količini informacija koje postaju najznačajniji resurs i najmoćnije sredstvo za upravljanje globalnim društvenim kretanjima. Potopljen ogromnom količinom svakodnevno nadolazećih informacija, simbola i slika, čovek postaje disciplinovan potrošač iluzija modernog društva. Talasi entuzijazma za proizvodima podstiču se uz pomoć svih sredstava komunikacije, a potrošača ispunjava pravi religiozni zanos prema suverenoj slobodi robe, čija upotreba postaje sama sebi svrha, tvrdi Debor (2012). Čovek se transformiše u ideološki podobnu jedinku, koja nije naklonjena kritičkom rezonovanju medijskih poruka, već poslušno prihvata gotove dogmatske istine.

Autori se u radu bave ispitivanjem promene percepcije vremena i prostora, usled ekspanzije i napretka tehnoloških komunikacijskih sredstava, kao i njihovim posledicama u socijalnim interakcijama i ponašanju. Polazna osnova za razmatranje ovih problema je teorija tehnološkog deterministe Harolda Inisa.

2. Teorija Harolda Inisa

Kanadski profesor političke ekonomije, Harold Inis (1894–1952), dao je značajan doprinos izučavanju medija i komunikacije i razumevanju njihove uloge u oblikovanju kulture i razvoju civilizacije. Ovom originalnom misliocu dugujemo zahvalnost za uvid u kompleksan svet funkcionisanja medija, razotkrivanje namera vodećih medijskih aktera i povezivanje medijskog sa ekonomskim, političkim i uopšte društvenim razvojem. Posebno je važan njegov rad usmeren na masovne medije kao važne kontrolore prostora i vremena u različitim društvenim zajednicama. Posrnuće savremene kulture Inis vidi u potkopavanju prostora i vremena koje sprovode savremene tehnologije. Što se više sažimaju prostor i vreme, dolazi do ujedinjenja sveta kao prostora koji je svima pristupačan i blizak, povezan i neprekidan, ali vreme se rasparčava u fragmente i opsesija sadašnjim trenutkom preuzima vodeću ulogu u čovekovo orijentaciji prema vremenskim odrednicama. Mediji, spajajući prostore čiji se regioni kulturno veoma razlikuju, uništavaju svaku razliku i stvaraju osećaj povezanosti i razumevanja sa pripadnicima istih uzrasnih grupa na čitavoj planeti. Simboli i estetski kodovi posredovani kulturnim proizvodima iz najrazvijenijih ze-

³ Virtuelni prostor, sajberspejs ili kiber-prostor predstavlja imaginarni prostor u kojem se odvija komunikacija posredstvom interneta.

malja sveta, osvajaju svet i nameću prepoznatljive obrasce ponašanja i doživljavanja. Posledica rasprostranjenih homogenih kulturnih sadržaja ogleda se u konstruisanju istovrsnih potreba, želja i misli čitavih generacija, pa tako nastaju „generacija X” ili „koka-kola generacija”, odnosno, kod pojedinaca istog uzrasta postoje isti psihološki sklop i iste težnje gde god da žive (Crnobrnja, 2010).

Sredstva komunikacije, društvena organizacija i kultura nalaze se u međusobnom odnosu utičući jedni na druge. U istoriji civilizacije smenjivali su se različiti mediji, boreći se za dominantnu ulogu, a sve se to odražavalo na karakter društvene organizacije i na kulturnu praksu. Otuda Inis, kao i njegov mentor Maršal Mekluan (Marshal McLuhan), smatra tehnološke promene uzrocima društvenih promena. Nova tehnologija se, pre svega, oprobava u medijima komuniciranja koje Inis smatra centralnim u bilo kom društvenom poretku. Inis naglašava da je doba mehanike otpočelo sa štamparskom presom, dok je telegraf inicirao razvoj doba elektronike. Dok je u kolonijalnom poretku kolone bilo moguće kontrolisati i održati u potčinjenom položaju zahvaljujući tehnologiji štampe, pojava i intenzivno širenje upotrebe telegrafa omogućili su da kolonijalizam preraste u imperijalizam. Centar uspostavlja diktata nad ostatkom sveta, nad kognitivnim, afektivnim i konativnim aspektima ličnosti čoveka. Ukratko, nad celokupnim bićem i unutrašnjim svetom svih ljudi na planeti. Iz tog razloga teško je govoriti o demokratizaciji i decentralizaciji koju, samo prividno, donose novi mediji komuniciranja (Inis prema Crnobrnja, 2010). Sve što cirkuliše unutar medijskog carstva potiče iz tehnološki i komunikacijski najbogatijih zemalja sveta koje imaju najveći informacioni kapital i najbolju tehnološku opremljenost za bespoštednu borbu za osvajanje sveta. Inis apostrofira da masovni mediji pokazuju tendencije da ovladaju prostorom kako bi ga stavili pod svoju kontrolu, a to čine smanjivanjem signalnog vremena.⁴ Upravljanje umom članova auditorijuma postiže se relativno lako zahvaljujući njihovom pozicioniranju u uloge pasivnih potrošača robe i informacija kao robe, budući da su onemogućeni da reaguju na dobijene medijske poruke. Apatično priklanjanje hegemonim stavovima posredovanim medijskim kanalima, posledica je medijske proizvodnje koja uvećeva opseg primanja (veliki broj ljudi dobija poruku iz jednog medijskog centra), ali je umanjen opseg distribucije (ne mogu svi ljudi da se uključe u diskusiju).

Procesi koji prema Inisovoj teoriji dominiraju društvenim tokovima jesu, pored potrebe za sve većim teritorijalnim proširenjem i kontrolom ogromnih prostranstava, komercijalizam⁵ i imperijalizam⁶. Države koje imaju odgovarajuću komunikacionu infrastrukturu mogu osigurati prevlast u međunarodnom i međukulturnom komuniciranju. Treba istaći da upravo oni koji se zalažu za slobodan protok informacija i medijsko tržište u svojim programima imaju najmanje inostranih sadržaja. Tako „SAD i Japan imaju manje od 2% inostranih sadržaja u sopstvenim masovnim

⁴ Signalno vreme – vreme od slanja poruke do njenog prijema.

⁵ Komercijalizam predstavlja način trgovanja i poslovanja uopšte, gde je profit najznačajniji, a etičke norme sekundarne.

⁶ Imperijalizam je politika proširenja kontrole ili dominacije, kroz direktno teritorijalno osvajanje ili posredstvom indirektnih metoda nametanja kontrole.

medijima, ali su zato strane emisije u Argentini zastupljene sa 49%, Ekvadoru 66%, Novom Zelandu 75%, Alžiru 55%, Austriji 43%, Danskoj 46%, Australiji 44% itd.“ (Radojković, prema Jevtović, 2000). Tehnološki i komunikacijski nerazvijene države, nemoćne da se ravnopravno uključe u pomenuti proces, mogu jedino da posmatraju tuđe interpretacije sa margina globalnog društva. Takva situacija nagoveštava da je na delu duhovno potčinjavanje i mogućnost uplitanja manjih, komunikacijski nerazvijenih zemalja u manipulatorske zamke velikih moćnika – gospodara infosfere. Standardizovana, šematska i mehanička proizvodnja medijske robe podrazumeva da sve ima svoju cenu i da se medijski proizvodi mogu prodati dobro ukoliko zadovoljavaju postavljene „kriterijume“.

Kao teoretičar u čijem je fokusu interesovanja politička ekonomija, Harold Inis je ukazao na povezanost politike i medija, kao i na način na koji funkcioniše bilo koja društvena organizacija. Onaj ko želi da osvoji ili osigura moć, to čini uz pomoć medija. Ta kontrola može da se odnosi na dve dimenzije, na prostor i vreme. Inis suprotstavlja teritoriju u geografskom smislu, nad kojom imperije imaju moć, trajanju određene imperije što sugeriše sklonost ka vremenskoj dimenziji. Očuvanje mitova, legendi, običaja, jezika, simboličkog sveta moguće je ukoliko postoji kontrola ispoljena u vremenskoj dimenziji. Prostorna dimenzija više se odnosi na mogućnost ispoljavanja moći nad većim prostranstvom koje se kontroliše i nadgleda kako bi se odabrale prikladne reakcije (Babe, 2008). Inis apostrofira da ključ političko-ekonomske moći leži u kontroli kulture posredstvom masovnih medija.

Izdvajajući dva pojma, prostor i vreme, Inis objašnjava da svaki medij komunikacije naginje jednoj ili drugoj dimenziji. Kriterijumi na osnovu kojih ovaj teoretičar razvrstava medije su: trajnost medija, lakoća sa kojom se transportuju i mogućnost da prevale ogromni prostor, odnosno, da pokažu naklonost ka vremenu. „Kodifikacija” medija prema Inisu izgleda ovako:

„1. mediji koji su prostorno vezujući pokazuju sklonost ka: uvećanju imperije, brizi za ekspanziju, kao i brizi za sadašnjost, favorizaciji hegemonije sekularnog društvenog autoriteta, rastu države, rastu vojske i decentralizovanim i ekspanzivnim institucijama.

2. mediji koji su vremenski vezujući pokazuju sklonost ka: brizi za istoriju i tradiciju, ograničavanju ekspanzije sekularnog autoriteta, favorizaciji i napretku religije, hijerarhijskoj organizaciji i organizacijama ugovornog karaktera” (Crnobrnja, 2010: 163–164).

Inis naglašava da je u kulturnom razvitku moguće identifikovati različite periode u kojima dominiraju vremenski ili prostorno vezujući mediji. Sukob između dve vrste medijskih sredstava komunikacije i određenih institucija na kraju se završava tako što određena tradicija potisne sve ostale, konkurentske, a znanje, informacija i zabava postaju roba koja se poseduje i distribuira. Monopol u ovom kontekstu znači da određene institucije i određeni mediji komunikacije imaju povlašćeno mesto u društvenom poretku, a znanje koje oni proizvode i šire svojim kanalima, kontrolisano je iz centra – izvora ponude (Crnobrnja, 2010). U takvoj društvenoj konstelaciji moći, medijski posrednici uspostavljaju monopole znanja i autoriteta u odnosu na sve aspekte društvenog života (Isto).

Mnogi teoretičari ukazuju na promene u doživljaju prostorne i vremenske dimenzije kod publike, korisnika savremenih komunikacionih sredstava. Neki smatraju da je prostorna dimenzija rasla, u smislu osvajanja komunikacionog univerzuma (npr. svemirske istraživačke stanice na Marsu) koji više ne poznaje granice. S druge strane, vremenska dimenzija se približila svom minimumu u pogledu vremena koje je potrebno od slanja do prijema poruke. Digitalizovani signali drastično su smanjili vreme (na nanosekundu) potrebno da komunikacioni simboli obiđu planetu (Radojković, Stojković, Vranješ, 2015). „Od nastanka, masovno komuniciranje neprekidno širi granice komunikacionog prostora koji osvaja. Konačno, primenom digitalnih posredničkih sredstava daleko se nadilaze i prostor i broj samih subjekata koji su njemu učestvovali” (Isto, 2015: 27). U pogledu vremenske dimenzije, pomenuti autori pored štampane i elektronske medije ukazujući na to da štampa koristi sinhrono vreme u distribuciji informacija (dnevna, nedeljna, vikend štampa), dok elektronski medijski kanali nastoje da smanje vreme potrebno za distribuciju ideja, informacija, kulturnih tvorevina i, uopšte, simbola (Isto).

Čini se da više ne postoje ni prostorna ni vremenska ograničenja u komunikaciji što se može pripisati konstruisanju virtuelnog komunikacionog polja. Danas je moguće virtuelno putovati u bilo koji predeo na koji naša noga neće, možda, nikad ni kročiti. Volter Lipman (Walter Lippmann) svoje delo „Javno mnjenje“ još 1922. godine započinje poglavljem „Svet izvan slika u našim glavama“. Kako je još tada pisao, mediji predstavljaju primarni izvor mentalnih slika o svetu koji većini građana nije dostupan „dosegu, pogledu ili duhu” (Lipman, 1995: 28).

3. Prostor i vreme u kontekstu potrošačke kulture, kulturne industrije i konzumerizma

Kako se razvijaju sredstva komuniciranja, razmena poruka i informacija se ubrzava, a život kakav su poznavale premoderne kulture potpuno je modifikovan. Realnost (post)modernog života bazira se na sveopštem prožimanju politike, ekonomije i kulture. Sekularizacija je potisnula sveto i sakralno, a jedini moral kojim se čovečanstvo danas vodi zasnovan je na kapitalu koji cirkuliše kroz nove medije komuniciranja. Blok moćnih u globalnom društvu postao je svestan činjenice da jedino osvajanjem duhovnih prostranstava može da se izgradi poželjan poredak. To se postiže kroz predstave, ideje, reprezentacije i slike prisutne u novim medijima komuniciranja i potrošačkoj kulturi. Pripadnici čuvene frankfurtske škole, Teodor Adorno (Theodor W. Adorno) i Maks Horkhajmer (Max Horkheimer) su, svesni činjenice da je masovna kultura deo šireg političko-ekonomskog sistema, skovali termin *industrija kulture*. Unutar masovnog društva, kapital svoju moć ostvaruje kroz komercijalizaciju kulture i stvaranje pasivnih potrošača. Sve se može prodati po određenoj ceni, te tako i istinski ljudski kvaliteti i vrednosti postaju deo potrošačkog lanca u sistemu liberalne ekonomije. Reklame uz proizvod prodaju i prijateljstvo, ljubav, zdravlje, večnu lepotu, besmrtnost, stvarajući iluziju da savremeni čovek može kupiti sve ono za čim njegova duša žudi u svetu sveopšte otuđenosti i

usamljenosti. Kultura postaje industrija, a njeni proizvodi roba kojom se trguje na globalnoj, konkurentskoj pijaci. Očekivati raznovrsnost među kulturnim proizvodima potpuno je iluzorno budući da želja da se medijski, kulturni proizvodi približe masovnoj publici nužno uslovljava šablonizovanu, šematsku proizvodnju. Kalupi po kojima se stvaraju komercijalni artikli sve više postaju standardi po kojima se ravna do juče autentična, bezuslovna i produhovljena umetnost. Trenutak kada se sve oblasti i segmenti ljudskog života podaju autoritetu kapitala i svrstavaju u isti koš sa serijski proizvedenom robom, kad se imidž i predstava neke ličnosti prodaje na isti način kao i pasta za zube, šminka, pivo i automobili, pokazuje da monopol potrošačke kulture postaje apsolutan.

„Cilj kulturne industrije je da svede i ograniči maštu standardizacijom formi i sadržaja, beskrajnim ponavljanjem održavajući mase u okvirima postojećih struktura moći. Ona stvara pasivnog potrošača koji se predaje konformizmu i obmani mireći se sa idejom 'o svetu bez promena'... Nova kultura ima ulogu društvenog cementa kapitalizma postajući sredstvo kontrole“ (Đorđević, 2009: 37–38).

U kontekstu apsolutne vladavine potrošačke kulture i bujanju konzumerizma, vreme postaje dimenzija koja je osuđena na propast. Ukidanje vremenske distance postaje realnost: stalno pritanje novih medijskih poruka ukida mogućnost da se o njima razmisli, a vlastita značenja kreiraju. Nervni sistem čoveka kontinuirano je „tuširan“ obiljem informacija, te je prinuđen da se mehanizmima selekcije štiti od raspada i rastrojstva. Dok se u doba procvata novih medijskih posrednika i ukidanja značaja nacionalnih granica prostor prevazilazi sa lakoćom, u odnosu na vremensku dimenziju favorizuje se sadašnjost, donekle i okrenutost budućnosti. Prošlost treba zaboraviti u potrošačkom društvu koje neguje sve što je efemerno i kratkotrajno. Poziv na uživanje u sadašnjem trenutku moguće je prepoznati u svim aspektima života. Industrija zabave otkriva poželjne trendove, forsira značaj životnih stilova i privilegovanih obrazaca ponašanja. Medijska industrija proklamuje šta čini život u trendu, ali i proglašava zastarelim određene stilove, obrasce ponašanja i mišljenja i proizvode. „U svetu sveopšte komercijalizacije, onda kada su zadovoljene realne potrebe, u igru se uvode irealne, a tamo gde su zadovoljene i ove potonje, u igru se uvodi moda, pa proizvodi brzo gube od svoje privlačnosti, ne zato što više nisu potrebni ili upotrebljivi, već, jednostavno, zato što više nisu moderni“ (Jovanović, 2005: 151). Tu se više ne traži misaona aktivnost, već se publika poziva da bespogovorno prati medijska uputstva. Nemoćna da napusti zavodljivi krug potrošnje, publika postaje najverniji potrošač proizvoda sa trake, koji su, iako prividno promenjeni, ipak bazirani na proverenoj, već poznatoj formuli.

Promišljajući o urušavanju savremene kulture, Inis (1950, prema Crnobrnja 2010) uzroke takve tragedije dovodi u vezu sa uništavanjem osećaja za vreme koji su izazvali masovni mediji. „Opsesija sadašnjosti“ (Inis, 1950) postala je suštinsko obeležje medijske industrije koja frenetično traga za sve perfidnijim modelima privlačenja pažnje auditorijuma. „Ogromni komunikacijski monopoli, ukopani u svoje moćne pozicije, proizvode 'neprestanu, sistematičnu, bespoštednu destrukciju elemenata stalnosti' (trajanja u vremenu), koji su, po Inisovom mišljenju, ključni za kulturnu aktivnost“ (Crnobrnja, 2010: 160). Zahvaljujući elektronskim medijima koji velikom brzinom

osvajaju sve veća prostranstva, mogućnosti za centralizaciju i imperijalizam se stalno uvećavaju, a njihovo dejstvo jednako se odražava na dešavanja u politici i kulturi.

Prolaznost je glavna osobina modernog načina života koja opominje da je sve fluidno i u stalnom kretanju. „Usađivanje uživanja u efemernosti ima najvažniju ulogu u dresiranju modernog potrošača, što se iskazuje u nizu društveno-kulturnih ravni, kao što su kratak rok trajanja proizvoda i životnih stilova, brzina smenjivanja moda, brzina trošenja, sveopšta prolaznost... Traganje za novinom – često isticana crta moderne potrošnje – samo je simptom jedne dublje discipline potrošnje, u kojoj je želja organizovana oko estetike efemernosti” (Apaduraj, 2011: 130). Apaduraj ukazuje na značaj sintagme „nostalgija za sadašnjošću” koju je upotrebio Frederik Džejmson (1989). Pojašnjavajući Džejmsonov pristup ovom fenomenu, Apaduraj (2011) naglašava da je reč o nostalgiji za stvarima koje se nikada nisu posedovale. „Nostalgija za sadašnjošću, sa stilizovanim prikazivanjem sadašnjosti kao nečeg što je već minulo, karakteristična je za veliki broj televizijskih reklama, naročito onih koje su namenjene mladim potrošačima” (Apaduraj, 2011: 121).

Život kojim je nepovratno zagospodario spektakl dodatno osiromašuje ljudsku egzistenciju. Debor (Guy Debord, 1967) napominje da je vladavina spektakla kao glavnog proizvoda modernog društva, urušila temelje smislenog načina života uvođeći iznova ljude u krug obmane: vreme koje čovek naziva slobodnim zapravo je već porobljeno i kao takvo postaje spektakularno. To vreme koje je namenjeno potrošnji, prema Deboru definisano kao pseudociklično potrošno vreme, udaljava disciplinovanog modernog potrošača od ostvarivanja sopstvenih potencijala. Takav čovek se prepušta čarima sveta robe koji je kolonizovao društvo, i ne pomišlja da zastane i analizira svoje postupke. Nepregledna reka slika i prizora koju mediji proizvode hipnotički deluje na konzumente gladne novih medijskih spektakala.

Teorijski pristupi navedenih autora jasno ocrtavaju put kojim se kreću masovni mediji. Njihovo dejstvo nikako se ne svodi na prenošenje informacija i zabave, već podrazumeva dubinske, ali implicitne pretenzije vladara medijskog univerzuma. Osvojiti prostor, prevazići sve fizičke barijere u prenošenju najrazličitijih medijskih paketa i uništiti osećaj za vreme postaju osnovni ciljevi globalnih medijskih igrača. Obe dimenzije, prostorna i vremenska, sažimaju se tako da se prostor doživljava jedinstvenim i neprekidnim, a vreme fragmentarno zato što više nije moguće uspostaviti vezu sa prošlašću koja bi dala puni smisao čovekovom postojanju.

4. Multitasking kao posledica medijskog preoblikovanja percepcije

Prema istraživanju koje je sproveo Evropsko interaktivno udruženje oglašivača, 76% stanovnika Evrope istovremeno upotrebljava najmanje dva medija, najčešće kombinujući internet sa nekim drugim medijem (Media multitasking report, 2009: 5). Multitasking⁷ predstavlja jednu od posledica zadiranja novih medijskih tehnolo-

⁷ Dominira shvatanje da je medijski multitasking veština simultanog korišćenja dva ili više medija, uključujući tradicionalne i onlajn medije, društvene mreže i uređaje za zabavu (Bardhi et al., 2010: 316).

logija u sve sfere života, pa može da preoblikuje osećaj za prostor i vreme. Kako nove informacije konstantno pristižu iz svih kanala komuniciranja, korisnik uopšte ne dozvoljava sebi da bude van mreže, pa simultano obavlja druge aktivnosti dok na mreži, gotovo kompulzivno, „osvežava” stranice.

Profesor marketinga u Bostonu, Endrju Rom (Andrew Rohm), navodi da postoje pozitivni i negativni efekti multitaskinga. Među pozitivne svrstava kontrolu koju korisnici imaju nad medijskim sadržajima, zatim efikasnost u konzumiranju poruka, veće angažovanje u procesu komuniciranja i povezivanje. Međutim, isti autor ističe da postoji i tamna strana multitaskinga. Iako kod pojedinih korisnika može biti efikasan, multitasking kod mnogih može izazvati i kontraefekte koji se mogu ispoljiti kao odvlačenje pažnje, odugovlačenje i smanjena koncentracija, navodi Rom. On dodaje i da obrada većeg broja informacija u isto vreme dovodi do podeljene pažnje, težeg razlikovanja bitne od nebitne poruke, ali zahteva i više vremena da se sadržaj poruke dekodira, što može izazvati nesposobnost koncentracije i generalnu nezainteresovanost za medijske sadržaje koji se simultano prate. Navedeni autor takođe ističe da multitasking može uzrokovati osećanje nemira, stresa i zbunjenosti kod korisnika. Poslednja negativna karakteristika koju ističe jeste medijska zavisnost (Rohm et al., 2009: 23).

5. Korisnik u „zatvoru bez zidova“

„Sasvim je sigurno da mi njih (medije) više ne možemo da isključimo, a oni nas drže stalno uključenim”, pisao je Mekluan još 1971. godine, verovatno i ne sluteći granice do kojih će se tehnologija razviti. Usled sveprisutnosti sredstava masovnih komunikacija savremeni čovek se na njih potpuno adaptirao, odnosno vremenom je razvio zavisnost, što je posebno uočljivo kod generacija dece koja odrastaju uz tablet računare i pametne (*smart*) telefone. Mekluan ističe da su mediji nekritičkim korišćenjem za korisnike postali „zatvori bez zidova“ (McLuhan, 1971), kavezi koje savremeni čovek nosi sa sobom.

Kako Endrju Rom (2009) navodi, jedna od negativnih posledica multitaskinga jeste zavisnost. Mnogi korisnici, naglašava on, postaju medijski zavisnici, pa samim tim i zavisnici od multitaskinga, u želji da što više saznaju i vide. Kod nekih korisnika dolazi do poremećaja koncentracije, nedostatka pažnje i zamora izazvanih neprekidnim stimulacijama iz različitih kanala komuniciranja (Rohm et al., 2009: 23). Takođe, usled nezadovoljene potrebe za medijima, odnosno za internetom, recipijent oseća napetost, nervozu, stres i anksioznost. Ukoliko samo na trenutak kroči u realni svet, korisnik je u strahu da će nešto propustiti na mreži, da će ostati neinformisan, ili izopšten iz virtuelnog prostora, koji sve češćom upotrebom medija postaje primarni.

6. Zaključak

U savremenom multimedijalnom svetu, komunikacija postaje sve više deterritorijalizovana, informacije prelaze granice, a među akterima komunikacionog polja radikalno se menja doživljaj prostora i vremena. Članovi publike se pretvaraju

u pasivizovane potrošače instant informacija, lagane zabave i površnih, ali ciljano biranih sekvenci iz društvenog života. Oni upadaju u zamku sveta privida u kojem se neprestano insistira na efemernosti unutar društvenog, kulturnog i ekonomskog polja. Promena u količini i kvalitetu informacija odražava se na percepciju prostora (koji mediji sve lakše osvajaju) i vremena (koji mediji sve češće devastiraju) i dovodi do raznovrsnih pojava u društvenim interakcijama i ličnim odnosima. Neke od njih su: bujanje potrošačke kulture i odgovarajućih relacija prema pojavnom i duhovnom svetu, pojava multitaskinga sa zabrinjavajućim uticajima na kognitivno-afektivno stanje recipijentata poruka, ali i rastuća zavisnost od medijske tehnologije u čijem kavezu obitava celo čovečanstvo.

Posledice koje je moguće dovesti u vezu sa promenjenom percepcijom prostora i vremena mnogobrojne su. U saznavnom pogledu, zahvaljujući razvoju masovnih i pojavi novih medija, posebno interneta, čovečanstvo je obogaćeno za nove informacije, ideje, simbole, kulturne aktivnosti i tvorevine udaljenih društvenih zajednica. To svakako ima i emotivne, kako pozitivne, tako i negativne efekte na celo čovečanstvo. S druge strane, masovni mediji su usko povezani sa tendencijama koje vladaju na tržištu, a njihovim sadržajima i proizvodnjom programa vladaju univerzalni zakoni ponude i potražnje. U skladu sa tim, komercijalizacija medijskih proizvoda dovela je do urušavanja heterogene medijske ponude nudeći one programe koji zadovoljavaju najniže ukuse publike, pa, shodno tome, privlače najveći mogući auditorijum. Reč je o ustoličenju kulturne industrije, potrošačke kulture i konzumerizma u svim oblastima života što je obeležilo prethodni, ali i početak XXI veka. Hiperprodukcija i kontinuirana transmisija ogromne količine informacija stvaraju osećaj da je nemoguće snaći se u društvenom životu ukoliko se okrenu leđa medijskim vodičima. To je razlog usmeravanja pažnje modernog čoveka ka savremenim medijskim sredstvima informisanja i komuniciranja. Čak i ukoliko se potpuno preda medijskom autoritetu, publika ostaje dezorijentisana usled gomile podataka, informacija, doživljaja i reakcija koje mogu da izazovu medijski sadržaji. Nemoćna pred neprestanim tokom ove medijske reke, publika gubi aktivnu ulogu u kreiranju značenja, jer ne postoji vremenski otklon, odnosno kritička distanca, u odnosu na primljenu poruku. Dok recipijent procesuiru prethodnu, već stiže nova poruka brzinom koja ne odgovara radu čovekovog nervnog sistema. Multitasking, definisan kao istovremena upotreba većeg broja medija ima značajne posledice na mentalni i psihosocijalni plan funkcionisanja čoveka. Zarobljenik sveta privida i medijski zavisnik, moderni čovek se potpuno adaptirao na medije kao integralni i neizostavan deo savremenog društva. Čak i kad želi da pobjegne od životnih turbulencija, savremeni čovek ne želi da pobjegne od medija. On postaje korisnik "zatvora bez zidova" u koji su ga zaključali mediji.

Adekvatan odgovor na zabrinjavajuću dominaciju medijske sfere nad svim oblastima društvenog života leži u neophodnom medijskom obrazovanju. Onda kada se upoznaju osnovni principi i obrasci manipulisanja medijskim kapitalom i njihovim korisnicima, otkriće se i način za kreativni pristup i mogućnost da se očuvaju istinske duhovne vrednosti planetarne ljudske zajednice.

Literatura

- Apaduraj, A. 2011. *Kultura i globalizacija*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Babe, R. 2008. Innis and the Emergence of Canadian Communication/ Media Studies, in *Global Media Journal – Canadian Edition*: Volume 1, Issue 1, p. 9–23.
- Bardhi, F. et al. 2010. Tuning in and tuning out: media multitasking among young consumers, in *Journal of Consumer behavior*, No. 9, p. 316–332.
- Crnobrnja, S. 2010. *Estetika televizije*. Beograd: Clio.
- Debor, G. 2002. *Društvo spektakla*, prevod Ken Knab, Biro javnih tajni, online verzija. Dostupno na: <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla> (2016, februar 22).
- Dorđević J. 2009. *Postkultura*. Beograd: Clio.
- Gidens, E. 1998. *Posledice modernosti*. Beograd: Filip Višnjić štampa.
- Jevtović, Z., Lj. Despotović. 2010. *Geopolitika i mediji*, edicija: Društvo i kultura, Kultura polisa. Novi Sad: Grafomarketing.
- Jovanović, Z. 2005. *Moć privida (masovna kultura kao ideologija)*, drugo, dopunjeno izdanje. Vranje: Učiteljski fakultet.
- Kovačević, B. 2010. *Totalitarna država i pravo*, Godišnjak Pravnog fakulteta Univerziteta u Banjoj Luci, Dostupno na: <http://www.godisnjakpf.rs/wp-content/uploads/2012/01/kovacevic10.pdf> (2016, mart 16).
- Lippmann, Walter. 1995. *Javno mnijenje*. Zagreb: Naprijed.
- Makluan, M. 1971. *Poznavanje opština čovekovih proizvedenja*. Beograd: Prosveta.
- Media multitasking report, 2009. Mediascope Europe, IAB Europe, Dostupno na: <http://www.slideshare.net/robertmattar/eiaa-media-multitasking-report> (2016, april 5).
- Morrisett, L. 2003. Technologies of Freedom?, in *Democracy and New Media* (edited by Jenkins H, Thorburn D): 21–31, Cambridge: The MIT Press.
- Radojković, M., B. Stojković, A. Vranješ. 2015. *Međunarodno komuniciranje u informacionom društvu*. Beograd: Clio.
- Rohm, A. J., F. Sultan, F. Bardhi. 2009. Multitasking Youth, *Marketing Management*, Novembar/Decembar 2009, 20–25.

Ivana Stamenković, Tatjana Đukić

THE CHANGE IN PERCEPTION OF SPACE AND TIME AND MASS MEDIA

Abstract: Continuous improvement and expansion of communication technology is caused by constant innovations in the media sphere, as well as the change in the psychosocial and mental function of a modern man. The change in perception of space and time occurred due to development of electronic media, and the appearance of the



Internet further accelerated and intensified the process. 'Obsession with the present' became the main feature of media industry which frantically searches for more perfidious models of seeking attention from the auditorium. In the fifties, Harold Innis pointed out the connection between the ambition of the electronic media to rule the space, but also to destroy the sense of time, on one hand, and commercialization and imperialization on the other hand. These kinds of tendencies on the media scene are clearly reflected in the sense of space and time, perception of reality, as well as the culture as the important sphere of social life which is being degraded more and more. In this paper, we deal with the change in perception and experience of time due to the new communication and media technologies. As the communication mediated by the media is becoming faster and simpler, the temporal dimension of perception of a man, as well as his needs, are being changed. Media caused remaking/convertng of the relations towards time and insisting on the momentary which is stimulating the demand for instant pleasures which often exploit many media sectors, chiefly advertising and entertainment industry. Hence thinking about the present moment occupies the audience awareness and prevents it from rationalizing its existence.

stojkoviczi@yahoo.com

tatjana.aiki@gmail.com

ФИЗИЧКА ПРИРОДА ВРЕМЕНА И ТЕОРИЈА РЕЛАТИВИТЕТА У НАУЧНОЈ ФАНТАСТИЦИ

Сажетак: Време није никаква супстанца, није материја, али то не значи да „није ништа“, него је један начин како се природа понаша (а простор је други, веома различит). Дефиницију времена је готово немогуће дати. Ајнштајн је 1905. и 1916. показао да су време, простор и гравитација повезани. Теорија релативитета је контра-интуитивна, парадоксална, и већ читавих 111 година провоцира аматере да „доказују“ да Ајнштајн није у праву (узалудно), али, и привлачи и интригира читаоце научне фантастике. У књижевном жанру фантазије (енгл. *fantasy*), већ хиљадама година се машта о успоравању времена, преласку путем сна у будућност, итд., и у томе је аутор слободан да замисли било шта, а читаоци слуте да је то само маштање и литерарна конвенција, атрактивна али необавезна; наративне стратегије којима се писац у овоме служи приказати на примеру Ирвингове приче „Рип Ван Винкл“. Међутим, у СФ жанру, читаоци желе да докуче шта би *стварно* могло да се догоди око тога; они прате науку, и имају у виду теорију релативитета. Из овога проистичу сасвим друкчије наративне стратегије, које ћемо приказати на примеру романа *Временски пејзаж* Грегори Бенфорда. Теоријски оквир за ова разматрања налазимо у књизи: Лубомир Долежел, *Хетерокосмика, фикција и могући светови*.

Кључне речи: физичка природа времена, теорија релативитета, научна фантастика, књижевност

1. Путовање кроз време као литерарна конвенција, у жанру фантазије

Као пример узећемо добро познату, класичну причу „Рип Ван Винкл“ коју је објавио амерички писац Вашингтон Ирвинг 1819. године. Много векова пре настанка ове приче, у Европи су постојале приче попут оне о седам спавача из Ефеса,¹ који су се око 250. године наше ере сакрили у једну пећину, да тадашњи римски император не би могао да их пронађе и побије, а пробудили се око двеста година касније, у знатно измењеном царству, где је хришћанство постало легално; прича вековима позната хришћанима, али није поменута у Библији, међутим, у једном облику поменута је код муслимана, у Кур’ану (напомене о томе пронашли смо у: Википедија, Ефесус 1, и, Википедија, Ефесус 2). Ирвинг је маестрално

¹ Seven sleepers of Ephesus.

обрадио ту тему у америчкој верзији, дао је теми амерички „спин“ (да се тако, модерно изразимо). Изабран је романтични шумовити предео на северном делу америчке источне обале, где су подигнута нека од првих насеља европских досељеника, дакле, место погодно за архаичну бајку; протагониста, Рип Ван Винкл, човек је који радо проводи дане у лутању по шумама изнад свог села, пасионирано љубитељ тог амбијента, односно лик за кога је разумно очекивати да открије, баш он, неку чудесну тајну тих планина, коју не може видети свако; преспавао је у шуми двадесет година, али, не тек било којих, него управо оних нај-америчкијих, максимално карактеристичних двадесет година, током којих се догодила Америчка револуција (1776) тако да је уместо британске монархије успостављена америчка независна република, САД (Ирвинг, 1819).

Није дато протагонисти да спава стотину или више година, па да се пробуди у једном сасвим другачијем свету где више не би имао никог свог и ништа своје, него је његов сан остао, ипак, у оквирима једног људског века, па су протагонисту, остарелог, чак и препознали неки старији становници тог села, а и његова кћи и син, такође; па ипак, противно логици економске реалности (о којој у бајци не морамо да размишљамо), Рипова кућа је сва пропала, напуштена и урушена, а то је наративна стратегија којом се приповедач послужио да *илуструје* и *драматизује* чињеницу да је прошло много времена, двадесет година.² Истој сврси служи и Рипова веома дугачка бела брада, која му је израсла док је спавао. За протагонисту је, у складу са викторијанским моралом, одабран мушкарац, не жена, јер би била морално сумњива, у смислу: ко зна шта би она можда радила, и с ким, ако би сама, без шаперонке (пратиље) лутала по шуми, док се за мушкараца такво питање не поставља и није неморално да лута сам; и то је део наративне стратегије. Уз то, остварена је поетска правда, *iustitia poetica*, за протагонисту, који је толико волео да губи време у шуми па га је ето и изгубио, и пробудио се већ стар.

Али за нас је овде најважније жанровско одређење. Фантастични помак кроз време образложен је магијом, дејством чудесног напитка, а не науком, тако да нема никакве сумње око жанра – то је фантазија, није научна фантастика. Напитак су донели чудесни патуљци, вероватно духови настрадале посаде истраживача Хенрика Хадсона, из приближно 1600. године, а сада натприродни чувари тих планина, који се појављују само понекад, по једном у много година, и то не пред сваким посматрачем, него их само понеко може видети. Нема ту никаквог времеплова, никакве науке, то је једна дивна бајка, и било би сасвим непотребно и неприкладно разматрати *буквално* шта би се догодило са неким ко би двадесет година спавао под дрветом у шуми (умро би од жеђи и глади, или болести, или од хладноће у снегу током зиме, или би га напаале дивље животиње, а кад би неким случајем све преживео, брада би му морала бити дугачка око седам метара, итд). Рип Ван Винкл је био заштићен неким ореолом магије, то се подразумева, јер то је *fantasy*, није *science fiction*.

² У стварности би Рипова жена ту становала, све до своје смрти, и вероватно би кућу и имање током тих година одржавали а затим и наследили Рипова кћи и син, можда би они ту кућу (после смрти своје мајке) продали некоме ко би се ту уселио, итд.

2. Путовање кроз време као буквални физички догађај, у СФ жанру

Као што смо већ више пута истицали (на пример, Недељковић 2010, 2012), научна фантастика је буквална, то је жанр у коме се *новум* третира као буквална физичка истина. У суштини СФ је део књижевног реализма, јер реалистички приказује свет у коме постоји и неки СФ *новум*, нешто што још нисмо открили или се још није десило али би се, у складу са научним погледом на свет и научним начином размишљања, *могло* открити или десити једног дана. Са становишта теорије књижевности, можемо тврдити да научна фантастика јесте тврђава реализма, у овом нашем времену; повремена експериментална одступања (неких СФ писаца) од тога, не мењају суштину тог жанра. Слично томе, СФ сликарство, као и астрономско сликарство, јесу снажно упориште реалистичког, а не декоративног нити апстрактног, сликарства данас иако сви имамо фото-апарате.³

За путовање тамо и амо кроз време, у научној фантастици, српски проучаваоц др Зоран А. Живковић (док се бавио научном фантастиком, на којој је и магистрирао и докторирао; касније ју је напустио) увео је термин хрономоција.⁴ За разлику од Ирвингове приче „Рип Ван Винкл“, где протагониста заправо само чека (спавајући) да време прође, и време стварно пролази једнако и за њега и за сваког другог, у научној фантастици путовање кроз време треба да буде као у новели Х. Ц. Велса „Времеплов“, наиме, протагониста треба да има на располагању средство да у будућност стигне брзо, на пример да још млад стигне у далеку будућност, али, и да путује уназад, у прошлост; тек то је права и комплетна СФ хрономоција. Али, што је најважније, протагониста (у универзуму књижевног дела) *заиста* путује кроз време, он *стварно* одла-

³ До проналаска фотографије, наиме дагеротипије 1839, сликарство је било репрезентативно, имало је улогу да прикаже шта како изгледа, а затим, како се фотографска техника развијала, то буквално приказивање људи, места и ствари постајало је све мање потребно, и, почетком па до средине двадесетог века, у сликарству је наступио један снажан покрет апстрактног и декоративног (Пабло Пикасо, Пит Мондриан, итд.), али ако ви хоћете да видите, данас, како (по нашим астрономским сазнањима) *стварно* изгледају неки далеки светови, а има их на трилионе, широм свемира – планете до којих још не можемо да стигнемо, њихови пејзажи итд. – треба вам астрономско сликарство, које итекако постоји (на Интернету на пример потражити једног од старијих сликара те тематске области, овако: Chesley Bonestell – Images), оно ће вам реалистички приказати та места до којих још не можемо да идемо. А ако желите да знате буквално и како ће изгледати живот и рад људи и других бића у неким другим временима, за разлику од овог овде живота сада, треба вам СФ сликарство, које је веома богато, са хиљадама реалистичних слика (потражити на пример једног од старијих представника, овако: Chris Foss – Images). Али постоји и други жанр, фантазијско сликарство, које не мора нимало да поштује научни начин размишљања (али треба да буде дивно), као што постоји и онај трећи жанр, хорор сликарство, које треба да буде ужасавајуће и до екстрема морбидно. Неки сликари су се опробали и у једном, и у другом, и трећем жанру, на пример, један новији италијански уметник, потражити овако: Donato Giancola – Images.

⁴ Он није у породичном сродству са друго двоје Живковића чије су докторске дисертације захватиле жанр СФ (а то су проф. др Милица Љ. Живковић, и доцент др Милан Д. Живковић).

зи у будућност, или у прошлост. Тај универзум је, унутар својих оквира, реалан и буквалан, мада не може никада бити апсолутно комплетан и дорађен до последњег најситнијег детаља, јер би се тада роман морао састојати од бесконачног броја страница; зато Лубомир Долежел указује, да ми имамо право да својим размишљањем скицирамо могуће попуне празнина у фикционалном свету (Долежел, 2008: 33–35, и другде).

Као пример можемо навести један од најбољих икад написаних СФ романа о времепловљењу. Зове се *Временски пејзаж* (*Timescape*, 1980), а аутор је др Грегори Бенфорд (Dr. Gregory Benford, 1941–), астрофизичар, па, ако сте се питали да ли понекад баш прави научници пишу СФ о темама из своје науке, да, то се дешава, ово је један такав случај, др Бенфорд је универзитетски професор управо из области на коју се овај роман односи (Бенфорд, 2016).

У роману *Временски пејзаж*, један део радње дешава се у Калифорнији у години 1962, где један физичар, др Гордон Бернштајн, примећује да се у једном његовом експерименту, којим се он већ месецима бави на универзитету, често настаје нека „бука“, сметња у сигнаlima (Бенфорд, 1988: 26). Други део радње дешава се у Енглеској, али у години 1998, која је, за Бернштајна, будућност; планета Земља захваћена је великом еколошком катастрофом, а један енглески научник, др Маркам, на Универзитету Кембриџ, покушава да пошаље, кроз време, у прошлост, поруку упозорења, да би се катастрофа спречила. За ово Маркам покушава да употреби тахионе, честице које би, ако би постојале, биле брже од светлости. То што он шаље, Бернштајн на својим апаратима види као бесмислену испрекидану буку, непознатог порекла, па се и не труди да је прочита.

Да овај поджанр научне фантастике, времепловски, није нестао, и није престао да интересује публику, сведочи и роман Стивена Кинга са насловом *11 22 63* по коме је недавно снимљена и истоимена ТВ СФ серија са укупно осам епизода, од којих се прве две приказују спојено (Кинг, 2016), а коју смо управо овог месеца, када се одржава ова наша конференција – у априлу 2016, дакле – у могућности да одгледамо на кабловској телевизији Фокс, понедељком у 22 ч. Ту се приказује како би могао изгледати покушај једног човека да отпутује у прошлост и спречи атентат на контроверзног америчког председника Дона Фиццералда Кенедија, 22. новембра 1963. године.

3. Шта је време као физичка појава и зашто је тешко дефинисати га

У нашем животу и раду, дефиниције су обично на принципу да је нешто посебан случај или подврста нечега (нпр. цигла је врста грађевинског материјала), али време није подврста ничег, па га не можете дефинисати тако; или су генеричке, објашњавају како правимо нешто (цигла се прави од глине која се меси са водом а онда запече) али ми не правимо време, никако; или су употребне, кажу за шта нам служи нешто (нпр. кашика служи да захватамо храну) али време ми заправо не употребљавамо никако, оно напросто протиче, без обзира

да ли ми нешто радимо или не, и да ли смо уопште живи. Време нема ниједну другу особину, осим што протиче; време није плаво, нити жуто, није масно, нити суво, тешко ни лако, не можете изрезати једно парче и однети, купити, а на том месту да нема времена. Зато смо близу утиска да време није ништа, да заправо и не постоји – осим што протиче.

Наше данашње природне науке, а међу њима понајпре физика, сматрају да време као физичка појава свакако није супстанца, није нека одређена материја, па, у том смислу, заиста није ништа – време је само један начин како се природа понаша. Али, и простор такође није ништа, сам по себи; није материјална супстанца, није подврста ничега, не правимо га никако, није плав нити жут, ни мастан ни сув, не можете купити парче простора и однети га а на том месту да остане нека празнина која не би била простор; буквално сам простор по себи није ништа – али, и он је један начин како се природа понаша. Наиме, материјална тела се крећу кроз њега.

Али писце научне фантастике веома интригира идеја о путовању кроз време, зато што је веома атрактивна и даје многе драмске могућности, а и жанр фантазије, који је хиљадама година старији од научне фантастике, често се усмеравао на мисли о путовању кроз време, па су тако, на пример, Одисеј и његови морнари остали код чаробнице Кирке пет година, а мислили су да је прошло само неколико дана; поменули смо и седам спавача из Ефеса; наравно, и чудесна путовања кроз простор такође су интересовала научну фантастику, и, током неколико миленијума пре настанка СФ, фантазију, па је још код Лукијана из Самосате приказан фантазијски пут на Месец.

Ми, материјална бића, никада и никако не опажамо време само, као такво, јер се и нема шта опазити, него само опажамо да се неки процеси у материјалном свету понављају устаљеним ритмом, на пример, сунце излази сваки дан, и по томе меримо време. Али дан је дугачак, то је једно споро мерење. Многи старински механички часовници су имали мале зупчанике, опругу (или тег; такав зидни сат је можда имао ваш прадеда) као извор погонске снаге, и једну малу котву која је куцкала тамо-амо, дајући добро познат тик-так звук, а точкићи су окретали казаљке, па смо тако мерили време. Сад постоје и атомски часовници који користе треперење атома, па мере и милионите (и још мање) делове секунде.

4. Ајнштајнова теорија релативитета као узрок ре-мистификације науке

Оно што нарочито провоцира љубитеље научне фантастике, али и милионе других људи, да се запитају о природи простора и времена, јесте теорија релативитета, коју је објавио Алберт Ајнштајн,⁵ и то, први део пре 111 година,

⁵ А. Ајнштајн је неко време био ожењен једном Српкињом, његовом колегиницом, Милевом Марић; становао је две године у њеној кући у Новом Саду, у улици Кисачкој 20, где и данас можете отићи, погледати споља, видети и двориште, али сада та кућа има неколико других

1905, a drugi deo pre 100 godina, naime, godine 1916. Ми, дакле, говоримо ове године о нашој теми баш на стогодишњицу објављивања другог дела теорије релативитета. Ајнштајн је доказао ствари у које нам је врло тешко да поверујемо, а доказе је изнео углавном језиком математике, и теоријске физике, тако да је нама који нисмо физичари (него смо, рецимо, филолози) практично немогуће да те његове доказе пратимо и разумемо.

Од битног значаја за нашу визију света је и астроном Едвин Хабл, који је 1929. године открио да се васиона брзо шири, и да је вероватно морала настати у једном давном тренутку (данас сматрамо – пре око 14 милијарди година), и да је тај настанак био нешто као велики прасак – такозвани биг-бенг.

У антици је наука била измешана са легендама и фантазијама, и са религијом, препуна свакојаким мистификација и тврдњи без доказа. Ово се променило доласком Индустријске револуције, и, затим, у деветнаестом веку, па је, на пример, у викторијанским временима, сваки високообразовани грађанин могао да разуме скоро сваку науку, ако би јој посветио довољно времена и труда. Али сада, због Ајнштајна и Хабла, поједине кључне природне науке (космологија, и квантна физика) нису доступне обичном човеку, који једва може и да разуме шта му те науке кажу, теоријске доказе не може да прати ни приближно, а последице му остају у знатној мери несхватљиве или неприхватљиве; то је велика ре-мистификација науке. Она се догодила. То је једна и културолошка и цивилизацијска чињеница, на коју књижевност реагује углавном само у једном свом жанру, а то је научна фантастика.

Ајнштајн је доказао да су време и простор повезани, делови једне четвородимензионе целине, времепростора (тј. простор-времена; то значи исто), тако да, ако се крећете брзо кроз простор, време за вас тече спорије. Али у непосредној вези с њима је и гравитација, која је само облик (закривљење) простор-времена око масе, па, ако сте у захвату јаче гравитације, време се успорава; али ако се попнете сад на овај спрат изнад нас, Земљина гравитација ће на вас деловати мало слабије, па ће зато и време протицати за вас мало, само малчице, брже! Током целог нашег живота, та разлика изнела би неки хиљади-ти део секунде; али, она постоји, реална је. Силаском на доле, дубље у такозвани гравитациони бунар, ви ћете се мало успорити. Време не тече једнако на разним надморским висинама! Осим тога, маса се може претварати у енергију, а енергија у масу. А то је тек почетак научних чуда, за која нам компетентни научници кажу да су истинита и доказана.

А ми обични људи можемо да пратимо углавном само једну формулу, ону најједноставнију, која је један од Ајнштајнових закључака, и која је на неки начин популарна код народа, јер је кратка и лако запамтљива: $E = mc^2$.

Немојте аматерски покушавати да докажете да Ајнштајн не може бити у праву и да су његове тврдње нелогичне. Прво стекните четворогодишњу диплому из физике, па мастер диплому из теоријске физике, па докторску титулу из истог, а онда објавите у неком стручном часопису за физику рад, рецензи-

ран, прави научни, у коме бисте предложили неки изводљив експеримент, или мерење, којим би се показало да је Ајнштајн макар мало погрешно. Ако успете, чека вас Нобелова награда, вероватно. Али досад нико није успео. Ајнштајн је сваки пут, опет и опет, победио, односно, сваки досадашњи научни покушај да му се нађе макар и минуциозна грешка је пропао.

Кад једначина $E = mc^2$ не би била тачна, нуклеарне електране не би радиле, а Сунце не би сијало, јер не би имало одакле да добија тако огромну енергију. У индустрији, широм света, многи производни процеси, који се понављају небројено пута сваки дан, не би били могући.

У Бенфордовом роману *Временски пејзаж*, тежиште интересовања и писца, и правог СФ читаоца, је на питању како би заиста могла бити послата порука уназад кроз време. По Ајнштајну, ништа материјално и никаква информација не могу никада путовати брже од светлости, али, поједини физичари размишљају о хипотетичним честицама бржим од светлости, које би се звале тахиони, и које би путовале у прошлост. Читаоци овог (временовског) поджанра СФ желе да знају како би се стварно могла послати порука уназад кроз време, и шта би се морало са нашим светом догодити кад би таква порука била, негде у прошлости, заиста примљена; врло вероватно би могло бити огромних последица.

У овом роману, научници који се спремају да шаљу снопове тахиона у правцу прошлости, морају да се запитају где је прошлост; буквално, где се, у простору, налази прошлост планете Земље! То је веома необична мисао, која нам показује колико буквално се у овом роману иде у разматрање временовске теме. Пошто је у астрономији добро познато у ком правцу се креће Сунчев систем, па, са њим, и планета Земља (креће се приближно у правцу звезде Вега, која је најсјајнија у сазвезђу Лира, па је зато зову и Алфа Лире – латински *Alpha Lirae*, дакле, ми буквално идемо ка њој; али, нећемо је сустићи и нећемо се сударити с њом), научници долазе до закључка да се Земља будућности „налази“, тј. налазиће се, тамо, па усмеравају млаз тахиона у супротном правцу, дакле, супротно од Веге, ка месту где се у прошлости Земља налазила.

Морамо нагласити, као што смо већ на другим местима истицали (на пример, Недељковић 2013: 79–80, 253) да се читаоци, као и аутор, буквално интересују за тај СФ *новум*. *Временски пејзаж* није метафорична прича о, рецимо, ауторовом тешком детињству. Нити прича о ослободилачкој борби ауторовог напаћеног народа против страног завојевача; итд. То је буквално прича о употреби тахиона да би се послала порука у прошлост. И писац и читаоци се интересују управо за тај *новум*, буквално и стварно за то научно питање, баш за ту хипотетичну научну садржину овог романа. Онај ко то не разуме, тај не разуме научну фантастику.

Најновији постхумни успех Алберта Ајнштајна, и то од заиста великог значаја, јесте прво успешно снимање гравитационих таласа, које је саопштено светској јавности 11. фебруара ове, 2016. године. Једно од капиталних предвиђања, која проистичу из теорије релативитета, јесте постојање гравитационих таласа, и то је већ одавно добро познато, али, ето, они су тек сад први пут

снимљени. Ми, дакле, живимо у години која је изузетно важна, рекли бисмо – величанствена, са становишта космологије и теоријске физике.

Нисмо све набројали, о Ајнштајновој теорији, само смо поменули неке најважније поенте. Велика је теорија релативитета, и, метафорично речено, има не само своје општепознате, главне улице, авеније и булеваре, него и мноштво попречних уличица од којих су многе још неосветљене, па заокренуто одлазе у којекакве мале баште и углове сумрака и спратове чуда. И опет, само један жанр књижевности гледа, у складу са научним начином размишљања, ка том још увек неистраженом подручју стварности (и будућности): научна фантастика.

5. Парадокси у замишљеним путовањима кроз време

Један познати не парадокс него ефекат, јесте такозвани „ефекат лептира“, који каже да понекад, међу многим ситним и безначајним догађајима, неки може и да се издвоји, тако што баш тај мали догађај има ипак неку приметну последицу, која после неког времена повуче за собом још већу последицу, а ова следећу, итд., тако да на крају, можда после неколико хиљада или милиона година, тај узрочно-последични ланац (*the chain of cause and consequence*) може битно да измени судбину неких људи, или читавог света.

Од значаја је и идеја временске петље (*time loop*) која се састоји у томе да протагониста остаје заробљен у једном циклусу догађаја који се понављају, опет и опет, идентично. Ово би била једна од могућих последица времепловљења. Најбоље је временска петља приказана у чувеном филму *Дан мрмота* (*Groundhog Day*, 1993) који је један од великих класика СФ филмске уметности.

Али, основни времепловски парадокс познат је као „парадокс деде“ и састоји се у следећем: ако времепловац отпутује рецимо седамдесет година у прошлост, пронађе свог деду док је тај био још млад и није имао деце, и убије га, онда се времепловац неће никада ни родити; ко је онда отпутовао у прошлост?

У новије време, овај парадокс добио је нову, сажетију верзију, која обухвата период од само пет минута, а од опреме је потребно понети само један пиштољ и један метак. Времепловац отпутује пет минута у прошлост и убије себе. У том случају, ко ће, кроз пет минута, кренути у прошлост?

У сродној теми прекогниције, тј. видовитости, кроз време, парадокс је у томе што би упозорење из будућности довело до тога да свако избегне несрећу, тј. обезбеди да се она не деси, а у том случају предвиђање није истинито.

У Крагујевцу, у јуну 2015. године, студент англистике, Тијана С. Карајовић, у свом мастер дипломском раду са насловом “Human consequences of near-future time travel in the story ‘At Dorado’ by Geoffrey A. Landis”, објашњава један времепловски парадокс, који је бриљантно приказан у тој СФ причи Џефрија Лендиса; наиме, у причи, са једне наше свемирске станице полазе теретни и путнички свемирски бродови, и помоћу такозване „дрвоточине“ (*wormhole*)

стижу до разних одредишта много брже од светлости, дакле, противно теорији релативитета, али, то је сваки пут ризичан подухват, јер понекад се догоди грешка у систему, па брод настрада, а црвоточина избаци назад олупину брода и мртву посаду. Управо то се и дешава у Лендисовој причи, једна таква трагедија, и олупина буде склоњена у отпад, а тела погинулих буду смештана у мртвачницу; али прави проблем је у томе што су та тела стигла *из будућности*; тај брод још није кренуо, али се управо спрема за полазак; у ресторану, на станици, ено посаде, пију и веселе се и не знају да ће настрадати; а нико и не сме то да им каже, нико не сме да их упозори, јер кад би сазнали, *не би ни кренули*, па би настао временски парадокс, и вероватно би читава станица престала да постоји.

Међу свим српским СФ причама објављеним у 19. и 20. веку, у категорији дужих прича, дужих од 10 шлајфни, најбоља је, по нашем уверењу, управо једна времепловска прича о алтернативној историји, објављена 1996. и поново 2007. Аутор је Миодраг Б. Миловановић. То је прича „Равнодушност црвеног Сунца“ (Миловановић, 1996, 2007) у којој видимо једну Европу будућности, у којој од Србије и српства није остало скоро ништа; протагонисткиња, једна млада жена, полази времепловом у прошлост, у деветнаести век, и појављује се пред једним од истакнутих Срба тог времена, који се звао Сава Текелија; разговара с њим и покушава да утиче на његово међународно политичко деловање, са циљем да српска историја буде макар мало мање трагична и несрећна. Напоменимо овде само узгред, да помињање баш *црвеног* Сунца, у наслову, није случајно; то је један сигнал, опет о времену; они који воле научну фантастику ове врсте, понекад се интересују и за астрономске чињенице о Сунцу и Месецу;⁶ они знају кад ће Сунце постати, заиста, буквално, црвено. О овој причи Миодрага Миловановића написали смо један рад и надамо се да ће ове године бити објављен.

6. Закључак

За разлику од жанра фантазије (енгл. *fantasy*), где је машта сасвим неспутана, а пловидба кроз време се постиже као литерарна конвенција, путем сна, или неке вилинске чаролије, и томе слично, у жанру научне фантастике (енгл. *science fiction*) путовање кроз време мора да поштује ограничења која су наметнута научним погледом на свет, и научним начином размишљања; протагониста мора *буквално* да путује кроз време. Читаоци СФ, а нарочито они који

⁶ Већини грађана вероватно је савршено свеједно колико су та небеска тела удаљена, како се крећу или окрећу, како функционишу итд. У тој већини налазе се, можда, и поједини књижевни критичари. Ово се може проверити – треба их питати како Сунце производи толику енергију, одакле му снага да толико сија. Ако не знају, значи да их не занима, па вероватно не воле ни научну фантастику са таквим научним темама. Али можда воле научну фантастику са друштвеним, политичким, психолошким, и сл. темама; Хакслијев *Врли нови свет*, и Орвелов роман *1984*, на пример.

воле баш тај под-жанр СФ (временловски), свесни су како данашња физика гледа на феномен времена, знају за Ајнштајнову теорију релативитета, и управо их интересује шта би се *стварно* дешавало у случају путовања кроз време.

Литература

- Бенфорд 1988: Gregory Benford, *Vremenski pejzaž*. Preveo Aleksandar B. Nedeljković. Београд, издавач “Знак sagite”.
- Бенфорд 2016, његова биографија <https://en.wikipedia.org/wiki/Gregory_Benford> приступљено 26. јула 2016.
- Википедија, Ефесус 1: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Ephesus>> приступљено 26. јула 2016.
- Википедија, Ефесус 2: <https://wikiislam.net/wiki/Seven_Sleepers_of_Ephesus_in_the_Quran> приступљено 26. јула 2016.
- Долежел 2008: Лубомир Долежел, *Хетерокосмика, фикција и могући светови*. Превела с енглеског Снежана Калинић. Поговор Александар Бошковић. Београд, “Службени гласник”.
- Ирвинг 1819: Washington Irving, „Rip Van Winkle“, in *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*, found at <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/2048/pg2048.txt>>, приступљено 26. јула 2016.
- Кинг 2016: <<https://en.wikipedia.org/wiki/11.22.63>>, приступљено 26. јула 2016.
- Миловановић 1996: Миодраг Б. Миловановић, „Равнодушност црвеног Сунца“. *Емитор* 260, фанзин Друштва љубитеља фантастике „Лазар Комарчић“, Београд (фебруар 1996): 3–25.
- Миловановић 2007: Миодраг Б. Миловановић, „Равнодушност црвеног Сунца“. *Либбер*, часопис за уметност, културу и књижевност 4, издавач Удружење библиотефила Либбер, главни и одговорни уредник Сениша Лекић. Београд: 27–49.
- Недељковић 2010: Александар Б. Недељковић, Други као колонизатори и колонизовани у британској и америчкој научнофантастичној књижевности и филму. (Саопштење на међународном научном скупу.) *Зборник радова са међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (30–31. X 2009)*, књига друга, *Империлни оквири књижевности и културе*, Објављено 2010. Крагујевац, издавачи Филолошко-уметнички факултет и скупштина града Крагујевца. Стр. 55–64.
- Недељковић 2012: Aleksandar B. Nedeljković, The Poetics of the Punchline in Greg Beatty’s Science Fiction Poem “No Ruined Lunar City”. Саопштење на међународном научном скупу. *BAS – British and American Studies*, Proceedings of 21st international conference on British and American Studies, The English Department of the Faculty of Letters, University of Timisoara, Romania, held May 2011, published 2012, pp. 131–139.
- Недељковић 2013: Александар Б. Недељковић, *Алтернативне историје 1950–1980*. Докторска дисертација, допуњена и проширена. Крагујевац, издавач „Лира“. Видети стр. 79–80.

Aleksandar B. Nedeljković

PHYSICAL NATURE OF TIME AND THE THEORY OF RELATIVITY IN SCIENCE FICTION

Summary

Time is not a substance, of any sort, it is not matter, but that does not mean that time is “nothing”; rather, time is one way how nature behaves (and space is another, very different). It is almost impossible to give a definition of time. Einstein showed, in 1905 and 1916, that time, space and gravity are interconnected. His theory of relativity is counter-intuitive, paradoxical, and it has been provoking amateurs, for 111 years now, to “prove” that Einstein is wrong (a futile business), but, also, it continues to attract and intrigue the readers of science fiction and fantasy.

In one literary genre, fantasy, people imagined a slowing of time, or arriving into the future by way of long sleep, etc., and in this, the author is free to imagine whatever he wants, but, the readers have an inkling that it is only a journey of imagination, a literary convention, attractive but non-rigorous; we will use Irving’s story “Rip Van Winkle” as an example of the narrative strategies which the authors utilize for this. However, in the SF genre, the readers wish to know what might *really* happen in time travel; they follow the news about scientific discoveries, and they keep in mind the theory of relativity. From this follow entirely other narrative strategies, which we demonstrate with Gregory Benford’s novel *Timescape* as an example. A theoretical framework for some of our considerations we find in the book *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* by Lubomir Dolezel.

srpsko_dnf@yahoo.com

ВРЕМЕ У БАЈЦИ – СПОНА МЕЂУ НАРОДИМА

Сажетак: Универзалне вредности бајке и непревазиђене поруке чине је актуелном и у 21. веку. Хиљадама година стара одолева времену и плени пажњу савременог читаоца својом поетиком, естетиком и оптимизмом. Настала у прошлости, у различитим приликама, носи ту различитост у себи. Путујући кроз простор и време бајка се стално мења, али и задржава оно универзално за наук младима.

Имајући на уму различите теорије о постанку бајке у раду посебно указујемо на контактну теорију Александра Веселовског по којој је бајка спона међу различитим народима, али и генерацијама унутар једног народа.

Упркос временској и просторној неодређености, као њеним важним одредницама, наизглед временски неухватљив, чудесан свет народне бајке може се просторно одредити, али и временски локализовати што је чини посебно занимљивом и свевременом.

У раду се бавимо временом у народној бајци, које као учесник, сведок и хроничар открива свет прошлости савременом читаоцу, везу међу различитим културама и преноси универзалне животне мудрости.

Кључне речи: бајка, контактна теорија, временска (не)одређеност, читалац, универзалне вредности, свевременост

1. Увод

Књижевност је вековима негована усменим путем, традиција је њен саставни елемент, а језик проткан духом народа чини да народна бајка као миленијумски плод духа и ума, често не једног народа и не једне генерације, осликава време, прилике и начин мишљења припадника истог, али и просторно далеких народа.

Бајка представља једну од најстаријих књижевноуметничких творевина. Својим апстрактним језиком у коме су стопљени фантастичан и реалан свет, добро и зло, чудесно и загонетно она помаже детету да савлада страхове које у њему изазива свет одраслих, преносећи му поруку да се самосталност, морална зрелост, као и укључивање у свет одраслих може постићи само васпитним деловањем и преузимањем одговорности за своје поступке.

Својом специфичношћу бајка влада раним нивоима духовног развитка, како појединца, тако и народа. Бројна испитивања су показала да је велики број

мотива у бајкама интернационалног карактера, мањи је искључиво националног. Бајка углавном преноси фолклорну традицију народа, творевина је колективне имагинације, коју су даровити појединци властитом маштом и лирским, метафоричним и алегоријским елементима заоденули у, само на први поглед, национално рухо, јер ако се утоне мало дубље у њен поетски свет препознају се исте тежње, слични снови, идентичне потребе и жеље народа како просторно блиских, тако и далеких (пример народне бајке *Пепељуга* која се јавља у преко триста верзија у свету).

2. Теорије о постанку бајке

Бајка је стара колико и људски говор. Имају је сви народи света, а време њеног настанка не може се лако одредити. Као књижевна врста најпре фигурира као усмена творевина у време старих и великих култура: Индије, подручја Келта, Кине, Месопотамије, Грчке, Египта. У Европи бајке су се развиле у време крсташких ратова, а у доба романтизма доживеле су пуни успон када су почеле да се записују.

Настајале су у различита времена, у различитим приликама, те носе у себи ту различитост. „Путујући“ кроз простор и време увек су се мењале, па с обзиром на ту чињеницу наука о књижевности је понудила четири теорије као могућа објашњења настанка бајке: митолошку, миграциону, антрополошку и контактну.

- Најстарија је тзв. *митолошка теорија* по којој су бајке изведене из једне прамитологије (највероватније римске) која се затим инкорпорирала у друге митологије. По овој теорији бајке су остаци некадашњих митова. Заступници ове теорије су немачки фолклористи браћа Грим. Они су истицали да су постојала заједничка схватања и митски ликови у првобитним религијама, па отуда велике сличности међу бајкама различитих народа.
- *Миграциона теорија*, коју заступа Теодор Бенфлеј, истиче да су мотиви бајки вероватно настали на једном месту, претпоставља се у Индији (тако се ова теорија зове и „индијска“). Као могући извор и празор првих бајки Бенфлеј наводи зборник индијских прича *Панчатантра*. По овој теорији, из Индије је дошло до миграције мотива и њиховог позајмљивања у разним временима. По мишљењу неких аутора ова теорија представља напредак у односу на претходну, јер „преносећи ширење мотива из предисторије појединих народа у историјско време она се ослања на чињенице које се могу проверавати писаним споменицима“ (Смиљковић, 2006: 23).
- *Антрополошка теорија*, коју заступа Едуард Тејлор, истиче да су истоветни мотиви настајали независно и спонтано на разним крајевима света, зависно од цивилизацијског и културног степена конкретног народа. По његовом мишљењу другачије се не може објаснити чиње-

ница појаве истих мотива код географски и историјски веома удаљених народа, који до новијих времена вероватно нису имали међусобних контаката. Сматра се да су стваралачке потребе човека свуда исте или сличне. Међутим, свакако треба узети у обзир и специфичност појединог народа, јер у настајању сваке бајке постоји етички моме-нат који је незаобилазан. Присталице ове теорије сличност мотива у бајкама и предању културних и примитивних народа међу којима није било ближих културних додира објашњавају полигенезом мотива и остацима преживелог у свести људи.

- *Географско-историјски метод* разрадили су фински научници Карл Крон и Анти Арне. Они су пошли од идеје да народна прича није производ генијалног народа. Прихватили су Бенфлејеву мисао о миграцијама мотива и културним утицајима, али нису порицали ни везу између мита и бајке у прошлости. Мишљења су да треба прикупити све варијанте једне бајке, па онда је по географским и историјским индикацијама свести на друге. Тек онда могу уследити закључци о пореклу, распрострањености и историји бајке.

Најновија теорија која се јавља после Другог светског рата је тзв. *контактна теорија* коју заступа Александар Веселовски. Према овој теорији сматра се да је тих центара морало бити више и да су народи у разним контактима позајмљивали мотиве присутне у бајкама уз стално допуњавање и прилагођавање (доказ је *Бајка о рибару и рибици* Александра Сергејевича Пушкина за коју је он записао да је српска бајка). Овом теоријом у потпуности се негира став миграционе теорије, али и географско-историјског метода. Присталица ове теорије је и Максим Горки. Позната је као структуралистичка школа (нав. према Стојановић, 2007: 15–16).

Полазећи од контактне теорије Веселовског, али и чињенице да је бајка уметнички систем, без обзира да ли је народна или ауторска, те је настала као плод стваралачког надахнућа даровитих у народу, размотрићемо сличности и указати на везе у темама и мотивима народних бајки протканих нитима прошлих времена које спајају генерације, али и просторно удаљене народе. Сложеност ове књижевне врсте коју карактерише специфична структура, језик, симболика, функција јунака, фантастика, машта којом даровити народни приповедач влада и води читаоца кроз њен свет, необичне авантуре и најчешће срећан крај потврђују мисао многих да је бајка „најживотнија, јер разоткрива живот како се сагледава или осећа, одгонета изнутра“ (Бетелхајм, 1979: 10).

3. Временска (не)одређеност бајке

Многи великани светске књижевности слажу се да је бајка огледало прошлости, али и слика будућности. „У бајкама је права историја човечанства, из њих се да наслутити, ако не и потпуно открити њен смисао“ истиче Иво

Андрић. „Дубља значења крију се у бајкама што сам их чуо у детињству, него у истинама којима ме је живот научио“, закључује Шилер. „Свака бајка је чаробно огледало које одражава неке аспекте нашег унутрашњег света и кораке нужне од незрелости до зрелости. За оне који зароне у оно што бајка има да саопшти – ова постаје дубоко мирно језеро, које испрва као да одражава нашу сопствену слику, али убрзо иза ње откривамо унутрашње немире своје душе, њену дубину и путеве постизања мира у себи и помирења са светом, што је награда за наше напоре“ наводи Бетелхајм (према Олујић, 1982: 31).

Упркос временској неодређености која се истиче као једна од кључних карактеристика бајке дубљим тумачењем њене слојевитости и многострукости могуће је открити наслаге прошлости, трагове времена у коме је настала, али и времена кроз које је „путовала“, што је све чини временски одредљивом. Исто-времено поређењем тема и мотива међу бајкама различитих народа приметна је временска спона упркос њиховој просторној удаљености.

У бајкама се, како истиче Радуловић, Бахтинов појам хронотопа среће у правом смислу речи, што указује на тесну везу између времена и простора. Опасни догађаји, зли ликови, негативни јунаци делају ноћу, око поноћи, у глуво доба, када сви спавају... „За бајке је јасно да садрже линеарну концепцију времена. Понављања епизода нису и понављања временских одсецака, ма колико време бајке било време везано за сиже, како истиче Лихачов (према Радуловић, 2009: 22). Иако за бајку прошлост и будућност нису битне, радња се дешава у садашњости, оне се ипак јављају индиректно, кроз исказе самих ликова о ономе што им се десило, или о ономе што ће се десити.

Време, како сматра Лихачов, учествује и у стварању атмосфере и стила бајке, па осим композиционе има и семантичку улогу. Чудесно, тајанствено, полумрачно доба у бајци усклађено је са временом када се она причала у прошлости: увече, најчешће поред огњишта, у зимском амбијенту, када је нечим требало прекинути дуге хладне ноћи, забавити се, умирити децу. Ако детаљније анализирамо бајку из тог угла закључујемо да је време у њој представљено на више начина. Сама бајка намењена је за читање и казивање у одређеном времену: кад падне ноћ, уз ватру, када реч добија чудесно дејство на слушаоца, најчешће најмлађег реципијента.

Као значајан сведок, хроничар и учесник времена о коме говори и које „слика“, народна бајка заслужује посебну пажњу, самим тим што је велика инспирација и полазна основа многим ауторима. Иако неодређен, стереотипан почетак великог броја бајки „Био једном један цар, краљ...“ или „У некој далекој земљи не зна се где и не зна се кад живели су цар и царица...“, ипак, пажљивија анализа указује да народна бајка јесте израз колективне свести те је могуће на основу њеног причања и значења одредити време о коме сведочи, а често је и просторно локализовати.

Представе времена у бајкама су понекад повезане са веровањима народа из којег су потекле. Свако доба дана има неку симболику, сваки дан у недељи своје значење, а сваки догађај временски је доста прецизно одређен, иако на први поглед не делује баш тако. Случајна или намерна грешка неког од ликова

у бајци, оглушење о обичаје и традицију постају узрок проблема, несклада који се јавља, поремећене равнотеже коју ће јунак бајке својим напорима и борбом настојати да поврати.

Тако, рецимо, **подне** се ретко помиње у бајци. То је углавном доба дана када је све мирно, без изненађења и неприлика. Ако се помиње (као што је случај у бразилској бајци *Пернати јелен*, в. Олујић, 2001: 267) онда оно служи да се укаже на негативну особину краљице која несмотреношћу узнемирава анђеле, ремети природни склад тиме што своју жељу за породом не може да обузда, па је изриче баш у подне, када анђели певају.

Без обзира о коме говори, ко су ликови бајке, време у њој може бити „време ручка“ (ако је реч о људима који су се бавили радом у пољу то је касно поподне), или после ручка, предвече када су се враћали са њиве, из поља, из лова, од стоке где су провели читав дан.

Најчешће помињани делови дана у народним бајкама су ноћ и вече, посебно поноћ која највише одговара чудесној чаролији бајковитог.

Увече се дешава радња бајке као чудесне приче. Увече су чуда могућа, тада почиње магија, појављују се необична и несвакидашња бића: виле, змајеви, але и аждаје... Ноћ, вече и поноћ су делови дана када делују зле силе; земља се отвара; из језера излази аждаја; змај отима девојку; умиру цар и царица; ђаво долази по своје. Увече, пред спавање, када се у вечерњој молитви и иначе захваљује Богу на свему, жена у српској бајци *Змија младожене* (Олујић, 2001: 304) и у руској бајци *Младић змај* (Олујић, 2001: 108) (сами наслови бајки, као и мотив, указују на велику сличност међу просторно удаљеним народима) тихо исказује молбу за пород, па макар он био у лику животиње, чудесног бића или мален као биберово зрно (у српској бајци *Биберче*). Једино у бразилској бајци (*Пернати јелен*) несмотрена краљица заборавивши да је подне „време када анђели на небу певају“ узвикује: „Боже! Кумим те свим што је свето. Пошаљи ми сина, вољеног сина, па макар личио на дивљу животињу“ (Олујић, 2001: 267). Тим непромишљеним поступком који је одраз немира у њеној души, изазива судбину и доводи у питање остварење жеље. Упркос томе баш онако како је пожелела: родила је сина са јеленском губицом.

У келтској бајци *Човек који се оженио вилом* (Олујић, 2001: 427) и руској *Перо Финиста сивога сокола* (Олујић, 2001: 376) **вече** је доба дана када почиње магија која врхунац добија у поноћ, треће вечери или после девет ноћи.

„...Увече у башти поведоше коло, ухватише се дјевојке све једна љепша од друге, све гледаху у краљевића...“ и у српској бајци *Мала вила*.

После вечере, када се сви разиђу по собама да спавају најмлађа кћи, у руској бајци *Перо Финиста сивога сокола*, у својој соби отвара кутију из које излеће перо и „претвара се у прекрасног царевића“.

У келтској бајци усамљени човек се ноћу буди и чезне за „женом са очима смеђим као труп пчеле... чија би коса била жута као жито..., а смех жуборио као вода кад тече преко шљунка...“. „...Једне ноћи, када су птице биле нарочито узбуђене и толико цврктале да није могао да спава пожелео је и прошапутао да би „...волео да има жену која би ишла по кући и певушила као птичица!“

(Олујић, 2001: 427). Вече, ноћ и тама, смирај дана су нешто што растеређује људско биће, препушта га сновима, распламсава жеље и подстиче на уживања.

У **поноћ**, или нешто пре тога, јављају се у бајци чудесна и фантастична бића: златна пауница (*Златна јабука и девет пауница* – српска народна бајка); мала вила на месечини у истоименој српској бајци, змај или ала. У поноћ се појављује коло љупких девојака са најлепшом међу њима у келтској бајци *Човек који се оженио вилом*; у поноћ се перо Финиста сивога сокола претвара у прелепог младића у поменутој руској бајци. У поноћ се дешавају сва чуда овога света. Без обзира на ком континенту, у којој земљи, на целој планети, у исто време: када Месец најјаче сјаји почиње чудесна прича – магија бајке, волшебност скаске... Мала вила из поменуте српске бајке баш у поноћ нараста у прелепу девојку. И сама најављује да ће се појављивати само „докле буде мјесечине“.

Поноћ је ту да појача чаролију, припреми простор за делање демонских бића. Та танана граница између дана који је на измаку и новог који се рађа расветљава простор за дејство нечастивих и нечистих сила. Тако у српској бајци *Мала вила* (Олујић, 2001: 19) баш у поноћ, док краљевић шета гајем испод старих липа које миришу као тамјан цркве, на пропланку, на чистини, појављује се „мала вила одевена у прекрасне хаљине“. Она му се обраћа уз извињење да с разлогом није могла да дође на његово кумовање, јер је исувише мала те би настрадала од великих и моћних.

„Чудесна сивкаста ноћ“ у келтској бајци *Човек који се оженио вилом*, такође је прави тренутак за непоновљиве призоре и несвакидашња дешавања. Месец, који се у почетку видео тек као сребрни руб донеће изненађење усамљеном човеку и испуњење његових жеља. Уживајући у ноћи и видевши месечеву сребрну бразду у води, јунак је пожелео да својој будућој изабраници поклони „траку сребрну као месечина на води“. Месец је тада засијао јаче него икада, баш у глуво доба ноћи, не било где већ на језеру, месту где његова лепота посебно долази до изражаја, над водом која је саставни део бројних обреда у религијама многих народа. „Полако, као мека сивкаста измаглица“ излазили су мехурићи воде, а „за њима испливаше и нека сеновита обличја“ (Олујић, 2001: 427). Појављују се демонска бића, коло лепих девојака, при чему је најлепша међу њима певала као птица, смејала се као жубор воде, имала косу боје жита, била са очима смејим и широком сребрном траком око главе.

И краљевић у српској бајци малу вилу дозива увече, љуби њену малену рукавицу – једини траг који је од ње остао. Његова снажна жеља да је види чини да се она и појављује. Месечина је опет та која њиховој шетњи пружа посебне чари, најављује да ће се уз њихово умилно чаврљање и нежности нешто необично десити: мала вила не само духовно – оплемењена присуством краљевића, него и физички – после девет тако чудесно проведених ноћи, успева, баш у време пуног месеца, да нарасте.

Осим у поменутој келтској бајци *Човек који се оженио вилом* Месец помаже принцези и у бразилској бајци *Пернати јелен* да пронађе свога мужа са јеленовом губицом који добија тај облик због претеране радозналости своје жене. Лунина кума је ноћ, не случајно, јер баш кум има највећу моћ над једном

породицом. Она покушава да јој помогне. Упућује је на Сунце, а Сунце на Ветрове који је одводе до вољеног. Да би се опет преобразио у човека, очовечио, принцеза мора да савлада отпор који ће пернати јелен пружити у тренутку неговдања, у поноћ када се нађе у њеном загрљају. На крају, захваљујући великој љубави своје жене, али и помоћи природе, небеских тела и присуства временске димензије чари бивају скинуте, младић бива рашчињен и наставља срећно да живи са својом женом.

Ноћу у бајци младожења и невеста излазе из своје љуштуре; са невестом или младожењом демоном треба преноћити и тако је избавити, рашчинити, скинути враџбине. Бајка најчешће преузима представу ноћи која је у тесној вези са веровањем народа чиме даровити бајкописац успева да створи посебну атмосферу када зло влада у „глуво доба ноћи“, док сви спавају, све до „првих петлова“, до зоре која наговештава рађање новог дана, прелазак из мрачног у светли део у коме престаје владавина демона и почиње деловање људског, човечног, реалног.

У бајци у којој је јунак зачаран и заробљен у лику животиње, очовечавање, преображај, метаморфозу доживљава кад падне вече, дубоко у ноћ, у поноћ, док је у загрљају вољене (*Змија младожења* – српска народна бајка, *Перо Финиста сивога сокола* – руска народна бајка, *Младић змај* – руска бајка). Насупрот српској бајци са сличним називом руска бајка *Младић змај* нема тако срећан крај. Отац лепотице, забринут за судбину своје кћери, прекида миловање младих, улеће у собу и узима змијску кожу. У том тренутку младић се претвара у голуба, лети увис и излеће напоље. Лепотица на коњу јури за њим. Та трка између њих траје и данас. Без обзира што голуб слеће око своје невесте, а она га нежно лови, хоће да га ухвати, остаје зачаран што умањује њихову срећу.

Зора и јутро у бајци супротстављени су ноћи. То је доба дана када зле силе одлазе, негативни јунаци постају немоћни, ђаволи и зли духови нестају, а са њима и виле. Јутро доноси разрешење и скромној и оданој жени Јеленове губице из бразилске бајке *Пернати јелен*. Доноси сазнање о тајанственом, прелепом витезу за којим су све жене уздисале. Она открива да је тај прелепи витез заправо њен муж са јеленовом губицом. Захваљујући њеној искреној љубави и великој жртви, као и решености најмлађе царево кћери из руске бајке *Перо Финиста сивога сокола*, односно сиромашне жене змије младожење из истоимене српске бајке, на крају, љубав побеђује, жртва се исплати, све се враћа у уобичајени природни ток, бајке се завршавају срећно.

Недеља је посебан дан у седмици, па има и посебан значај и место у бајци, нарочито народној. Недељом се ништа не ради, одлази се у цркву. Суспрет Пепељуге са царевићем догађа се у недељу, у цркви за време литургије (*Пепељуга*); уочи Свете недеље појављује се девојка која је дуго трагала за вољеним у руској бајци *Перо Финиста сивога сокола*.

„Користећи изразе дан, месец, година, бајка користи исте периоде времена као и савремени човек што сведочи о томе да је она превазишла примитивно одређивање доба дана по неком догађају који се понавља“ (Радуловић, 2009: 32).

Савремена бајка је временски много одређенија, прецизнија и ближа читаоцу. Време углавном прати јунака од рођења до сазревања, удаје или женидбе, а онда се све подразумева. Тиме је наглашен значај настанка живота, раста, развоја и сазревања, онај први део животног циклуса од рођења до формирања породице.

Понекад у бајци „време и простор могу да губе уобичајене размере. Трен љубави може да траје вечност, али и стотине година као миг пролете“ (Олујић, 2001: 15). Са феноменолошке стране, како примећује Макс Лити, „ликови бајке не старе“ поседују вечиту младост, чак и када се буде из стања дуготрајне зачараности као што је стогодишњи сан (*Трнова Ружица, Снежана и седам патуљака*). Тиме показују да сама бајка „надвладава време, тријумфује над временским током“ (Радуловић, 2009: 34) и остаје актуелна и у времену које долази.

4. Мотиви у бајци спона међу народима – могућности тумачења

Бројна истраживања, као и примери које смо навели, показују да велики број мотива у бајци, како ауторској, тако посебно народној, јесте интернационалног карактера. Тако рецимо, жеља за породом, преображаји и преобликовања, метаморфозе из људског у животињски или из животињског у људски свет, духовно израстање и очовечавање стално су присутни у бајкама многих народа. У поменутим бајкама, српској *Змија младожења* (Олујић, 2001: 304), руској *Младић змај* (Олујић, 2001: 108) и бразилској *Пернати јелен* (Олујић, 2001: 267) садржана је исконска потреба човека за одржањем врсте, продужењем лозе, породом, па макар он био и у лику животиње, чудесног бића или мален као биберово зрно (*Биберче*).

Ликови: у српској бајци царица, у руској жена из народа, у бразилској краљица имају исти проблем: немају пород. Зато се моле Богу. Занимљиво је да у српској верзији царица то чини *увече*, пред спавање, када се иначе моли и захваљује Богу, те уз уздах, *тихо изусту* да добије од Бога од срца порода, па макар била и „љута змија“. Позне године жене у руској верзији могу да симболизују други део живота, али и дана, док у бразилској бајци краљица несмотрено у *подне узвикује* жељу да добије сина, па макар он личио на дивљу животињу. У руској бајци жена је родила сина змаја, у српској змију, а у бразилској сина који има губицу јелена. У све три бајке рађа се мушки потомак са неком аномалијом која је усклађена са жељама мајки.

После 22 године младић у српској верзији; када буде крупан и здрав змај у руској бајци; када је принц порастао и постао стасит у бразилској, дакле када су сазрели, сва тројица изражавају потребу да нађу себи сродну душу. Змија младожења у српској бајци жени се сиротицом свестан своје ружноће. Син змај у руској бајци проси цареву кћер, док младић обдарен необичном мудрошћу и снагом у бразилској прихвата изазов да сагради мост преко провалије без дна, како би као награду могао да добије онолико злата колико је тежак и могућност да се ожени једном од три краљеве кћери.

У српској бајци *Змија младожења* мајка у жељи да учини добро и задржи сина, после преображаја, у лику прекрасног младића узима ноћу његову кошуљу и баца је у ватру. Тиме изазива судбину, али и показује незахвалност за испуњење претходне жеље. У истом трену младић у руској бајци у кога се претвара Перо Финиста сивога сокола каже: „Збогом, лепа девојко! Ако кренеш да ме тражиш, наћи ћеш ме иза тридесет земаља, чак у тридесетом царству. Пре ћеш исцепати троје гвоздених ципела, поломити три железна штапа, оглодати три камене просфоре, неголи наћи мене, доброга јунака“ (Олујић, 2001: 378).

У српској бајци младић, такође, повиче: „Шта то уради, да од Бога нађеш! Сад ме видиш, па ме више нећеш видети док не подереш гвоздене *опанке* и не сатреш гвозден штап тражећи ме, нити ћеш се с тим дететом што ти је под срцем пре растати докле руку преко тебе не пребацим“ (Олујић, 2001: 305).

Док лепа девојка у руској бајци истога часа креће у потрагу за драгим, несмотрена млада у српској бајци пуне три године носи дете. Тек на крају реши да тражи свога мужа. Начини гвоздене опанке и гвозден штап и креће на пут. „Три пара гвоздених ципела, три железна штапа и три камене просфоре“ у руској бајци сведоче о великим раздаљинама које јунакиња треба да савлада, а потпуно су у складу са непрегледним руским пространствима и временом које ће провести на путу, док је један пар гвоздених *опанака* (као националног обележја Срба), примерен малој српској земљи. Да би заслужила помоћнике несмотрена јунакиња српске бајке сунчевој мајци даје свој skut да њиме умота руке како се не би опекала док голим рукама ватру изгрће у пећи. Склања се по савету мајке од Сунца. Пошто Сунце не зна ништа о њеном мужу шаље је даље Месецу. Месец је немоћан, па је шаље Ветру који је упућује на право царство. Мајка Ветра јој даје златан *разбој* са златном *пређом* и *чекрком*, квочку и пилиће и *преслицу* (што је опет одраз традиције). Лепа девојка у бајци *Перо Финиста сивога сокола* добија од помоћника сребрну *преслицу*, те кад крене прести – излазе златне нити, добија и златно *вретено*, сребрну чинију, златно *јаје* и златни *ћерћеп*. Како би умолиле да проведу једну ноћ са мужевима и једна и друга нуде дарове које су успут добиле. На основу одевних предмета, као и предмета који упућују на одређене занате могуће је како временски, тако и просторно одредити бајку, али и сазнати много о начину живота људи тога доба.

Разрешење се дешава треће ноћи. У руској бајци младића буди врела суза очајне девојке, у српској бајци цару истину откривају верне слуге, односно стража. Цар лукаво избегава пиће које му даје садашња жена са жељом да га успава, пребацује руку преко своје пређашње жене која му у том тренутку рађа златоруко и златокосо мушко дете. Тако се српска бајка завршава срећно њиховим заједничким животом у срећи и благодању у пређашњем царству.

У руској бајци радња тече даље. Заплет траје и по повратку сивога сокола и његове сућенице у кући њених родитеља. Уочи Свете недеље нови изазов је пред њом – одлазак у цркву. Уз изговор да нема шта да обуче најмлађа кћи остаје код куће док отац са старије две кћери одлази на јутрење. Одмах по њиховом одласку царевић претворен из пера чаролијом, као и мајка крава у

српској бајци *Пепељуга*, решава проблем. Настају хаљине, накит и златне кочије којима они одлазе у цркву. И овде се слика традиционални обичај Руса, као и Срба (*Пепељуга*), али и других народа да се недељом обавезно оде у цркву у најбољем оделу. Када се тамо појаве изазивају дивљење свих, па и оца и старијих сестара. Исти приказ се понавља и другог и трећег дана док отац не примети да кочија нестаје баш испред њихове куће. Упорношћу сазнаје истину. Следи венчање и богата свадба. Тиме се наглашава „витализам прве половине људског живота и свадбе која симболише даље преношење рађања и живота“ (Радуловић, 2009: 30). Ту се бајка завршава.

Највећи број бајки је интернационалног карактера. Тако рецимо помену-та бајка *Пепељуга* јавља се у преко триста верзија на свету. Ову бајку има сваки народ на планети, те је она више од бајке. Основни мотив је исти, одрастање и сазревање јединке, али је сваки народ давао свој печат, прилагођавао је причу свом степену развоја, показивао свој став и однос према негативном. Српски народ је овај мотив заоденуо у народном духу, духу сеоског живота, па је маћеха жена са села, њена жртва сеоска девојка која не одлази на бал, већ у цркву што сведочи о обичајима, навикама и традицији српског народа.

По контактної теорији ова бајка се ширила из једног народа у други. Тако су је, рецимо, браћа Грим записала од Вука Караџића. Међутим, осим контактне теорије Веселовског у тумачењу ове бајке прихватљива је и Јунгова теорија архетипова, по којој, уколико није било контаката међу народима, па тиме и могућности да се она пренесе, сваки народ је имао потребу да пропрати важне циклусе у животу као што су: одрастање, сазревање, ступање у брак, одвајање од породице и сл.

Тако је *Пепељуга* прича о одвајању девојке од родитељског дома, чији је одлазак из куће праћен различитим невољама, проблемима и искушењима, да би на крају као заслужена награда уследила удаја за принца. Дубљим тумачењем времена, као и бројних симбола који се јављају у бајци сазнајемо многе појединости о култури народа из којег је потекла. Тако у српској верзији девојка се зове *Мара*, она са другарицама *преде*, *вретено* јој упада у јаму, мајка се после смрти претвара у *краву*, маћеха просипа *просо* и даје задатак Пепељуги да га сакупи, Пепељуга је стално око *огњишта*, умрљана од *пепела*, што све указује на традиционалне занате, биљке и животиње у српској култури. Крава као света животиња од које Пепељуга не једе месо упућује и на друге културе. Стално понављање неких радњи упућује на бројне обреде карактеристичне за српску традицију, који се најчешће одвијају поред огњишта, уз ватру или воду.

Кроз лик Пепељуге дешава се и индивидуализација јединке, односно „расте“ персоналност кроз искуства и животне драме које јунакиња проживљава. Имајући у виду четири човекова архетипа која наводи Јунг: АТЛЕТА, РАТНИК, ДРЖАВНИК и ДУХ, кроз лик Пепељуге можемо пратити четири степеника у сазревању човека различитог времена и простора. У многобројним варијантама јављања ове бајке, међу блиским, али и просторно далеким народима, може се пратити процес просветљења појединца.

Први архетип АТЛЕНТЕ је идентификација Пепељуге са својим телом и физичком лепотом у односу на кћери њене маћехе. Упркос пепелу којим је ок-

ружена и којим је умрљана она се (као феникс из пепела) својом лепотом и физичким изгледом издиже изнад своје околине. Следећи архетип – РАТНИК је фаза у животу човека када се он преиспитује и размишља као ратник – кога треба да победи, у чему да се докаже. У случају Пепељуге то је борба, рат са злом маћехом пред којом се доказује вредноћом, упорношћу, марљивошћу, стрпљењем и вером у боље сутра, правду и истину. Трећа фаза је архетип ДРЖАВНИК. Време у животу појединца када он престаје мислити на себе и почиње чинити ствари за друге. Упркос злу и охолости маћехе Пепељуга је добра према њеним кћерима, улепшава их, помаже им при спремању. И четврти стадијум је архетип ДУХА, стадијум у коме почињемо себе истински да препознајемо, да будемо свесни својих вредности. Тиме што је предмет потраге принца који има озбиљну намеру са њом, Пепељуга постаје свесна својих вредности и добија потврду да љубав све побеђује, вредноћа се исплати, праведност такође. Својом физичком, али пре свега духовном лепотом, опчињава младог принца. Упркос томе што нестаје без трага он полази у потрагу за њом. Многе девојке пробају ципелу да би се на крају сасвим неочекивано открила права власница.

Ова као и многе друге народне бајке у свету потврђује да мноштво интернационалних мотива сталним смењивањем круже испод пера даровитог приповедача из народа што сведочи да бајка на крилима маште „путује“ као на летећем ћилиму од једног континента на други, од једног народа до другог, али и настаје као феникс из националног пепела и тиме сведочи да су потребе људи исте, жеље сличне, надања свеprisутна, а вера у љубав и спасење, истину и победу, исконска потреба човека на свим меридијанима.

5. Закључак

Бајка је поетска истина о човеку и његовој тежњи да изађе из таме у светлост, да унапреди живот и победи природне стихије. Она изражава неугасиве човекове жеље и снове, тежње да победи зло у природи и у самом себи, да се оплемени и улепша живот. Садржи више од фантастичног и чудесног. Има много дубљих значења, чини више „...помажући детету да стигне до своје скривене суштине, достигне зрелост и унутарњи мир везујући свој лични, појединачни идентитет с свеопштим, архетипским чији се корени налазе у основи сваке бајке, баш као што се у основи сваког живог бића налазе архетипске матрице чијега дејства човек најчешће није свестан, али које у кључним тренуцима живота избијају на површину и одређују не само његов следећи корак, већ и судбину“ (Олујић, 1982: 32). Дакле, бајка је мост између прошлости и садашњости када је о потомцима једног народа реч, али и путоказ у будућност имајући на уму искуства других. У њеном фолклору „прожимају се традиција и иновација“ (Златановић, 1999: 202).

Време у бајци у различитим културама и усменим жанровима различито се тумачи. Посебно у народној бајци време има свој почетак, ток и крај, а после краја следи вечност. Фантастика је темељна основа бајке, а чудесно је њено

константно својство. Међутим, у њеном дубинском слоју саопштене су све-времене истине и мисли о моралној вредности људи, о међуљудским односима и постулатима обичног човека по којима је уређивао свет. Чак и када машта о немогућим мисијама главног јунака, као што су чизме од седам миља, чаробни ћилим, летећи ковчег, чудесни сточић, чаробна лампа, чудесна снага маленог, бића као биберово зрно, даровити народни приповедач у бајци исказује исконску чежњу обичног човека да овлада свемирским пространством, али и временом, при чему открива степен његовог тренутног, како интелектуалног, тако и друштвеног развоја носећи обележје националног.

Карел Чапек истиче: „Бајке не потичу нужно из Индије или праисторије, већ из нечег много ближег – из живота...“. „Управо тај чвор у коме се укрштају архетипско појединачно и архетипско опште онај је елеменат бајке који је чини вечном, разумљивом и деци и одраслима, извучи из књижевне археологије и намеће будућности“ (Олујић, 1982: 32). „Старија и мудрија од свих књижевних родова она се држи на идеји јединства света и на човековој нади да у том свету (и видљивом и невидљивом! (подв. Г. О.) може пронаћи смисао свог живљења“ (Олујић, 1982: 33), али и путоказе своје будућности и будућности млађих нараштаја.

Литература

- Бетелхајм, Б. 1979. *Значење бајки*. Београд: Зенит.
- Глишић, С., Михајловић, Д. 2005. *Вилинске приче, симболика и значење бајки*. Београд: Универзитетска библиотека.
- Златановић, М. 1999. *Народна бајка у основној школи (у I, II и III разреду)*. У Зборник радова Учитељског факултета у Врању, књига 6, Врање: Учитељски факултет, стр. 202–212.
- Лити, М. 1994. *Европска народна бајка*. Београд: Орбис.
- Опачић, З. 2011. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Олујић, Г. 2001. *Антологија љубавних бајки света*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Олујић, Г. 1982. *Поетика бајке*, Београд: Савремена администрација.
- Радуловић, Н. 2009. *Слика света у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Стојановић, Б. 2007. *Интерпретација бајке у млађим разредима основне школе, теоријски и истраживачки приступ*. Врање: Учитељски факултет.
- Смиљковић, С. 2006. *Ауторска бајка*. Врање: Учитељски факултет.

Buba Stojanović

TIME IN FAIRY TALES - BOND AMONG NATIONS

Summary

The universal values of a fairy tale and unsurpassed messages make this literary genre modern and actual in the 21st century. Thousands of years old, a fairy tale withstands time and attracts the attention of a contemporary reader with its poetics, aesthetics and optimism. Having its origins in the past, in different circumstances, it carries the difference within itself. Traveling through space and time a fairy tale is constantly changing, but still keeping what is universal to teach the youth.

Having in mind different theories of the origin of fairy tales, we especially emphasize contact theory of Alexander Vasselovsky in this paper according to which the fairy tale represents the bond among various nations, but also among generations within one nation.

Despite time and space vagueness, as important guidelines of this literary genre, its seemingly time-elusive, wondrous world of a folk fairy tale can be defined in space, and can also be localized in time, making it especially interesting and timeless. In this paper, we deal with time in the folk fairy tale, which as a participant, witness and chronicler reveals the world of the past to the contemporary reader, the bond among different cultures and brings universal life wisdom.

bubast@pfvr.ni.ac.rs
bubastojanovic@gmail.com

kupa predstavlja značajnu vremensku
deceniji iz ugla književnoteorijskih i
društvenim i humanističkim temama
promene, komunikacija, vrednosti,
ubilarne, desete konferencije odabrani
mena ljudskog iskustva. Između jezika,
za. Primarno, i jezik i književnost su
emenu i koja se u II remenu koriste i
erminisano.

HRONOTOP

JEZIK, KNJIŽEVNOST, VREME

h poduhvata jeste da ljudi koriste jezik
nosno da koriste jezik kao sredstvo da
reme. Napokon, putem književnosti
zavanje naše intelektualne percepcije i
vremensko i svevremensko, kroz splet
krivljene, fragmentirane i nelinearne

LANGUAGE, LITERATURE, TIME

UDK 821.163.41.09-31"19"
821.111(73).09-31"19"

Marijan Mišić

Gimnazija „Svetozar Marković”, Niš

OD PROFANOG KA LIMINALNOM: POETIČKA TRANSFORMACIJA HRONOTOPA U AMERIČKOM I SRPSKOM MEĐURATNOM ROMANU O PRVOM SVETSKOM RATU

Sažetak: U ovom radu se ispituje poetička transformacija hronotopa u američkom i srpskom međuratnom romanu o Prvom svetskom ratu. Značaj ovakvog ispitivanja ogleda se u činjenici da je specifičan aspekt modernističko-avangardne proze između dva rata kojem pripadaju najznačajniji romani američke i srpske međuratne proze o Prvom svetskom ratu, najčešće neadekvatno tumačen u kontekstu humanističko-pacifističke kritike rata i njegovih posledica. Analitički pristup datoj kategoriji hronotopa u kojem nesumnjivo dolazi do suspendovanja društveno-hijerarhijskih odnosa i normi profane stvarnosti, treba da istakne avangardnu tendenciju estetskog prevrednovanja sveta u samom jezgru narativne transpozicije neposrednog iskustva rata u ovom književnom korpusu, te da na taj način uspostavi utemeljeni kritički rakurs u pogledu na autorski odnos prema ratu kao fenomenu liminalnosti, a ne apokaliptičnom obliku bezlične tehnološke destrukcije. Upravo naglašavajući kretanje od profanog ka liminalnom u domenu narativne transpozicije neposrednog iskustva rata, u ovom se radu insistira na društveno-kulturnom protestu pretežno mladih intelektualaca, pisaca najmlađe generacije međuratne književnosti, u čijim delima suštinsku vrednost ne predstavlja naivna antiratna retorika, već temeljna pobuna protiv tradicionalno utemeljenih kultova nacionalne ideologije i estetskih obrazaca zasnovanih na datim vrednostima.

Ključne reči: američki modernizam, srpska međuratna proza, Prvi svetski rat, avangardna poetika, roman o ratu

1. Uvod

Rat, u osnovi, predstavlja formu liminalnog poretka,¹ s obzirom na to da u korenu rata, prema Emanuelu Levinasu, leži suspendovanje morala, odnosno oslobađanje bezuslovnih imperativa koji određuju čovekov život u domenu socijalno-hijerarhijski ustrojene stvarnosti. U *Predgovoru* svojoj studiji *Totalitet i beskonačno*, Levinas određuje rat kao „čisto iskustvo čistog bitka, u samom trenutku svog bljeska, u kojem sagorevaju zavjese iluzije” i u kome se ocrta „ontološki događaj pokretanja bića dotada usidrenih u svome identitetu, mobilizacije (onoga što je nezavisno) pomoću jednog objektivnog poretka kojem se ne može izmaći” (Levinas, 1976: 5–14). Značajno je istaći da Levinasovoj kvalifikaciji rata kao „poretka spram kojeg se nitko ne može distancirati, poretka koji ne iskazuje izvanjskost i drugo kao drugo, već uništava identitet Istog” (Levinas, 1976: 14–16), može odgovarati, s druge strane, bahtinovska teorija karnevala kao „spektakla bez rampe, koji ima svezemaljski karakter i slavi privremeno oslobađanje od vladajuće istine i postojećeg poretka, privremeno ukidanje svih hijerarhijskih odnosa, privilegija, normi i zabrana” (Bahtin, 1978: 95). U levinasovskom „licu bitka” koje se pokazuje u ratu i ustaljuje u konceptu totaliteta u kojem se jedinice svode na nosioce snaga koje njima upravljaju bez njihovog znanja i koje tom totalitetu podređuju svoj smisao, prepoznaje se bahtinovska teza da karneval predstavlja apsolutni utopijski hronotop, „oblik drugog života naroda, koji privremeno stupa u utopijsko carstvo univerzalnosti, slobode, jednakosti i blagostanja” (Bahtin, 1978: 95). Uništavanje identiteta Istog i „lišavanje vječitih ustanova i obaveza njihove vječnosti, poništavanje, u provizornom, bezuvjetnih imperativa” koji, u Levinasovoj perspektivi, karakterišu rat kao poredak iskušavanja zbiljskog, implicitno upućuje na karnevalski pogled na svet koji je suprotan svemu što je gotovo i završeno, svemu što je težilo da bude okamenjeno i večno, tražeći izraz u dinamičkim (protejskim) živim i igrivim formama.²

¹ U antropologiji *liminalnost* (lat. *limen* – prag) označava stanje ambigviteta i dezorijentisanosti, kao središnje faze ritualnog obreda u kojoj učesnici gube svoj preritualni status, a da još uvek nisu usvojili status kojem se teži na kraju ritualnog procesa. Upravo zato liminalnost označava stanje „na pragu”/“in-betweenness” koje karakteriše razaranje predašnjih i „ne-još” ustrojavanje struktura kojima se teži kroz „ritual prelaska” (*rite de passage*). U skladu s tim, za liminalnu fazu obreda karakteristično je odsustvo dominantnih obeležja svakodnevice, odnosno privremeno suspendovanje svih normi i obzira koji oblikuju svakodnevni život izvan ritualnog konteksta. U liminalnoj fazi, svi oblici predašnjih socijalno ustrojenih hijerarhija podležu temeljnoj razgradnji, odnosno postupku preispitivanja i relativizacije njihovog važenja, čime se stvara prostor za izgrađivanje novog sistema. Iako je pojam nastao u domenu antropoloških istraživanja (Arnold van Gennep i Viktor Turner), on danas ima široku primenu u različitim oblastima humanističkih nauka, označavajući transformativno stanje u kojem se dekonstruišu sve prethodno ustrojene strukture i traga za mogućnostima novih konstrukcija. (O ovome detaljnije u: *International Political Anthropology* Vol. 2 (2009) No. 1 (<http://www.international.politicalanthropology.org/index.php/jipa-2009/issue-1>) – temat posvećen pojmu liminalnosti u domenu humanističkih nauka); <http://en.wikipedia.org/wiki/Liminality>)

² U tom smislu, Bahtin prepoznaje grotesku, odnosno *groteskno* kao subverzivno i podrivalačko, kao centralni estetski koncept svake karnevalske strukture, koji podrazumeva neobuzdanu dinamiku, ukidanje završenosti i težnju ka ukidanju nepokretnih i oštih granica, s ciljem strukturiranja specifične karnevalske logike „sveta-naopačke” (Bahtin, 1978: 41).

U skladu s tim, veoma su indikativne polemološke rasprave koje rat dovode u vezu sa obredno-ritualnim sinkretizmom. Gaston Butul, jedan od utemeljivača savremene polemologije, u čuvenoj studiji *Les Guerres: Éléments de Polémologie*, rat proglašava vrhunskim oblikom karnevala, pronalazeći u strukturi fenomena rata šest osnovnih psiholoških aspekata karakterističnih za ovaj liminalni model: 1) podrazumeva okupljanje članova grupe; 2) ritualno rasipanje nagomilanog obilja; 3) kršenje ili modifikaciju određenih moralnih zakona; 4) ritual kolektivne egzaltacije; 5) dostizanje stanja fizičke neosetljivosti; 6) žrtvovanje. S obzirom na to da rat uništava ljude kao i prethodno akumulirana dobra, odnosno da predstavlja ekstremni model žrtvovanja ljudi i resursa, Butul ga proglašava vrhunskim oblikom karnevalske svečanosti.³

Razmatrajući prirodu rata sa aspekta književne prezentacije, Kejt Mekloglin ponavlja tezu da rat predstavlja totalni poredak koji briše i ukida „sve ostale šumove i mirnodopske diskurse, zahtevajući apsolutnu pažnju” (McLoughlin, 2011: 23).⁴ Takođe, značajna je i činjenica da autorka, pored prekomernosti i ogromnosti, isključivo otvorenih prostora bojnog polja koja se u ratu obilno „oru i seju”, suštinskih odlika karnevalskog grotesknog realizma, kao jednu od osnovnih karakteristika rata definiše apsolutnu sadašnjost. U pitanju je specifična forma temporalnosti koja predstavlja model paradigmatškog vremena koje, za razliku od sintagmatskog ili dijahronijskog, predstavlja takozvano „praznično vreme”. Ono podrazumeva ukidanje profane temporalnosti i ulazak u apsolutno vreme praznika. S obzirom na to da je ukidanje sintagmatske temporalnosti primarni marker onoga što Mirča Elijade naziva sakralnom stvarnošću, kojoj pripadaju svi modeli liminalnog poretka, dati temporalni model svakako je veoma značajan element u dokazivanju liminalne prirode rata (Eliade, 1957: 68).⁵

Prvi svetski rat svakako je autentični primer liminalnog poretka jer, i pored toga što predstavlja revoluciju u odnosu na tradicionalnu formu rata, jer se u njemu prvi put realizuje pojam industrijske destrukcije kao bezličnog masovnog masakra, nije napustio obrasce koji određuju njegovu obredno-ritualnu genezu. Na prvom mestu, sama odrednica *svetski* ili *veliki* rat, upućuje na doživljaj totalnog poretka koji u

³ Gaston Bouthoul, 1951; Franco Fornari, 1974: 23. Pored ovoga, interesantno je navesti da u studiji *The Origins of Western Warfare*, Dojn Dason (Doynie Dawson) opisuje specifične ratničke obrede u narodu Maring na Novoj Gvineji, koji u svojoj osnovi neodoljivo podsećaju na rablezijanske „ratove bez krvi”, jednog od najupečatljivijih elementa karnevalske topike (Dawson, 1996: 14).

⁴ Istu tezu pronalazimo i u polemološkoj studiji *A Terrible Love of War*, autora Džejmsa Hilmana (Hillman 2004: 22).

⁵ Prethodne navode nikako ne treba shvatiti kao formalno poistovećivanje karnevala i rata, iako bi takvo uopštavanje, s obzirom na zajedničku genezu i isprepletenost funkcionalnih motiva, bilo moguće braniti, već ih treba razumeti u kontekstu Batajeve teze da rat, orgija i žrtvovanje imaju zajedničko poreklo koje je u vezi sa postojanjem zabrana suprotstavljenih slobodi i razuzdanosti destruktivnih sila u čoveku. U kultnoj polemološkoj studiji *Origins of War*, Johana van der Denena, eksplicitno se insistira na specifičnosti Batajeve teorije rata prema kojoj se ratno nasilje tretira u kontekstu razuzdanih karnevalskih orgija: „Primitive war is, according to Bataille, rather like a holiday, a feast day, and even modern war almost always has some of this paradoxical similarity. War was first another outlet for the feelings that are given expression in ceremonial rites; originally war was a luxury. It was no attempt to increase the peoples' or rulers' riches by conquest; it was an aggressive and extravagant exuberance, with the character of a destructive orgy” (Van der Dennen, 1995: 406).

potpunosti određuje egzistencijalni prostor, od kojeg se niko ne može distancirati. U pitanju je, dakle, doživljaj globalnog i sveprožimajućeg događaja koji obuhvata svet u totalitetu, u kome učestvuju svi i koji sve smešta u jedinstveni hronotop u kome dolazi do suspendovanja društveno-hijerarhijskih odnosa profane stvarnosti. Doživljaj Prvog svetskog rata u delima američke i srpske međuratne proze nedvosmisleno insistira na liminalnosti, jasno ukazujući na to da, bez obzira na visok stepen industrijalizacije i demistifikacije, rat zahteva konstantnu zalihu imaginacije. Ono što dakle karakteriše poetički zaokret u međuratnoj prozi o Prvom svetskom ratu nije prevazilaženje inherentne imaginacije ratnog prostora, već funkcionalna zamenjena strukturiranog modela epske imaginacije, nestrukturiranim modelom karnevalske stvarnosti kao liminalnog poretka. U tom smislu data transformacija hronotopa ima suštinski značaj u poetičkom sistemu estetskog prevrednovanja sveta u jednom specifičnom književnom korpusu modernističko-avangardne provenijencije.

2. Od profanog ka liminalnom: poetička transformacija hronotopa

Prvi svetski rat kao ekstremno iskustvo do tada istorijski nepoznate forme masovne destrukcije i bezličnog tehnološkog masakra, ozbiljno dovodi u pitanje operativnost tradicionalnih kulturnih obrazaca i uslovljava radikalnu promenu kako kulturne tako i književnoestetske paradigme. Suočivši se sa ratom u kojem dominiraju mašine i čiji tok određuju finansijski i proizvodno-industrijski potencijali, perfidna ratna propaganda i masovnost ljudstva, što u potpunosti obesmišljava temeljne epske koncepte individualnog heroizma, autori između dva rata uvode u ratni narativ koncept liminalnosti kao specifičan odgovor na date promene u cilju ekspresije novog književnoumetničkog senzibiliteta. Naime, kako ovaj rat ni svojom formalnom organizacijom, realnim tokovima ali ni ishodom, nije odgovarao tradicionalnim modelima romantičarsko-epske imaginacije ratnog prostora, a na osnovu kojih je regrutovana bezmalo sva snaga i motivacija za njegovo vođenje, snažan protest koji obeležava najznačajnija dela međuratne književnosti o Prvom svetskom ratu predstavlja logičan odgovor na iznevereno očekivanje i ekstremno iskustvo surovog razobličavanja dominantnih kolektivnih mitova. Nasuprot obliku epske utopije u kojoj se u prelomnim trenucima za opstanak zajednice pojedincu pruža prilika da se ostvari u kontekstu najznačajnijih vrednosti epskog kolektiva, braneći nacionalno dostojanstvo, slobodu i pravo slabijih i nezaštićenih, kao i ličnu čast, u delima takozvane „proze protesta” rat se doživljava kao forma liminalnog poretka u kojem dominira raskalašno i razvratno, puteno i egoistično, odnosno čiju dinamiku temeljno određuje fantazija izivljavanja potisnutih strasti i želja izvan svih granica obzira. Prikazujući ratni prostor kao prostor masovne destrukcije, prostor prljavštine, bolesti i umiranja lišenog svake uzvišenosti, u koji se ulazi zarad ispunjenja intimno-egoističnih težnji i bekstva od učmale svakodnevice i obesmišljene egzistencije, a u kojem se društveno neprihvatljivo delovanje maskira ispraznom ratnom retorikom ili sistemom krute vojničke hijerarhije, mladi intelektualci koji su u ratu doživeli epifanijsko iskustvo razaranja svih iluzija predratnog društva, razobličavaju u svojim

delima tradicionalne mitove patrijarhalne kulture.⁶ Prenoseći u svojim delima *drugačije* iskustvo ratnog prostora, oni izražavaju protest protiv tradicionalne estetike i kulturnih obrazaca koji u kontekstu romantičarsko-epske tradicije, odnosno patrijarhalne herojske mitologije, teže glorifikaciji rata i njegovih ishoda.

Pošto insistiraju u svom protestu na autentičnoj ekspresiji neposrednog iskustva ratnog prostora, odnosno sledeći avangardno načelo ukidanja estetske distance između umetnosti i stvarnosti, ovi autori otvaraju prostor za predstavljanje istinske dinamike rata kao forme liminalnog poretka. U tom smislu, od značaja je zapažanje Boguslava Zjelinskog koji u narativizaciji doživljava Prvog svetskog rata uočava model naturalističko-ekspresionističke tradicije, što, po njegovom mišljenju, predstavlja „značajnu diskurzivnu transformaciju tradicionalne romantičarsko-epske stilistike” (Zjelinski, 1999: 23–36). Otklon prema tradicionalnoj formi imaginacije ratnog prostora ogleđa se u činjenici da je u centru pažnje lik muškarca-ratnika, ali ne kao epskog heroja ili hrišćanskog viteza-krstaša, već kao mladog intelektualca, zanatlije, trgovca, avanturiste, besposličara ili seljaka, čoveka sadašnjosti, početka dvadesetog veka, koji se predstavlja sa svim svojim strastima, dilemama i iluzijama, i koji, neminovno određen društvenim diskursima i kulturnim stereotipima, predstavlja biće diskontinuiteta.⁷ Ulazeći u nestrukturirani prostor liminalnog poretka, „suočen sa epohalnim slomom svih vrednosti”, junak u izivljavanju svojih skrivenih strasti traga za sopstvenim razrešenjem. U takvom prostoru, oslobođena „bestijalnost” ljudske prirode dominira nad tradicionalnom epskom imaginacijom rata, u potpunosti je razarajući iznutra.

Poslednji američki međuratni roman o Prvom svetskom ratu, roman *Johnny Got His Gun*, Daltona Tramba, karakteristično započinje upravo smeštanjem rata u karnevalski hronotop, ističući u prvi plan sveopštu narodnu paradu kao suštinsko obeležje karnevalske stvarnosti, odnosno primarni marker liminalnog:

World War I began like a summer festival—all billowing skirts and golden epaulets. Millions upon millions cheered from the sidewalks while plumed imperial highnesses, serenities, field marshals and other such fools paraded through the capital cities of Europe at the head of their shining legions. It was a season of generosity; a time for boasts, bands, poems, songs, innocent prayers. It was an August made palpitant and breathless by the pre-nuptial nights of young gentlemen-officers and the girls they left permanently behind them (Trumbo: Intro).

Čitav Trambov proscenijum sa „paradom budala”, egzaltiranom masom koja im kliče i raskalašnim aferama devojaka i oficira, ukazuje na to da je u pitanju trenutak ulaska u „drugu stvarnost”, strukturno drugačiju od one koja određuje svakodnevni život.⁸ Isto zaključuje i redov Valter Vebster (Walter Webster), jedan od juna-

⁶ Najveći broj autora uvrštenih u analitički korpus američke i srpske međuratne proze o Prvom svetskom ratu rođen je u poslednjoj deceniji 19. veka.

⁷ Govoreći o romanu *Dnevnik o Čarnojeviću*, Miloša Crnjanskog, Predrag Petrović u Rajiću vidi tipičnog modernističkog junaka – usamljeni, decentrirani subjekt zagledan u dubine vlastite intime – koji je „izveden iz orahove ljuske na sveistorijsku pozornicu i primoran je da svoj identitet promišlja spram epohalnog sloma svih vrednosti” (Petrović, 2014: 54).

⁸ U tom smislu, kulturna istorijsko-polemološka studija o fenomenu rata od Troje do Vijetnama, Barbare Tačmen, nosi veoma karakterističan naslov *The March of Folly* („Parada budala”). (Tuchman, 1985).

ka romana *Company K*, Vilijema Marča, prisećajući se početka rata kada je sve bilo drugačije, nestvarno i romantično:

It was different when war was declared, and the band was playing in Jackson Park and there were pretty girls dressed in nurses' uniforms urging the men to enlist and fight for their country: it was all different then, and all very romantic... (March [CK]:156).

Činjenica da skoro identičan model pronalazimo u romanima *Srpska trilogija*, Stevana Jakovljevića i *Fragmenta tragoedie belli*, Miroslava Golubovića, ukazuje na to da je u pitanju univerzalna praksa označavanja liminalnosti koja leži u osnovi svakog poretka ove vrste, bez obzira na prostorne ili vremenske odrednice.⁹

Naše je raspoloženje sasvim drugojače od onoga godine devetsto četrnaeste. Onda se pesma orila, a talas oduševljenja vitlao nad zemljom Srbijom. Ljudi nisu imali ni maglovitu predstavu krvavoga razbojišta. Nagla promena, zajednički život drugova istih godina, istovetnih duševnih uzmaha, činili su ljude razdraganim, i bujao je kolektivnan zanos, koji je gušio svaki uzmak i slabiji drhtaj srca (Jakovljević [StII]: 277).¹⁰

•

Po objavi Svetskog rata bio sam dečko od nepunih šesnaest godina. U Beograd je tada nagrnulo mnogo sveta. Seljaci iz okolnih sela sa prebačenim šarenicama preko leđa, okićeni cvećem, hitali su svojim komandama. Roditelji ih ispraćaju. Ljube se, smeju ili plaču. Jedan nesrećniković, valjda radostan što će na Švabu, napio se kao majka zemlja i peva. Omladina ga gleda, divi se i zavidi mu što mokri bratac polazi ovako hrabro

⁹ Značajan argument u korist iznesene teze predstavlja i činjenica da na samom početku svog razmatranja suštinskih poetičkih karakteristika modernosti u prozi Dragiše Vasića, Milo Lompar, takođe, naglašava postupak *razaranja svakidašnjice*, odnosno njene strukturne transformacije u smeru (karnevalske) liminalnosti.

„Pripovedanje u romanu *Crvene magle* otpočinje slikom apsolutne razloženosti svakidašnjice, budući da mogućnost rata ljudi dočekuju *bez zaprepašćenja, odlučnosti, straha* (I, 7). Isticanje ljudske sviknutosti na nenormalnost obeležava da već traje prvi post-trenutak *raskida* sa svakidašnjicom, što znači da se sam raskid odigrao u vremenu koje prethodi vremenu romaneskne priče. Uvodna scena romana, koja je slika ispremeštenosti i nesklada u zbivanjima i slika haosa, sastoji se od tri simbolična prizora (I, 7–8). [...] Sukobljenost teza, kao uprizorenje haosa koji je raskrio svakidašnjicu, oličava načelnu prirodu haosa koji je uzrokovan promenom svakidašnjice, a ne promenama u pojedinačnim doživljajima. U razgovorima koje narator prisluškuje nema diferenciranog lica (I, 8), kao što nema personalnosti (I, 10), pa to što nema ni homogene slike znači da se svakidašnjica raspada višesmerno: tamo gde jedan akter u bekstvu austrijskog poslanika vidi događaj ispunjen zloslutnim smislom, drugi razumeva to bekstvo kao izgovor za ostavljanje žene (I, 8). Perspektive su umnožene, što svedoči o poremećenosti i nenormalnosti zbivanja, i u njihovom ostvarenju i u njihovom smislu, jer je to korak koji, u sudbonosnom času istorije, na pozornicu izvodi kuvara u ulozu diplomatskog proroka (I, 9). U ravnoj obrazini svakidašnjice nemoguće je da, neposredno pre kuvarevog odjekne i ministrovu (jednako pogrešno) prorokovanje, budući da su njoj nepoznata ovakva sažimanja i približavanja, naporednosti i, čak, prirastanja suprotnosmerne vrednosti. Sliku rastvaranja svakidašnjice potencira i narator, jer dovodi (I, 7–8) u istu ravan i tragični („mučne unutrašnje zebnje”) i groteskni („neka, naročita blesava, tupost”) vid svakidašnjice koja to nije” (Lompar, 1996: 14–15).

¹⁰ Na sličan način Stanislav Krakov opisuje iskustvo rata kao „opojnu viziju koja, kao i život, počinje besnim i snažnim zvucima muzike koja bukti, raspaljuje, oduševljava, a svršava se tužnim pogrebnim zvucima koji izdišu u molu” (Krakov [Kb]: 55).

u rat. Beogradske ulice zakrčene svetinom. Železnička stanica prepuna (Golubović [Ftb]: 23).

Parade u tradiciji antičkih trijumfalnih i saturnalijskih svečanosti, kao i Rable-ove karnevalske procesije, govore u prilog tezi zajedničke geneze rata i karnevala, na kojoj insistira Bataj. Pored toga, veza rata i karnevala ne počiva samo na reinterpretiranju određenih okvirnih modela liminalnosti, već leži u samom jezgru verbalizacije ratnog iskustva koje je u potpunosti određeno karnevalskim pogledom na svet. Transformacija hronotopa, koja je uslovljena prirodom rata, odnosno karnevala kao totalnog poretka, predstavlja jednu od osnovnih karakteristika ratne proze koja upućuje na zajedničke korene dva fenomena. Naime, svaki prostor podređen činjenici liminalnog poretka ukida socijalno-hijerarhijske odnose i moralne norme profane (mirnodopske) stvarnosti, ustrojavajući „drugu stvarnost” rata.

Miloš Crnjanski, u romanu *Dnevnik o Čarnojeviću*, početak rata, takođe, povezuje sa ulaskom u drugu, karnevalsku stvarnost. Naime, Vidovdan, dan kada je Gavrilo Princip izvršio atentat na austrijskog prestolonaslednika Franca Ferdinanda, predstavljen je u romanu Crnjanskog kao dan raskalašnog pijanstva i karnevalske ludosti. To je dan kada je *smešni* vidovdanski junak ubio prestolonaslednika, a u „kursalonu” okupljale su se dame svečano obučene, sa velikim žutim cipelama, ispod slike na kojoj su tri *gola* mladića grlila trobojku. Ovakav postupak tematsko-stilskog snižavanja upućuje na specifičan kontekst u kojem se rat doživljava kao forma sakralne stvarnosti sa svojim temeljnim principima razaranja i privremenog ukidanja konvencionalnih formi svakodnevnog života.

Bio je veseo dan, Vidovdan. Uveče su se izopijali, no to je kod nas „od pradedova”. Razbili su prozore, i mnogi su putovali. A topla noć, zvezdana noć, raspaljena od jednog lepog ubistva, horila se od graje i žagora vesele svetine. Pred zoru sam došao kući, legao sam, da spavam; Vidovdan je bio prošao. [...] Varadinske se ćuprije tresle od marša bataljona, a sva julska noć beše svetla od pijane pesme zakićenih vojnika. Čuli smo, da su iza gradskih bedema streljani neki učitelji (Crnjanski [DoČ]: 4–5).

Ništa manje značajni nisu ni drugi prostori koje rat bezuslovno transformiše u razvratne orgijastičke rajeve, bez obzira na to da li se radi o metropoli, malo-građanskoj varošici ili selu u provinciji. Pored Pariza, koji predstavlja san svakog američkog vojnika koji dolazi u Francusku i koji svojom raskalašnom dekadencijom privlači mladiće da ulaskom u svet rata potraže ostvarenje svojih najskrivenijih želja, i svaki drugi prostor neminovno podleže sakralnoj prirodi novog poretka koji ukida sve konvencionalne norme građanskog morala i stvara iluziju apsolutne slobode. U tome se upravo ogleda priroda rata kao totalnog poretka stvarnosti od kojeg se nije moguće distancirati i u kojem su svi prinuđeni da učestvuju prilagođavajući se novonastalom vremenu univerzalne slobode i sveopšte jednakosti. Tako se seoce Befor, u francuskoj provinciji, koje dolaskom američkih oslobodilaca postaje raskalašni erotski Eden,¹¹ nimalo ne razlikuje od nekog sela kod Valjeva „u kojem je kantonovao

¹¹ U pitanju je roman Vile Kater *One of Ours*.

puk 1915, pa se seljanke oslobodile i tako se svi lepo provode – predveče igranke, a po noći sastanci”; ili od Krakovljevog razvratnog Soluna, u koji lađama dovoze žene kao i trupe, i u kojem je čak ustanovljeno odeljenje za nabavku žena; ili, na kraju, od Smiljanićevog Užica koje je rat pretvorio u „jedan ogroman logor vašarskog izgleda, gde se svako veče održava korzo na kome glavnu ulogu igraju oficiri, a zbog čijeg ogromnog broja, i najružnije devojke, usedelice, pa čak i udate žene nalaze dobru prođu”.¹²

U skladu s tim, ispitivanim romanima američke i srpske međuratne književnosti, odlazak u rat se priželjkuje kao bekstvo od isprazne svakodnevice i mogućnost osmišljavanja egzistencije izvan normi svakodnevnog (mirnodopskog) života, u čemu i leži njegova magična privlačnost. Tako je mladi Vilijem Hiks (William Hicks), junak Bojdovog romana *Through the Wheat*, samo jedan u nizu junaka američke ratne proze o Prvom svetskom ratu, koji dolazi u Francusku inspirisan idejom osmišljavanja svoje dotada nepodnošljive egzistencije, verujući da će u haosu rata čitav njegov život dobiti potpuno novi smisao.

He had enlisted with at least the tacit understanding that he was some day to fight. At the recruiting office in Cincinnati the bespangled sergeant had told him: “Join the marines and see some real action.” And the heart of William Hicks had fled to the rich brogue and campaign ribbons that the sergeant professionally wore. [...] Yes, he would be glad to go to the front, to that vague place from which men returned with their mutilated bodies. Not that he was vengeful. But in conflict, he felt, would arise a reason for his now unbearable existence (Boyd [TtW]: 1–4).

I dalje, pored čuvenog Frederika Henrija, Džona Endrjuza, Dena Fuzelija (Dan Fusseli), Ričarda Plama (Richard Plume) i Kloda Vilera (Claude Wheeler), Aleksije Jurišić, predstavlja svakako najupečatljiviji primer magične privlačnosti rata kao fantazije apsolutne slobode i autentičnog muškog života. Junak Vasićevog romana *Crvene magle* dočekuje rat sa olakšanjem, ubeđen da je rat jedini oblik pravog života koji raskida sve iluzije i varke mirnodopske tiranije.

Jest, mora, mora doći, do novog rata. A zašto mora doći ja ne znam i da me čovek ubije ne mogu jasno da pojmmim, i ne pojmmim jasno da li je bolje da do njega dođe ili nije bolje. Jer i ove silne strasti današnjice, sve ove sitne brige obnovljenog takozvanog normalnog života, ponova počinju da grickaju i dosađuju i ovaj život u miru gnjil je nekako i ljigav. Život taj samo je jedno sanjarsko lenstvovanje, nedostojno čoveka koji mora da voli onaj drugi, pun tragičnih, velikih strasti, jedan bujan i buran, pobednički

Here was a village with several hundred women, and only the grandmothers had husbands. All the men were in the army; hadn't even been home on leave since the Germans first took the place. The girls had been shut up for four years with young men who incessantly coveted them, and whom they must constantly outwit. The situation had been intolerable—and prolonged. The Americans found themselves in the position of Adam in the garden (Cather [OofO]: 4477).

¹² Grad je bio pretvoren u jedan ogroman logor, vašarskog izgleda. Konjska i volujska komora svuda. Ulice prljave i pune blata. [...] Mnoštvo oficira. Ulice prepune. Gradanstvo nemobilisano odalo se trgovačkoj jagmi. Niko nije mislio na pomor od tifusa i bojeva iz prošle jeseni i zime. [...] Korzo se održavao uveče kao i ranije. Ali na njemu su glavnu ulogu igrali oficiri. Bilo ih je premnogo, tako da su i najružnije devojke, usedelice pa čak i udate starije žene našle dobru prođu (Smiljanić [Ust]: 60).

život. Ja ne znam i nikad ništa ne mogu znati. Ali osećam neku mutnu, bolnu i zbrkanu napetost u svima silama oko sebe i u sebi. I tu napetost ja ne umem da izrazim, a osećam je i u vazduhu i u stvarima, koje kao da su sve od mesa i mišića i soka i elana (Vasić [Cm]: 12).

Slično Alfredu i Džordžu Takeru (Alfred and George Tucker), junacima Binsovog romana *The Laurels are Cut Down*, koji bez obzira na sve, stalno osećaju da im život izmiče, i da ono što žive predstavlja samo bleđu kopiju istinskog života, kopiju bez „ukusa i smisla”,¹³ za Vasićevo junaka rat je mogućnost razrešenja „nepodnošljive neodređenosti”, dvoumice koja je njegova „teška, fatalna boljka” i koje mora da se oslobodi kako bi živeo, iako taj poduhvat podrazumeva odlazak u smrt. Na stanici, neposredno pred odlazak u jedinicu, Jurišić doživljava prosvetljenje, osećajući u svakom delu svoga bića nagoveštaj razorne sile kojoj ide u susret. Njegov doživljaj nesumnjivo predstavlja autentično iskustvo batajevskog kontinuiteta koje leži u osnovi etike erotizma i čini, prema Bataju, jezgro liminalnosti.

Taj grozni metež, nečuvene, odlučne i najveće strasti, taj najpakleniji pakao koji je ikad jedna stanica doživela da vidi, taj užasni, zverski elan, sav u jezivoj strasti: dočepati se što pre komande, ispuniti dužnost; sve to nezapamćenom snagom provale i u jednom jedinom značenju: potražiti smrt zato što se želi i xoće da živi, odavalo je sliku anarhije kojoj nije bilo ravne. I sav taj lom i urnebes i užas, pun ognja i krvave strasti, pa ono zaglušujuće, svojstveno gamensko zviždanje prstima, ona divlja dreka, gaženje, gušanje, gužva, trk ka vagonima, otimanje o mesta na krovovima i stepenicama vagona, pa poljupci, pesma, šamar i prašina, psovka i zagrljaji, ono trzanje srcâ i uzdisanje, sva ta nesavladljiva i tajna snaga pobesnelih temperamenata slila se bila u jedan pun groznice i neke mutne jeze zvuk i zadah smrti (Vasić [Cm]: 16).

To jezgro, za Bataja, počiva u činjenici da je čovek biće diskontinuiteta, čija je egzistencija trajno razapeta između svakodnevnog života određenog društvenim, moralnim i hijerarhijskim normama profane stvarnosti, kojima se on pokorava gradeći fasadu ličnosti kao društveno odobrene i moralno prihvaćene individue, i iskustva sakralnosti koje je motivisano beskompromisnom potrebom da se prevaziđe mučno stanje diskontinuiteta i uđe u kontinuitet apsolutne egzistencije.

3. Zaključak

Težnja ka integraciji tradicijski nepovlašćenog prostora tela, seksualnosti, raskalašnih erotskih želja i skrivenih strasti u narativnoj transpoziciji neposrednog iskustva rata, predstavlja jezgro avangardnog postupka estetskog prevrednovanja tradicionalnih obrazaca u američkom i srpskom međuratnom romanu o Prvom svetском ratu. Transformacijom tradicionalnog prostora epske utopije u prostor limi-

¹³ They did not seem to be made more real by adding laborious acres. Even if he and George some day became successful dairy farmers, something might be missing. The flavor of life. They might become quite prosperous - and have nothing worth sharing with those who have faith that life will be a rich adventure. In front of him, George's big back sighed. "You don't see it, Alfie, but it's a hell of a life!" (Binns [LaCD]: 81).

nalnog poretka u kojem dominiraju oblici društveno nedopustivog i tradicijski neprepoznatljivog delovanja, gradi se specifičan poetički obrazac koji počiva na estetskom prevrednovanju u funkciji kulturne pobune. Estetsko prevrednovanje u osnovi podrazumeva afirmaciju i pozitivan estetski predznak određenih elemenata koji su kanonski zabranjeni, marginalizovani ili neprihvatljivi prema dominantnim moralno-estetskim standardima, zbog čega 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.

Njihov protest, s jedne strane, motivisan je suočavanjem sa prostorom masovne i bezlične tehnološke destrukcije, izživljavanja najizopačenijih strasti, razvrata i mahitanja izvan svih granica obzira i zabrana koje određuju egzistenciju mirnodopske stvarnosti, kao i sa potpuno izneverenim očekivanjima u postratnom vremenu koje pokazuje svu uzaludnost njihove žrtve. S druge strane, oni ustaju protiv dominantne prakse književne transpozicije ratnog iskustva i njenih tradicionalnih romantičarsko-epskih obrazaca, putem kojih se rat glorifikuje u kontekstu nacionalne epske mitologije i koji u potpunosti dislociraju kolektivno sećanje, radikalno transformišući autentično iskustvo rata. U svojoj pobuni protiv konzervativnog građanskog morala, ratne propagande inspirisane simbolima i vrednostima nacionalne epske prošlosti, i tradicionalne estetike i umetnosti kao institucija čuvanja i prenošenja datih vrednosti, ovi autori u svoja dela uvode elemente „niskog”, „prljavog”, „sramotnog” i „razvratnog”. Na taj način oni razgrađuju epičnost jednog događaja koji, s druge strane, prema tradicionalnim kulturnim obrascima mora biti glorifikovan i mitologizovan u cilju opravdavanja ogromnih žrtava i postizanja kolektivne katarze.

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 tradicionalne umetnosti. Reinterpretiranje prostora rata kao nestrukturiranog prostora izvan konteksta društveno-hijerarhijski ustrojene stvarnosti, koji je radikalno lišen svih obzira i ograničenja, predstavlja poetički postupak pobune, sveopšteg prevrednovanja i detabuiziranja. Naglašavajući da je ulazak u prostor rata ulazak u jednu novu, strukturno potpuno drugačiju stvarnost, u kojoj tradicionalni herojički obrasci nikako ne mogu izdržati pritisak realnosti, autori međuratnog romana o Prvom svetskom ratu insistiraju na novom umetničkom senzibilitetu, odnosno novim poetičkim formulacijama u okviru datog žanra.

U tom smislu, veoma je značajno imati na umu da estetsko prevrednovanje sveta podrazumeva promenu aksiološke optike nasuprot tradicionalnim normama i obrascima društvenog delovanja. To znači, na primer, da seksualno nasilje ili drugi

oblici izživljavanja najskruvenijih strasti nisu prvenstveno dati u funkciji opisivanja monstuozne aberacije subjekta koja je rezultat njegove specifične patologije, već u funkciji razotkrivanja tragične dinamike bića koje u ratu traga za razrešenjem internih konflikata i u nasilju vidi mogućnost razrešenja mučnog diskontinuiteta. Razotkrivanje ljudske prirode u ratu ne treba, stoga, razumeti kao čisto pacifističku kritiku rata, već kao težnju ka estetskom prevrednovanju sveta, problematizovanju tradicionalnih moralnih obrazaca i nacionalnih mitova, koje ratna propaganda perfidno uključuje u projekat inspirisanja ratnog nasilja.

Ukoliko bismo jednostrano zaključili nedvosmisleni antiratni, odnosno pacifistički projekat u osnovi „proze protesta”, implicitno bismo utvrdili njenu utopističku orijentaciju, što je krajnje problematično i u suprotnosti je sa njenim avangardnim osnovama. Nasuprot tome, postavljanje sveobuhvatnog okvira liminalnosti neminovno ukazuje na težnju ka stvaranju jednog poetičkog koncepta koji ima za cilj nedvosmisleno i beskompromisno razaranje svake utopijske konstrukcije, a koji počiva na radikalnom transformisanju vremena, prostora, kolektivnih mitova i međusobnih odnosa, na način koji se u domenu tradicionalnih obrazaca imaginacije ratnog prostora smatra neprihvatljivim.

Literatura

Izvori

- Binns, Archie. 1937. *The Laurels are Cut Down*. New York: Reynal & Hitchcock.
- Boyd, Thomas. 1923. *Through the Wheat*. New York – London: Charles Scribner’s Sons.
- Cather, Willa. 2004 (¹1922) *One of Ours*. Project Gutenberg eBook [Kindle Edition].
- Crnjanski, Miloš. 1921. *Dnevnik o Čarnojeviću*, Beograd: Sveslovenska knjižarnica.
- Golubović, Miroslav. 1932. *Fragmenta tragoedie belli*, Skoplje: Grafičko-industrisko preduzeće Krajinčanac A. D.
- Jakovljević, Stevan. 1961 (¹1934/1935/1936). *Srpska trilogija*, Beograd: Prosveta.
- Krakov, Stanislav. 1994 (¹1921). *Kroz buru*, Beograd: „Filip Višnjić”.
- Krakov, Stanislav. 1991 (¹1922). *Krila*, Beograd: „Filip Višnjić”.
- March, William. 1984 (¹1933). *Company K*. New York: Arbor House.
- Trumbo, Dalton. 1984 (¹1939). *Johnny Got His Gun*. New York: Bantam Books.
- Smiljanić, Dragoslav. 1930. *Usput*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
- Vasić, Dragiša. 1922. *Crvene magle*, Beograd: Srpska književna zadruga, Kolo XXV. Broj 166.

Studije i članci

- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Bataj, Žorž. 2009 (¹1957). *Erotizam*, Beograd: Službeni glasnik.

- Bouthoul, Gaston. 1951. *Les Guerres: Éléments de Polémologie*. Paris.
- Dawson, Doyne. 1996. *The Origins of Western Warfare: Militarism and Morality in the Ancient World*. Boulder: Westview Press.
- Eliade, Mircea. 1957. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, New York: A Harvest Book.
- Fornari, Franco. 1974. *The Psychoanalysis of War*. New York: Anchor Books.
- Hillman, James, 2004. *A Terrible Love of War*. New York: The Penguin Press.
- International Political Anthropology Vol. 2 (2009) No. 1.
<http://www.international.politicalanthropology.org/index.php/jipa-2009/issue-1> [2012, February 3].
- Levinas, Emanuel. 1976. *Totalitet i beskonačno: ogled o izvanjskosti*, Sarajevo: „Veselin Masleša”.
- Lompar, Milo. 1996. *Moderna vremena u prozi Dragiše Vasića*, Beograd: „Filip Višnjić”.
- McLoughlin, Kate. 2011. *Authoring War: The Literary Representation of War from the Iliad to Iraq*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.
- Tuchman, Barbara W. 1985. *The March of Folly: From Troy to Vietnam*. New York: Ballantine Books.
- Van der Dennen, Johan. 1995. *The Origin of War: The Evolution of a Male-Coalitional Reproductive Strategy*. San Rafael: Origin Press.
- Zjelinski, Boguslav. 1999. „Srpski roman o ratu i problem romantičarsko-epske i naturalističko-ekspresionističke književne tradicije”, *Srpski roman i rat*, Despotovac: Narodna biblioteka „Resavska škola”, str. 23–36.

Marijan Mišić

FROM PROFANE TO LIMINAL: POETIC TRANSFORMATION OF CHRONOTOPE IN AMERICAN AND SERBIAN INTER-WAR NOVEL ON WORLD WAR I

Summary

This study examines a poetic transformation of chronotope in American and Serbian inter-war novel on World War I. The importance of this examination resides in the fact that the specific aspect of modern-avant-garde fiction between two wars, which involves some of the most important American and Serbian war novels from that period, was very often misinterpreted in context of humanistic and pacifistic criticism of war and its consequences. The analytical approach to the category of chronotope in this literary context which was determined by the radical suspension of social and hierarchical relations and norms of the profane reality, should emphasize avant-garde tendency towards the aesthetic revaluation of the world as the sole foundation of the narrative transposition of the authentic war experience, trying to establish, in that matter, specific critical perspective on the war as a liminal order of reality and not as an apocalyptic

and faceless technological massacre. The emphasis on the moving process from profane to liminal in the domain of narrative transposition of an authentic war experience, this study insists that it should be understood as a narrative strategy of social and cultural protest of the one literary generation, predominantly young intellectuals, in whose war novels the main value was not a naïve anti-war rhetoric, but a rebellion against the traditional codes of national ideology and aesthetic patterns based on its values.

marijan.misic@gsm-nis.edu.rs

HRONOSIZME U ROMANU *MEJSON I DIKSON*

Sažetak: Dok se bave premjeravanjem granice u kolonijalnoj Americi, astronom Čarls Mejson i geometar Džeremaja Dikson ostavljaju dnevničke zapise raznih vođenih rasprava, od kojih se jedna tiče Mejsonovog ranijeg doživljaja u godini kalendarske reforme (1752). Za razliku od ostalih stanovnika Engleske, on nije iz drugog septembra uronio direktno u oktobrisani četrnaesti, nego je svih izbrisanih jedanaest dana proveo u nekoj vrsti vrtloga, okružen nenastanjenim građevinama i atmosferom zlokobnih gotskih prikaza koji nastanjuju tu onostranu dimenziju dok on pristupa zabranjenim rukopisima u Bodlejanskoj biblioteci. Dok prvo ismijava kafanske nezalnice i njihovo sujevjerje odbijanje reforme, kasnije postaje sasvim uvjeren u postojanje izbačenih dana u paralelnom svemiru. Kroz svojevrsan fukoovski „nabor“ retroaktivnim učešćem savremene nauke modeluje se fizika XVIII vijeka i nudi bogatije čitanje Pinčonovog teksta: tako se u opisu vrtloga vide: pojava koju je Ajnštajn nazvao rijekom vremena, izboj energije visokog stepena, elementi multiverzuma sa različitim vremenskim osima, crna rupa i horizont događaja, a na prihvatljiv način razrješava se i paradoks putovanja kroz vrijeme, koji se mora završiti neuspjehom da bi se putnik odatle vratio i pripovijedao u prvobitnom svemiru.

Ključne riječi: Tomas Pinčon, kalendarska reforma 1752, putovanje kroz vrijeme, njutnovski svemir, multiverzum, fukoovski „nabor“, crna rupa, horizont događaja, paradoks putovanja kroz vrijeme

1. Uvod

Malo je pitanja u cjelokupnom razvoju ljudskog roda koja nose toliki suštinski značaj za kolektivno osjećanje pripadnosti jednoj civilizaciji kao što je to pitanje kalendara; štaviše, jedna od najsigurnijih linija razgraničenja ocrtava se upravo u različitim načinima na koje određena društveno-istorijska grupa mjeri vrijeme, te se u zavisnosti od autorizovanog modela može raditi o solarnim naspram lunarnih ciklusa, o periodima vladavine naspram jedinstvenih istorijskih zbivanja, ili o raznim vegetativnim ciklusima koje skalarno određuje biosfera. Tekst koji analizira ovaj članak modeluje odsječak istorijske epohe u kojoj se prelama burni prelazak sa milenijumskog julijanskog kalendara na još uvijek ne sasvim prihvaćeni gregorijanski, a svijest podanika Britanskog carstva od matice do najudaljenijih kolonija nesigurno se navikava na novo temeljno mjerilo: ne *gdje* žive, nego *kada* žive.

Julije Cezar je 46. godine prije Isusa ustanovio jednostavniji način mjerenja vremena, pošto su cikluse lunarnih kretanja, početka sjetve i žetve do tada određivale

grupe pontifa, podložne i podmićivanju, ukoliko bi, na primjer, pohlepniji zvaničnici željeli da malo duže ostanu na položaju. Cezar je ukinuo i interkalarni mjesec i odredio da se godina računa jedino po kretanju Sunca, naloživši njeno prosječno trajanje od $365 \frac{1}{4}$ dana, s tim da je svaka četvrta dopunjavala astronomska očitavanja trajanjem od 366 dana. Jedan od važnijih problema koje je ovim riješio bio je i datum proljetne ravnodnevce, koji je vratio na 25. mart, poznat odranije iz Numinog doba (Farmer, 2015: par. 16).

Međutim, poslije nekog vremena priroda, shvaćena kao astronomske pojave, pokazala je da ju je ovo ljudsko ukalupljivanje samo približno opisalo i formalizovalo za društvenu upotrebu, pošto je došlo do barem dvije značajne izmjene traženih parametara: na prvom Nikejskom saboru 325. godine odlučeno je da se proljetnom ravnodnevicom ima smatrati 21. mart, a do XVI vijeka nepobitno je utvrđeno da julijanska godina traje nekoliko minuta duže, tj. da na svakih 128 godina dolazi do pomjeranja unazad tzv. tropikalne godine, i da deset akumuliranih dana valja izbaciti kako bi se stvarni datum Uskrsa mogao najpreciznije izračunati (Farmer, 2015: par. 21). Već oko 1550. godine ljetna dugodnevica padala je deset dana ranije od zvaničnog kalendara, tako da je poslije dugih savjetovanja, došlo do izbacivanja 10 dana u kalendaru katoličkih zemalja Evrope, zvanično obznanjeno oktobra 1582. u vrijeme pape Grgura XIII.

Kada je u pitanju Engleska, razlozi neprihvatanja preciznog kalendara koji su usporavali univerzalno računanje vremena više od jednog i po vijeka leže prvenstveno u političkoj netrpeljivosti i religioznoj podozrivosti prema „papistima“ iz velikog dijela kontinentalne Evrope, kao i u nekontrolisanim izlivima gnjeva koje bi ova tranzicija mogla izazvati kod neprosvijedenog sloja naroda, dakle, kod devet desetina žitelja Ostrva, od pamtivijeka saživljenih sa nepromjenjivom harmonijom prirodnih, crkvenih i društvenih prigoda. Kao i mnogi oktroisani akti, nacrt zakona prihvaćen 1751. godine zanemario je duboka religiozna i antropološka značenja prethodnog kalendara, pomoću kojih su ljudi obogaćivali iskustvo bivstvovanja u vremenu. Univerzalno vrijeme sa državnog nivoa našlo je put do parohije, sela, zadruge i porodice, te je dislociralo pojedince naviknute na tzv. prirodno vrijeme. Prva godina u kojoj je reforma sprovedena bila je 1752, a taj rez po antropološkom tkivu nekoliko decenija vlasti su ublažavale dozvoljavajući da se sajmovi i narodni zborovi održavaju u prirodne, ne u nametnute dane, upravo zbog nezaustavljivih ciklusa za koje kalendar ne važi. Naravno, zbog tolikog kašnjenja reforme za katoličkim zemljama, u Engleskoj su iz dotadašnjeg kalendara morali izbaciti 11 dana.

2. Mejson kao pobornik nauke

U romanu *Mejson i Dikson* dvojica geometara, a oba iz nižih staleža društva, prvo iz Kejptauna obavljaju mjerenja udaljenosti Venere od Zemlje kada 1761. godine ona prelazi preko Sunčevog diska (drugi put se desilo 1769. godine, kada dva druga nisu više išla u zajedničke misije). Najvažniji segment romana odvija se u američkim kolonijama Britanije, dok premjeravaju granicu između Merilenda, Pensilvanije

i Delavera (koja će kasnije biti poznatija kao Mejson–Diksonova linija), da bi riješili spor između porodica Pen i Kalvert oko međe njihovih posjeda. Rad ukupno traje od 1763. do 1767. godine, kada pustolovina zajedno sa granicom dolazi do završetka.

Prvu referencu na kalendarsku reformu nalazimo u sekciji romana po povratku u Englesku iz Južne Afrike, a prije odlaska u Ameriku; u lokalnoj krčmi obični ljudi se bune na „ukradene“ dane od deceniju ranije, što astronoma Čarlsa Mejsona podsjeća na očeve prigovore. Najčešći zlonamjerni i usplahireni komentari ticali su se francusko-katoličko-jezuitskog uticaja, što govori u prilog tvrdnji da se racionalizam kod narodnih masa dugo nije dobro primao. U sceni iz gostionice zapaža se sukob dvije struje u društvenom tkivu, dva pogleda na svijet, dvije diskurzivne tvorevine – naučne i narodno-običajne – a najžešći sukob očituje se u katoličko-protestantskom trvenju kao najopštijem zajedničkom imenitelju u vidu obavezne binarne opozicije. U krčmi povratnik sa osmatranja Mejson savlađuje uzrujanost kada se povede gnjevna laička rasprava o „ukradenih“ 11 dana, čime pokazuje da sasvim sigurno stoji na terenu nauke i da sa tog položaja objektivno posmatra neznanice u pojmovnom bauljanju: „Mejson se pretvara da gleda u kopču na cipeli, pokušavajući da ne uzdiše suviše glasno. Od mnogih klasika idiotizma, ovaj idiotizam Jedanaest Dana pridružio se odabranoj šačici koja se možda nikad neće izbjeći“ (Pynchon, 1998: 190). Tačno je da su mnogi – uglavnom priprostiji – stanovnici tadašnje Engleske osjećali zebnju i strepili kakva ih kazna može zadesiti od viših sila, ali brižljivo pripremljen Zakon o kalendaru, uz podršku strastvenog astronoma erla od Meklsfilda (George Parker, Earl of Macclesfield) i državnika erla od Česterfilda (Philip Dormer Stanhope, Earl of Chesterfield), predupredio je većinu iracionalnih zamjerki. Početak godine pomjeren je sa 25. marta na praktičniji 1. januar, o Uskrsu se nije debatovalo isuviše, a svako moguće dovođenje u vezu sa katoličkim uticajem zatomljeno je drugačijim načinom izračunavanja datuma (ali istovjetnim po dejstvu), uz korišćenje tradicionalnog anglikanskog metoda zlatnih brojeva. Uklanjanje 11 dana propraćeno je obimnim astronomskim dokazima, uz pozivanje na osjećaj članova Gornjeg doma za napredak, nauku, rodoljublje, kao i britansku trgovinu i uticaj (Poole, 1995: 111–112). Narodni protesti koje je slikao Hogart (William Hogarth) bili su samo satirični pogled umjetnika na pučko neznanje i ukorijenjene navike, pošto nijedan biograf ili historičar toga doba nije zabilježio nikakvu vijest o stihijskim protestima, a zapisa o tome nema ni u javnim arhivima – naprotiv, hvaljene su i brzina usvajanja zakona i njegova djelotvornost u okviru zajednice više trgovačkih nacija (Poole, 1995: 101–102).

Sujevjrno poimanje nauke i prirodnih zakona dolazi iz mnogo čijih usta, pa i Mejsonovog oca, laika koji se drži prirodnog osjećanja vremena; kako to kod Pinčona često biva, fokalizacija se uz ovaj stimulus sa tadašnje krčme u trenutku premješta na raniji razgovor u porodičnom domu:

„Sljedeći drugi septembar zvaće se, kao i uvijek, drugi septembar, ali dan poslije biće poznat kao četrnaesti septembar, a zatim će se brojanje nastaviti, kao ranije.“

„Ali – biće u stvari treći septembar.“

„Treći po starom kalendaru, da. Ali svi će koristiti novi.“

„A šta onda sa danima između? Meklsfild ih oduzme, i obznani da nikad nisu postojali?“
 „Možemo zvati dane kako god hoćemo. Dati im imena – džordžovdan, čarlsovdan – ili brojeve, sve dok je svima jasno kako treba da ih zovu.“
 „Da, sine, ali – šta se desilo sa Jedanaest Dana? I da li uopšte znaš? Kažeš mi da su tek tako... nestali?“ (Pynchon, 1998: 191).

Kada mu saopšti da će biti jedanaest dana mlađi i da neće ostariti do onog datuma na koji prelaze, otac poviče da će upravo ranije ostariti, sa nekim pogrdama na sinovljeve račun koje roditelji u velikom gnjevu znaju izgovoriti. Gosti u krčmi navode uobičajeni arsenal teoretičara zavjere, kao pozivanje na „vječitu“ borbu između Britanije i Francuske, i paranoično uklapanje Britanije u „svjetsku“ zavjeru: „Zato što su njihovi filozofi i naši“, objašnjava gospodin Hejlstoun, „svi udruženi, sa filozofima iz drugih zemalja Evrope, i sa jezuitima, a posjeduju i mašine, praškove, zrake, eliksire i slično... da čak i agenti kraljeva moraju primaći ruke sebi“ (Pynchon, 1998: 191).

Razdražen tolikim samouvjerenim neznačajkim mitotvorstvom, Mejson ne otkriva šta zaista misli o ovim suludim hipotezama, nego odlučuje da se sa gostioničkim genijalcima prikriveno našali ispredajući priču o tajnim dogovorima za koje je saznao iz „prve ruke“: „Da, zloglasna zavjera protiv Jedanaest Dana, hm, koju je održavao, kako kažu, mlađi Meklsfild, usmjeravala se ne protiv prostora, nego više protiv... vremena“ (Pynchon, 1998: 192). Dok Meklsfilda i kraljevskog astronoma Džejsma Bredlija (James Bradley) oslikava kao dva urotnika dobro plaćena da održavaju piramidu neznanja, plasira publici ideju: „Tu se nalazilo vrijeme kome se mora uskratiti sloboda isticanja. Kao da, dok Dani leže zamrznuti, sama smrtnost ne može polagati nikakva prava“ (Pynchon, 1998: 194). U tu svrhu je, nastavlja Mejson sa konfabuliranjem koje neznalice željno upijaju, Meklsfild unajmio azijske Pigmeje da nasele to zamrznuto vrijeme i da ih prost svijet u Glosterširu nazire kao utvare kroz koprenu povremenih prikaza, svojevrskih proboja drugog svemira u naš. Našao je posadu svog vremenskog eksperimenta u domenu govornika jezika koji više nema glagolska vremena, a ni imenice padeže – pošto su ovi ljudi ostali nepažljivi prema nizovima u vremenu kao što su udaljeni od subjekata, objekata i posesije (Pynchon, 1998: 195). Teško je ne uvidjeti dubinu neznanja koje kafanski mudrijaši pokazuju, i što im Mejson više plasira nekoherentnih zamisli (Pigmeji ne nastanjuju prevažno Aziju, čak ni u popularnoj mašti, niti im je jezik kineski, a i evropski jezici sa složenim glagolskim vremenima ne ostvaruju temporalnu referencu samo pomoću sufiksa), to je uvid u neizgrađenost njihovih stavova obimniji, dublji i humorističniji, a oštrica ironije detaljnije definisana.

3. Fantastično konstruisanje multiverzuma

Velečasni Vilks Čerikouk, saputnik Mejsona i Diksona sa američkog putešestvija, pripovijeda događaje dvadeset godina kasnije, a čuva i štampani faksimilni primjerak terenskih dnevnika koje su njih dvojica vodili za vrijeme geometarske misije – on traži obrazac u datumima, ili mu nenadano neki intervali zapadaju za oko

dok laički tumači njihove bilješke dvadeset godina kasnije. Neke događaje omeđuju ciklusi od 11 dana, bilo da su počeci ili cjelokupno trajanje, pa tako u jednom segmentu dnevnika otkriva „pravilnosti“: „Brendivajn – 11 dana – Vilijamsberg – Anapolis – 11 dana – odlazak – poglavica irokeskih plemena odbija da ide dalje od ratne staze – 11 dana – povratak na istok“ (Pynchon 1998: 554). Tako i učeni sveštenik na osnovu nekoliko nasumičnih činjenica, protumačenih jednostrano i pristrasno, zapada u istu zamku sujevjerja kao i slabo pismeni birtijaši dvije i po decenije ranije. Pronašavši nekoliko događaja koji se daju povezati izdvojeno od stotina drugih koji se ne podvrgavaju ovom prostom kriterijumu, za ukupni princip cijele avanture postavio je osobinu koja nije nužno suštinska ni za parcijalni, a kamoli integralni korpus podataka: „Od 27. avgusta '68, kada su računi izmireni a posao zvanično završen, do 7. septembra, njihove posljednje noći u Filadelfiji prije nego što su uhvatitli halifaški poštanski brod u Njujorku. Neprekidno se javlja ovaj isti interval, ukazujući na skriveni korijen zajednički svemu. I prijatelji, vjerujem da nije ništa drugo do čuvenih Jedanaest Dana Koji Nedostaju iz Kalendarske reforme '52“ (Pynchon, 1998: 554).

Ovu odsutnost osjećali su svi rođeni oko godine 1730. i ranije u Engleskoj, a u međuvremenu je i pod uticajem suprugine smrti, kod Mejsona takođe prešla u vjerovanje da se tih 11 dana kreće u sporotirajućoj petlji (vrtlogu) tangentnoj sa linearnom putanjom onog što zamišljamo kao Obično vrijeme, ali iz nje isključeno, dok se ponavlja bez kraja. U jednoj pauzi rada na omeđivanju američkih kolonija, Mejson pripovijeda Diksonu kako se spotakao u taj kovitlac vremena i zaista obreo u trećem septembru 1752. godine, danu koji zvanično nije trebalo da postoji, kao ni deset datuma poslije njega – taj dan je za ostatak Engleske označen kao *Tempus Incognitus* (Pynchon, 1998: 556).

Na izmaku 2. septembra, dok su Mejson i Rebeka živjeli u Glosterširu, sve duše su isparile i ostavile veliki ljudski vakuum, jer su se svi drugi prebacili u 14. septembar, a u zapustjeloj zemlji vidjele su se samo posljedice života – žiške, žar, preostala hrana i časovnici zauvijek zamrznuti u ponoć. Priroda se nalazila u stanju rane jeseni, a samo životinje koje niko nije znao ili držao došle su u treći septembar. Potražio je ima li ikog drugog sa istom sudbinom, pa se zaputio u Oksford, vjerujući da se i njegov učitelj Bredli ubacio u vrtlog znajući mnoge formule, fizičke i onostrane. Mejson nije zaspao ni trenutka istražujući u do tada nepoznatim podrumima bibliotečkog kompleksa Bodlejane, žudeći za svim znanjem svijeta. Kada bi pala noć, a on se zadubio u čitanje, slušao bi šuštanje nekih svjesnih bića kojih se užasavao – ona su ostala neimenovana, najvjerovatnije zato što nije imao ni iskustvo ni nomenklaturu da ih tačno klasifikuje. Svih 11 dana Mjesec je bio fiksiran na istom meridijanu i u punoj fazi, nepomično stojeći na nebu – s druge strane, astronom je bio i svjedok izlaska sunca (Pynchon, 1998: 557) u ovom paradoksalnom svemiru sa vidno drugačijim fizičkim pravilima.¹ Razna stvorenja su letjela po noćnom vazduhu, ali nisu bila šišmiši, urlala su kao psi, a on je drhtao od uzbuđenja pred natprirodnim pojavama i zamišljao da može ostvariti šta god hoće dok je u vrtlogu.

¹ Autor je zahvalan astrofizičaru dr Bojanu Arbutini na objašnjenju da ovakav svijet može postojati samo u fikciji, pošto se u prostorvremenu ne može naći zamrznuto vrijeme.

Kada je izašao iz dvorišta biblioteke, susreo se sa nevidljivom barijerom i nije dobio dozvolu da uđe u centar otkrovenja i da pronikne u tajnu sile koja je otvorila prolaz u paralelni svemir. Radije je izabrao da ostane duhovno smiren nego da se uklopi u paradigmu faustovskih likova koji u žudnji za potpunim znanjem izgube dušu. Na neobjašnjiv način primio je jasnu poruku da su ključevi i pečati gnoze za njega preopasni, i da se ima držati obećanja Svetog pisma.

Možda je Mejson imao priliku da izmijeni sebi život nedosegnutim znanjem, koje se nalazilo u oku vrtloga, a da bi prešao tok vremena u neposrednoj blizini oka, morao bi ići uzvodno (u prošlost) da dođe radijalno do centra, tokom čega bi se morao suočiti sa mogućim ništavilom kada unatraške prođe međaše svog života, i dođe do centra spoznaje. U magnovenju je vjerovatno pretpostavio da bi i sopstveni duh vratio na prapočetak i istovremeno bio i čovjek sa prošlošću i neispisana ploča. Čim je stigao do barijere, 11 dana van vremena mu se završilo, a neke od prikaza koje je viđao sada je razumio kao aveti onih ljudi koji su se odmah pomjerali u 14. septembar, i pohodili ga iz budućnosti, ne iz prošlosti. Kako ga je vrtlog napuštao, tako je vidio sve jasnije da su aveti produžene prostorvremenske projekcije običnih ljudi, postalo mu je jasno da se vraća u svijet koji je volšebno napustio; izdužene linije su se konačno komprimovale u poznate ljude i okolinu, a konačno zaustavljanje označio je opaženi lik Rebeke, koja ne znajući šta mu se zbilo, smatra da je bio duhom neprisutan na nekoliko trenutaka na neponovljivoj izmjeni dva dana i dva kalendara.

Sudeći po Mejsonovoj uvjerenosti u ove nadnaravne događaje van zvaničnog vremena, po detaljno opisanom putovanju u prostorvremensku nišu, moglo bi se reći da kako tok sižea odmiče prema kraju, lik ironično upada u protivrječnost sa sveukupnom naučnom doktrinom koju je tokom astronomske karijere zastupao. Kao pripadnik niže klase (sin pekara), očekivao je da se nastavi običaj postavljenja zanatlijskih sinova na mjesto kraljevskog astronoma, ali je taj niz prekinut imenovanjem Nevila Maskelina (Nevil Maskelyne), šuraka zapovjednika Indije Roberta Klajva (Robert Clive), što ciničnog Diksona uopšte nije iznenadilo, nego mu je izgledalo sasvim uobičajeno za relativno krute obrasce ponašanja više klase. Sama izmjena kalendara služila je propagandnoj polarizaciji koju su književno-umjetničkim radom stvarali viši slojevi da nižu klasu označi kao zadržtu, neznačajku i retrogradnu, a sebe kao naprednu i otvorenu zdravom prosvjetiteljskom razumu u tehnikom sve prožetijem svijetu (Hinds, 2000: 194). Kako trajnost pamćenja „hronološke rane“ provijava kroz cijeli roman i u vidu eksternih i internih analepsi, Mejson pokušava da razvije imunitet na tu „povredu“ i implicitno pokazuje da ga inercija računanja vremena po starom kalendaru nipošto nije napustila. Odstupanja od linearne hronologije javljaju se u vidu fukoovskog „nabora“, šava u vremenu koji u isti mah pokazuje i ranu i zacjeljenje, posebno kroz podsjećanje na kalendarsku reformu, a i uz aluzije na elemente kulture XX vijeka – konoplja, lik srodan mornaru Popaju, „satelitski“ pogled na Zemlju kroz koordinatni sistem Diksonovog učitelja Vilijama Emersona, ili kušanje kafe na svakom koraku, na koje načine ovo neprekidno upadanje kasnije istorije u vremenski prostor XVIII vijeka stvara „nabor“ u linearnom vremenu (Hinds, 2000: 198). Što se tiče vanknjiževnog svijeta modelovanog u ovom romanu, i njegovo ustrojstvo daje za pravo autoru što je konstruisao dijegezu sa više

od jedne vremenske osi, od kojih jedna čini izboj u višedimenzionalni univerzum, budući da su neki kolonisti koristili oba kalendara, mada je novo računanje usvojeno izuzetno brzo u svih 13 teritorija i smatra se da je doprinijelo jedinstvenom jačanju nacionalne svijesti i spremnijem prihvatanju zakona kada su se odvojili od matične zemlje (Smith, 1998: 583). Ova podvojenost vremenskog toka u skladu je i sa hipotetičkim završetkom zemljomjerske pustolovine, naknadno datim u vidu metanarativnog komentara: „Pretpostavimo da Mejson i Dikson i njihova linija ipak pređu Ohajo, i nastave na zapad u razmacima od uobičajenih deset minuta stepena, a svaki nastavak priče pronade družinu odmaklu u drugi niz životâ, drugu poteškoću koja se mora razriješiti prije nego što opet nastave“ (Pynchon, 1998: 706).

Shvatanja fizike koja izlaže naučna matrica u ovom romanu decidirano su preuzeta iz njutnovskog pojmovnog okvira i terminologija uveliko odgovara izrazima kojima su se služili naučnici Mejsonove i Diksonove epohe, ali određeni fenomeni nametnuti su i znanjem empirijskog autora o fizici XX vijeka, te tako retroaktivno ulaze u tkivo romansirane prošlosti. Pojam vremena se mijenjao tokom vijekova, pa je za Njutna ono bilo nalik streli: odapeta strela nikada ne mijenja smjer i putuje nepogrešivo i ravnomjerno ka meti. Ajnštajn je uveo pojam zakrivljenog svemira po kome je vrijeme više nalik rijeci koja blago ubrzava ili usporava dok vijuga kroz kosmos. Potonjeg fizičara je brinula mogućnost da bi se rijeka vremena mogla okrenuti u suprotnom smjeru, jer u njoj možda postoje vrtlozi ili račvanja (Kaku, 2014: 109). U samom romanu vrtlozi se pominju na više mjesta, a bili su pokušaj kontinentalnih filozofa da objasne kako se prostor može ispuniti materijom bez preostalih šupljina, a da opet dozvoli kretanje; Emerson nije podnosio koncept vrtloga u jednačinama, i tu fobiju prenio je i na učenike, tako da Mejsonova priča o ulasku u vrtlog kod Diksona u prvi mah izaziva sujevjernu bojazan. Slikovni opis koji daje Mejson sadrži sliku vrlo blisku upravo tadašnjem pojmu vrtloga: „Lično sam se spotakao, preneražen i nepripremljen, u taj sami vir (Whirlpool) u vremenu – našavši se u trećem septembru 1752...“ (Pynchon, 1998: 556)

Kako se i po ulasku i po izlasku iz administrativno „izbrisano“ svijeta jasno vidi, Mejsona je zahvatilo ogromno energetske pražnjenje, teško objašnjivo i po današnjim standardima teorijske fizike, a svakako još nedostižno po opremi i metodima eksperimentalne fizike. Po opisu položaja Sunca i Mjeseca, u ovom svemiru vladaju drugačija pravila od svemira koji je na 11 dana astronom napustio: od Engleske je ostao samo geografski okvir, a živi organizmi javljali su se samo sporadično, kao pomenute životinje bez vlasnika, dok su razumna bića koja je slušao noćima prevazilazila moć poimanja i hrabrost prirodnjaka da ih sretne licem u lice.

Teorija multiverzuma nalaže da za svako vrijeme t postoji svemir ω takav da je sadašnje vrijeme u ω neko t . Dok su svima ostalima u svemiru α minuti i dani proticali tako da pokazuju „prirodni“ ljudski okvir, Mejson je u svemiru β samo priručno mogao određivati protok vremena t_β pomoću referentnog okvira iz svemira α . Ukratko, milioni ljudi ostali su u izvornom prostorvremenu (α i t_α), dok je pojedinac prešao u svemir β a računao vrijeme po t_α , ne znajući ni za kakav drugi hronološki standard. Ako se Mejsonovo putovanje u „izbrisane“ dane zaista dogodilo, a nije bilo plod njegove uobrazilje, putovao je u 3. septembar 1752 _{β} iz svemira α , jer dani

u koje je putovao nisu prethodnici njegovih doživljaja iz 14. septembra 1752 _{α} i on t_β ne posjećuje ponovo (*revisit*), nego se u njemu obrete na jedinstven i neprotivrječan način, zato što se ni događaji poslije 3. septembra u svemiru β nisu odveli dok učesnik u njima nije tu došao. Pobornici multiverzuma tvrde da se bilo koja radnja koju subjekt S preduzme poslije putovanja u prošlost/budućnost odvija u alternativnom svemiru i da stoga ne može uticati ni protivrječiti događajima iz njegovog sopstvenog (Abbruzzese, 2001: 36). U ovakvom slučaju, uputno je napomenuti da je Mejson prije putovao kroz svemir nego kroz vrijeme, ili još tačnije, da je putovao u slične dane u drugom svemiru, za koje branilac teorije multiverzuma smatra da su isti kao naši. Paradoks putovanja kroz vrijeme da će subjekt „pet minuta od sada biti sto godina od sada“ riješiv je ako uzmemo da je pet minuta relativno na sistem osi K , a sto godina relativno na sistem osi K' (Smart, 1963: 240), tako da Mejsonova avantura u „izgubljenim danima“ sa dosta učešća spekulacije spada u Ajnštajnovu rijeku vremena koja meandrira kroz svemir, a uvlačenje u vrtlog jako liči na pojam crvotočine koja spaja dvije tačke u prostoru (isto tako, crvotočina može spajati i dvije vremenske tačke). Do skoro suprotnog stava Mejsona prema „zavjeri“ koju je pred naivčinama potajno ismijavao nekoliko godina prije toga dolazi kada zbivanja iz vrtloga prepričava Diksonu: sada ga opsjedaju iste takve fantastične slike bića nevjerovatnijih nego pomenuti azijski Pigmeji, sjećanja na legendarne rukopise nedostupne običnim smrtnicima, i utisci o svijetu u koji on prodire nezvan kao slučajno bačeni Pigmej iz konstruisane legende. Ako se radi o njegovoj uobrazilji, ona je vrlo lako mogla biti podsvjesno aktivirana mehanizmima šarene laže o ubačenom egzotičnom narodu koji nastanjuje ukradene dane i u njima stražari, tako da vjeruje u konstruisani svemir u potpuno okrenutoj vrijednosnoj projekciji u odnosu na onu kada je bio u ulozi fantasta. Imajući u vidu da astronom uranja u volšebni prostor čije vrijeme kalendarski ne postoji, ovaj događaj bi se mogao posmatrati i kroz metodologiju koju nudi naredni roman, *Protiv dana* (2006), a zove se kvaternionski prostor – u višoj dimenziji nego što su postojeće tri nalaze se iracionalni brojevi kojima se definiše položaj objekta u složenijem koordinatnom sistemu. Po svoj prilici, kreiranje proznog svemira XVIII vijeka u samom začetku nosi povratne uticaje kasnijih epoha koji prožimaju autora, tako da se naslage prirodoslovnog znanja iz XIX i XX vijeka nalaze već unaprijed pripremljene kao hermeneutički horizonti i kanali komunikacije nužni današnjem čitaocu. Kako tvrdi Gadamer: „Onaj ko hoće da razume neki tekst, uvek izvodi projekciju. On projektuje smisao celine čim se u tekstu pojavi prvi smisao. A prvi smisao pojavljuje se samo zato što on tekst već čita s izvesnim očekivanjem određenog smisla. U izradi takve pretprojekcije, koja se stalno revidira pomoću onog što se pojavljuje pri daljem prodiranju u smisao, sastoji se razumevanje onog što je tu“ (Gadamer, 2011: 348).

Kada je Mejson izašao iz biblioteke da bi naprosto objedovao, susreo se sa nevidljivom preprekom, koju je razumio kao suviše veliku opasnost da se s njom hvata ukoštac. Nije znao izvor uticaja, ali je to energetsko zračenje razumio kao poruku da sveukupno znanje košta duševnog mira: „Šta je bio taj uticaj, ne mogu reći. Možda artifakt vrtloga. Možda navala nekih nevidljivih bića“ (Pynchon, 1998: 560). U razmatranju puta kroz vrijeme ili druge univerzume vrlo često se javlja logički pa-

radoks ubistva sopstvenog djeda ili babe, koji podriiva samu mogućnost da je subjekt uopšte začel, a opel se nalazi u drugom vremenu gdje može napraviti sudbonosni korak. Ako primijenimo logiku fizičara na Mejsonovu izjavu: „Otišla je prilika koja mi je mogla promijeniti život“ (Pynchon, 1998: 560), da bismo dobili pravi paradoks, moramo urediti stvari tako da ako ne uspije da kroči u vrtlog, uspješće. U ovom razvoju situacije ka krajnjem rješenju koje zadovoljava i polazni svemir, može se desiti mnoštvo stvari, od kojih izdvajamo: možda ga neka buka omete u posljednjem trenutku, možda promaši uprkos svem vježbanju, možda ga izdaju nervi, možda čak osjeti i neuobičajenu grižu savjesti, a spisak proširuje Pol Horič (Paul Horwich): „Neko ko želi da ubije ranog sebe možda bi se zanio, pištolj bi mogao zaglaviti, ili bi briljantni hirurg mogao biti pri ruci da izvadi metak iz djetetovog mozga“ (Maudlin, 1990: 304). Ovi rezultati *deus ex machina* možda izgledaju nezadovoljavajuće, ali povlače pretpostavku da okolnosti uvijek treba da djeluju kako bi se izbjeglo ubistvo (ili skok u vrtlog totalnog znanja). Ako je uspjeh logički nemoguć, onda se mora zbiti neuspjeh, koliko god bio barokno zamišljen. Dosljedno rješenje koje dozvoljava putovanje kroz vrijeme mora pribjeći ili zavjerama ili čudima. Zavjere podrazumijevaju da uslovi svemira budu ograničeni, npr. nekom zaštitničkom silom, a čuda rješavaju paradokse tako što ukinu same zakone fizike (Maudlin, 1990: 304–305). Po astronomovom ličnom priznanju, neko ili nešto mu je poslalo razgovjetnu poruku o prevelikoj opasnosti potpunog znanja zabranjenih i skrivenih stvari, i čak naložilo da zaboravi tekstove koje je zamislio da je vidio (Pynchon, 1998: 560). Ovakav rasplet događaja u odsudnom trenutku izbora „ili-ili“ djeluje kao da iznevjerava Diksonova ili (na ekstradijegetičkom nivou) čitaočeva očekivanja, ali je on i jedini mogući da bi se narativno Ja vratilo u matični svemir i izvijestilo o tome što je doživljajno Ja iskusilo – da se odvažio u središte vrtloga, njegov povratak u prvobitnu stvarnost ne bi više došao u obzir.

U datom opisu primjećuje se ranije pomenuti implicitni „nabor“ koji hiper-vremenski povezuje shvatanja fizike iz XVIII vijeka sa onima kojima je bio izložen autor dok je odrastao, školovao se i pisao roman krajem XX vijeka, a tiču se pojave u svemiru koja u sedmoj deceniji Mejsonovog i Diksonovog stoljeća nije imala nikakvo ime. Tek godine 1783. britanski astronom Džon Mičel (John Michell) zapitao se šta bi se zbiljo da zvijezda postane tako velika da brzina oslobađanja od njene gravitacije postane jednaka brzini svjetlosti, i zaključio da bi takvo tijelo bilo nevidljivo za spoljni svijet. Prošlo je skoro sto pedeset godina dok Karl Švarčšild (Karl Schwarzschild) nije iznašao formulu za izračunavanje gravitacije „tamnih zvijezda“ i potom utvrdio da ih okružuje „magična sfera“, tj. tačka bez povratka (danas poznata kao *horizont događaja*), koja bi progutala svakog putnika iza njene međe. Ni svjetlost, a kamoli ljudsko biće, ne bi se mogla vratiti kada je takva zvijezda usisa (Kaku, 2014: 97–100).

Analogije sa današnjom fizikom crnih rupa vide se u Mejsonovom opisu, datom u aproksimativnom vokabularu odgovarajućem za njegovu epohu; opisujući priliku koju je pod strogom naredbom neke više energije morao propustiti, stvara sliku objekta dinamike vrlo slične današnjim masivnim urušenim zvijezdama: „Ležala je u oku tog vrtloga – kako bih prešao tok vremena koji ga okružuje, morao bih ciljati

malčice uzvodno, ili ka prošlosti, da održim radijalni kurs ka središtu...“ (Pynchon, 1998: 560). Iz današnje perspektive, oko vrtloga lako bi se moglo nazvati singularitetom u crnoj rupi, a vidljivi tok vremena koji okružuje oko prikazuje životnu istoriju crne rupe; Mejsonov pomen lica koja se od izduženih polako pretvaraju u ovalna takođe je dosljedan sa pretpostavkama o rastrgavanju atoma i izduživanju čvrstih tijela u svojevrsne špagete dok ih gravitacija konačno ne zgnječi (Kaku, 2014: 100). Završni detalj koji se može izdvojiti u astronomovoj pripovijesti – tok vremena – na tragu je Van Stokumovog (Willem Jacob van Stockum) modela brzorotirajućeg cilindra, jer ako se neki velik cilindar u kosmosu okreće brzinom jednakom ili bliskom brzini svjetlosti, za sobom povlači tkanje prostorvremena, u procesu nazvanom *povlačenje okvira*. Pun krug oko cilindra teorijski bi omogućio putniku da se vrati u vrijeme prije vremena iz koga je krenuo (Kaku, 2014: 109–110), dok je Mejsonovo mišljenje o povratku u prošlost malo arhaičnije izraženo u metafori skoka ka prošlosti da bi ga rijeka vremena tačno odnijela ka centru. Sam skok u stranu po sebi podrazumijeva da se u vrtlogu tako guste gravitacije prostor i vrijeme očigledno tako krive da mijenjaju standardna pravila fizičkog modela Isaka Njutna.

4. Zaključak

U bilo kojem slučaju, možemo sa sigurnošću prihvatiti da je Mejsonovo neuranjanje u oko vrtloga, pod uslovom da ga u dijegezi uzimaju za istinito, a ne za halucinaciju, hermeneutički važan doprinos posmatranju svemirskih zakona, i da je odustavši od prelaska preko horizonta događaja, u svakodnevni svijet sa ove fantastično-naučne ekspedicije donio ono što bi gravitacija progutala – narativne informacije koje učvršćuju svijest o paralelnim svjetovima u dotada monolitnom kosmosu. Pinčon pokazuje protejsku moć gradeći višestruki okular kroz koji se fantastična pojava sagledava, tako što raslabljuje Mejsonovu prvobitnu uvjerenost u astronomsku doktrinu i podstiče i junaka i čitaoca na provjeravanje i pobijanje hipoteza – ovog prvog u sopstvenoj naučnoj sinhroniji, a drugome obezbjeđuje i prednost referentne tačke XX vijeka, dajući mu nadmoćni metanaučni položaj sa koga se Čarls Mejson punije vidi kao pionir egzaktne nauke u svoj nepreciznosti i ironiji koje vremenska distanca nužno otkriva.

Literatura

- Abbruzzese, J. 2001. On Using the Multiverse to Avoid the Paradoxes of Time Travel. *Analysis*, Vol. 61, No. 1, 36–38.
- Farmer, K. 2015. History of the Calendar. Dostupno na: <http://www.walkinthelight.ca/History%20of%20the%20Calendar.htm> [9. jul 2016].
- Gadamer, H.G. 2011. *Istina i metod: osnovi filozofske hermeneutike*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Fedon.

- Hinds, E.J.W. 2000. Sari, Sorry, and the Vortex of History: Calendar Reform, Anachronism, and Language. *American Literary History*, Vol. 12, No. 1/2, 187–215.
- Kaku, M. 2014. *Paralelni svetovi*. Prev. Ana Ješić. Smederevo: Heliks.
- Maudlin, T. 1990. Time-Travel and Topology. *PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association, Volume One: Contributed Papers*, 303–315.
- Poole, R. 1995. “Give Us Our Eleven Days!”: Calendar Reform in Eighteenth-Century England. *Past & Present*, No. 149, 95–139.
- Pynchon, T. 1998. *Mason & Dixon*. London: Vintage.
- Smart, J.J.C. 1963. Is Time Travel Possible? *The Journal of Philosophy*, Vol. 60, No. 9, 237–241.
- Smith, M. 1998. Culture, Commerce, and Calendar Reform in Colonial America. *The William and Mary Quarterly*, Vol. 55, No. 4, 557–584.

Sergej Macura

CHRONOSCHISMS IN THE NOVEL *MASON & DIXON*

Summary

While they were occupied marking the line in colonial America, astronomer Charles Mason and surveyor Jeremiah Dixon left field journals of various discussions they had, one of them concerning Mason’s earlier experience in the year of the calendar reform (1752). Unlike the other inhabitants of England, he did not pass directly from September 2 to the octroyed September 14, but he spent all the removed eleven days in a sort of vortex, surrounded with uninhabited structures and an atmosphere of uncanny Gothic apparitions which filled the hidden dimension as he accessed the forbidden manuscripts in the Bodleian Library. Whereas, at first, he ridiculed tavern ignorants and their superstitious non-acceptance of the reform, he later becomes completely convinced of the existence of the dropped days in the parallel universe. Through a kind of Foucauldian “fold”, Pynchon’s retroactive use of contemporary science models 18th-century physics and offers a richer reading of the novel: thus the description of the vortex includes the phenomenon named the river of time by Einstein, a high-energy burst, elements of the multiverse with different time axes, a black hole and event horizon, and the time travel paradox, which must end in failure so that the traveller could return from there and narrate the story in the original universe, is also resolved plausibly.

sergej.macura@fil.bg.ac.rs

HRONOTOP RASKRŠĆA – FRANKENŠTAJN I VAMPIR KAO FIGURE MODERNOSTI

Sažetak: Početkom 19. veka, u leto 1816. godine, u gotski osmišljenoj vili u okruženju Ženevskog jezera, Meri Šeli (Mary Shelley) i Džon Polidori (John William Polidori) sanjaju košmarne literarne figure evropske modernosti – galvanizovanog kompozitnog tela Frankenštajna (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818) i vampirskog tela feudalnog lorda Rutvena (*The Vampyre*, 1819). Obe figure su poseban vid lutalačkog potencijala, date na raskršću epoha i na međama evropskih simboličkih mapa. Kao bića raskršća, Frankenštajn i lord Rutven su postali česta referenca u savremenoj kritičkoj teoriji i brojni teorijski pristupi ove figure posmatraju kao naličje ideje progressa u osvjet modernosti, kao najveće strahove buržoazije i kao monstrume modernističkog zamajca tehnološkog razvoja. „Moderni Prometej“, Frankenštajn, doživeo je preobražaje od romanesknog elokventnog čitaoca Miltonovog *Izgubljenog raja* do filmskog monstruma kome je oduzeta moć govora, i od narativno „nepredstavljive“ figure do mnoštva vizuelnih prikaza u masovnoj kulturi. Preobražaj lorda Rutvena, vampira, jeste umnogome kompleksniji i temporalnost ove metamorfoze može se pratiti unutar same književnosti. Naime, polidorijevski vampir nalazi vlastiti odraz u suton 19. veka u Stokerovom liku Drakule (1897). Ovaj rad predstavlja pokušaj da se prikažu likovi Frankenštajna i lorda Rutvena kao formativni likovi u mozaiku viktorijanskog imaginarijuma čudovišnog na „početku“ epohe modernosti, s jedne strane, i da se ovim likovima pristupi iz izmeštene bahtinovske perspektive romanesknog hronotopa, koji, u slučaju ova dva romana, prevazilazi ideju hronotopa romana i nastoji obuhvatiti hronotop epohe koji bi uvek bio vremeprostor raskršća, krize, strahova i nadanja, s druge strane. Frankenštajn i lord Rutven jesu podjednako zastrašujući ekscesi industrijskog doba i nužni ishodi kasnog 20. veka i, prema tome, oni jesu mesta preispitivanja i prevrednovanja koncepta (post)modernog subjekta biopolitike, nekropolitike i biotehnoloških snova savremenosti.

Ključne reči: gotski roman, istorijski vampirizam, kriptomimeza, temporalnost, hronotop, *epoha*, čovek, monstrum

„Vampiri, sahrane, smrt: zakopati leš na mestu na kom se put račva kako, kada ustane iz groba, ne bi znao kojim putem da pođe. Probosti kocem njegovo srce: biće zakovano za zemlju na mestu raskršća, i progoniće to mesto koje vodi na mnoga druga mesta, tu tačku indecidibilnosti (neodlučivosti). Obezglaviti leš kako ne bi, acefaličan, znao samog sebe kao subjekta, već samo kao čisto telo.”

Džefri Džerom Koen

„Čuvajmo se da kažemo da je smrt suprotstavljena životu. Ono što živi samo je neka vrsta mrtvog i veoma retka vrsta.“

Fridrih Niče

Frankenštajn i vampir su tela podignuta iz mrtvih, kadaverska tela sa naročitom životnošću. U meri u kojoj su to tela pristigla sa mitskih područja, utoliko su i tela koja progone modernost kao njeno naličje. Oba tela, telo Frankenštajna i telo vampira, oteta su od smrti, premda su joj, u isti mah, u potpunosti izložena. Ona su otelovljenje i čudovišno izvrtanje onoga na šta Niče upućuje kada aforistički, veselo-naučno beleži da živeti znači „stalno nešto od sebe odbijati što hoće da umre“ (Niče, 1984: 65). Naše monstuozne neumrle figure odgovaraju ovom ničeanskom radikalnom afirmativnom „da“ životu. Između života i smrti, ne pripadajući ni životu ni smrti, ona su ona nemoguća reprezentacija odbijanja da se umre, kad već ne može da se živi.

Počela bih trima raznorodnim teorijskim ispitivanjima. Na prvom mestu, posvetiću se ispitivanju kulture, i to iz ugla mlade teorijske orijentacije teratoloških promišljanja u okviru studija kulture (u njenom najširem smislu), naime iz područja teorije monstruma (nauka u monstrumima, ali i čudesnom, čudnom, abnormalnom, ne-normativnom). Drugi pristup predstavlja osvrt na pitanje vremena i predstavlja jedan opštepoznati teorijski osvrt na evropsku romanesknu umetnost, od grčkog romana do Rablea i dalje, a zadržaćemo se na kompleksnim raskršćima između književnih, istorijskih, epohalnih, kalendarskih, političkih, telesnih ili tek anatomskih temporalnih odnosa. Treće ispitivanje će se osvrnuti na problem prostora i tela i, budući da imamo posla sa graničnim primerima gotskih romana, taj prostor će biti reprezentovan kriptom (kao zazornom spacijalnom topografijom) i potom biti polazište za analizu tela kao kriptičnog hronotopa epohe modernosti.

1. Ontološka liminalnost neumrlih tela

Prvi teorijski uput, onaj iz teorije monstruma, dao je Džefri Džerom Koen (Jeffrey Jerome Cohen), u danas značajnom eseju „Kultura monstruma (sedam teza)“ [„Monster Culture (Seven Theses)“], u okviru zbornika *Teorija monstruma: čitanje kulture (Monster Theory: Reading Culture, 1996)*.

Koenov pristup monstuoznim figurama izdvaja sedam tačaka fenomena monstuoznog u okvirima studija kulture. Ovaj pristup predstavlja značajan pokušaj da se zasnuje metod čitanja kultura prema čudovištu koje izdvajaju i proizvode. Prva teza Džefrija Koena glasi: „Telo čudovišta je kulturno telo“ (Cohen, 1996: 4), ili konkretnije: „Telo čudovišta je čista kultura“ (Ibid.). Sa ovim polazištem, figure Frankenštajna i vampira zaista su zanimljive, i brojne studije su skrenule pažnju na zajedničku genezu obe figure, te ih možemo posmatrati kao proizvod određene kulturne, političke, naučne epohe, odnosno kao ishodište epohe na raskršću. Doba

koje je koliko u začetku, kada su u pitanju biotehnoška istraživanja, ipak je i doba na iskonu civilizacijskog kruga pre-modernosti i, na poseban način, početak 19. veka označava i doba koje je iznedrilo ili makar pojačalo i etabliralo savremenu fascinaciju živim mrtvacima, bilo da su animirani krvlju ili elektricitetom. Frankenštajnov monstrum i vampir su vesnici krize epohe, odnosno krize evropske industrijalizacije, budući da predstavljaju susret pre-modernog „pseudo“-naučnog pregnuća (magijske prakse, alhemije i mitskih narativa) i prosvetiteljskih, modernih naučnih otkrića (tehnologizacija, automatizacija; ali i modernističko izumevanje (ne)evropske drugosti)¹.

Koen se bavi upravo takvim raskršćima tvrdeći da je monstrum „otelovljenje određenog momenta kulture – vremena, osećanja, i mesta“ i da se rađa „samo na ovim metaforičkim raskršćima“ (Ibid.). Svaka kultura se zasniva na binarnoj strukturi koja generiše mesta strateških i fiksiranih subjektivacija i, na njenom rubu, monstume. Sa jedne strane, udobno je smeštena integrisana mreža, dok je na zabranjenom tlu neasimilovani hibrid. Ovakva dihotomija iscrtava monstuožna tela. Izvanredni Koenovi iskazi upućuju na čitanje monstuma sa stanovišta preispitivanja epistemoloških granica, na „genetički princip neodlučivosti, suštinu vitalnosti monstuma“ (Ibid.). Monstrum je životan, neumirući (dimenzija koja posebno zastrašuje) na rubu egzistencije – tehničke, istorijske, generativne, ontološke – sa područja „nevladajuće eksteriornosti“. Etimologija latinske reči *monstrum* okreće nas prema zagonetanju i odgonetanju onoga što monstrum pokazuje, otkriva, na šta upozorava. Stoga nas ne iznenađuje Koenov uvid da „čudovište postoji samo da bi bilo pročitano“ (Ibid.). Ali, čitanje monstuožnog, upozoravam, ne odgoneta, nego predstavlja naročito pletenje tajne. Ili, Koenovim rečima:

„monstuožna interpretacija je na taj način proces epifanije, rad koji se mora zadovoljiti fragmentima (otiscima, kostima, talismanima, zubima, senkama, opskurnim pogledima – značajteljima monstuožnog prolaska koji stoje umesto samog monstuožnog tela)“ (Cohen, 1996: 6).

Monstrumi su „glasnici krize kategorija“², kategorija kojima uvek izmiču. Tako nekategorizovani, stoje na ontološkim rubovima, kao bića „između“, kao treći, srednji član koji logika isključuje, ali koji se vampirski vraća, u svojoj „ontološkoj liminalnosti“, i problematizuje sukob opozita koji se isključuju. Frankenštajn, jedan od dvojice glavnih likova romana koji je formativno štivo za svako istraživanje figura monstuma – ovde pre svega, anatomije monstuma – posvećuje se u načine bivanja čovekom posmatranjem jedne porodice kroz rupu u zidu. Dakle, Frankenštajn

¹ Premda se u ovom radu neću baviti figurom vampira u srpskoj književnosti, treba pomenuti da obrada vampirskih motiva u srpskoj književnosti romantizma i realizma nastupa nakon evropskog vampirskog bestijarijuma. Već je Čajkanović razlikovao dva socijalno određena lika vampira: seoski, odnosno, ruralni, i urbani, sekularni i plemićki vampir. Na jednoj strani imamo Glišićevog ruralnog vampira u gunju, koji progoni vodeničarski noćni prostor i izaziva jezu na mestu okopnele vodeničarske proizvodnje, dok, na drugoj strani, imamo plemićku, lutalačku figuru lorda Rutvena koji zadobija značajne motivske supleme u vidu erotizma, imućnosti i kosmopolitske mobilnosti. Prva figura je tek strašna, druga je zavodnička. Prva figura je zazorno proizvodna, druga potrošačka.

² Ovo stanovište jeste Koenova treća teza.

se posvećuje naročitom samoodgoju u čoveka, a ta auto-humanizacija se realizuje preko čitanja kanonske literature i preko mimetičkog učenja o porodici i porodičnoj distribuciji pozicija, znanja i moći. Samoodgoj u okviru procesa edukacije i usvajanja znanja kako bi se ostvarila subjektivacija, ili kako bi se naučilo kako da se živi, i kako bi bio stvoren „(dobar, valjan, moralan) čovek“³, upravo je moderna, prosvetiteljska ideja, koja će u ovom romanu pretrpeti radikalno prevrednovanje. Rečima Morin Noel Meklejn (Maureen Noelle McLane), iako je prvobitna ideja doktora Viktora Frankenštajna bila da „stvara ljudsko biće“, „Viktor je nenamerno dizajnirao ne ljudsko biće, već monstruožnu kritiku same kategorije ljudskog“ (McLane, 1996: 963). Sa druge strane, vampir reprezentuje prepletenost političkog i biomedicinskog horizonta modernosti, odnosno tehnološke uloge u kulturnom i istorijskom formiranju ljudskog. Shodno tome, indikativan je zaključak Pitera Bruksa (Peter Brooks) da je Frankenštajn „aberantni označitelj“, i da je „monstrum, proizvod prirodne nauke koji je postao problem za ljudske nauke“ (Ibid.). Sa druge strane, vampir kao telo savremene kulture počiva na politici demonološke literature o neumrlom, ili o „životu koji ne zaslužuje da živi“, o „životu nedostojnom života“, koja stavlja u pokret čitave zverinjake neprijatelja.⁴

Od političkog diskursa 19. veka do savremenog diskursa rata protiv terorizma, jezik koji je upotrebljavan da bi se opisali neprijatelji izjednačava ih sa parazitima, vampirima, degenericima i mikrobima koji traže način da se 'infiltriraju' i da 'inficiraju' telo nacije. Ne iznenađuje nas da vampir i krv, kao činioci kontaminacije i zaraze, transgresije i migracije, širenja i korupcije, otelovljuju takve strahove od kontakta i infekcije (Stephanou, 2014: 48).

2. Hronotop raskršća

Drugi teorijski uput, koji polazište ima u naratologiji, ali je daleko prevazilazi, jeste razmatranje ideje hronotopa u poznatoj studiji *O romanu* (1989) Mihaila Bahtina.

Ponudiću sasvim kratak osvrt na Bahtinovo određenje hronotopa. Ideja hronotopa podrazumeva „suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umetnički osvojenih u književnosti“ (Bahtin, 1989: 193), i uzima se kao „formalno-sadržajna kategorija književnosti“ (Ibid.). Ipak, zanimljivija od suvoparnih definicija

³ Nije na odmet skrenuti pažnju na to da je upravo Viktor Frankenštajn, kreator monstuma Frankenštajna, tog loše sašivenog tela, tokom pripremnih praksi, razmatrao činioce humanizacije i animacije i našao ih u „strukturi ljudskog okvira“ („the structure of human frame“). Prema tome, odgoj u čoveka prestavlja svojevršno smeštanje unutar „strukture ljudskog okvira“.

⁴ U srpskoj književnosti, ako figuru vampira, koja ostaje neusredištena i koja je uvek na raskršću, pokušamo da posmatramo iz rakursa književnih narativa o ukletim vodenicama, moguće je pojavu vampira razumeti kao simptom tehnoloških promena i urbanizacije ruralnih područja. Vodenice su predstavljale centralni politički, kulturni i ekonomski prostor okupljanja u staroj Srbiji. Budući na obodima, centar društvenog i političkog života bio je izmešten na same spacijalne margine zajednice. Glišićev vampir, u ovom smislu, prerasta u tehnološkog monstuma koji sačekuje tradicionalne potrošače na mestima tradicionalne proizvodnje – progoni ih, njima se hrani isisavajući sve životne telesne sokove do smrti.

hronotopa, i inspirativnija kada je gotski roman u pitanju, jeste Bahtinova primedba da hronotop određuje u znatnoj meri i „lik čoveka u književnosti“, i da je „taj lik uvek suštinski hronotipičan“ (Bahtin, 1989: 194). Lik čoveka je prevrednovan i destabilizovan u romanima Meri Šeli i Džona Polidorija – destabilizovana je sama referentna jedinica humanog kao „prirodno“ začetog subjekta velike ljudske porodice. Kao da postoji mogućnost da su Frankenštajn i vampir oni koji se vraćaju iz mrtvih među žive kako bi naplatili neke neplaćene simboličke dugove humanizacijskog poduhvata. Ili kako bi konačno bili prepoznati kao iskrivljeno ogledalo humanističkog kanona čoveka.

U okviru daljih razvijanja koncepta hronotopa, Bahtin uočava dijalogičnost i odnose korelacije između različitih hronotopa, prepoznajući značaj hronotopa autora i hronotopa čitaoca. Dakle, imamo raznolike nivoe hronotopije kao i raznolike hronotopične svetove, te se hronotop romana ne može svesti i zatvoriti u jedan vreme-prostor kontinuum. Na tragu ove Bahtinove „perspektive nezavršene savremenosti“ (kako autora, tako i romana i čitaoca), na dodirnom nizu između sveta autora, prikazanog sveta i sveta čitaoca – gde se autor i čitalac nalaze „na tangenti stvarnosti“ prikazanog sveta – moguće je pristupiti hronotopu raskršća u romanima *Frankenštajn* i *Vampir* kao mestu neokončavajućeg preseka romaneskog hronotopa i hronotopa epohe, književnog sveta i svetova autora i svetova čitalaca.

Frankenšajnov monstrum i vampir su literarno uobličeni početkom 19. veka na Ženevskom jezeru u okviru jednog zazornog književnog nadmetanja. To je prvi hronotop, nikako zanemarljiv, i upućuje upravo na „perspektivu nezavršene savremenosti“ autorskog konteksta.

Budući da oba romana zasnivaju naratološko vreme na hronotopu putovanja, ovaj hronotop, uz hronotop aporije susreta, biće u središtu istraživanja. Na tragu uvida istoričara Fernana Braudela (Fernand Braudel) o „društvenom vremenu sa hiljadu brzina, hiljadu sporosti“ (Braudel, 1969: 24), koje izmiču hronološkom vremenu tradicionalne istorije, Frankenštajn i vampir kreiraju književno-povesno vreme, književno vreme kulturne epohe „sa hiljadu brzina, hiljadu sporosti“. U tom smislu, raznovrsni su hronotopi o kojima možemo govoriti, umnožavaju se i njihove brzine i sporosti, i izrastaju u nove forme vremena, koje se ne mogu meriti prema ustanovljenim jedinicama mere – frankenštajnski i vampirski hronotopi su heterohronični i heterotopični. Ova tela su uvek drugde, nikad na dodeljenom mestu.

Ako govorimo o hronotopu raskršća, na prvom mestu govorimo o pretpostavljenom razilaženju naučnog eksperimenta i književnog stvaranja. U ovim romanima, razilaženje je transformisano u čudovišni susret nauke i književnosti i potresi koje je roman *Frankenštajn* izazvao i još uvek izaziva u književnoj, filmskoj, medijskoj i teoriji kulture jesu dalekosežni. Obe figure, Frankenštajn i vampir, predstavljaju otelovljenje istorijske, kulturne, političke, identitetske i tehnološke teskobe modernosti. Oni su ovaploćenje razlike, ili Koenovim rečima, oni su „razlika koja se preobrazila u meso“ (Cohen, 1996: 7). Frankenšajnov monstrum i vampir predstavljaju figure koje preispituju značajne naučne i filozofske probleme, pitanja stvaranja, animacije, života (i, naravno, smrti, neumrlosti, vraćanja u život) i pitanje odnosa između ljudskog i neljudskog, humanog i mašinskog, života i smrti.

Figure Frankenštajna i lorda Rutvena raspolažu posebnim vidom lutalačkog potencijala. Date su na raskršću epoha i na međama evropskih simboličkih mapa. Kao bića raskršća, Frankenštajn i lord Rutven su postali česta referenca u savremenoj kritičkoj teoriji i brojni teorijski pristupi ove figure posmatraju kao naličje ideje progresa u osvit modernosti, kao najveće strahove buržoazije i kao monstume modernističkog zamajca tehnološkog razvoja. „Moderni Prometej“, Frankenštajn, doživeo je preobražaje od romanesknog elokventnog čitaoca Miltonovog *Izgubljenog raja* do filmskog monstruma kome je oduzeta moć govora, i od narativno „nepredstavljive“ figure do mnoštva vizuelnih prikaza u masovnoj kulturi. Preobražaj lorda Rutvena, vampira, jeste umnogome kompleksniji i temporalnost ove metamorfoze može se pratiti unutar same književnosti. Naime, polidorijevski vampir nalazi vlastiti odraz u suton 19. veka u Stokerovom liku Drakule (1897).

Svakako, neću moći da razmatram sve ukrštaje koje sam navela, zbog ograničenog prostora za prezentovanje istraživanja. Usled toga, za potrebe ovog rada, pokušaću da Frankenštajnu (koji je inače biće bez imena kom je pripisano ime oca, stvaraoca⁵) i vampiru kao figurama modernosti pristupim aktualizujući ova teorijska promišljanja, na prvi pogled, sasvim raznorodna. Raskršća su brojna, i možemo slobodno govoriti o pluralitetu vremenskih nivoa: pripovedanom vremenu, vremenu pripovedanja, vremenu iskaza, vremenu subjekta iskazivanja, ali i naučnom i povesnom, istorijskom vremenu i vremenu sveta, ili horizontu sveta koji jedno pripovedno delo podastire.

2. Kriptomimeza i telo-kripta

Treći pristup monstuoznim figurama Frankenštajna i vampira odnosi se na pitanja prostora i tela, odnosno na tela koja zadobijaju odlike trajanja i protežnosti. Frankenštajno telo je kompozitno telo. To su delovi tela kadevera, koje je doktor Viktor Frankenštajn prikupljao, zašio ih i električnom iskrom ih prometejski animirao. Figura Frankenštajna ironijski otkriva pluralizam svakog tela ali, što je sablasnije, pluralizam svakog tela kao mrtvog, umirućeg i vaskrslog u čudovišne amalgame biotehnoške produkcije tela. To je telo trajanja, tj. protetičko telo koje osvaja dimenzije vremena i prostora. Na tragu posthumane teorije smrti, koja je možda jedno od najplodnijih područja u kojima treba iznova promisliti figure Frankenštajna i vampira, ova tela arhiviraju modernističke strahove i nadanja, ali ne u okviru hronološkog, linearnog, lako dostupnog i interpretativnog vremena, već na mnoštvenim poljima „sinhronizovanosti sa smrću“:

smrt je isto što i vreme našeg življenja, utoliko što svi živimo na pozajmljenom vremenu. Kao događaj, vreme smrti je impersonalni kontinualni prezent *Eona*, neokončavajuće

⁵ Bitno je pomenuti da je istorijski put romana *Frankenštajn* kao kulturološkog projekta počeo bez autorskog potpisa, pa je i roman sam imenovan imenom varljivog protagoniste. Zapravo, iako neimenovani i nepotpisani, Meri Šeli i Frankenštajn su nadigrali ideju protagoniste, ukazujući na subverzivnu snagu „drugosti“ na polju književnog stvaranja u kom su mesto monstruma, kao i mesto autorke – monstruma kao takvog, mogući samo kao proizvedena, stvorena, napravljena mesta, a ne mesta agensa, stvaranja i proizvodnje.

postajanje, ne samo linearni i individualizovani *Hronos*. Temporalnost smrti jeste vreme samo, pod čime podrazumevam totalnost vremena (Braidotti, 2013: 133).

Frankenštajново telo, kao i vampirsko telo, ima poseban rukopis vremena – ruka autorke rašiva tekst na znakovnost prstiju, članaka, kostiju, kože, na pupak, usne, glavu i trup – na kriptu, podzemlje svih fragmenata kojima „nije mesto“, koji „nisu tu“, računajući sa svojim smrtima, sa umiranjima i umrlostima.⁶ Kriptomimeza kao strategija pisanja jeste zamisao koju predlaže Džodi Kastrikan (Carla Jodey Castricano), kao svojevrsnu „igru fantoma“, pisanje koje stremlji ka „nesvodivim pluralitetima“, „kriptografiji“ ili „fantomima“. Kriptomimeza tela-teksta ispisuje brisanjem, i to brisanjem tela i pisanjem šavova, na kojima se razgovara i razigrava fantom tela. Kastrikan smatra da „kriptomimeza“, kao osnovni postupak u polju gotske literature, „funkcioniše kao tekstualni mim, koji proizvodi, delom, [...] 'paraliteraturu', odnosno hibrid literature i kritike, umetnosti i nauke“ (Castricano, 2001: 8). Tela Frankenštajna i lorda Rutvena su kripte za sebe, grobnice mnogih tela i mnogih krvotoka. Potom, ova tela su i kripte pisanja koje je posebna praksa ukopavanja i iskopavanja živih mrtvaca, i možemo se složiti sa Džudit Halberstam kada navodi da je, na primer, roman Meri Šeli priča „o stvaranju čoveka a ne monstruma“ (Halberstam, 1995: 32), o naročitoj kriptografiji naučnog pregnuća i prestupa – samoj monstruožnoj prirodi reprezentacije (čoveka) – u srcu prosvetiteljske ideje progressa.

Dodiri naučnog i umetničkog konstruisanja postajanja, biogenetičkih istraživanja (toliko bliskih teratologiji) i avangardnih vizuelnih ostvarenja, postaju dodiri uzajamnog stvaranja i promišljanja samog fenomena stvaranja, kao i dodiri koji stavljaju u pokret haose kao moguće izbavljenje koje razara mašineriju proizvodnje zdravih ljudskih tela. Umetnost i nauka progone jedna drugu, posebno kada je u pitanju roman *Frankenštajn*. Uputila bih na ideju Pola Klea (Paul Klee) da je *genesis*, odnosno stvaralački čin, kao magijska praksa, neophodan kako bi svet bio stvoren, kako bi umetnost bila ne više reprodukcija vidljivog već omogućavanje da se vidi, da se vidi ono što se ne vidi.

Dakle, likovi Frankenštajna i lorda Rutvena, kao formativni likovi u mozaiku viktorske imaginarijume čudovišnog na „početku“ epohe modernosti, mogu ujedno biti razmatrani i iz izmeštene bahtinovske perspektive romaneskog hronotopa, koji, u slučaju ova dva romana, prevazilazi ideju hronotopa romana i nastoji obuhvatiti hronotop epohe koji bi uvek bio vreme-prostor raskršća, krize, strahova i nadanja. Frankenštajn i lord Rutven jesu podjednako zastrašujući ekscesi industrijskog doba i nužni ishodi kasnog 20. veka i, prema tome, oni jesu mesta preispitivanja i prevrednovanja koncepta (post)modernog subjekta biopolitike, nekropolitike i biotehnoških snova savremenosti.

Sa druge strane, potrebno je uputiti na čudnovat i čudovišan hronotop istorijskog vampirizma, koji Bahtin opisuje kao epski hronotop zasnovan na ideologiji večnog

⁶ Podsećam da je „Predgovoru“ za drugo izdanje romana *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1831. godine, Meri Šeli i sam tekst romana nazvala svojim „monstruožnim potomstvom“ [*my hideous progeny*], koje donosi neznane događaje (Shelley, 2002: 19).

trajanja. Povratak vampira, na tragu večnog vraćanja i ponavljanja istog, zapravo je osnovna poluga nacionalnih istorija, kao vladavina „starog herojskog doba“ koje zamenjuje praznu sadašnjost. Ovo je jedna od prevladavajućih predstava o istorijskom povampirenju. Sa druge strane, sa oboda historiografije koja formira kulturno-politički nacionalni identitet, istorijska obaveza, istorijsko zaveštanje koje obavezuje, može se posmatrati kao vampir posebne vrste, kao praznina koja se puni (nikada ne dostižući ispunjenost) isisavanjem životnih sokova savremenog društva. Vampir i jeste uvek već prošlost koja odbija da bude mrtva, jedan pokretni žedni leš herojskog doba, Ajant koji se, budući nepotreban danas, nabija na herojski mač usmrćujući samog sebe, kao žrtva istorijskog vampira, epske herojske razuzdanosti. Ovaj ukrštaj gotskog imaginarijuma i lokalnog kulta herojske muževnosti, kako navodi Tomislav Longinović (*Vampires Like Us: Writing Down 'the serbs'*, 2005), služi kao metafora za Balkan. Koliko protorealizam u srpskoj prozi toliko i evropski narativi aktualizuju istu metaforičnost Balkana. Balkan je na taj način postao grobnica Evrope, ali jedna čudesna grobnica – kafanski vampirluk, spektralno mesto evropskih kartografija, *eyesore* mape Evrope, uvreda za oči Evropljanina. Iz nje, s vremena na vreme, izranja neumrla duša, povratnik koji krčmi u krvi sadašnjost kako bi naplatio dugove prošlosti.

3. Zaključak

Uvek već tehnologizovana oznakama, monstuozna tela zapliću i raspliću, kao mnoštvo asimetričnih Penelopa, vezivno tkivo sveta, ostavljajući samo paperjastu teksturu ambisa. Budući da reprezentuju telo kao monstuožnu površ, kao bezgraničnu granicu, monstrume treba tražiti na mestima granica, šava, odjeka drugog, ehografski beležiti poteze dominantnih diskursa koji logiku razlika vezuju za pitanja porekla i ustanovljavanja porekla putem zakona identiteta. Ili, da se približimo diskursu (istorije, geografije i njihovom odnosu sa proizvodnjom znanja):

Nakaznost nakaze nije u njenom sastavu (u njenom što), ni u njenom izgledu (u njenom tko). [...] Zato je besmisleno pitanje: tko je ona? Do nje vodi samo pitanje: gdje je ona? To znači kako joj “narav” nije u konstituciji, nego u poziciji (Brečić, 1986, 1987: 216).

Stoga, iako je unosno prepoznavati, na primer, u proizvodnji vampirske ikonografije, izumevanje upravo geografije neevropske drugosti, onog strašnog, nerazvijenog, istočnog, neumerenog ili prekomernog, ipak je nužno uzeti u obzir da mesto monstruma nije u prostoru, nego u vremenu, u tekstu istorije, u narativima o sebi i drugima koje društvene zajednice pripovedaju same sebi. Ili, rečima Done Haravej (Donna Haraway), „čudovišta su oduvek definisala granice zajednice u zapadnim imaginacijama“ (Haravej, 2002: 339), posebno kada govorimo o snu ali i košmaru prosvetiteljstva – stvaranju modernog subjekta znanja i mišljenja – čoveka.

Boris Grojs (Boris Groys) u tekstu „Besmrtna tela“ („The Immortal Bodies“) ukazuje na ključni cilj evropskih avangardi (evropske modernosti): „da predstave materijalno, sasvim telesno, *cadavérique*“ (Groys et al., 2008: 346). Na ovom

mestu, možda bismo mogli da pretpostavimo avangardnost literarnih uobličjenja figura Frankenštajna i vampira, odnosno da se zaigramo sa idejom da ova neumrla tela, ali i neživa tela, predstavljaju moguće kritike „ili/ili“ logike, odnosno jasnog razgraničenja živog i mrtvog tela. Stoga bi avangradna heteronoja imala za preteču frankenštajnsku fragmentarnost kože, izlaganja mrtve kože leševa. Nalik njenoj kadaverskoj ikonodermiji, fragmentarna putanja ovog romana zasnovana je na poetici prekida, zaseka, šavova namerno nespretno proštepanih (roman raspolaže mnoštvenim okvirima, a epistolarna forma u sebi nosi rezervu poetike prekida), budući da prekid uvodi posebni vid prisutnosti i pojavljivanja, kada se samo nestajanje i samo odsustvo pojavljuju. Upravo su tela Frankenštajna i vampira hronotop naročite vrste, odnosno vid nevesele inverzije rableovskog telesnog hronotopa. Frankenštajnovu telo je kompozitno telo sastavljeno od različitih delova ukradenih ili nađenih tela, ali i od različitih nađenih i nasleđenih fragmenata kulturnih epoha. Kulturna fragmentarnost Frankenštajnovog tela posebno je vidljiva u savremenoj masovnoj kulturi u kojoj na stotine adaptacija (filmskih, pozorišnih, modnih, performativnih i sl.) narativa o zašivenom asemblažu presecaju imaginaciju današnje konzumerske publike. Setimo se Vorholovog divljenja estetici ožiljaka i samo-izlaganju ranjenog tela.

Monstruozno je često efekat podrugojačenja, otkrivanja šavova, nezamislivih rezova, koji su, zamislimo, postali zamislivi. Kao takvo, i ne samo takvo, granice između monstruoznog i ljudskog se ne daju zašiti i svaki takav pokušaj vodi frankenštajnskom monstrumu.

Literatura

- Bahtin, M. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Braidotti, R. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Braudel, F. 1969. Positions de l'histoire en 1950. U *Ecrits sur l'histoire*, 15–38. Pariz: Flammarion.
- Brečić, P. 1986/1987. Nakaza. *Gradac, časopis za književnost, umetnost i kulturu* god. 13–14 (temat *Čudovišta i vragovi*), Jovica Acin (prir.), 215–218.
- Castricano, J. 2001. *Criptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*. Monstreal & Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- Cohen, J. J. 1996. Monster Culture (Seven Thesis). U *Monster Theory: Reading Culture*, Jeffrey Jerome Cohen (ur.), 3–25. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Groys, B., Sorokina, E., Mears, E. S. 2008. The Immortal Bodies. *RES: Anthropology and Aesthetics* 53–54, 345–349.
- Halberstam, J. 1995. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press.
- Haravej, D. 2002. Manifest za kiborge: nauka, tehnologija i socijalistički feminizam osamdesetih godina dvadesetog veka. U *Uvod u feminističke teorije slike*, Branka Anđelković (prir.), 309–348. Beograd: Centar za savremenu umetnost.

- Longinović, T. 2005. *Vampires Like Us: Writing Down 'the serbs'*. Beograd: Belgrade Circle.
- McLane, M. N. 1996. Literate Species: Populations, "Humanities," and *Frankenstein*. *ELH* 63.4, 959–988.
- Niče, F. 1984. *Vesela nauka*. Beograd: Grafos.
- Polidori, Dž. V. 2006. *Vampir 1816*. Beograd: Liber & Tisa.
- Stephanou, A. 2014. *Reading Vampire Gothic Through Blood*. Palgrave Macmillan.
- Shelley, M. 2002. Introduction. U *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1831 edition). Zorba Press. Dostupno na <http://tcpl.org/community-read/Frankenstein/mary1831.pdf>. Pristupljeno 20.03.2016.
- Šeli, M. 2015. *Frankenštajn: Moderni Prometej*. Prevela Slavka Stevović. Beograd: Liber Novus.

Mirjana Stošić

CROSSROAD-CHRONOTOP: FRANKENSTEIN AND VAMPYRE AS FIGURES OF MODERNITY

Summary

At the beginning of the nineteenth century, in summer 1816, within the walls of a gothic villa near the Geneva Lake, Mary Shelley and John Polidori are dreaming the nightmarish literary figures of European modernity – the galvanized composite body of Frankenstein (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818) and the vampyric feudal body of Lord Ruthven (*The Vampyre*, 1819). Both figures are an errant potential at the crossroads of epochs and the European symbolic maps. As liminal beings, Frankenstein and Lord Ruthven have become a frequent reference within contemporary critical theory, often seen as a reversed image of the idea of progress in the dawn of modernity. Frankenstein, or "The Modern Prometheus", endured the metamorphoses from an eloquent reader of Milton's *Paradise Lost* to the cinematic depictions of a mute monster; from a narratively unrepresentable figure to the a heavily proliferated image in mass culture. The metamorphoses of Lord Ruthven are also complex, and they can be traced within the literary-scape itself. Polidorian vampyre sees his own reflection in the dusk of the nineteenth century in Stoker's *Dracula* (1897). This paper is an attempt to reimagine those characters as formative figures in the mosaic of Victorian imaginary of the monstrous, at the beginning of the modernity. The aim of this research is to retrace the approach to these figures from displaced Bakhtinian perspective of romanesque chronotop, which goes, with these novels, beyond the originary notion of chronotop and encompasses the epochal chronotop – at the intersection and crisis.

mirjana.stosic@fmk.edu.rs

АСПЕКТИ ВРЕМЕНА И ТРЕТИРАЊЕ СТВАРНОСТИ У РОМАНУ *Р. Ц. НЕМИНОВНО* ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

Sažetak: Проза Владана Матијевића је, како писац истиче, у дослуху са временом у којем живимо, где све постаје мало – животи, судбине и љубави, а које се сагледава кроз очи обичног човека, често са маргине, несрећног, делокализованог, у непрестаном тражењу и неналажењу. Предмет рада је уочавање начина на који ликови романа *Р. Ц. Неминовно* (1997) перципирају време и издвајање њиховог заједничког фонда доживљаја времена. У перцепцији времена коју имају ликови романа *Р. Ц. Неминовно* уочавају се перманентни страх, несталност, фројдовска језа због непрестаног враћања истог, само са промењеним обликом и формом, те се као кључни концепти издвајају радно време, социјални аспект времена и време апсурда као *свевреме*. Паралелно са перципирањем времена у роману *Р. Ц. Неминовно*, покреће се проблем третирања стварности, које се креће од огољавања, преко конструкције контрастности и фикционализације. У завршном делу рада изводи се закључак у вези са (не)могућношћу сналажења ликових романа *Р. Ц. Неминовно* у димензији стварности и, по Матијевићевим речима, „времену црног хумора”.

Кључне речи: време, апсурд, свевреме, перцепција, стварност

Сваки улазак у сферу смислова врши се само [*Неминовно*]
кроз врата хронотопа.

М. Бахтин

1. Увод

Савремена стварност и време које већ паратекстуални маркери¹ Матијевићеве прозе – наслови, поднаслови и епитекст – одређују као нешто што је „ван контроле“ (роман, 1995) у чему смо „прилично мртви“ (збирка прича, 2000), у чему бивствујемо уз „врло мало светлости“ (роман, 2010), „не реметећи расуло“ (збирка песама, 1991), па тешко можемо наћи пристаништа (збирка малих прича, 2014), аспекти су са којих Владан Матијевић приступа градњи свог наративног

¹ У *Мемоарима, амнезијама* Владан Матијевић (2012: 98) признаје да пуно полаже на избор паратекстуалних елемената своје прозе, те подсећа читаоца да не треба да пренебрегне значај поменутих маркера у тумачењу његових дела: „Поднаслов је плод моје бојазни да усамљеном читаоцу може промаћи нека важна спознаја.“

света. Приче Матијевићевих прозних дела, смештене у садашње време, имају за јунака савременог човека оптерећеног егзистенцијалним проблемима, страховима, самоћом, залудношћу, досадом. „Како онда избећи апсурд?“ – овим реторичким питањем Матијевић (2012: 96) оправдава своју прозу, у књижевnoj критици означену као *несижејна* и *тамна*. И пре обједињавања аутопоетичких бележака и њиховог објављивања у *Мемоарима, амнезијама* (2012), Матијевић је у низу интервјуа или беседа приликом додела награда (до 2016. их је било осам, а међу њима су Андрићева, НИН-ова, награде „Меша Селимовић“ и „Стеван Сремац“) давао смернице за „читање“ своје прозе: „Јесте и ругање мој начин борбе, али и огољавање стварности и увеличавање и карикирање појава, лица и догађаја из овог времена“ (Матијевић, 2012: 100).

Први књижевнокритички текстови „роман о случају“, *Р. Ц. Неминовно* (1997), одређују као хиперметичку прозу (Хамовић, 1998: 1000), насталу на гротескној и карикатуралној стварносној подлози, што је непосредно одредило укидање класичне композиционе структуре овог романа и нарушавање хронолошког континуитета непредвидивим обртима, ауторским коментарима, анкетама, прилозима читаоцу, те песмама, драмским текстовима, или пак међуговором који, наводно, убацује рецензент како би спречио писца који је скочио да „растргне“ најближег читаоца. У жанровском одређењу овог романа, није се ишло даље од одреднице „роман о случају“, а у оквиру поступка карактеризације главног лика, Радомана Циврића, углавном је указивано на „смесу обилних фрустрација, потиснутих жеља, фројдистичких фантазија“ (Хамовић 1998: 1002), док је његова узречица, уједно и надимак, Неминовно, сагледавана пародично или као ознака личног (немогућег) пројекта – мисије Радомана Циврића за коју је, како је мислио, судбински предодређен. Оно у чему се подударују ставови књижевне критике, то је одређење Неминовног као „типично атипичног“ јунака.

2. Времена *Неминовног*

2.1. Календарски и биолошки аспект времена

Време приче у роману *Р. Ц. Неминовно* обухвата један сегмент из живота Радомана Циврића који се, календарски, поклапа са једним годишњим циклусом – од првих летњих дана, када Слободанка Киш долази у Циврићеву канцеларију и тренутка његовог заљубљивања, до убиства њеног љубавника Бењамина у јесен. Остали спољашњи маркери времена у роману *Р. Ц. Неминовно* су будилник и цигарете: живот Радомана Циврића, званог Неминовно, одвија се између бунцања певца Доминга, звука дотрајале вршилице и „тутњаве теретног воза“, као звуковних варијација будилника, и по једне цигарете увече, пред спавање. И тако у круг. Свакодневно време Р. Ц.-а испуњено је одласком на посао, читањем еротских новина у тоалету и накарадним фантазијама.

Преокрет у животу Радомана Циврића, уведен у причу већ првом реченицом романа и директно окарактерисаног као „gojazni pedesetpetogodišnjak koji već trideset i pet godina radi u kadrovskoj službi opštine“ (Matijević, 1997: 5), настаје оног јутра када у канцеларију ушета Слободанка Киш. Док је раније у животу Радомана Циврића почетак дана био резервисан за одлазак на посао, или за трчање (јер је он „неминовно спортски тип“), јутро када Слободанка Киш постане један од радника у општини представља заплет романа и почетак Циврићеве мисије „neminovno zainteresovati Slobodanku Kiš“ (Matijević, 1997: 26).

Календарско време је у вишеструким релацијама са биолошким временом Радомана Циврића и композицијом романа: заплет романа почиње ујутру, док се расплет романа – Вењаминово убиство дешава увече, непосредно након представе *Поствидовдански бој*; потом, „живот“ романеског јунака – заљубљивање, излазак из колотечине свакодневице и почетак мисије пада у лето, а завршава се јесењег кишног дана, самоубиством у затворској ћелији, што упућује на поклапање еколошког² и биолошког³ времена романа.

Време приче не тече хронолошки јер на пар места у причу улази будућност оваплоћена у лику литерарних ловаца који из једног будућег криминалистичког романа ступају у Матијевићев наративни свет како би пронашли манијака који, такође из будућности, из наративног света друге књиге, слободно шета кроз корпус српске књижевности. Тренутно, по процени литерарних ловаца, пребива у књизи *Р. Ц. Неминовно*.

Иако га носи на руци, гледање на сат није у сагласју са природом Радомана Неминовог. Р. Ц. у роману само два пута покушава да мери време сатима и минутима, и то уочи квазииницијације на планини Бели Јагањчар. Међутим, оба пута, уместо да измери време, процењује да су казальке неморалног и лошег квалитета, што је један у низу примера Р. Ц.-ове искривљене перцепција времена. Време приче, заправо, тече по часовнику Р. Ц.-а, главног јунака који живи у илузијама, тако да је хронологија *a priori* онемогућена приповедачевим избором овог јунака за фокализатора.

2. 2. Социјални аспект времена

Време је једна од средишњих тема романа *Р. Ц. Неминовно*. О њему разговарају књижевни ликови, а ауторски приповедач га често коментарише, повезујући га са друштвеном, економском и политичком ситуацијом 90-их.

Социјални аспект времена приче тематизован је кроз рат, инфлацију, рестрикције струје и основни је критеријум за избор ликова романа. Према социјалном аспектима времена, уједно, као критеријуму за типологију ликова, носиоци наративног света романа *Р. Ц. Неминовно* могу се класификовати на следећи начин: Радоман Циврић, његова жена, Веки, Велика Г. и Слободанка Киш припадају средњој друштвеној класи, док се шефица Анђа налази на ви-

² По Сметхурсту (Smethurst, 2000: 174), концепт еколошког времена коеспондира са циклусима у природи (временом природе).

³ Биолошко време књижевног лика омеђено је његовим рођењем и смрћу (Smethurst, 2000: 175).

шој друштвеној лествици. Можекоњу репдаишчупа припада групи одбеглих из ратом захваћених подручја, а Дино – типу новопечених бизнисмена. С друге стране, према квантитативној компоненти времена, Дино, Вењамин и Анђа су ликови који немају времена, док Велика Г. и Слободанка Киш имају времена на претек. Заправо, несразмера у доживљају времена ликова романа пропорционална је степену њихове интегрисаности у стварност, онакву каква је не само у роману *Р. Ц. Неминовно*, већ у наративном свету свих Матијевићевих дела, а коју је писац у једном од интервјуа одредио као „црно време опадања – наше свевреме“. Р. Ц., неминовно у илузијама, чини засебну групу, чије је виђење времена, између осталог, сугерисано његовим надимком. Иако постоји разлика у субјективној перцепцији времена као брзопролазећег, односно „спороходајућег“, ипак се могу издвојити елементи који сведоче о делимично заједничком фонду доживљаја времена. Сваки од ликова романа, без обзира на то којем од поменутих типова припада, време перципира као свакодневно понављање одређених догађаја, те, у складу са оваквом субјективном (али и заједничком) перцепцијом, ни његово делање не прелази оквире ритуалности. Путања сваког од ликова је током читавог романа иста, а када бисмо оловком спојили означена места која ликови свакодневно обилазе, добили бисмо кружницу. Кружна путања, ритуалност поступака и догађаја и време које само наизглед тече, готово бекетовски, те на промену указује само смена годишњих доба, носе одређену симболику која се не да везати само за ово Матијевићево дело. „Тачно, двадесет и први век тежи да укалупи човека“ – речи су којим почиње једна од Матијевићевих (2012: 100) бележака о темама и ликовима његове прозе „у дослуху са временом у којем живимо“, које нас обликује као „Бекетове јунаке, депресивне и безвредне, без идеје шта са празнином.“ У стварности је све огољено, банализовано, фразеологизовано до те мере да је чак и најплеменитије човеково осећање у роману *Р. Ц. Неминовно* прибегло у фразу „љубав је сила јача од мечке“ (Матијевић, 2012: 114). Између осталог, оваква перцепција љубави је заједничка свим ликовима присутним у „црном времену опадања“ Матијевићевог прозног света.

Епилог романа *Р. Ц. Неминовно*, са дистанце од пет година, делом решава судбине главног јунака и његовог антипода, Дина, који је „kupio sve što je u gradu moglo da se kupi. Na kraju je gradu promenio ime. Dao mu je svoje“ (Матијевић, 1997: 166), а делом показује непроменљивост у животном току појединих ликова: „Слободанка Киш је и даље службеница, и даље ради за истим, наслеђеним од Радомана Циврића, столом. Неудата“ (Матијевић, 1997: 166). Опозиција некад – сад такође је тематизована у роману *Р. Ц. Неминовно*, и то у контексту социјалног аспекта времена и епизоде о занату и занатлијама. „Освешћени“ Р. Ц., будући херој који ће спасити свој град од литерарног манијака, доживевши преображај услед сазнања о Слободанкиној вези, умало да измени свој став о нечему што је раније поштовао и неговао. Стојећи у заседи, у близини ковачнице, Циврић посматра преостале занатске радње:

„[Zanatlije] su kao uostalom i sve druge занатлије, људи које је прегазило време. Nesposobni да се укључе у нове токове, истрајавачу у својој глупости и одржавању својих досадних заната. А занатске радњице, те одвратне, штрокаве ђумеце треба порушити без sentimentalности. One су ругло svakог modernог grada. I sav ovaj prostor треба dati nekom sposobном предузетнику да на њему направи од бетона, стакла и мермера нешто лепо и корисно“ (Matijeвић, 1997: 115).

Међутим, коментар о занату и занатлијама не припада Циврићу. Радоман Циврић је само неминован и нетипичан јунак света који наративизује Матијевић, док иронија припада приповедачу који је у свету приче једини критички настројен према новодолазећем типу предузетника и слици „modernог grada“, којима се Матијевић враћа кроз више приповедака своје последње збирке, *Пристаништа* (2014).

2.3. Митско време

Апокалипса је манифестација
Обична свемирска церемонија

В. Матијевић

Време романа *Р. Ц. Неминовно* није само биолошко, календарско, еколошко, социјално, већ и митско, што потврђује сцена паљења ватре на планини Бели Јагањчар која се одиграва у поноћ, уз симболично заустављање казальки на Р. Ц.-овом сату и која је праћена апокалиптичним невременом. Сцена која се одвија готово по митској формули – у глуво доба ноћи, у демонском хронотопу планине, уз грмљавину и „живу ватру“, разбуктану након удара грома у дрво, али уз појављивање навијачица и болничара на жртвишту, у функцији је пародирања обреда прочишћења од зле силе, у контексту романа *Р. Ц. Неминовно* оваплоћене у лику убице који хара његовим наративним светом. Осим ватре којој се ни у оквиру ове сцене не одриче апотропејска и лустративна моћ, пародирано је све што прати обред – најпре сам жртвеник који је са наглашеним либидом, а потом и жртвиште које у једном тренутку постаје арена где истрчавају навијачи и болничари.

Компсонско⁴ бацање сата – одрицање од времена и преплитање митске димензије времена са деведесетим годинама 20. века, садашњим временом приче, продубили су апсурд Циврићевог обреда на планини. Врхунац апсурда сцене жртвовања је тренутак када и невреме одустане „јер је све досадило“. На идејној равни романа, невреме које одустаје од слања потопа потврђује визију стварности као незнања, која је заједничка свим ликовима романа. С друге стране, одустајање од слања потопа повезано је и са ауторовом обзирношћу према читаоцу, коју у неколико наврата, показује у свом роману. Потоп би био спас, али спас из/од оваквог времена је у роману *Р. Ц. Неминовно* немогућ. Овим се мотивише прекид сцене „жртвовања“. Наставак би био још већи апсурд и

⁴ Ово се односи на сцену из романа *Бука и бес* у којој Квентин Компсон, непосредно пре самоубиства, баца очев сат и симболично се одриче од времена и будућности.

неминовно би се завршио гађањем аутора парадајзом, што се, како сазнајемо из приповедачевог коментара, већ десило на једном месту у роману. Иако почиње отварањем митског времена, граница између ове димензије и садашњег времена приче се постепено нивелише, те се сцена завршава 90-их година 20. века. Овакво поигравање са аспектима времена у само једној сцени која би, као што је најављено, требало да буде од одсудног значаја за преокрет у романескној радњи, парадоксално сугерише да је једина могућа димензија времена у роману – време апсурда. С обзиром на то да приповедач и ликови романа перципирају само димензију времена апсурда, у роману не остаје простора за тематизовање будућности као наде и избављења.

2.4. Од радног времена, до Радног Времена

Хронотоп канцеларије је, уз тоалет као супституент хронотопа дома, један од организационих центара романа *Р. Ц. Неминовно*. Поред тога што је од значаја за заплет романа, хронотоп канцеларије је простор где се одвија готово трећина романескне радње.

Хронотопом канцеларије мотивише се увођење Радног Времена као књижевног лика. Такође, у оквиру овог доминантног хронотопа романа карактеришу се скоро сви ликови. Приповедач као да се у овом сегменту романа укотвио у канцеларији, седи на регистраторима, или пак на расклиманој дрвеној столицу у чекаоници општинске зграде 90-их (и не само 90-их). Стога треба кренути од питања: ко перципира радно време у роману *Р. Ц. Неминовно* и да ли је радно време, оваплоћено као књижевни лик, заједнички доживљај свих ликова које окупља хронотоп канцеларије, или је оно резултат нечије појединачне имгинације?

Радно Време је у роману *Р. Ц. Неминовно* уобличено као књижевни лик са разним видовима карактеризације. Најпре се уочава психолошка карактеризација Радног Времена: на дан када Слободанка Киш улази у канцеларију, Радно Време пада у неки чудан транс, одмиче психоделичним ходом и приводи се крају као дрогирано (Matijević, 1997: 17). Ко перципира радно време одсудног дана у животу главног јунака, Неминовног? Најпре, сам Неминовни. Радно Време у трансу јесте унутрашњи доживљај Радомана Циврића који се, напослетку, такође „у трансу“, судара са Радним Временом. Откада је Слободанка Киш добила место за истим столом за којим ради Р. Ц., Радно Време се одређује атрибутом „брзопролазеће“, што опет указује на перцепцију радног времена кроз Р. Ц.-ову унутрашњу фокализацију. Прилажући краћу студију о радном времену, приповедач још једном истиче значај радног времена као теме и једног од ликова романа:

„Opominjem čitaoca da pod pojmom radno vreme ne podrazumeva vreme, jer su to dve, istina slične, dimenzije, ali koje se u mnogome razlikuju. Razlikuju se po karakteru, dužini i brzini. Vreme je pouzdano, kreće se nepromenljivom brzinom i traje neprekidno. Radno vreme je ograničeno (obično na 8 sati), kreće se promenljivom brzinom, može se kretati brže od vremena, a može se, što je obično i slučaj, kretati

znatno sporije. Ponekad ume i da stane i da legne i da zaspi. Često je dosadno. Vreme je božije, a radno vreme čovečije“ (Matijević, 1997: 29).

У сегментима романа у којима Циврић машта о реализацији љубави са Слободанком Киш, те у тренуцима када у вези са тим нешто предузима – додирне Слободанкину ногу или исприча виц, Радно Време весело игра ластиш и школице, шета се ходником и лиже лилихип. Међутим, у тренутку када Радоман сазнаје за Слободанкину везу са Бењамином, Радно Време, кроз перцепцију овог лика, такође постаје „ћудљиво и нерасположено, гризе и гута само себе и полако нестаје...“ (Матијевић, 1997: 94) Наведени примери показују да се у роману Радно Време перципира само кроз Циврићев лик. Дино, Велика Гуза и Слободанка Киш, услед недостатка задужења и Циврићеве воље да све обави сам, долазак у канцеларију не доживљавају као почетак радног дана, па, самим тим, не перципирају ни психоделично и раздрагано Радно Време. За њих је време у канцеларији споропролазеће, те га испуњавају смицалицама на рачун Радомана Циврића.

3. Неминовно Неминовног

Узречица Радомана Циврића, неминовно, у роману је употребљена сто четрдесет пута, било као надимак, прилог или придев. У перцепцији времена и стварности Радомана Циврића све је неминовно, односно нужно, по сваку цену, обавезно, неизоставно, свакако, неизбежно. Насупрот тумачењима надимка *Неминовно* која га сужавају на ознаку пародијске мете или на мисао о дубокој судбинској одређености за извршење личног пројекта (Хамовић, 1998: 1002), поставићемо следећа питања: Да ли се у значењу Циврићеве узречице крије фројдовска језа коју осећа овај лик због вечитог враћања истог? Да ли је узречица *неминовно* наративна пролепса? И, најзад, каква је семантичка релација између узречице Радомана Циврића и његовог наративног обликовања времена?

Најпре, Радоман Циврић је неминовно неуспели књижевник. Годинама и деценијама је писао песме на радном месту и у купатилу, али шифровано, јер су његова жена, Веки и колеге из канцеларије писање песама сматрали порок. Као потврду свега наведеног, приповедач уместо Циврићевих песама прилаже његову шифровану азбуку. У контексту актуелизованог света овог романа и друштвене стварности у којој се креће Радоман Циврић, он неминовно мора бити неостварени писац. Све до тренутка Циврићевог стављања *Књижевних новина* испод леђа током сексуалног односа са женом, овај књижевни лик доживљавамо као пародију песника тематски усмереног ка љубавној поезији. Од наведеног сегмента романа, са пародираног литерате се, на тренутак, окрећемо ка критици ситуације у култури и књижевности 90-их година. Као и у сегменту о критици друштва 90-их, и овде се Циврићева перцепција меша са приповедачевим коментаром који је на самој ивици сарказма: „[*Književne novine*] bile

su jeftine, osećao se intelektualno kada ih kupuje [...] i bile su velikog formata pa je u njih mogao da sakrije i u kuću unese erotski časopis, a da mu žena ne vidi“ (Matijević, 1997: 5).

Потом, Радоман Циврић тренутке ишчекивања неминовног мери броја-лицом. Све што неминовно треба да се деси, Циврић ишчекује бројећи „En den di no sava raka ti no sava raka tika taka elem belem bum“ (Matijević, 1997: 23). У контексту жанра романа *Р. Ц. Неминовно*, било да имамо на уму Хармсов „слу-чај“, на шта је књижевна критика већ указала, или врсту криминалистичког романа, наговештену мисијом Радомана Циврића, узречица која је варирана 140 пута неминовно потврђује наш хоризонт очекивања – све се одиграва пре-ма формули детективског романа, уз велику дозу Хармсовог апсурда. У тексту „све је значајно... чак и ако би неки детаљ изгледао потпуно безначајно, лишен било какве функције, на крају би се испоставило да управо он треба да изрази значење апсурдности или бескорисности“, истакао је Барт (1971: 62) далеке 1966. године. Узречица *неминовно* је, заправо, детаљ важан за проаиретички код (Барт, 1996: 520) романа јер се радња одвија кроз поступке које Циврић неминовно мора да учини. Надимак (и узречица) Циврића тако постаје не само наративна пролепса, већ и носилац значења апсурдности и бесконачности у приповедном свету овог романа.

Ако искорачимо ка посткласичној наратологији и зауставимо се на Або-товој (2009: 27) дефиницији наратива као основног начина на који људска вр-ста организује своје схватање времена, те из овог аспекта поставимо питање: Каква је Циврићева прича? (односно: Шта се Циврићу дешава?), одговор би гласио: неминовна. Повежимо узречицу овог јунака са његовим схватањем времена и стварности. Радоман Циврић живи у (великим делом садистички-мазохистичким) илузијама. У свету у којем бивствује оријентише се помоћу неколико радњи које готово ритуално обавља свакога дана: буђења након певца и звоњаве два будилника, одласка на посао, повратка са посла, осамљивања у тоалету, одласка на починак. Од тренутка заљубљивања у Слободанку Киш, си-туација се само наизглед мења; заправо, сада се оријентација у времену своди на ишчекивање јутра и одлазак на посао.

Понављања, односно ритуалност у Циврићевој перцепцији времена мо-жемо тумачити на следећи начин: стварност, онаква каква је уметнички об-ликовна у роману *Р. Ц. Неминовно*, не може на другачији начин бити нату-рализован⁵, осим кроз понављања, заправо, кроз принуду понављања. Међу-тим, узречица *неминовно* иницира модификацију значења ритуалности у жи-

⁵ Калеров појам „натурализација“ односи се на „поступак читалаца или посматрача којим они ’припитомљавају’ наратив“ (Абот, 2009: 362). М. Флудерник овим термином означава процес којим неке нове наративне форме, на почетку непознате, стичу особине природности путем поновљених перцепција (Абот, 2009: 362). У контексту наративног света романа *Р. Ц. Неминовно*, главни лик тешку, мрачну, огољену стварност и време натурализује управо путем ритуалности, што, с друге стране, има директан утицај на читаоца тако што олакшава његову натурализацију Матијевићевог наративног света. Поступци понављања су, заправо, једини могући начин за читаочеву натурализацију лика Радомана Циврића и наративне стварности романа *Неминовно*.

воту Р. Ц.-а, те се појам понављања може повезати са феноменом језовитог које Фројд одређује као „vrstu zastrašujućeg која potiče iz onoga dugo poznatog i odavno bliskog“, а „Bitan uslov за појаву осећаја је је развидан је у интелектуалној несигурности“ (Frojd, 2010: 10). Неке од кључних теза на којима почива Фројдов концепт је је јесу, између осталог, снови и повратак потиснутог, двојник, присила понављања, немогућност рационализације стварности. У домену тумачења књижевности, Фројд је из овог аспекта анализирао Хомфановог *Пешчаног човека*.⁶ Језовито се у роману Р. Ц. *Неминовно* активира у тренутку Циврићевог читања одломка из Вењаминове драме *Поствидовдански бој*. У основи радње ове драме (прецизније, трагедије) убиство је неверне љубе Мице. Њен убица, Хранислав, провео је тежак живот без „очева-кочева“, а само убиство антиципира песма коју је будући убица често певао („кроз нос са пуно агресије“, како стоји у дидакалији):

„она спава
у мом кревету
и она у-ди-ше
и она из-ди-ше [...]
ја се спремам
да је у-гу-šим
да не у-ди-ше
да не из-ди-ше“ (Matijević, 1997: 128, 129).

Прва Р. Ц.-ова реакција након читања песме „Она спава у мом кревету“ је циничан осмех, а затим следи препознавање да је Вењамин, аутор драме, манијак. Међутим, пре читања Вењаминове драме, Циврићева сањарења у тоалету откривају сличне пориве: у једној од својих садистичких маштарија Циврић дави Слободанку Киш. Иако је ова садистичка маштарија главног јунака мотивисана сусретом са литерарним ловцима који траже литерарног манијака, она је уједно била окидач за излив садржаја несвесног, у тренутку замишљања Слободанкине смрти праћеног грозницом и обливањем Циврића хладним знојем. Након овог маштања, Циврић је „ležao kao klada bez želje da olista, bez želje da zaspi, gledao u plafon i čekaо jutro“ (Matijević, 1997: 74).

У овом контексту се отвара простор за сагледавање Хранислава, односно Вењамина (јер Циврић изједначава психологију аутора драме са психологијом главног лика трагедије *Поствидовдански бој*) као Циврићевог двојника, као потиснуто садистичко „ја“ које ће у потпуности бити ослобођено током гледања истоимене представе. Миметички наратив, драма, мотивише ослобађање садржаја Циврићевог несвесног. Иако у роману нема експлицитних маркера Циврићеве трауме из детињства јер ретроспективно приповедање о Циврићевој биографији не сеже дотле, аргумент за нашу тврдњу налазимо у епилогу романа – попут Хофмановог Натанела, и душевно растројен Циврић извршава самоубиство након последњег суочавања са извором своје психичке нестабил-

⁶ О фројдовском „језовитом“, односно концепту *Das Unheimliche* као интерпретативном методу опширније в.: Вукићевић, Милосављевић Милић, 2014: 53–111.

ности. За разлику од Натанеловог Копелијуса и грма који се креће, као симбола мрачних сила, Циврићева мрачна сила је – он сам. Стога се овај лик на последњи корак одлучује након суочавања са обрисом свога лица на стаклу.

4. Свевреме и проблем догађајности

„без опијума
 превелика доза стварности
 слике брзо протичу
 склапам очи и путујем
 неки људи држе се за руке
 опуштен и миран
 чекам
 и знам
 све долази изненада“

В. Матијевић, *Поред воде*

Својим есејима и аутопоетичким белешкама, „човек из остатка [Србије]“, како себе назива Владан Матијевић (2012: 54), усмерава читање својих дела ка огољавању стварности, карикирању појава, лица и догађаја из нашег времена. „Код нас све почиње, и све траје. [...] Код нас су неке ствари вечне, нон-стоп се догађају и ништа се не завршава“ (Матијевић, 2014). Животи који не остварују пуноћу, глупост, слепило, ограниченост, изокренуте вредности – незаобилазни су елементи Матијевићевог света, транспоновани из стварности која нас окружује. Резмираћемо Матијевићевим диксурсом: „Опадање је наше свевреме“ (Матијевић, 2012: 54).

Како се у роману *Р. Ц. Неминовно* време мери кроз радње које се ритуално понављају, поставља се питање: да ли у овом роману можемо говорити о догађајности, те да ли и којим темпом тече време приче?

Да би промена стања у наративном тексту могла да буде означена као догађај, треба да испуни више услова, од којих су најзначајнији релевантност⁷ и непредвидивост⁸. Међутим, обе ове категорије у значајној мери зависе од субјекта и условљене су контекстом. У претходном поглављу смо истакли да се у роману време и догађаји перципирају кроз лик Радомана Циврића, а потом смо поставили питање у вези са улогом елемената који се понављају у његовој перцепцији. Избором Радомана Циврића, званог Неминовно, за главног јунака романа који је, иако то није експлицирано поднасловом, грађен по формули криминалистичког романа, доводи у питање постојање догађаја у овом роману. С обзиром на то да у домену психолошке карактеризације главног јунака нема простора за неочекивано – све је неминовно, предвидиво, не може се говорити о промени стања која се може сматрати догађајем у пуном значењу те речи.

⁷ Релевантна је само она промена стања која је од од значаја за наративни свет (Шмид, 2010: 14).

⁸ Промена у наративном треба да буде неочекивана (Шмид, 2010: 14).

Оно што би требало да се означи као догађај у роману, протагониста не перципира на тај начин јер је, гледано из угла његовог скрипта, све очекивано. Ако размотримо остале критеријуме да би се нешто могло означити као догађај,⁹ увидећемо да сусрет са литерарним ловцима не представља догађај зато што не резултира променом у размишљању и поступцима Радомана Циврића; напротив, он ову ситуацију смешта у лични пројекат освајања и заштите Слободанке Киш. Наизглед једини догађај у роману – сусрет са Слободанком Киш и стварање плана за њено освајање, до краја романа губи степен на скали догађајности јер ће се показати да је заљубљивање Р. Ц-а било неминовно, те да је Слободанка Киш само особа која се уклопила у Циврићев план. Р. Ц. је неминовно морао да се заљуби и да (несвесно) исконструише читаву ситуацију која ће омогућити његово пражњење од фрустрација које је стварност у којој живи ритуално продубљивала. Самоубиство на крају романа је, такође, неминовно.

Радоман Циврић је, ипак, лик у чијој се перцепцији стварности налази ауторова интенција. Он на парадоксално истински начин сагледава нашу стварност као свевреме опадања у свој својој протежности, антиклимактичној путањи и бескрајности. Тако ни смрт Радомана Циврића, ни епилог романа не доноси завршетак на нивоу питања и очекивања, већ само крај текста који ће, уз паузу од око три године (што је, како сам признаје, део Матијевићеве маркетиншке стратегије) бити настављен кроз ритуално бивствовање у црном времену, нашем свевремену *Прилично мртвих* (2000). Стога можемо закључити да је неминовно, било као узречица, било као прилог, пролепса и у контексту целокупног наративног света Владана Матијевића, те да је у њему, како је то потврђено романом *Неминовно*, а најављено наративном песмом „Психоделија“ из прве песничке збирке,

„све [...] концентрично кружно
И врело
И везе нема
Ништа
Ни са чим
И ништа нема смисла
Али се смисао
Може наћи“

5. Закључак

Иако наративни свет романа *Р. Ц. Неминовно* покрећу полуге савремене стварности, ликови који настањују овај свет у њега нису потпуно интегрисани.

⁹ По В. Шмиду (2010: 14), остали критеријуми за означавање промене у наративу као догађаја јесу узастопност (промена треба да остави последице у начину размишљања и у поступцима оних субјеката у наративном свету, на које се промена односи), иреверзибилност (у случају менталног догађаја, на пример духовног и моралног „провиђења“, јунак мора да достигне такав положај који искључује повратак на пређашње тачке гледишта) и непоновљивост (промена треба да буде једнократна).

Сваки од ликова романа чини свет за себе, са само њему иманентном димензијом времена. Време, односно времена наративног света овог Матијевићевог романа, такође су у колизији. Избор ликова и тематизовање или, боље рећи, огољавање стварности, имају директан утицај на обликовање хронотопа романа *Р. Ц. Неминовно*. Док је спољашњи простор сведен на само неколико локалитета (канцеларију, тоалет и планину), унутрашњи простор ликова је предимензиониран, али са великом дозом патолошког што је, опет, одраз апсурдне стварности у души ликова романа, превасходно главног. На овај начин изграђен наративни свет никако не може бити кохерентан. У њему стога и нема математичког рачунања времена, а остали његови аспекти – социјални, биолошки, календарски, у функцији су покушаја уношења било каквог груписања и реда у распарчаним, међусобно дистанцираним мини-световима романа *Р. Ц. Неминовно*. Једино што успева да на окупу одржи ове измештене, унутрашње светове ликова, јесте апсурд. Он уланчава патолошке маштарије Неминовног и бесциљно кретање и бивствовање осталих ликова. Светови ликова романа круже апсурдом, и апсурд кружи кроз њих. Међутим, у мраку стварности Матијевићевог романа каткад дође до судара ових светова из којих увек изрони Неминовни, наизглед атипични „становник“, а заправо трансфикционални, типски лик Матијевићеве прозе.

Литература

- Барт, Ролан. 1971. Увод у структуралну анализу прича, превео П. Милосављевић. *Летопис Матице српске*, бр. 407, јануар 1971, стр. 56–84.
- Барт, Ролан. 1996. *С/З*, увод, превео Миодраг Радовић. *Летопис Матице српске*, 457, св. 4, Нови Сад, стр. 516–526.
- Вукићевић, Драгана и С. Милосављевић Милић. 2014. *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*. Ниш: Филозофски факултет.
- Портер Абот, Х. 2009. *Увод у теорију прозе*. Београд: Службени гласник.
- Ковачевић Микић, Данијела. 2013. У погледу зверињем. У: *Не реметећи расуло*, В. Матијевић, 83–92. Бањалука: Задужбина „Петар Кочић“.
- Матијевић, Владан. 1997. *Р. С. Неминовно: роман о slučaju*. Београд: Rad.
- Матијевић, Владан. 2011. *Ван контроле*. Зрењанин: Агора.
- Матијевић, Владан. 2011. *Прилично мртви*. Зрењанин: Агора.
- Матијевић, Владан. 2012. *Мемоари, амнезије*. Београд: Службени гласник.
- Smethurst, Paul. 2000. *The Postmodern Chronotope*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
- Матијевић, Владан. 2013. *Не реметећи расуло*. Бањалука: Задужбина „Петар Кочић“.
- Матијевић, Владан. Наше време црног хумора. *Вечерње новости*, 12. август 2014.
- Доступно на: <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:505159-Matijevic-Nase-vreme-crnog-humora> [2015, јануар 15.]

- Freud, Sigmund. 2010. *Pojam jeze u nauci o književnosti*, prevod Daniele Tkalec. Zagreb: Scarabeus-naklada.
- Хамовић, Драган. 1998. Јунак нашег доба, Неминовно. *Летопис Матице српске*, год. 174, бр. 461, мај 1998, стр. 1000–1002.
- Шмид, Вольф. 2010. Событийность, субъект и контекст. У: *Событие и событийность: сборник статей*, под редакцией Владимира Марковича и Вольфа Шмида. Москва: Издательство Кулагиной – Intrada, стр. 13–24.

Mirjana Bojanić Cirković

ASPECTS OF TIME AND REPRESENTATION OF REALITY IN THE NOVEL *UNAVOIDABLE* BY VLADAN MATIJEVIĆ

Summary

Vladan Matijević thematizes contemporary reality and observes it through the eyes of marginalized man. The paper deals with the different ways in which the characters of the novel *Inevitably* (1997) perceive time and differentiate between their in common range of experiences of time. The characters in the novel perceive time through the permanent fear, impermanence, Freud's concept *Das Unheimliche* and fear of the returning of sameness. The key concepts of time in the novel by V. Matijević that stand out are the working hours, the social aspect of time and time of the absurd. Parallel to the perception of time in the novel *Inevitably*, we discuss the ways of treating reality. The representation of reality ranges from banalizing, to the fictionalization. In conclusion, we emphasize the (im)possibility that the characters find their way in the dimension of reality and "the time of dark humor".

mirjana.bojanic.cirkovic@filfak.ni.ac.rs

ВРЕМЕ И МОДЕРНА ПАРАБОЛА: ПАД АЛБЕРА КАМИЈА

Сажетак: Начела конструисања времена у Камијевом роману *Пад* осветљавамо преко приповедачевог некохерентног контрастирања прошлости и садашњости, романсирања властите судбине, дисторзије традиционалних мотива и библијског подтекста приче. Иако је могуће реконструисати различите временске димензије у приповедачевој исповести, њоме не влада темпорална логика: све што Кламанс о себи говори у вези је са прошлим догађајем, који је добио митски карактер почетка и откровења, јер је радикално преобликовао јунакову репрезентацију света. Символичка вредност времена у Камијевом роману омогућава да се приповедачева псеудоисповест интерпретира као параболичан наратив.

Кључне речи: митско време, безвременост, временитост, парабола, апстрактни хронотоп, хронотоп среће

1. Увод

Феномен времена у Камијевом *Паду* (1956), чему досад није поклоњена посебна пажња проучавалаца, у најтешњој је вези са семантиком романа, који у првом реду представља драму свести. Прошлост и садашњост, о којима приповедач у првом лицу казује као о два радикално раздвојена дела властите судбине, нису временске одреднице у уобичајеном смислу речи, већ вишеслојни, семантички сложени и симболични феномени, кроз које се прелама најдубљи идејни слој романа.

Исповест главног јунака Жан-Батиста Кламанса, са самоокривљујуће и у исти мах самооправдавајуће позиције судије-покајника, растегнута је на пет дана, а конкретизација приповедних околности – одабирање погодног саговорника у бару *Мексико-Сити* у Амстердаму, понављани сусрети са њим, те саговорников долазак у Кламансов стан, где га протагониста суочава са својим последњим признањем (незаконитим поседовањем Ван Ајкове слике *Часне судије*) – дата је искључиво кроз Кламансову нарацију. Јунак предочава своју личну, мозаички организовану историју, у којој пресудан значај за његов преображај из успешног адвоката у судију-покајника има самоубиство непознате жене. Све што Кламанс о себи говори једнако је удаљено од тог кобног догађаја који је добио граничан карактер, због чега његов наратив оставља утисак *темпоралне циркуларности* (Того, 2011: 124), која одговара кружној структу-

ри простора, али и оквирној структури приче. Иако је могуће реконструисати временске димензије у његовој причи (в. Ellison, 2007: 187–188), Кламансовом стварношћу не влада хронолошка, нити уопште темпорална логика. За њега постоји само *пре* и *после* тог кључног догађаја, чији значај открива већ наслов романа. Јунакова лична значења ломе хронологију, али субјективан доживљај времена (а, видећемо, и простора) не чини *Пад* психолошким романом, иако би на то могла упућивати исповедна нарација и чињеница да приповедање о прошлости има функцију узрочне објашњавалачке приче, којом протагониста остварује и потврђује *херменеутичко јединство властитог идентитета* (Bieri, 2011: 22). Причом о прошлости приповедач објашњава свој актуелни положај, али је немогуће утврдити узрочно-последичну повезаност на основу које бисмо ишчитали својеврстан *ланац збивања* који води од прошлости ка садашњости. Догађај о коме говори на Кламанса је деловао као потрес; здравствени проблеми који су уследили, одавање разврату и саботирање своје утврђене друштвене позиције, само су перипетије у процесу потискивања и освешћивања чињенице да је преко жениног самоубиства ћутке прешао. Дајући том догађају повлашћено место у разумевању стварности – а са јунаковог становишта, женино самоубиство је узрок радикалног преобликовања његове репрезентације света – Кламанс му приписује смисао откровења и значење почетка, тј. митски карактер.

Самим тим догађај испада из времена свакодневља, у којем се одвија Кламансов живот успешног адвоката и припада другачијем временском поретку: „одлучујућим тренуцима“, „историјским моментима безвременог значаја“, како Кермоуд дефинише *каирос* – време од посебне важности (Kermode, 2000: 47). Како одмиче приповедање, јунак све више указује на свеприсутност, вечиту актуелност овог догађаја, његову истовременост свим каснијим збивањима: „онај крик који је пре толико година одјекнуо на Сени, иза мене, ношен реком ка водама Ламанша, није престао да путује светом (...) чека на морима и рекама, свуда напослетку где ће бити горка вода мога крштења“ (Kamí, 2007: 406). Није овде реч о *садашњости прошлог догађаја* у Августиновом смислу сећања, већ је женин пад за Кламанса означио *нови календар* у смислу који је том појму, поводом пада атомске бомбе на Хирошиму, дао А. Кестлер (Koestler, 1978: 1): као што су људски услови постојања за Кестлера темељно промењени 6. августа 1945, за Кламанса су такви постали поимањем властите равнодушности с којом је дозволио туђе страдање. Догађај на мосту, који је неповратно трансформисао Кламансову представу о прошлости, постаје јунакова мера ствари. За искуство самозадовољства – које га је некада, у Паризу, стављало у натчовечанску позицију („Уистину, био сам човек у тако пуном и једноставном смислу речи, да сам се помало осећао као натчовек“ (Kamí, 2007: 373)) – њему ће од тога часа бити потребан далеко већи интелектуални напор, који он и предузима у Амстердаму, када својој опсесивној логореји приписује пророчки карактер.

2. Апстрактни хронотоп

У оквирима Кламансовог свакодневља (прошлог и садашњег) разликују се још два временска плана, која ћемо именовати као *безвременост* (једина која је Кламансу позната и у Паризу и у Амстердаму, а која се мора разликовати од *ванвремености*, јер је јунак прожет осећањем нестварности и лишености нечега пресудно важног) и *временитост*, која је неелаборирана и неименована, али се препознаје као имплицитни, позитиван пол јунаковог темпоралног конструкта. Кламансов доживљај да је нестварност доминантно обележје живота у свакодневици у први план истиче критеријум квалитета времена. Библијски подтекст романа, карактеризација која протагонисту чини парадигматичним за живот људске врсте и симболичан карактер времена, битно утичу на уобличавање исповедног наратива као параболе и чине очигледнијом међузависност концептуализације времена у *Паду* и његових жанровских карактеристика.

Како одмиче Кламансова исповест, све је теже утврдити границе његовог искуства, тј. шта припада јунаковом животу а шта животима ближњих. Приповедајући о ратној прошлости, он експлицира: „Не знам више да ли сам то доживео или сањао“ (Kamí, 2007: 414). Протагониста исповедног наратива мозаички је састављен од низа примера човекове етичке несавршености; самокритичке увиде ублажава тако што их све више проширује на остатак човечанства. Пошто није омеђена властитим искуством, његова нарација је романсирана, и као таква, тек псеудоисповест. Разлог за његову неистоветност самом себи није само већа обухватност свести која рефлектира од оне о којој се рефлектира, него наративно апсорбовање туђих прича.

„Мешам оно што се односи на мене са оним што се тиче других. Узимам опште црте, болна искуства кроз која смо заједно прошли, слабости које делимо, лепе манире, укратко данашњег човека који хара у мени и другима. Од тога правим портрет који је свачији и ничији. (...) портрет који приносим савременицима постаје огледало“ (Kamí, 2007: 419).

Загонетни Кламансов наратив има и филозофско и психолошко усмерење. На то да „писци исповести углавном пишу да се не би исповедили“ и да су признања „шминкање леша“, упозорава сам јунак (Kamí, 2007: 411). С друге стране, Кламанс је *субјекат сазнања који у појединачном види опште*, а ако следимо Шопенхауерова упутства, индуктивно закључивање је први услов филозофског мишљења. Осим тога, јунак је себи, као судија-покајник, створио *духовну доколицу* у којој има смелости, чак и ако то чини под притиском рђаве савести, „да ниједно питање не остави на срцу“ (Шопенхауер, 2013: 6). Будући да је од себе створио романескни лик, да се у његову исповест уливају и примери који су тек последица његовог *искуства посматрања живота*, те да другима подмеће огледало, Кламансова психологија је нераздвојан део антрополошке слике, можда тек метонимија за њу. Кламансов живот у две европске престонице – некада у Паризу, а сада у Амстердаму – производ је и културног и друштвеног контекста у коме се води, па јунак, посредством личне приче,

открива дух модерног времена. „Париз је права варка за око, сјајан декор у којем живи четири милиона сенки“ (Kamī, 2007: 364). Холандија је „сан од злата и дима“, чији су становници једнако одсутни јер живе „јефтин сан“. У Амстердаму, који је „крај континента“, а ипак, будући парадигма савременог живота, његово средиште, својства модерног живота још су очигледнија, пошто их перципира освешћени јунак. Оба града су ослобођена локалних обележја и немају никакав утицај на причу. Напротив, Ками је Кламанса сместио у Париз и Амстердам због метафоричног значења које је том простору приписао. Реч је, дакле, о *апстрактном хронотопу* (Bahtin, 1989) – време и простор имају симболичан карактер и у чврстој повезаности са структуром, композицијом и жанром романа, граде његова основна значења.

3. Безвременост и псеудоисторичност

Паралелизам *некад–сад* у Кламансовој исповести само површно дотиче димензију времена: његов опсег је много шири, на шта упозорава контрастирање између *стварног* и *нестварног*, које се протеже и на време и на простор. Кламансов живот у Паризу чини површина, али стална социјална размена, због чега је имао привид заједништва, а у Амстердаму нарцистичка подршка притиче јунаку из преузете профетске улоге – он се потврђује искључиво говором, налазећи се, на очигледнији начин но пре, ван живота. И када је интелектуално раскринкао мотивацију својих некадашњих врлина (самозаљубљеност и жеља за самопотврђивањем), Кламанс као судија-покајник није превазишао своје психолошке потребе, само је променио начин на који их задовољава. Са становишта своје проширене свести (накнадно је разумео смисао догађаја на мосту и значење властитог ћутања), он две престонице представља као оличење духа времена модерног човека: живот људске врсте је сведен на тренутност, тривијалност и инстант-утажења потреба, као такав не припада стварности, те су, стога, људи осуђени на нестабилан идентитет и егзистенцију. Ако живот представља акумулацију раздробљених тренутака, у којима се трчи за постигнућем, за симболичком вредношћу која стоји иза њега, онда се човеково постојање одиграва у својеврсном временском вакууму, *безвремености*, јер је за перцепцију времена нужно осећање кретања и промене. Симболично значење добило је и актуелно Кламансово задовољство као власника Ван Ајкове слике, које нема непосредан, естетски разлог, него се налази у моћи коју задобија поседовањем предмета „због којег су три полиције узалуд јурцале по свету“, односно тајне за којом „сви трагају“ (Kamī, 2007: 398). Између света у Паризу и Амстердаму нема суштинске разлике, као ни између начина Кламансовог живота у прошлости и садашњости, иако јунак у први план истиче само контрасте. Ипак, повремено се у његовој исповести пробијају и искази који сведоче о сродности. Тако за свој живот у Амстердаму, између осталог, каже: „Откако сам нашао решење, предајем се свему, женама, охолости, досади, осветољубивости, па чак и грозници, коју сада са уживањем осећам како

расте“ (Kamí, 2007: 420). Исто тако, из нове перспективе о свом животу у Паризу закључује: „Ишао сам тако по површини живота, у речима на неки начин, никад у стварности“ (Kamí, 2007: 382). Амстердам је за Кламанса „ванвремена џунгла“, као и Париз, а живот становника, стално оријентисаних на будућност, постао је псеудоисторичан: он сведочи о немогућности да се вредности остваре у историји, људском акцијом.

У улози судије-покајника приповедач се наизменично открива и скрива, самооптужује и брани, а као „редован посетилац барова за морнаре“ који ту проналази саговорнике и прилагођава им своју причу у намери да разбуди њихово преиспитивање и, изједначавајући их са собом, умири своју савест, он остварује снажну личну афирмацију, не мању од оне коју је остваривао живећи у Паризу као успешан адвокат. За Камуја, наспрот Сартру – а настанак овог романа и слојевитост његовог значења довођени су у везу са јавним раскидом који се догодио између пријатеља (Kirk, 1974; Hustis, 2007; Felman, 1992: 172–184; Forsdick, 2007: 118–127) – пакао не чине други, него човекова самозагледаност, позиција сваког *ја* искљученог из значајног односа са другим, због чега познаје само „континуитет ја-ја-ја“. У таквим условима, промени је подложен само Кламансов наратив, који добија карактер перформативне уметности: „свој говор, укратко, прилагођавам слушаоцу, наводим га да и сам понешто дода“ (Kamí, 2007: 419). Јунак који постоји кроз дискурс – који је безвремен – у исти је мах нешто више и нешто мање од људског бића. Пошто је кобни догађај заувек присутан, приповедачев идентитет *залеђен*, једино што у актуелној Кламансовој стварности може да постане прошлост јесте верзија исповести – али не и јунакова репрезентација света – коју подастире саговорнику.

У роману који је фокусиран на смисао догађаја, а не на њихов ток и темпоралну повезаност, јер и нису дати у временски организованом поретку, Кламансова нарација је усмерена на метарепрезентацију (објекат јој је репрезентација стварности (Viegi, 2011: 17)), а не на стварност као такву. Стална рефлексивност одваја га од непосредног живота, али и чињеница да он своју егзистенцију не може да потврди као људску у потпуном одсуству односа са другим човеком. Исто тако, ни његова представа о свету не може бити коригована, јер се јунак лишио могућности стицања искуства. Пошто циља на то да саговорнику додели улогу саучесника у свеопштем злочину, однос који Кламанс успоставља са другим није истински сусрет и не доноси никакав ризик за властити положај и представу о свету. Он саговорника увлачи у разговор, а заправо у позицију стрпљивог слушаоца, на добро увежбан начин, те потпуно контролише однос с другим; закључујући о утисцима које изазива, јунак не проверава властите хипотезе. Своју потребу за напетости, која би наликовала на неизвесност истинског живота, Кламанс вештачки надокнађује, ризикујући, пошто се исповеда непознатом човеку, да падне „под удар закона“ због неовлашћеног поседовања Ван Ајкове слике. За јунака су сви исходи подношљивији од могућности да буде лишен потпуне доминације у друштвеном контексту.

Зато је Кламансова позиција дубоко трагична, иако је несумњиво предајорска и нарцистичка. У покушају да се буде над људима – а Кламанс је нашао

тајну доброг живота у натчовечанској позицији какву је имао и у Паризу – пада се у бездан нехуманог: натчовек код Камуја нужно постаје нечовек, што у *Паду* има и историјску, и психолошку, и филозофску димензију. Ако се јунак у Паризу повремено осећао као *запаљена купина*, што призива старозаветни контекст, у Амстердаму експлицира: „У мислима лебдим изнад континента“ (Kamij, 2007: 421). У новим условима Кламансова натчовечанска позиција подразумева свесну манипулацију: исповест, која је увек нова и унеколико другачија јер настаје у тренутку говорења, потврђује немогућност да се интелектом подјарми хипертрофирани его. Самоубиство непознате жене суочило је Кламанса са властитом хладноћом срца и равнодушношћу: и пошто није кадар за суштински преображај, који би подразумевао проширивање емотивних капацитета, Кламанс остаје у равни интелекта, интроспекције и аналитичког ума. Мада некадашњи успех описује у најлепшем светлу, као потпун и целовит, приповедач свој живот дефинише као вечито јурцање и вечито незадовољство. Напуштајући самопотврђивање које му је доносила професија, он у новој улози судије-покајника постаје готово недодирљив, показујући да је, као и некад, мотивисан властитим егоизмом. Па ипак је јунак, кога су тумачили и као Камујев аутопортрет, али и као *Сартров и портрет француских интелектуалаца из педесетих година двадесетог века* (Roberts, 2008: 875), ма колико био *ташт*, *себичан* и *лицемеран* (Solomon, 2004: 48), виши тип личности, који је у свом новом положају остао недовршен. О томе сведочи и његова свест о властитој кривици, али, више од свега, чињеница да Кламанс све време промишља једно *ја*, али и *свако ја*, *поводом другог*, ма колико довршавао у ћорсокаку.

4. Библијске параболе као предложак

Конституисање наративне ситуације као говорног догађаја мотивисано је не само психолошком потребом јунака већ и естетичким законитостима – интертекстуална игра са библијским предлошком и смисао јунакове нарације Камуја води ка уобличавању романа као параболе. *Иницијални параболни догађај* у Библији увек представља дијалог (Durchslag, 1980: 7) у коме се развија други ниво параболне ситуације (сама прича) која рачуна с тим да процес рецепције прошири изван непосредног саговорника. У *Паду* Кламанс се непосредно обраћа анонимном саговорнику, чије су реплике увек репродуковане Кламансовим гласом. Пошто се тако посведочује присуство другог, али не и његов идентитет, дијалогском ситуацијом је заправо обухваћен читалац. Кламансова исповест је реторичка стратегија обележена императивним и вокативним тоном, и циља на буђење свести слушалаца о властитој кривици, што одговара конативној и референцијалној функцији језика у библијским параболама (Durchslag, 1980: 11). У том је правцу води и њен дидактички карактер: Кламанс наглашава да је врлина начелно немогућа у свету, чему су узроци самољубље, воља за моћ и таштина, човеков страх од слободе и тежња да себи обезбеди најкомфорнију позицију. Религију маркира као „предузеће

за чишћење“ од кривице, човекову чежњу за бесмртношћу проглашава значајном мотивацијом за разврат. У библијским параболама гаранција истинитости онога што се казује проистиче из моћи и ауторитета коју има профет. Кламанса пак, који је „празни пророк за времена осредњости“, за улогу самозваног пророка овлашћује немирна савест; пророштво представља последњу линију одбране властитог нарцизма, чиме и своју профетску улогу – ако је схватимо у традиционалном смислу – изневерава, јер је подређује психолошким мотивима. И јунаково наизменично *скривање* и *откривање* иде у правцу развоја параболичних својстава романа: иста сучељеност се сусреће у самим дефиницијама параболе. С једне стране, она је затворени наратив, јасног моралног става, а са друге, енигматичан наратив, затамњеног значења (Durchslag, 1980: 1). За Кламансову игру *скривања* и *откривања* постоје, дакле, и жанровски разлози, те се јунакова психолошка својства појављују као њихова последица.

Сам параболични догађај који је у средишту Кламансове исповести у исти је мах део и реалног и фигуративног регистра: смештен је у реалне околности, али је његов опис толико кондензован да се може уклопити у различите наративе. Утисак нереалистичности појачава и чињеница да јунак најпре описује своју накнадну реакцију на потиснуто сећање (језу доживљену на мосту због фантазмагоријског смеха који је допирао до њега), па тек после сâм догађај смештен у раније време. Опис прекретничког догађаја је лишен детаља, па сама епизода *говори мало, али интендира много* (Durchslag, 1980: 126), у зависности од интерпретативног оквира у који је смештена.

Кламансово приповедање о својој прошлости у Паризу тек је наративна стратегија временског и просторног дислоцирања која служи остваривању дистанце између дијалогског контекста (првог нивоа параболе) и самог параболичног догађаја (жениног пада), а потом смањивању успостављене дистанце када личној причи приписује универзалну важност. Супротно тзв. судским параболама, како је Уриел Симон назвао оне старозаветне примере који инсистирају на правним темама, *тежећи да превазиђу човекову блискост са самим собом и омогуће му да себи суди истим средствима које примењује на друге* (Durchslag, 1980: 87, 221), Кламанс настоји да се са собом повеже, оптужујући друге. Напетост, која се на тај начин остварује, подржана је и дисторзијом традиционалних симбола и слика (Durchslag, 1980: 18), какви су у *Паду* река, лимб и мост, важан и чест симбол у обредима прелаза. Јунаков прелазак преко моста изневерава традиционални смисао изласка из профане и уласка у световну димензију, односно у стварност која означава „коначно стање јединства“, превазилажење раздвојености (Курег, 2004: 137). Јунак је остао неинициран, јер је његов живот у дугом времену након тог догађаја остао непромењен, а у суштинском смислу, како смо показали, остаје и касније. Женин пад у воду у контексту нараторовог изабраног личног имена (Жан-Баптист Кламанс), које треба да подсети на Јована Крститеља, алудира на симболику крштења, која је прилагођена значењу које је смрт другог добила у овом роману. Дозволивши туђу смрт, Кламанс властитом егоизму поново приноси људску жртву, те је пад заправо његов, као и дијаболично крштење, коме не следи очишћење и духовно

roђење већ опsesivna логореја и немогућност да се оправда. Наслов романа и треба разумети у духу библијске метафорике, као човеков пад из стања невиности у свет испуњен лошом савешћу, суђењем и самооправдањима.

И Кламансова параноичност је одговор на његову антрополошку слику, у коју је уткано и историјско сазнање, на које упућује једина историјска референца присутна у роману:

„Ја станујем у јеврејској четврти, или ономе што се тако звало док наша хитлеровска браћа у њој нису направила места. Какво чишћење! Седмдесет пет хиљада депортираних или убијених Јевреја, то је чишћење празнином (...) станујем на месту једног од највећих злочина у историји“ (Kami, 2007: 366).

Својом уникатном позицијом, та историјска референца постала је и једино релевантно искуство колективне историје и формира контекст у коме треба разумети женин пад у Сену. Шта је Кламанс могао да уради када је чуо да је женино тело плуснуло у воду? Пренаглашавањем чињенице да није скочио за женом, те прекоревашем себе јер није одговорио на етичку дужност – која човека не обавезује уколико значи превелики ризик за његов властити живот (Rols, 1998: 115) – судија-покајник се брани од тога што практично ништа није предузео. Не само да није никога обавестио већ није читао ни новине наредних дана, што помиње узгред, а тек ту почиње истинска кривица. Кламанс није желео да зна, ћутке је прешао преко догађаја, као и сви они, како следи из поређења које парабола успоставља (Кламансов лични догађај метонимијски замењује колективну историју), који су прећутали пражњење јеврејске четврти, не реметећи своју животну рутину. Колективна историја обележена је распећем другог човека. Зато су и Страшни суд и спасење постављени на земљу, а „лимб“, како назива простор властите али и колективне стварности, јесте хронотоп лишен милости, који симболизује празну безвременост. Наративном преформулацијом властите прошлости, Кламанс-пророк опстојава у ћорсокаку рђаве бесконачности.

Пад је модерна парабола која своју загонетност остварује умножавањем приповедачевих мотивација, односно његовом сложеном карактеризацијом. Ако су Христове параболе, у којима је елаборирао „властиту ситуацију и последице“ (Durchslag, 1980: 111), смерале на буђење вере у слушаоцима, Кламанс у својој открива „сложеност људске природе и услова постојања“ (Durchslag, 1980: 256). Антрополошка слика у роману изграђена је на бројним примерима човековог моралног подбацивања, који функционишу као докази да је човек лоше и зло створење. Под одређеним околностима, како следи из нараторове исповести, човек ће разоткрити своје лице: зато ни Кламансова лична прича не сведочи о развоју; у роману је реч тек о *разоткривању карактера* (Bahtin, 1989: 258), мада се врло условно може говорити о његовој јединствености у роману. Међутим, говорећи о Христу у духу Василидове гностичке идеје (Христ је једини о себи знао да није био невин, да је оптерећен крвљу јудејске ново-рођенчади), Кламанс у исти мах указује на своје разликовање од Христа, јер је његова исповест ватрена самоодбрана (а Христ је страдао не бранећи се),

али и на сродност са њим по свести о кривици. Тако још једном потврђује немогућност да се превазиђе доминантан облик религије у свету: људској врсти ништа није свето осим свога ја. Прихватајући смрт без самоодбране, Христ није желео да преживи властиту кривицу, иако „није био натчовек“: „Запомагао је у својој агонији и зато га волим, мог пријатеља, умро је не сазнавши“ (Kamī, 2007: 409). Сучељавајући томе јеванђеоско сведочење о Христу, као парадигми невиности, или његовом ћутању на крсту, Ками упозорава на лажно сведочење које је уграђено у темеље западне културе (уз Христа Кламанс додаје атрибут „цензурисани“). Кламансова псеудоисповест је тако и обрачун са хришћанским моделом „посипања пепелом“, чију лицемерну природу разобличава кроз властити пример: самооптуживање никога не ослобађа од кривице, само му омогућава да с више права суди другима. Његова аутоиронија је у исти мах и иронија снажно уперена према хришћанству („Јер кад бисмо себе расуђивали, не бисмо осуђени били“ (*Прва посланица Коринћанима* 11: 31)), као кључном корективу човека западне културе, које почива на лажној исповести.

5. Хронотоп среће

Кламансове поруке нису само израз безнадног погледа на свет, испуњене циничним опажањима бројних доказа антрополошког пада, него су и свесно једностране. Камијев протагониста опширно и са бројним детаљима и примерима елаборира човекову несавршеност, егоизам и самозагледаност, сваким новим мотивом остварујући варијацију на исту тему, али злоупотребљава свој привилегован положај тумача, јер оставља неелaborирано све што се томе може супротставити, а о чему ипак оставља трагове у својој причи. Двострукост, као важан мотив његове исповести (Кламанс говори о *дубокој дволичности створења*, двосмисленом поретку света, у коме су и он сам и његов „занат“ двоструки), обележава и њену структуру: својом исповешћу Кламанс остварује лажну јасноћу, испод које постоји парадоксалност и амбигвитет. Како је истакао Р. Соломон, *нема пакла где нема раја, и конфликт међу њима га и чини паклом* (Solomon, 2004: 41). Париз и Амстердам су у ствари на пресудан начин сучељени Грчкој, која је симбол идеалног простора, хронотоп среће, у коју се иде „чиста срца“: „Пре него што одемо на грчка острва, требало би нас добро опрати. Тамо је ваздух чедан, а море и уживање прозирни“ (Kamī, 2007: 401–402). У Кламансовом доживљају се на супротстављеним половима налазе Маркен, острво у холандском заливу, и острва грчког архипелага. Први је „најлепши негативни пејзаж! (...) Прави влажни пакао! (...) Зуидерзе је мртво море, или готово такво. (...) Зато пловимо без икаквог путоказа (...) Идемо напред, а ништа се не мења. То није пловидба, то је сан“ (Kamī, 2007: 391, 401) Други симболизује недосегнут идеал:

„Нова острва су стално искрсавала у видокругу. Њихова леђа без дрвећа оцртавала су границу неба, а каменита обала јасно се одвајала од мора. Забуне није могло

бити; у јасној светлости, све је било путоказ. (...) Од тада, струја односи саму Грчку негде у мени, на рубу мог сећања, неуморно..." (Kamī, 2007: 401)

О идеалу сведочи и јунак – проповедник људске солидарности – који се налази у средишту једне од епизода Кламансове исповести, којег овај назива Дигескленом, према витезу из четрнаестог века, чувеном по храбрости и патриотизму.

„Свету је потребан нови папа (...) који би живео међу несрећницима уместо да се моли на престолу, и потребан му је што пре. (...) треба изабрати међу нама, узети читавог човека, са његовим манама и врлинама, и заклету му се на послушност, под само једним условом да пристане да одржава у животу, у себи и другима, заједништво наших патњи“ (Kamī, 2007: 413).

Истинску моралну величину овог јунака потврђује његова лична жртва: у логору је умро јер се превише лишаво, док је Кламанс, под условом да то није само сањао, попио воду умирућем, нашавши за тај чин рационално објашњење. Уместо христоликог „Дигесклена“, који је истински побуњени човек, разочаран у институционалну религију и свргнути пророк, стоји Кламанс који исповеда да је изневерио истину сведочења, а тек солидарност је, према Камиију, човекова истинска морална обавеза.

Насупрот приповедачаевој прошлости не стоји његова садашњост (у којој новом улогом задовољава старе потребе) већ једно недосегнуто, стварно време, које ћемо, насупрот *безвремености*, која влада у Паризу и Амстердаму, назвати *временитошћу*. Тако се на дну Кламансове исповести – а он је пророк апокалиптичног антрополошког устројства – наслућује никад досегнути хронотоп среће. Као што посредством самосуђења доспева до суђења другима, Кламанс тако потврђује и начелну, људску (а не, што би било болније, пре свега личну) неспособност да постоји у *времености*, која се остварује узајамношћу и солидарношћу са другима, у историји, али и непосредним учешћем у животу (рај је „живот у непосредном укључењу“ (Kamī, 2007: 373)). У Кламансовој нарацији, препуној примера људске ништавности, егоизма и самоусредсређености, циничних исказа о људској врсти, разобличавања грађанског морала, назире се идеал који јунак није кадар нити да оствари у свом животу, нити да се за њега бори: „Требало би не бити нико, због неког заборавити на себе, бар једном“ (Kamī, 2007: 421). Човек се може оправдати и ући у стварни живот и *временитост* само посредством другог, градећи мост ка другом човеку. Приповедач је, међутим, кадар само за халапљиво паразитирање на саговорнику. Парадокс његове позиције садржан је у томе што као судија-покајник имплицитно подсећа на темеље, на оно што је заиста важно, и самим тим постаје пророк, али, према мери Камиијеве атеистичке или, тачније, атеолошке перспективе – ни бољи ни гори од других, тек *један од нас*.

6. Закључак

Као што се проблемом апсурда Ками бавио у *Страницу* а потом га елаборирао у *Миту о Сизифу*, тако је и у есејистичкој књизи *Побуњени човек* (1951), у којој тврди да „живимо у доба предумишљаја и савршеног злочина“ (Ками, 2008: 207), поставио централно питање чијим се консеквенцама касније бави у *Паду*: „имамо ли права да убијемо оног другог пред собом или да пристанемо да га убију“ (Ками, 2008: 208) У *Побуњеном човеку* се налази и експлицитан исказ у коме препознајемо алтернативу Кламансовој егзистенцијалној ситуацији: реч је о „замени вредности суца вредношћу ствараоца“ (Ками, 2008: 266). Међутим, Кламансов стваралачки однос према животу, којег не може бити без „одлучне воље да будемо оно што јесмо у свету који јесте оно што јесте“ (Ками, 2008: 265) своди се искључиво на реторичко умеће. Сав у вредновању, самовредновању и реторичким стратегијама, Кламанс је парадигма модерног човека, отуђеног од живота, један од оних који су се определили за то „да кажу ‘да’ само историји, а не и читавом створеном свету“ (Ками, 2008: 270). Нестварни живот Париза и Амстердама испуњава и Кламансов лимб, у коме, посредством пророчке улоге остварује „јефтин сан“, вештачки рај, обелодањујући кроз параболничну причу да је човечанство крштено криком својих жртава који путује светом.

Оквирна форма романа, кружна структура простора и симболични карактер времена подржавају једну од централних идеја романа о човековој одговорности за патњу у свету и супротставља се Хегеловој схеми линеарног напредовања историје. У параболничном наративу, какав *Пад* јесте, и човекова егзистенција, осуђена на понављање истих ситуација и лишена развоја, постала је аисторична, безвремена и нестварна.

Литература

- Bahtin, M. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Kami, A. 2007. *Pad*. U *Romani*, 361–422. Beograd: Paideia.
- Kami, A. 2008. *Pobunjeni čovek*. U *Eseji*, 201–453. Beograd: Paideia.
- Kirk, I. 1974. *Dostoevskij and Camus: The themes of Consciousness, Isolation, Freedom and Love*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kuper, Dž. K. 2004. *Ilustrovana enciklopedija tradiconalnih simbola*. Beograd: Nolit.
- Rols, Dž. 1998. *Teorija pravde*. Podgorica: CID.
- Šopenhauer, A. 2013. *Parerga i paralipomena*. Beograd: Dereta.
- Bieri, P. 2011. Time Experience and Personhood. In *Time: from concept to narrative construct*, ed. J. Ch. Meister, W. Schernus, eds., 13–28. Berlin: De Gruyter.
- Durchslag, A. 1980. *Toward a Poetics of Parable* [Online]. Dostupno na http://digital.cjh.org:80/R/?func=dbinjumpfull&object_id=1362194&silolibrary=GEN01[2016, februar 1]

- Ellison, D. R. 2007. Withheld identity in *La Chute*. In *The Cambridge Companion to Camus*, E. J. Hughes, ed., 178–190. Cambridge: Cambridge University Press.
- Felman, Sh. 1992. Camus' *The Fall*, or the Betrayal of the Witness. In *Testimony: crises of witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Sh. Felman, D. Laub, eds., 165–203. New York and London: Routledge.
- Forsdick, Ch. 2007. Camus and Sartre: the great quarrel. In *The Cambridge Companion to Camus*, E. J. Hughes, ed., 118–130. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hustis, H. 2007. Falling for Dante: The *Inferno* in Albert Camus's *La chute*. *Mosaic*, 40/4, 1–16.
- Kermode, F. 2000. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with New Epilogue*. Oxford University Press.
- Koestler, A. 1978. Prologue: The New Calendar. In *Janus: Summing Up*, 1–20. London: Hutchinson.
- Roberts, P. 2008. Bridging Literary and Philosophical Genres: Judgement, reflection and education in Camus' *The Fall*. *Educational Philosophy and Theory*, 40/7, 873–887.
- Solomon, R. 2004. Pathologies of Pride in Camus's *The Fall*. *Philosophy and Literature*, 28/ 1, 41–59.
- Toro, A. 2011. Time structure in the Contemporary Novel. In *Time: from concept to narrative construct*, J. Ch. Meister, W. Schernus, eds., 109–142. Berlin: De Gruyter.

Jasmina Ahmetagić

TIME AND MODERN PARABLE (ALBERT CAMUS'S THE FALL)

Summary

The past and the present are conspicuously contrasted in the pseudo-confessional narration of the protagonist Jean Batist Clemens in Camus's *The Fall*. However, they are not timelines in the usual sense of the word, but layered, semantically complex and conflicting poles of the symbolic character. The past event, which plays the crucial role in Clemens's personal life, has the mythical status and being continually current, unbounded, and non-ending, belongs to a kind of mythic time. On the other side, in the hero's past and present everyday life, there are two other qualitatively different periods we named *timelessness* and the *true time*. In this regard, we highlight the not elaborated, but in the novel foreshadowed, chronotype of happiness. We show the interrelation between the time concept in *The Fall* and the genre characteristics of the modern parable, which is supported by the biblical subtext of the novel. Thus Clemens makes himself and his story exemplary, according to the laws of the parabolic narrative.

jaca.a@eunet.rs

ПРОТИЦАЊЕ ВРЕМЕНА У УРБАНОМ СВЕТУ *РОМАНА О ЛОНДОНУ* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: У овом раду анализираће се како главни јунак *Романа о Лондону* осећа протицање времена у граду окованом мрачним и тешким зидинама. Након приказивања развоја времена у граду из угла различитих теорија и тумача (Карла Шорскеа, запажања просветитеља Волтера и Смита, постмодернистичка тумачења Ричарда Лехана, Слободана Владушића), сва пажња усмерена је на протицање времена у простору у коме је човек ухваћен у мноштву тренутака који пролазе. Испод симболички представљеног Лондона као метафоре света покушавамо да из укрштаја јунаковог живота и мисли, односно онога што „беше”, онога што „јесте” и оног далеког, невидљивог што „ће бити” увидимо смисао који нам сам језик употребом глагола „догодило се”, „јесте” и „догодиће се” намеће. Иза проучаваних метаморфоза модерног друштва потребно је одредити време, које као одредница времена за главног јунака романа једино као прошлост постоји, док садашњост не постоји увек, а будућности и нема. У том колоплету времена главни јунак романа се батрга, губи, нестаје, постаје само ознака једног прошлог времена. Кроз временску пројекцију град престаје да буде пуки простор у коме се одвија људски живот, већ постаје субјект који те животе одређује.

Кључне речи: Милош Црњански, *Роман о Лондону*, протицање времена, урбани простор, Лондон, мегалополис

1. Обликовање времена у слици града

Када говоримо о човеку уоквиреном стварним и имагинарним простором свог обитавања који тежи да свој животни ритам усклади са ритмом природе како би себи олакшао сналажење властитога трајања између два временска пола, прошлости и будућности, ми уједно говоримо и о времену, које покушавамо да затварањем у језик обесмислимо или да га окујемо оковима трајања у којима престаје да постоји. Да смо увек у времену које је неумитно, страно као постојање једног бесконачног тренутка, уоквирено одређеним друштвеним, историјским и социјалним тренутком, које има своје властите законе, и у коме се потиру, оплођују разне тенденције и схватања, сведоче нам приче о настанку првих градова, у којима су се људски живот и енергија развијали и претварали у облике уметности.

Из временске ретроспективе настанка и ширења градова, од времена најстаријих сумерских градова и сумерском јунаку Гилгамешу кога време

„уграби у његовој сјајној палати“, преко манастира који су чувари најуже везе између класичног и средњовековног града, допиремо до велеграда, мегалополиса, односно до града будућности, који „постаје место у коме ће јединствени лични идентитет говорника бити глас из прошлости – живо присуство које се понавља у појединцима у будућности“ (Пајк, 2008: 76).

Са протицањем времена у граду упознајемо се путем различитих теорија и тумача, које усмеравају нашу пажњу на преображај идеја и вредности о човеку, природи, друштву и култури. Разматрајући проблем града, директно условљеним непрекидном сменом онога што је било и што ће тек бити, Карл Шорске, издваја три етапе у разумевању града. Најпре је, из филозофије просветитељства у XVIII веку развијено гледиште о граду као врлини, да би XIX век са развојем индустријализације изнео потпуно супротно схватање града као порока. У оквиру нове „субјективистичке контроле“ (Шорске, 2008: 57) средином XIX век развио се нови, трећи став, који град смешта изван добра и зла.

Прелазак из епохе у епоху, мешање старог и новог, учиниће да појам времена у слици града постане све мање кохерентан, већ све више сачињен од распарчаних делића налик на пузле које треба спојити у једну јасну целину.

Присуство урбане свести у XVIII веку потврђују схватања просветитеља, Волтера и Смита, о граду као цивилизацији у којој се осликава простор врлине. Анализирајући гледишта умних просветитеља, Шорске запажа да је Волтер на својеврстан начин спевао прве похвале Лондону, а не неком другом европском граду, јер „Лондон је био Атина модерне Европе и красиле су га врлине слободе, трговине и уметности“ (Шорске, 2008: 57). Пронађене врлине у Лондону, Волтер ће пренети на схватање модерног града у коме је симбиоза богатих и сиромашних уз развијање аристократије кључан агенс за напредак и развој цивилизације. Док је, по Волтеру, племство цивилизовало градове, по Смиту, то је чинило долазак сеоског племства. Код Смита се јавља свест о предузимљивом грађанину и схватање да „фармер себе сматра независним човеком, господарем, док градски произвођач зависи од купаца, те стога није слободан“ (Шорске, 2008: 60). Животна средина, економски односи, традиција и културно наслеђе нису производи слободне воље појединца, већ сплет природних и временских закона.

После XVIII века у коме доминира идеја о граду као врлини и мрачног XIX века и схватањима града као порока, од 1850. године, у Француској се појавио један нови вид посматрања града смештеног изван добра и зла. Нова схватања доносе временску повезаност, низање широких и неухватљивих утисака и присуство појединца отргнутог из друштвене заједнице којој припада. Измештеност у слици града јавља се као одраз појединачне свести. Лично психолошко искуство постаје пресудно за разумевање времена. Дах новог, модерног, уноси Бодлер са својим непостојећим песником који лута улицама града који ће у његовој свести бити знак непрестаних промена, ухваћен у мноштву тренутака који пролазе. Живот у модерном граду све више бива сачињен од једнократних, пролазних тренутака који изазивају осећај самоће и стрепње.

Како Шорске истиче, у песми „Лондон“ Ле Галијен, попут Волтера, изражава одушевљење за душевни живот и светлуцавост града Лондона, који ноћном забавом и китњастим светлом брише суморну, дневну слику града.

Урбанизацијом људске свести настале су и промене у поетском осликавању града. Град у постмодерној књижевности све више постаје систем сложених урбаних знакова што нас одводи корак даље од модернистичког погледа на његов систем и симболе. У књижевности модернизма јунаци се понашају у складу са предвидљивим, механичким законима природе, према којима дефинишу и себе и свој однос према свету и времену у којем живе. Корак даље представља чињеница да град постаје стање ума, при чему он промишља јунаке и њихове поступке, а не више јунаци њега. Према Пинчону, ум више није у стању да поврати изгубљену прошлост нити да пројектује идеализовану будућност.

Анализе Слободана Владушића воде нас ка схватању да имагинарни светови постмодерне књижевности више не постоје, док текстови стварају слику света засновану на идеји „непрекидног самопотирања“: „за разлику од романтичког уздицања стваралачке моћи субјекта, постмодерно самопоништавање пре личи на пропадање у Ништа. Тако се постмодернизам конектује на крајње поетичке консеквенце високог модернизма који каже: на крају крајева, свет је апсурдан“ (Владушић, 2012: 43).

Ричард Лехан доба постмодернизма види као елиминацију људске свести из субјекта урбаног света, при чему се властито биће претвара у робу, заједно са другим предметима. Провучено кроз временску капсулу у процесу пречишћавања све људско нестаје. Урбани знакови доносе нека нова значења која се у доба постмодернизма више не проналазе кроз симболизам космичког или еволуцијског, већ представљају сложени херметични круг симбола у којем друштвени и природни објекти постају текстови који се тумаче. Доводећи у сумњу досадашња знања и открића, постмодернизам нас уједно удаљава од предвидљивих механичких закона природе, откривајући слику времена у граду у сасвим другачијем царству значења. Урбани простор у књижевности Мегалополиса више није простор индивидуалне слободе у коме гледамо у бескрајни низ одраза, у коме је све трајно и вечно, већ је простор у коме су унутрашње промене врло сличне променама које изазива време, односећи их у заборав.

2. Лондон као метафора света

У граду, као збиру звукова, мноштву различитих људи и егзистенција, као комплексу творевина различитих човекових жеља и надања, означеном простору урбаног кретања, нестаје некадашња непокретност, која са собом брише и статичну прошлост.

У том урбаном свету покиданих веза, између прошлости, садашњости и невидљиве будућности, између свега оног што је носило ознаку вредног и традиционалног и сада постало нешто ново, хипермодерно, у човеку се шири неповерење, забринутост, неразумевање и осећај неприпадања том чврстом ок-

лопу „модерног Вавилона“ у ком се нашао ухваћен у мноштву тренутака који пролазе.

Приповедач који прати и послушкује главног јунака романа Николаја Родионовича Рјепнина, осећа његову заокупљеност градом, његову мржњу према свету у коме су он и његова жена Нађа само „расељена лица“ (Црњански, 2008: 16), која попут авети лутају улицама огромне вароши, с лебдећом јунаковом намером да се одупру једном од главних ђаволових задатака, да се преобрази и постану нешто ново, „useful“, корисно, за енглеско друштво. Корачајући тихо, бешумно, готово лебдећи улицама Лондона, често са мислима ван челичних стега града, усмереним једино ка ономе што „беше“, јер „прошлост [...] протрчава, као што слике кућа протрчавају, крај возова, као што године протрчавају у причи“ (Црњански, 2008: 54), Рјепнин са собом носи драму субјективног доживљаја.

Постајући кошмарни град, Лондон, представља свеобухватни простор симбола прожет невидиљивом мрежом ђавола, који води „јунака нашег романа“ (Црњански, 2008: 68) кроз разна места, сокаке и улице, предочавајући му, безимени свет урбанизма налик Киклопу, који људске животе држи заробљене и брише сваку наду за бекство и ослобођење од тежине бетонских зидина ка плаветнилу неба и бескрајно плавој звезди будућности.

Нашавши се на улицама Лондона, Рјепнин, као да је начинио Алисин скок под земљом, где влада хаос, малодушност и очај. У симболички приказаној утроби Лондона налазе се људи напаковани попут сардина или налик мравима у сталном сукобу са градом који их је попут монструма „зграбио за врат и стеже [...] као што змије, кажу, стежу“ (Црњански, 2008: 63). Тиме град постаје продужена рука деловања становништва, у којем, једина места спокоја за Рјепнина, постају парк Ст. Џемс на обали реке Темзе, или, понеки кутак у неком кварту, музеју, књижари. Мрачна и суморна слика лондонског подземља, симболизована адским простором подземне железничке станице, као најситније микрореалности урбаног градског пакла, нимало није ублажена сликом макрореалности ширег простора Лондона на површини, где се тежак живот и егзистенцијална угроженост двоје супружника шири и уплиће у невидиљиву ђаволову мрежу.

Хладна зима која је Рјепнина и Нађу задесила у тешким годинама живота у Лондону далеко је од Бодлеровог виђења града и његових становника који осећају „квалитет интимности када је кућа нападнута зимом“ (Башлар, 1969: 68). Из тамног угла хладне куће, снег изгледа још белји, као у некој снежној бајци, док неко шапуће „од тога ништа не осећам! У телу свом за зиму само знам“ (Гете, 1974: 216). Ни та кућа на Мил Хилу, до које стижу сваког дана типичним велеградским саобраћајем – метроом, није њихов стални дом. Њихов подстанарски статус, и отказ који ће убрзо добити, само су још једна потврда њихових бескрајних сеоба. Та изнајмљена, бело окречена оронула кућа, са црним вратима и прозорским оквирима, истовремено оставља утисак „окреченог гроба“ и „аветињског дома“, у чију је таму запао и Рјепнин. После мучног дана и Нађиног неуспеха око продаје лутака, осећај беде и пада, двоје супружника

покушавају да надоместе духовним бекством у прошлост, кроз сећања на дане када су били млади и срећни у Италији, помоћу кућевласничког радио-апарата. Мисли јунака испреплетане су и помешане попут таласа из радио-апарата, чији звуци кидају везу са суморном садашњошћу. Радио-апарат постаје замена за имагинативну активност некадашњих срећних простора, као објекат, одговара на жеље својих посредника, „чује се пренос из Италије [...] Као да то значи спас, срећу, добру вест, муж јој онда грли главу и милује косу“ (Црњански, 2008: 51). Језиви призвук стварности настаје када „у апарату се у пренос улиће и госпођа Roosevelt. Помиње право сваког човека: на личну слободу, на зараду, на слободу штампе, и партију“ (Црњански, 2008: 51). У том тренутку, дотадашњи звук који се разлагао из радио апарата, као одјек садашњост, одједном постаје и ознака нечег што је прошло, јер „и о пролажењу садашњости говори се, дакле, у прошлом времену“ (Рикер, 1993: 27).

Могућност каквог бекства или промене не постоји, буђење клонуле душе из стања обамрлости увек се завршава повратком на почетну тачку. Пред Рјепниновим очима изнова, као каква морска неман, израћа свет прекривен лицемерјем и лажима, који он, као да жели нечим да пресече, прекине, само једним ударцем, као што је бесно ударио руком у радио-апарат. Али, духовног успона нема, све се завршава болним повратком у садашњост, у којој се силазак ка мрачним дубинама само наставља.

У тим звуцима који се разлежу у мрачној садашњости, која је као временска одредница сама по себи сложена, можемо уочити Рикерове примере кидања те садашњости, условљене појавом „звука који се управо разлеже, звука који је управо престао да се разлеже, и два звука која се разлежу један за другим“ (Рикер, 1993: 27). Аналогно настанку звука осциловањем кроз чврста тела, течности и гасове, који се путем механичких таласа лонгитудинално простире и шири кроз средину и преко човековог уха одлази у заборав, око Рјепнина су се непрестано ширили звукови и мисли о прошлим временима, који су у садашњости само имагинарни простори некадашње среће. Зато је и бекство у снове за Рјепнина и Нађу деловало као простор среће, јер, „у највећој дубини сна учествује се у првобитној топлоти, у тој добро темперираној материји материјалног раја“ (Башлар, 1969: 34). Иза метафоричних слика Русије, али и локализације других места у сећањима (Португалије, Француске, Италије) остаје чињеница да се волео један другачији простор, један „чун у Версају“, јер „само помоћу простора и у простору ми још проналазимо лепе фосиле трајања, конкретизоване дугим боравцима“ (Башлар, 1969: 36). Снови у том граду не могу да се модернизују, они остају само сећања у садашњости која доноси промене.

Међутим, у том урбаном свету испреплетаних мрежа широких улица, у коме се потрази за кровом над главом, неким послом, креће ходом који је потпуно ван његове контроле, потомак војсковође Анките Рјепнина, бивши официр, бивши учитељ јахања, коњушар, биши преводилац страних језика, сада само расељено лице, уочавамо симболе временско-просторних односа између јунака романа и средине у коју је запао. За Рјепнина који је у свему био „бивши“ ни долазак на „бољу адресу“ не одсликава побољшање његовог друштвеног

положаја и напретка у друштву. Нова адреса, у чијој је непосредној близини, већ током рата живео, дозвољава у његовој свести везу са смрћу, што ни друштвени престиж нити какав успех у друштву не могу избрисати. Стан на седмом спрату зграде, Рјепнина је само још више вратио у прошлост, и сећање, како у том стану, умало од експлозије нису погинули, смрт му се у тим тренуцима чинила још ближа.

У том невероватном лондонском свету који у Хајд парку, подиже споменике псима, јер „верују да ће их срести, и на другом свету“ (Црњански, 2008: 62) и у ком сви путеви воде кроз рушевине, које су још увек постојале као сведочанства недавно завршеног рата, бришу се границе између донедавних непријатеља, јер „рат је прошао“ (Црњански, 2008: 41), а мудри Енглези „међају савезнике, кад се рат сврши“ (Црњански, 2008: 87), јасно уочавамо и Рикерово тумачење садашњости, која је „супротстављена прошлости и будућности“ (Рикер, 1993: 17), која је присутна као одраз нечег новог, оног „што ће доћи“ (Рикер, 1993: 20). Паралелно са најавом будућих догађаја и онога што је одређено глаголском одредницом „ће бити“ и стављено под ознаку нечег новог долази и заборав, који указује на симболички губитак прошлости у садашњости у Мегалополису који означава непрекидну променљивост живота.

У Рјепниновом животу сачињеном једино од „слике која већ постоји као претходница догађаја који се још није одиграо“ (Рикер, 1993: 20), слике која није само „траг прошлих збивања, већ 'знамење' и 'узрок' будућних“ (Рикер, 1993: 20) све се одиграло у тами и мраку, истој оној у којој је радио у подруму обућарске радње *Paul Lahure & Son*, одакле су на светлост дана исијала само сећања на оно што „беше“. Рјепнинове слике сећања помешане са суморном садашњошћу појачане су низом историјских мотива и симбола, који разоткривају своје тајне прошлости, у садашњости, која доживљава прави преображај. Од значајних места у прошлости, трг Waterloo, евоцираће у јунаку осећање мржње, „патолошки бес против споменика прошлости, и победа у прошлости“ (Црњански, 2008: 215). Сам назив трга где је енглески војсковођа Велингтон победио Наполеона, постаће аветињски у свету, у коме Лондон није само енглеска престоница, „већ нешто друго: Мегалополис“ (Владушић, 2012: 264). У Мегалополису споменици су нит која спаја прошлост са обесмишљеном садашњошћу, али су у Рјепниновој свести, део оне прошлости која је уништена, више не постоји, безимена за модерно доба.

Деградиција некадашњих вредности у модерном друштву у коме Рјепнин са осталим емигрантима више не зависи „од Бога, него баш од људи, од Лондона, из којег нема излаза – од мајора који се зове 'баштован' Gardner“ (Црњански, 2008: 340) приказана је управо превођењем имена мајора. Према тумачењу Владушића, у метафори имена крије се однос у коме: „емигранти се према мајору Gardner односе као биљке према баштовану“ (Владушић, 2012: 244). У својој природи биљке су слабија врста од животиња, самим тим и од људи, те се човек са њима лако може изборити, јер „отпор који биљка пружа баштовану знатно је слабији. Биљка нема вољу“ (Владушић, 2012: 244). С обзиром на то да је једна од катактеристика модерног града да људе гуши, стеже и лишава

воље, у односу мајора и биљке, лако препознајемо однос неког надмоћника, са влашћу у својим рукама, који управља тим нејаким бићима. У колоплету времена борба за вољу постаће пресудна у судару града и човека. Зато човек у модерном граду више не зависи од „божје воље“, већ од неке друге, воље самог града који постаје јунак, од воље Мегалополиса. Човеку остаје да се бори и избори са неумитним протицањем времена у граду који као амбивалентно биће, једнима омогућава живот, а друге гура у смрт.

Наспрам осветљених улица на којима раскош наговештава жељену идеју напретка коју је активирала филозофија просвећености симболизована метафором светлости, налази се немогућност за духовним уздицањем поједина, у том суморном, изопаченом, изолованом свету, без трага и потребе за очувањем традиције и култа лепог. Потреба за новим и променама у том модерном друштву учиниће да и књижевност, која је класична, увек иста, буде замењена саветима који долазе из модерних журнала, чиме се потврђује прелаз од идентитета ка некој анонимној униформисаној групи. Брисање поделе између писаца и читалаца, сугерише метафоричну појаву писца-авети – „ghost writer“ (Црњански, 2008: 201). У модерном добу Мегалополиса гарнт живота и сигурности усмерен је ка новцу, што је посебно назначено Рјепниновим речима да је „цела Енглеска једно велико осигуравајуће друштво“ (Црњански, 2008: 106). Прецизност метафоре сведочи да су новац и сигурност у том великом граду испреплетани у недељивом тренутку садашњости која „непрестано протиче“ (Рикер, 1993: 16).

У вртлогу лондонског живота нови свет трговине брише идентитет и доводи до одсуства религиозности у човеку, стварајући празнину у његовој души, у којој је смештен и Рјепнинов гнев, презир према новцу и свету у коме живи, према трговини која је модерна религија тог света. Пронаћи сигурност у свему што може град да пружи постаје видљива метафора освајања града, у којем све највредније нестаје и не може се купити. Препуштање субјекта Мегалополису у замену за сигурност – новац, означава једну посебну врсту „урбаног слепила, која се може схватити и дословно и метафорички“ (Владушић, 2012: 274). Човек у жељи да пронађе сигурност, не проширује свој видокруг, напротив, он се све више сужава, без сагледавања дубине ствари, поглед остаје да лебди само на њиховој површини, не досежући до оног далеког, замагљеног што „ће бити“.

Да је у том необичном свету све симбол сталних промена, неумитног протицања времена и ознака „ствари које су прошле“ (Рикер, 1993: 21) симболички представљају откуцаји сата са торња Парламента, који својим звуком Рјепнина буде из чудноватог окружења у парку Светог Јакова, и враћају га у садашњост, на неизбежан повратак на радно место у подруму. Симбол времена и његовог протока заједно са свим пратећим околностима у животу Лондона, означава и велики сат-кула Биг Бен, по свом звуку и простору у граду налазио се близу обућарске радње, одакле се „чуо све чешће, кроз саобраћај“ (Црњански, 2008: 185). Његови откуцаји „дон, дон, дон, дон, дон, Лон-дон, Лон-дон“ (Црњански, 2008: 342) као да су наговештавали долазак Нечастивог, који се налазио сакри-

вен не само у Лондону, него и у Рјепнину, као да се „са њим игра“ (Црњански, 2008: 185). Али, звук Биг Бена, који се чуо и са радио-апарата, ширио је границе града, при чему добија ознаку бескрајног небеског распрострањања, јер се звук из центра Лондона, могао чути у свим крајевима света.

Динамика живота савременог друштва утиче на свакодневне егзистенције великог броја људи, водећи их ка потреби за брисањем граница у времену, јер „време нема бића, јер будућност још није, прошлост више није, а садашњост непрестано протиче“ (Рикер, 1993: 16). Процес неумитног протока времена у свакодневном животу у Лондону, Црњански је исказао кроз персонификације, којима се његов јунак служи док лута градским улицама: „...Лондон. Бунца. Свира. Тресе се. Жури. Звони. Труби. Корача, корача. Иде горе-доле у лифту“ (Црњански, 2008: 53). Такав Лондон у Рјепниновој свести изазива закључак да: „Нити Енглеска припада Енглезима, ни Лондон онима који су у њему рођени, ни Русија њему иако је толико воли. Пролазе кроз њих то је све“ (Црњански, 2008: 214).

Корачајући улицама велеграда, са сећањима дубоко у себи, као живе слике прошлости, Рјепнин постаје део карактеристичног градског амбијента, уједно, несвесно учествује у обликовању слике једног времена у граду, која његовим присуством постаје живља, богатија и динамичнија, у односу на сваку претходну.

3. Време чудноватих метаморфоза

У свету где се прошлост у чудноватој садашњости занемарује и брише, без визије будућности, друштво све више нестаје у дубине бесмисла и изопачености које се шире у његовим метаморфозама. Иза преображене спољашности и оног што је означено глаголском одредницом „јесте“ налази се рефлексива онога што је дубоко у унутрашњости града и онога што „ће бити“. Последице урбаних метармофаза означене су као метаморфоза језика, пола и имена, које досеже до промене лица. Услед губитка оног што је као траг вредности постојало у прошлости, а у садашњости постоји само као израз обесмишљености, појединац не поседује више идентитет означен као конитинуитет бивствовања целовитог „ја“, већ је раслојен и отуђен од заједнице у којој се обезличавање свега људског у том процесу преображаја своди на дехуманизацију људског постојања.

Насупрот метаморфозама које су Рјепнин и Нађа доживели ван Лондона, а у којима се могла препознати веза прошлости и садашњости, лондонске метаморфозе јесу без трага прошлости, усмерене ка утопијској, обесмишљеној и готово непостојећој будућности. Лондонске метаморфозе указаће нам на сав ужас, изопаченост и неморалност једног друштва. Било да су оне представљене као метаморфоза језика који се у роману растаче и не представља више део идентитета, те није изненађујуће што се Рјепнину чини да је генералица Барсутов „нека лака, париска, Рускиња, свакако?“ (Црњански, 2008: 258), јер је изговарала беспрекор-

но руски. Баш, као што, и грофица Панова „говори руски [...] као да је рођена у Русији“ (Црњански, 2008: 519). Чињеница да генералица Барсутов беспрекорно говори руски, употпуњује тврдњу, колико се и у језику огледа разлагање идентитета појединца, који је укоренен у матерњем језику, с обзиром да је она заправо Енглескиња *Beatrix Andrews Kirby*. Било да су оне слика трансвеститије, која се у роману, чини наизглед као безазлена игра: „Међутим, та лепа жена, која Рјепнина гледа са слике у журналу, била је донедавна, – каже се, – мушкарац. Она је недавно отишла у Казабланку, где је оперисана, и претворена у жену“ (Црњански, 2008: 189). Та замена полова открива једну дубљу промену која се тиче не само промене идентитета, уз тенденцију његовог нестајања, већ и друштва у којем та персона живи. У основи преображења је раскол у личности појединца, његова деаутентизација, чиме човек више не влада својом судбином, не поседује личност, која је имала своје одређење и постојање у прошлости.

Урбане метаморфозе, укидањем опозиције прошло-садашње, откривају проблем укрштања људи и животиња у роману, односно питање односа хуманог и анималног у човеку и ономе што га окружује. Чудесна преображена лица животиња активирају слику прошлости, прекривеном тугом и жалом, рушећи границу између мора и урбаних средина, које Рјепнин зачуђено посматра, јер је запрепашћен да још дубљи свет подземног царства тако много личи на суморни површински свет његовог свакидашњег бивствовања у ком је губитак наде претворио све у бесмисао, на: „тим ЛИЦИМА, која су, испод мора, личила, сасвим сигурно, на самураја, на коњића, на странце, Ђеникина, на Барлова, на жене, љубавнице, из његовог живота пре женидбе, а које су га, сад, посматрале из воде, као да некад из Петрограда, са фотографијама, из писама, са изразом туге, и жалости“ (Црњански, 2008: 353–354). Све то, доказ је да, људско више није у центру урбанизације и модерног, да траг времена брише све пред собом, стварајући конфузију, налик оној која је и у глави самог Рјепнина. Повратка нема, све се више тоне ка невидљивим дубинама непознатих светова.

Динамика урбанизације доводи до губитка урбаног субјекта, који није спреман да се надолезањем променама препусти или да им се одупре. Прави доказ томе је Рјепнинов живот у коме без прошлости живот у садашњости није ни постојао, већ је био само сенка лишена смисла за животом, у коме с временом све пролази, јер „о времену говоримо као о нечему што поседује биће: кажемо да ствари које ће доћи бити, да су прошле ствари биле и да оне садашње пролазе“ (Рикер, 1993: 16).

Пролазност времена премрежена потребом за преображајима у модерном друштву најупечатљивија је на примерима метаморфозе Рјепниновог лица и имена. Рјепниново лице, било је сплет различитих видљивих и невидљивих укрштаја: „На том лицу, – осим две на челу, – нема још нигде бора, а кожа има боју слоноваче. [...]. Француска брада, још црна и даје том лицу црту зла, кога у очима тог човека нема. Кукаст нос Рјепнинов несумњиво је на његовом лицу додавао црту дивљу, али уста су, испод тог носа, и сад, млада, румена, узвијена, са цртом љупкости при крају. Очи, крупне, црне, носе на том лицу, једине, траг туге, која је дубока и видна“ (Црњански, 2008: 95).

Да метаморфоза лица не може више бити оквир једног идентитета, сведочи и промена на Рјепнину, након што обрије браду. Да треба да то учини, ради испуњења Нађине божићне жеље, подсетиће га „неки брадати човек“ (Црњански, 2008: 448), који је сео поред њега у чајдиници, док се над Лондоном спуштао мрак. Символика Рјепниновог бријања знатно је дубља од обичне физичке промене лика. Наиме, берберница у којој ће скинути браду, налази се у просторијама испод површине земље, што указује на дубину његовог даљег пропадања у незнађе, јер ни након бријања, са новим ликом, без ружне браде која је Нађу подсећала на Русију и тежак живот, он неће закорачати степеницама избављења, оним које воде ка успеху. Рјепнин ће у огледалу наићи на странца, самом себи непрепознатљиву особу, на туђинца, „то лице његово, без браде, учинило се [...] као неко ново лице. Питао се, у себи, ко је? [...] Неки други човек је то“ (Црњански, 2008: 452). Нађина жеља да се обрије, несвесно, одваја Рјепнина од онога што је био, од прошлости, „чак није био више ни онај Рус“ (Црњански, 2008: 461).

Процес деидентификације води метаморфози имена. Као ни кнежева душа, ни име неће представљати оквир једног „Ја“. Човек без завичаја у простору модерног Вавилона постаће човек без имена. Дужина његовог пуног имена, књаз Николај Родионович Рјепнин, ознака је дубоког талоба прошлости, коју модерни свет не препознаје. Тиме, име у Мегалополису више нема моћ да дозове снажну везу између имена и прошлости нити да представља самог јунака у садашњости. Преображена имена тако постају низ различитих знакова који ће у себи ипак имати и трагове његовог имена. У имену „Mr Pin“ (Црњански 2008: 71), превод речи „pin“, означава иглу, што дозива народну пословицу „изгубити се као игла у пласту сена“, алудирајући на Рјепниново несналажење и немогућност прилагођавања огромном граду у којем се становници крећу као рој мушица. Име „Mister Ričpin“ (Црњански, 2008: 327), у преводу („rich“ и „rain“) дословно означава богатство и бол, што нам симболички указује на „особу богату болом“ (Владушић, 2012: 314), какав је био и сам Рјепнин, дозивајући у нашој свести и Дидроову изреку „раскош богатих удвостручује беду сиромашних“. Скраћено у „Mr. Rep“ име незванично означава јединку која репрезентује целину, подсећајући нас на део из „Прве главе романа“ у којем је одређено да ће Рјепнин бити тај који ће представљати једну породицу, а самим тим и цело човечанство. Док се иза скраћеног имена „Mr. Coss“ (Црњански, 2008: 32) од Cossack, наслућује аналогија Рјепниновог козачког порекла, али и умеће јахачких и војних вештина, сходно његовом учитељском раду у школи јахања, али и храбром ратнику на бројним бојиштима.

Међутим, Рјепниново непростајање да промени име, потврда је, постојања руске тврдоглавости у њему, али и меланхолије и носталгије, која је остала као једина веза између њега и далеке му прошлости, у којој, није био нико и ништа, већ човек са пуним именом и презименом.

У колоплету времена главни јунак романа се губи, батрга, нестаје, постаје само ознака једног прошлог времена. У садашњости његов сваки корак био је дубље пропадање у самоуништење, у ком је видео решење проблема своје

емигрантске егзистенције. Рјепниново летовање у Корнуалији, не само да је потврдило одлучност жеље за самоубиством, него је, по повратку, то Рјепнину постала једина мисао, као звезда водила до краја, до пропадања у амбис ништавила. До потпуне промене у животу јунака доћи ће Нађиним одласком у Америку, након чега ће му живот самца бити много лакши, само, када је њу спасио просјачког штапа, а остварење намере самоубиства, сигурно извршено. Са њиховим расанком долази и до коначног Рјепниновог пада, попуно отуђењем од љубави, идентитета и времена у коме је живео, он нестаје у тамној ноћи.

5. Закључак

Рјепнин одбија да прихвати метафизичку дистанцу прошлости и да је пројектује у садашњост. Судбинска последица неидентификације са средином у којој се нашао, контекстуализована је и немогућношћу идентификације са временом у коме је живео. Тиме, задовољство живота у времену у коме је живео не постоји, не налази се ни у души ни у телу самог јунака.

Живећи у времену у ком је све „преостатак прошлости у Лондону“ (Црњански, 2008: 14), па и љубав двоје супружника која се зачала у Керчу, јер је сада само сећање на оно што је „било од почетка тако лепо“ (Црњански, 2008: 48), Рјепнин се нашао изгубљен у неумитном протицању времена у ком је и нестао онакав какав је једино и постојао, као Рус. Једино као Рус он може да прихвати промене на себи и у свом животу, јер остала преображења у том свету отуђености и покиданих веза, у његовој свести су само једна слика зла, начин да личност потпуно нестане, да се изгуби, потоне у заборав, без успостављања везе са друштвом и временом. Тиме је његова смрт ипак његова индивидуална самопотврда, оправдана оним светлосним сјајем светионика и једне звезде на небу. Отуда глаголску одредницу „ће бити“ или „догодиће се“ као ознаку неког очекивања у будућности не распознајемо, односно видимо једино кроз једини јунаков мотив и жељу за дефинитивним нестајњем у морским дубина, у његовом самоубиству.

Попут река које носе своје воде у неке далеке, једним погледом несагледиве крајеве, провучене кроз мостове, плови и лична повест појединца, лебди, вијуга кривудавама увалама, као силуэта, одблесак каквог пламена, испуњена мистиком, која не проналази мисао и значење живота у будућности.

Литература

- Башлар, Г. 1969. *Поетика простора*, Београд: Просвета.
- Владушић, С. 2012. *Црњански, Мегалополис*, Београд: Службени гласник.
- Гете, Ј. В. 1974. *Фауст*, Београд: Просвета.
- Пајк, Б. 2008. Град у сталним променама. *Поља*, 453, 71–88.

- Рикер, П. 1993. *Време и прича*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Црњански, М. 2008. *Роман о Лондону*, Београд: Feniks libris.
- Шорске, К. Е. 2008. Идеја о граду у европској мисли – од Волтера до Шпенглера. *Поља*, 453, 57–70.

Jelena Aleksov

THE PASSAGE OF TIME IN THE URBAN WORLD OF *A NOVEL ABOUT LONDON* BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

This paper analyzes how the main character of *A Novel about London* feels the passage of time in a city surrounded by dark and heavy walls. After presenting temporal progression in the city from the perspective of different theories and interpreters (Karl Sorske, observations given by educators Walter and Smith, postmodern interpretations of Richard Lehane, Slobodan Vladusic), attention is focused on the passage of time in space where man is caught in a variety of passing moments. Underneath symbolic representation of London as a metaphor of the world, through the intersections of hero's life and thoughts of what "was", what "is" and that distant, concealed "will be", we are trying to grasp the meaning that the language itself imposes by using verbs "happened", "is", and "will be". Behind the studied metamorphosis of modern society it is necessary to determine tense, which - as a determinant of time - exists only as the past for the hero of the novel, while present does not always exist and there is no future at all. In this whirl of time the hero of the novel wriggles, becomes lost, disappears and becomes only a mark of a past time. Through time projection, the city ceases to be merely a space in which human life unfolds, and it becomes a subject which determines those lives.

jelena.aleksov@yahoo.com

TIME AND AGAIN IN BABYLONDON

Abstract: Babylonlon, Tropicalised City, Ellowen Deeowen, City Visible but Unseen, Vilayet, and Brickhall are some of the names given to the postcolonial London in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* (1988). The paper will put focus on the time and place in the novel and how they influence and interact with the identity of migrants in the metropolis. The analysis of the book will also look into Bakhtin's chronotope, Kafkaesque metamorphoses of the characters, and Benjamin's *flâneur* used to describe migrants' attempt and struggle to become finally accepted in the capital, while London seems to challenge and reject its new citizens constantly.

Key words: Babylonlon, postcolonial London, Salman Rushdie, chronotope

1. Introduction

Mikhail Bakhtin states that "In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope" (Bakhtin 1981: 84). The space in postcolonial discourse is liminal, and the time is never linear, it cannot be based on hours or calendar as it brings together the life in the colonies and migrating to London. The chronotope in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* can be said to encompass the time from the beginning of Islam to the late 20th century in alternating chapters of the novel, while the place spans from India, Mecca and Medina, to England. If focus is placed only on postcolonial London described in the novel, it can be observed that the chronotope is hybrid on multiple levels. Firstly, Brickhall is the fictional toponym used in the novel to represent a blend of Brick Lane and Southall, two names of existing boroughs of London, predominantly inhabited by immigrants' in the 1980s. Secondly, the main characters are hybrid as well after their metamorphosis: Saladin is a half-man, half-Satan, while Gibreel is a mixture of a human being and an angel. Homi Bhabha considers hybridity as one of the main features of migrants' identity (Bhabha 2007). Saladin and Gibreel are both immigrants, and they form their identities in opposite ways, which is mirrored in the metaphors chosen to represent the characters' new forms.

Abdulrazak Gurnah stresses that "The whole exploration of migrancy is sited in 'Ell-Ow-En-Dee-Ow-En', the beloved 'Vilayet' of colonial fantasy – 'proper

London' – but also the fluid environment where migrant identity is dissolved and demonised by the power of description" (Gurnah 1995: 13). The migrant characters are not the only to go through a transformation in the novel, postcolonial London is depicted differently. Moreover, Salman Rushdie expresses his temporary doubt in postcolonial discourse: "The city becomes vague, amorphous. It is becoming impossible to describe the world" (Rushdie 1998: 459). The fleeting character of the metropolis given here should also reflect the immigrants' vision of London. In order to reclaim the city, the author renames it and plays with the language in the novel, giving new nicknames to London, such as Babylondon. Thus, the author writes back to the Empire, using the language of colonisers to rewrite the history as well as to predict the future of the 'colonisation in reverse'. Giving new names to the centre of the former British Empire is a strong symbol of regaining the postcolonial identity.

2. The City before Time

The novel opens with the explosion of the jumbo-jet flying from India over the English Channel. The parallel between the explosion and the arrival of immigrants is seen as a state of shock in both immigrants and the British. The immigrants seem disorientated, whereas the locals cannot fully grasp the new situation. 'Alien' has an important role in this section, as it means a person from another country without a citizenship, just like immigrants arriving to a new place. The word also denotes a strange creature landing from the sky, from another planet, usually supposed to be very dangerous to humans and to be feared, which is similar to two main characters falling from the crashed plane. The symbolic reading of the aircraft explosion could also be the Big Bang, the cosmological theory, and in the novel it functions to mark the beginning of the contemporary postcolonial world. Evoking another important period in history, the main characters are brought to the shore at the exact location of the Battle of Hastings, where the Norman Conquest of England began in 1066. Almost a thousand years later, Gibreel and Saladin start the 'Immigration Invasion'. Two main characters are falling after the crash in the mid-air, "mingling with the remnants of the plane equally fragmented, equally absurd, there floated the debris of the soul, broken memories, sloughed-off selves, severed mother-tongues, violated privacies, untranslatable jokes, extinguished futures, lost loves, the forgotten meaning of hollow, booming words, *land, belonging, home*" (Rushdie 1998: 4, italics in the original text). The list of things that follow immigrants during their fall to the new lands, summarizes the disintegration of the previous period in their lives in the country of origin and announces new questions for the modern times, especially those related to migrants' identities. Moreover, the site of the explosion is right above the English Channel that separates the British Isles from the other countries, as a natural border. It also represents the liminal space where migrants coming to the UK find themselves.

The sole survivors of the accident are the two main protagonists of *The Satanic Verses*. Their fall into the abyss symbolizes the entry to the UK, a very

abrupt and unexpected sensation just as it is usually experienced by numerous immigrants coming from former colonies. It also represents the beginning of their new life since they are hurled together as if going through a tunnel, which resembles a birth of twin brothers. Their similarity as twins lies in the act of immigration but their future formation will be determined mostly by different circumstances of life in London. Their survival means that their hybrid identity is born at that moment as well. Susheila Nasta notices that the transformation of characters in Salman Rushdie's novel "[...] inevitably involve rebirths, shifting identities which constantly reproduce themselves 'anew', metamorphoses which involve not only renamings but a restaging of the journey into the symbolic [...]" (Nasta 2002: 138). The main characters get new hybrid names, that consist of blending their two first names and two last names: "Gibreelsaladin Farishtachamcha, condemned to this endless but also ending angelicdevilish fall [...]" (Rushdie 1998: 8). Thus, from the very opening of *The Satanic Verses*, the main characters represent two opposing sides of the identity of immigrants, and they will therefore remain engaged in a struggle throughout the novel. However, the solution to their feud is suggested already here, at the beginning of the book. Since their names have been merged into one, they anticipated the creation of a new hybrid identity consisting of both Saladin Chamcha and Gibreel Farishta. Their opposing characters, functioning as alter-egos of two anti-heroes, will experience postcolonial London in different ways. Nevertheless, the description of their time spent in the British capital can be read as the archetypal immigrant's experience.

Saladin Chamcha's mutation into a strange fiendish creature occurs immediately after surviving the plane crash, when he notices that large horns are growing on his head and he gets hooves instead of his feet. Saladin goes through the change into a Satan-like being and this will trigger many problems with people in the UK, especially the immigration police. He will be taken into custody and there sustain verbal and physical abuse. As his transformation worsens, he will be able only to bray like a donkey and whatever he tries to say, they will not understand, which resembles the prevailing prejudice that all immigrants speak English with incomprehensible accents. Finally, he is taken to a mental asylum with other people turning into tigers, hippos or monkeys. Since all the patients already there are of colonial origin, the mistreatment represents racism that immigrants often face, when the British compare them to animals. After suffering in those situations, Saladin is under a strong impression that London has changed as well: "Yes, this was hell, all right. The city of London, transformed into Jahannum, Gehenna, Muspellheim. Do devils suffer in Hell? Aren't they the ones with the pitch-forks?" (Rushdie 1998: 254). As the capital looks more and more like a hellish description from the Quran, Saladin wonders why he should be running away from it. However, he will find a safe haven in a small room above a restaurant 'Shaandaar' run by an immigrant family from India. Although, Saladin is not pleased to be in the company of other immigrants, he has to accept their offer and to hide there. In order to help him, the owner's daughters decide to take Saladin to a club, where he can see "[...] motionless figures dance between the shimmering of sisters, the jouncing and bouncing of the youth. What are

they? – Why, waxwork, nothing more. – Who are they? – History” (Rushdie 1998: 292), representing numerous people of different origin and darker skin colour living in London for many centuries, including Mary Seacole and Ignatius Sancho. During this show, dub music in the style of Linton Kwesi Johnson is booming: “*Now mi feel indignation when dem talk immigration when dem make insinuation we no part a de nation an mi make proclamation a de true situation how we make contribution since de Rome Occupation*” (ibid), stressing the presence of other Londoners since the times when the Romans founded a settlement and named it Londinium.

The connection between time and space is underlined when Saladin goes back home to India after years spent living in England. The journey across the globe means also travelling through time, as he returns to his former life and identity. The distance he covers is not only measured in miles but also in years and thus it has a psychological aspect. Assimilation and Englishness lead to annihilation of the old Indianness in Saladin. He strived to become an Englishman for a long period of his life in London. Therefore, he would never allow his Indian identity to prevail again. He feels secure only when he grasps his return ticket to the UK, where he can continue feeling like the real Englishman he wants to be. During the return flight, Saladin will be able to feel how the English identity is coming back to him: “with deep relief, the tell-tale shiftings and settlings in his throat which indicated that his voice had begun of its own accord to revert to its reliable, English self” (Rushdie 1998: 73). He has dedicated his adult life to acquiring British identity through mastering the perfect English accent only to understand that he is unable to control his own voice when he lands in Bombay for a short visit. Therefore, Saladin is eager to return to London, and for him geography has impact on his identity: “How far did they fly? Five and a half thousand as the crow. Or: from Indianness to Englishness, an immeasurable distance” (Rushdie 1998: 41). The actual distance for Saladin is not as important as the immense effort he has made to become assimilated. The way his identity remains connected to the temporal is seen through the time difference between the UK and India, as the times in those two countries are presented as the reverse of each other, thanks to an interesting fact: “Five and a half hours of time zones; turn your watch upside down in Bombay and you see the time in London” (Rushdie 1998: 41). The precision of time is also brought into question since it appears that the same clock may show different times at the same moment, meaning no one can be sure what and where the exact time is and where it is wrong. In addition to the being unreliable, the inversion of time and clocks resembles the switching back and forth in Saladin from his old Indian to his new English identity.

3. The City without Time

Saladin’s perception of time is more personal, divided between his Indian and British identity as he struggled to gain control over it. On the other hand, Gibreel’s time is mostly influenced by the city, while he gets completely lost in it, similarly to many other immigrants that are new to London. Despite his angelic shape, Gibreel

feels unfortunate. Trying to find his way around London, Gibreel covers almost the whole capital by underground train: “And even though he did not have any idea of the true shape of that most protean and chameleon of cities he grew convinced that it kept changing shape as he ran around beneath it so that the station on the Underground changed lines and followed one another in apparently random sequence” (Rushdie 1998: 201). The metropolis is depicted as an ever-mutating monster, appearing different each time and thus completely confusing immigrants, making it impossible for them to find their way in the city and also in their new lives. For Gibreel, the battle with the city becomes a struggle for life: “More than once he emerged suffocating, from that subterranean world in which the laws of space and time had ceased to operate, and tried to hail a taxi; not one was willing to stop, however, so he was obliged to plunge back into that hellish maze, that labyrinth without a solution, and continue his epic flight” (Rushdie 1998: 201). Being lost in the metropolis deepens the immigrants’ sense of unbelonging, and this is how Gibreel feels as well. Even the well-organised public transport may seem utterly unfathomable to the new users of the London Tube. The order of stations remains hard to grasp, leaving Gibreel in a state of elevated anxiety. Any attempt to escape the underground turns futile, and he has to continue his unrelenting ordeal, which resembles the descend to the Hades. As taxis would not stop, which may be based on racism, the self-delusional Archangel finally finds safe haven at the station called Angel. According to Marc Augé (1995), underground stops can be considered to be non-places such as service stations, hotels and airport are, but in Salman Rushdie’s novel they also lose the temporal dimension as it appears that time is paused in the Tube.

The highly intensive interaction between Gibreel and London went on as “[t]he city’s streets coiled around him, writhing like serpents. London had grown unstable again, revealing its true, capricious, tormented nature, its anguish of a city that had lost its sense of itself and wallowed, accordingly, in the impotence of its selfish, angry present of masks and parodies, stifled and twisted by the insupportable, unrejected burden of its past staring into the bleakness of its impoverished future” (Rushdie 1998: 320). Gibreel, resembling a hero from ancient myths, is granted the ability to see the city’s true nature. The metropolis is unable to handle its colonial heritage, filled with lies and fabrications, affecting the uncertainty of the forthcoming events. London’s past, present and future are marked with numerous adverse aspects.

Gibreel continued and “[...] wandered its streets through that night, and the next day, and the next night, and on until the light and dark ceased to matter” (Rushdie 1998: 320). Again the time has stopped passing for Gibreel and he becomes oblivious to the changes in days while he remains firmly focused on the spaces in the city. The same as Archangel Gabriel, he has the power to see what lies below the surface of the metropolis, behind its facades and therefore he can take notice of “[...] the houses in the rich quarters built of solidified fear, the government buildings partly of vainglory and partly of scorn, and the residence of poor of confusion and material dreams” (ibid). The buildings in London acquire anthropomorphic features and thus reflect the negative emotions of the people living inside. None of the citizens appear to be satisfied with their lives in London. Gibreel, as Walter Benjamin’s *flâneur*

(2005), strolls around the city and observes the people walking in the streets. In his roamings, he noticed that “[...] in the treacherous city, a thaw had come, giving the streets the unreliable consistency of wet cardboard” (Rushdie 1998: 254). This indicates that London becomes almost unreal to Gibreel, since he perceives it as a city that can disappear unexpectedly, it can disintegrate completely. It also seems that the British capital may be dismantled, as its main building material shows lack of permanence. This may happen at any moment since all it takes is rain, the weather condition usually associated with London. The city is like a dissolving illusion, just like the beautiful dream that immigrants had harboured before arriving in London, which in reality proved to be everything but pleasant and promising.

Gibreel also develops a dystopian perspective of London: “[...] trumpeting of wheeled creatures clashing at corners, the deep whirr of a large olive-green garbage eater, screaming radio-voices [...] From beneath the earth came tremors denoting the passage of huge subterranean worms that devoured and regurgitated human beings, and from the skies thrum of choppers and the screech of higher, gleaming birds” (Rushdie 1998: 254). The vision of the metropolis taken over by the machines, only underlines Gibreel’s conclusion that it is impossible to survive in London, not only as an immigrant, but also as any other inhabitant of this dehumanized city. Transportation is compared to the animal world, where the Tube resembles earthworms digging tunnels through the soil and airplanes are like seagulls soaring above the clouds. Another apocalyptic perception of London keeps haunting Gibreel, in which he perceives the citizens as zombies: “Some days he finds himself among walking corpses, great crowds of the dead, all of them refusing to admit they’re done for, corpses mutinously continuing to behave like living people, shopping, catching buses, flirting, going home to make love, smoking cigarettes” (Rushdie 1998: 458). Deprived of all emotions, Londoners lead empty lives resembling automatons in Gibreel’s eyes. He also feels he is on a mission to save them.

Given god-like powers, Gibreel decided to ‘tropicalize’ the capital of the UK and “[h]e drew out of the right-hand pocket of his overcoat that had been there ever since his departure from Rosa’s house a millennium ago, the book of the city he had come to save [...] He would redeem this city: Geographer’s London, all the way from A to Z” (Rushdie 1998: 322). The ‘tropicalization’ of London will follow as the only solution possible, not only to raise the temperature in the UK, but also to melt down the proverbial coldness of the British people. The novel is set during winter months, which usually present quite a shock to recently arrived migrants. The temperatures may drop below zero degree, and therefore the weather is quite unbearable to new citizens of London, coming most often from much warmer climates, without any snowfall at all. In addition, the reserved attitude of the British to foreigners, especially those from the former British colonies, creates a very cold welcome. Therefore, the newcomers to the capital of the UK can feel rejected, unwanted and miserable. Rising heat symbolizes a contemporary Pandemonium, where immigrants as the modern versions of fallen angels are considered to represent a threat to a Paradise called the British Isles. Increased temperature can also be read as simmering emotions in people, which is caused by the injustice regarding the mistreatment of migrants. This

culminates in many street rallies and riots against xenophobia and islamophobia. The further reference of higher temperature would be the melting pot of nations from all over the world coming to live together in London. Gibreel's attempt to bring heat to the metropolis are all in vain and he soon realizes that London is putting up resistance, "[...] the city in its corruption refused to submit to the dominion of cartographers, changing shape at will and without warning, making it impossible for Gibreel to approach his quest in the systematic manner he would have preferred" (Rushdie 1998: 327). Again, the personified metropolis seems to be constantly changing and thus makes it impossible for immigrants to claim it as theirs.

4. Conclusion

After the plane crash and the fall, Saladin and Gibreel will meet again only after a certain period at the film set based on a novel by Charles Dickens, while at the same time café Shaandaar is set on fire in another part of London. The first chronotope is based on the metropolis during the period of the rise of the British Empire towards the end of the 19th century as described by one of the most significant authors writing about London and its inhabitants. This Victorian picture of London was spread out through the colonies all over the world as part of the reading lists in schools, and thus it became a dream for colonized nations to come and live in the metropolis. On the other hand, there is the chronotope of a café that was the main source of income for an immigrant's family from Pakistan in the 1980s burning during skinheads racist attacks. Two completely different chronotopes consist of London then and London now, the former is found only in fiction, as a backdrop in books and films, and the latter features as the living multicultural city at the end of the millennium.

London in *The Satanic Verses* goes by many aliases: "Mahagonny, Babylon, Alphaville... Proper London, capital of Vilayet" (Rushdie 1998: 4) at the opening of the novel. They are changing slightly towards its end: "This is no Proper London: not this improper city. Airstrip One, 'Mahagonny, Alphaville... Babylondon'" (Rushdie 1998: 459). Sebastian Groes underscores that "[t]he creative linguistic transformation of London by the author is pointing to the real current situation of the metropolis that has to go through a change" (Groes 2011: 207). Together with the main characters, the postcolonial London in the novel undergoes a metamorphosis. The description of the British capital may be read as either an optimistic vision or a dark and gloomy place, magic or real. Nevertheless, it still remains clear that it is the city inhabited by "[n]ative and settler, that old dispute, continuing now upon these soggy streets..." (Rushdie 1998: 353). The hybrid chronotope of the metropolis is the result of the constant process that is repeated every day, the migrants that are forming their identity under the influence of the city and simultaneously causing changes in the city. Therefore, there is the dialectics of the relationship between the old and the new inhabitants of London. The hybrid name of Babylondon used in *The Satanic Verses* was created by merging Babylon and London into a new toponym, with the allusion to the ancient town with Biblical references as cursed with the multitude

of languages that were spoken there. London can be regarded as a modern-day Babylon, where over 300 mother-tongues are in use by its inhabitants. However, the novel calls for the city to be reborn and in that light the hybrid name of Babylon London may have another reading as 'baby-London', the one that announces the new era of the migrants' metropolis. Since London described in postcolonial novels is also regarded as 'post-space' (Upstone 2009), a further analysis of postcolonial London may require 'post-time' as well.

References

- Augé, M. 1995. *Non-Places*. (trans. Howe, J.) London: Verso.
- Bakhtin, M. M. 2011. *The Dialogic Imagination*. (trans. Emerson, C., Holquist, M.). Austin: University of Texas Press.
- Benjamin, W. 2007 [1955]. *Illuminations* (trans. Zohn, H.). New York: Schocken.
- Bhabha, H. 2007. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Groes, S. 2011. *The Making of London*. Basingstoke: Palgrave.
- Gurnah, A. 1995. Displacement and Transformation in *The Enigma of Arrival* and *The Satanic Verses*. In: *Other Britain, Other British: Contemporary Multicultural Fiction*, Lee, A. R., ed. 5-20. London: Pluto.
- Nasta, S. 2002. *Home Truths: Fictions of South Asian Diaspora in Britain*. Basingstoke: Palgrave.
- Rushdie, S. 1998 [1988]. *The Satanic Verses*. London: Vintage.
- Upstone, S. 2009. *Spatial Politics in the Postcolonial Novel*. Farnham: Ashgate.

Emilija Lipovšek

S VREMENA NA VREME U VAVILONDONU

Rezime

U romanu *Satanski stihovi* Salmana Ruždija, postkolonijalni London dobija mnogo-brojna nova imena: Vavilondon, Tropskalizovan Grad, Vilajet, L-O-N-D-O-N. Ovaj rad se bavi analizom vremena i mesta u ovom romanu, kao i načinom na koji oni utiču na oblikovanje identiteta imigranata iz bivših kolonija Britanske imperije u metropoli. Bahtinov hronotop i Benjaminov šetač će biti korišćeni pri analizi opisa likova imigranata koji nastoje da budu prihvaćeni u britanskoj prestonici, iako izgleda da ih London iznova odbija.

foxlinden@gmail.com

ВРЕМЕ У РОМАНУ *ПОСЛЕДЊА РУЖА КОЛУБАРЕ* РАДОВАНА БЕЛОГ МАРКОВИЋА

Сажетак: Предмет овог рада, у најопштијем виду, јесте анализа времена у роману *Последња ружа Колубаре* Радована Белог Марковића. Роман *Последња ружа Колубаре*, састављен од фрагмената разноврсне грађе, које је уобличио неименовани приређивач, представља неку врсту хронике „ваљевске Луде куће“, а мотиви и структура романа отварају могућност за проучавање времена на различитим нивоима и кроз различите концепте. На нивоу приче и дискурса, у раду се проучава разлика између приповеданог времена и времена приповедања и одступање од хронолошког представљања догађаја. Осврћемо се на историјско време због бројних референци на историјске догађаје и појаву личности из српске и светске историје у роману. Посебна пажња се усмерава на проучавање односа између прошлости и садашњости у роману и на специфичну „кореспонденцију“ између прошлог и садашњег времена, као један од кључних проблема романа. У раду се бавимо и темом пролазности времена и потребом за бележењем одређених догађаја уз помоћ речи и фотографије, управо како би одолели пролазности. На крају се проучава однос лика и времена, са посебним освртом на постојање варијанти лика у различитим временима и просторима и постојање различитих варијанти лика, неке врсте двојника, у истом времену (Р. Б. Марковић и R. Weiss Markovich).

Кључне речи: време, хронотоп, историјско време, митско време, пролазност, заустављање времена

1. Увод

На релацији од времена у књижевном делу до књижевног дела у времену, различите су могућности проучавања односа времена и књижевности.¹ Још је Лесинг у *Лаокоону* истакао разлику између сликарства и песништва као уметности које постоје у простору (сликарство) и времену (песништво). У традиционалном приступу тумачењу прозног књижевног дела, највише пажње се поклања радњи, времену, месту и ликовима, као основним компонентама дела. Време је тема великог броја књижевних дела и неизоставни део приповедног света у прозним делима.²

¹ “Verbal narration is a temporal medium: telling or writing as well as listening or reading are temporal processes that take place in time, and the real or imagined world in which narrated events are placed is held to be governed by temporality” (Grabes, 2014).

² “In a narrower sense, from the perspective of narrative theory, time is both a dimension of the narrated

У *Наративној прози* Шломит Римон-Кенан указује на два основна схватања времена, хераклитовска једносмерност и време као неповратни ток са једне стране, и Ничеова и Борхесова концепција циркуларног времена са друге стране.

„Danas bismo mogli dodati da se ne samo objekt iskustva, već i sam subjekt koji doživljava, nalazi u stanju stalne promene. Da bi čovek bio socijalizovan, ta promena se mora učiniti merljivom. A ona može postati takva samo ako se u njoj prepoznaje repetitivni obrazac (npr. solarna godina) ili ako je on nametnut pomoću sprava konstruisanih u tu svrhu (kalendar, sat, metronom). Vreme, paradoksalno, jeste ponavljanje unutar nepovratne promene“ (Rimon-Kenan, 2007: 59).

Говорећи о вези између времена и наратива, Портер Абот дефинише наратив као „основни начин на који људска врста организује своје shvatanje vremena“ (Abot, 2009: 26).

Предмет рада је анализа различитих значења времена у роману *Последња ружа Колубаре* Радована Белог Марковића. Роман *Последња ружа Колубаре* објављен је први пут 2001. године и сматра се трећим делом *Колубарске трилогије*, поред романа *Лајковачка пруга* и *Лимунација у Ћелијама*.³ Наведена три романа између осталог повезује и лик писца граматица Р. Б. Марковића, али и хронотоп карактеристичан за фикционалне светове Радована Белог Марковића.⁴ Радња романа смештена је на простор Белог Ваљева, Колубаре, Лајковца, Ћелија, Горње и Доње Псаче. Истовремено, време у фикционалном свету није само календарско, већ обухвата ону „специфично лајковачку диферанцу“.

Последња ружа Колубаре представља неку врсту хронике ваљевске Луде куће и ваљевских прилика. Неименовани приређивач се на почетку обраћа читаоцу истичући да од старих рукописа, фотографија, забелешки и пожутелих хартија сачињава књигу.

„Тешко је, ако ли не и сасвим немогућно, говорити о роману кад романа заправо и нема, премда се чини да на дање светло ваља изнети све затечене листине, уколико и посредно о Колубари, Лајковцу, лајковачкој прузи или о Белом Ваљеву казују“ (Бели Марковић, 2014: 7).

Грађа остала у архиву у ствари је грађа за ненаписани роман *Последња ружа Колубаре* литерате Р. Б. Марковића, и самог становника ваљевске Луде куће. Приређивач већ на почетку предочава читаоцу да се цела ова грађа може

world (as conceived in the broader sense) and an analytical category (tense) which describes the relation between different narrative tiers“ (Scheffel, Weixler, Werner, 2014).

³ Како су у критици подељена мишљења о томе да ли се Радован Бели Марковић може назвати постмодернистом, или би то умањило вредност његовом делу, у овом раду неће се износити суд о том питању. Чињеница је да специфичан стил писања овог писца почива на специфичности језика, цитатности и кореспонденцији са бројним другим делима и писцима српске и светске књижевности.

⁴ Наслов „Последња ружа Колубаре“ налазимо првобитно као наслов поглавља у роману *Лајковачка пруга*. Последњом ружом Колубаре овде се назива црна ложа лајковачких железничара која је, одмах по ослобођењу свој главни стан преместила у ваљевску лудницу.

и на другачији начин сложити. На тај начин, он наглашава документарну заснованост повести о ваљевској Лудој кући. У даљем раду даје се преглед различитих приступа проучавању односа времена и књижевног дела, првенствено приступа везаних за класичну и посткласичну наратологију и семантику могућих светова, а затим се анализира време као један од конститутивних елемената света приче и као једна од тема романа.

2. Време: класични и посткласични приступ

Разматрање различитих теоријских приступа проучавању времена у књижевном делу започиње од приступа класичне наратологије. У класичној наратологији време у наративној прози се проучава у односу на хронологију дискурса и хронологију приче, па се разликују време приче и време дискурса.⁵ Време приче, време приповеданог представља време у коме се дешава приповедање, хронолошки след представљених догађаја. Време дискурса, односно време приповедања представља време током кога се одвија приповедање приче, предочавање времена приче. У проучавању односа између времена приче и времена дискурса, обраћа се пажња на редослед, трајање и учесталост.⁶ Редослед представља однос између редоследа догађаја у причи и њиховог представљања у тексту, трајање је однос између времена које је потребно да се догађаји одиграју и количине текста која је посвећена њиховом приповедању, а учесталост је однос између тога колико пута се неки догађај десио на нивоу приче и колико пута се помиње на нивоу дискурса (Rimon-Kenan, 2006; Prins, 2011).

Осамдесетих и деведесетих година прошлог века долази до заокрета у класичној наратологији проистеклој из структурализма. Наратологија је прошла кроз промену од своје класичне, структуралистичке фазе, до посткласичне фазе. За разлику од класичне наратологије, која је строго усмерена на текст, посткласична наратологија прави заокрет ка контексту и сигналима у тексту који усмеравају интерпретацију. У оквиру посткласичне наратологије, у делу *Логика приче*, једном од приручника когнитивне наратологије, поред проучавања времена приче и времена дискурса, Дејвид Херман истиче и улогу рецепијената, који се на основу знакова у тексту ангажују у временском ситуирању догађаја и додељивању места догађају у времену света приче (Herman, 2002: 211). Херман говори о наративима у којима је тешко или готово немогуће одредити време неког догађаја у хронолошком следу догађаја. Он уводи појам „fuzzy temporality“ да би дефинисао ову појаву, а као пример наводи Томасов роман *Бели хотел*.⁷

⁵ Шломит Римон-Кенан у *Narativnoj prozi* говори о псеудо-темпоралности. Према њеном мишљењу, наративни текст не поседује никакву другу темпоралност сем оне која се метонимијски изводи из процеса његовог читања. „Ono na šta se rasprave o vremenu teksta zapravo odnose jeste linearni (prostorni) raspored lingvističkih segmenata u kontinuumu teksta“ (Rimon-Kenan, 2007: 60).

⁶ У *Naratalogiji* Мике Бал говори о ахронијама, под овим термином подразумева догађаје лишене било какве темпоралне везе са осталим догађајима, одступање од хронологије које је немогуће дефинисати (Bal, 2000: 80).

⁷ „More precisely, some narratives exploit what I go on to describe as fuzzy temporality, one subtype

Разматрајући проучавање књижевног дела са аспекта теорије могућих света, Хилари Даненберг у тексту „Ontological Plotting: Narrative as a Multiplicity of Temporal Dimensions“ говори о учинку читања, односно о жељи читаоца да прати узрочно-линеарни низ догађаја у фикционалном времену. „However, sophisticated narratives use the temporal orchestration of alternate possible worlds to frustrate, and thereby intensify, this desire by suggesting more than one possible version of events“ (Dannenberg, 2004: 20, 159, 160).

Фрагментарна структура романа *Последња ружа Колубаре* разграђује линеарно представљање тока радње и хронолошки низ представљања догађаја.⁸ У роману се преплиће неколико тематских линија, повест о ваљевској Лудој кући, повест о „црним одборима“, тајним друштвима која владају из сенке, тема смрти и оностраног, историја, пролазност, стварање романа, метапоетичка и метанаративна разматрања о књижевницима и књижевности. У роману је нарација често прекинута приповедачевим коментарима о поступцима приповедања и стању у српској књижевности.

Већ у првом поглављу, читалац сазнаје да је Луда кућа постојала скоро један век, али да је распуштена, срушена и да више не постоји. Остатак романа на основу грађе из архива посвећен је представљању прошлих догађаја. Поглавља се могу посматрати као независне целине, од којих се поједини наслови понављају више пута: *Слике и прилике; Поменик, Листајући колубарских спиритиста старе протоколе; Несанице из Карнет-књиге отправника Георгијевића; Од А до Ш, Из мозга пунктуми*.⁹ Понављањем је наглашена важност ових поглавља. За поглавља која се понављају карактеристична је симултаност приказивања. И *Слике и прилике*, и *Поменик, Листајући колубарских спиритиста старе протоколе* и *Несанице из Карнет-књиге отправника Георгијевића* представљају паралелно мање-више исте временске сегменте, постојање и рушење ваљевске Луде куће, живот писца Р. Б. Марковића и стварање његовог романа *Последња ружа Колубаре*.

У појединим поглављима, као што су поглавља под насловом *Од А до Ш (Из мозга пунктуми)*, не може се уопште говорити о протоку времена. Ова поглавља су обликована као нека врста појмовника или лексикона који дефинише најважније појмове из ваљевске и колубарске свакодневице.

Ако је деиктички центар, тренутак у односу на који се догађаји одређују као прошли и садашњи, онај тренутак у коме се налази приређивач у првом

of which involves temporal sequencing that is strategically inexact, making it difficult or even impossible to assign narrated events a fixed or even fixable position along a timeline in the storyworld. After reviewing Gerard Genette's original proposal concerning the relation between story time and discourse time, I characterize narratives that order events in a fuzzy or indeterminate way as stories engaging in a 'polychronic' style of narration“ (Herman, 2002: 212).

⁸ „У прози Р. Б. Марковића скоро да нема простих наративних исказа, пуког причања догађаја, стварних или имагинарних, нема нарације без фигуративних схематизација значења. Али као што има разних доживљаја егзистенције, тако има и различитих фигура нарације“ (Ђорђевић, 2012: 168).

⁹ Са поглављем *Несанице отправника Георгијевића* сусрећемо се и у роману *Лајковачка пруга*. Отправник Георгијевић је лик са којим се читаоци прво сусрећу у роману *Лајковачка пруга*.

поглављу и коме се враћамо у последњем поглављу, онда највећи део догађаја у роману припада прошлости.

3. Митско и историјско време у роману

У анализи времена у роману најједноставније је поћи од питања: На ком месту и у које време се одвијају догађаји представљени у роману? Места описаних догађаја су Лајковац, Ваљево, Горња и Доња Псача, а временски опсег догађаја је широк и обухвата период од више деценија па и више векова.

Роман *Последња ружа Колубаре* представља повест ваљевске Луде куће и уопште ваљевских прилика. Грађа која чини роман уоквирена је поглављима *Зарад разабрања* и *Конац и намереније*. Поглавље *Зарад разабрања* почиње од краја, од уништења ваљевске Луде куће, након удара грома. Са те позиције, неименовани приређивач води читаоца кроз прошлост уз помоћ грађе која се састоји од пожутелих листова и старих фотографија. На крају, у поглављу *Конац и намереније*, реч је опет припала неименованом приповедачу, а читалац је враћен на почетну позицију и рушевине ваљевске Луде куће. Распон ове ретроспекције сеже у далеку прошлост и чак превазилази историјско време и датирани догађаје. Приповедач се окреће недатираним догађајима и елементима митског времена, представљајући мит о постанку првих становника Горње и Доње Псаче забележен у псачанским Староставницама.¹⁰ Први Псачани били су људи замешени од глине Нико Влахо и Ката Јела.¹¹ Мит као прича о почетку, о постанку налази своје место у роману.

Како се забележени догађаји у роману одвијају на одређеном месту, тако су смештени и у одређене временске оквире. Догађаји забележени у фрагментарној грађи за роман смештени су у оквире историјских догађаја те се може говорити и о историјском времену у роману. Тако се Први српски устанак, српско-турски ратови, Први светски рат, убиство краља Александра у Марсеју, па чак и студентске демонстрације 1968. године доводе у везу са Белим Ваљевом и Лајковцем. Историјски и измишљени догађаји међусобно су испреплетени, као и животи историјских и измишљених ликова. Писац доводи у везу специфичан хронотоп Колубаре са великим историјским догађајима и на тај начин Бело Ваљево, Лајковац и Ћелије постају део позорнице историјских збивања. Ређање разних историјских догађаја указује на проток времена, а ни почетак ни крај романа не могу се прецизно датирати. У роману се претежно говори о догађајима из српске историје а велике несреће народа посматрају се као вечито понављање праћено увек истим знацима:

¹⁰ „Како су, наиме, поједини митови увјек приче о почетку или о крају нечега, митови, гледано у cjелини, као систем митологије, на неки начин свагде организирају вријеме као смислену cjелину унутар које се сви сегменти могу узajамно уско повезати системом аналогја“ (Solar, 1985: 269).

¹¹ На причу о стварању човека од блата наилазимо још у *Епу о Гилгамешу* када бог Ану од блата и пљувачке ствара Енкиду.

„А то о фрескоосликавању слабо се примило, што би се – у овом стицају – и овако објаснити могло: страдање српског народа, како год да би се узело, прати црква његових и манастира срамно рушење, а претходи му лудница указно распуштање“ (Бели Марковић, 2014: 33).

„У Лајковцу, пред рат, вавек хармоника из неког подрума цвили и босиок из мрака мирише“ (Бели Марковић, 2014: 200).

Историја српског народа описана је као понављање, а историјско време као време страдања и време смрти. Захваљујући приказима бројних умрлих историјских личности, историја није нешто што припада прошлости у свету романа, она је нешто што је увек присутно. Историјске прилике оставиле су трагове на *Здању*, на ваљевској Лудој кући и утицале су на промене унутар ње и око ње. Распуштање пацијената психијатријске болнице, Луде куће, и одлука за њено рушење, код приповедача имплицира закључак да је избрисана граница између становника Луде куће и спољашњег света.

3.1. Време као пролазност

Време је у роману *Последња ружа Колубаре* посредовано преко мотива пролазности.¹² Између осталог, време је непрекинуто трајање које доноси промене и коме ништа не може одолети. Како време оставља свој траг на свим људским творевинама, тако и човек има потребу да остави свој траг кроз време или траг о времену. Временом ваљевска Луда кућа остаје пушта, временом и лајковачка пруга остаје напуштена. Оно што остаје и што представља покушај супротстављања пролазности јесу записана сведочанства о одређеним догађајима.

„Године могу бити најчуднијим дешавањима напучене, а и без икаквих дешавања могу бити – свеједно се ништа неће записати, па би се тако и Планет овај, попут угинуле мухе, у вечитости изгубио, ако ли нико ништа не би записивао“ (Р. Б. Марковић, 2014: 141).

Тако се једна хроника, *Последња ружа Колубаре*, заправо састоји од више различитих хроника. „Историјат ваљевске Луде куће условљен је текстуалношћу“ (Илић, 2013: 250). Управитељ ваљевске Луде куће, доктор Субота, представљен је као хроничар ваљевске Луде куће, па се из његових записа открива историја овог здања. Истовремено, *Несанице из Карнет-књиге отправника Георгијевића* представљају сведочанство о лајковачкој прузи, уопште о ваљевским и колубарским приликама и паралелно прате личну историју појединца и његова размишљања. Ово поглавље упућује на време већ самим својим насловом. Карнет књига означава неку врсту евиденције о радном времену. Уместо радног времена отправник Георгијевић бележи своја размишљања и своје до-

¹² „Метафоре пролазности множиле су се кроз векове, а рекло би се да су им нарочито погодвала она времена у којима је мисао о смрти обузимала људе чешће и снажније него иначе“ (Попов, 2012: 165).

живљаје. Управо је пруга и стално чекање и испраћање возова алегорија за пролазност времена. Утисак да време пролази код отправника Георгијевића ствара управо стално смењивање возова, чији се распоред из дана у дан понавља.

Својим постојањем покушавају да се супротставе времену и записи мни-мог литерате Р. Б. Марковића који је прикупљао грађу за свој роман и записи кустоса ваљевског Мусеума Ж. Жежа. Као најстарији записи, нека врста примарних текстова јављају се псачанске Староставнице.

Приређивач налази и бројне старе фотографије и разгледнице са мотивима из Ваљева, од којих је свака забележила одређени тренутак у времену. Грађа за роман, коју је нашао приређивач, архивирана је, а пре тога заплена од стране власти.¹³ Није случајно што је у питању грађа из архива, с обзиром на то да архиви чувају сведочанства о одређеним историјским тренуцима. До краја остаје нерезјашњено да ли је *Последња ружа Колубаре* ненаписан или само изгубљен роман.

4. Зауостављање времена

Поред тога што је описана као место чувено по „кошуљама без дугмади и гаћама без учкура“, и духовно прибежиште маргинализованих и неподобних, ваљевска Луда кућа јесте и место сусрета и специфичне „корешпонденције“ између два времена, прошлог и садашњег, и два света, живих и мртвих. По причи саграђена на некаквим раскопаним гробовима, ваљевска Луда кућа је место сусрета оностраног и оностраног, односно света живих и света мртвих. Прошлост се свесно контактира кроз призивање душа умрлих.

У поглављима под насловом *Поменик, Листајући колубарских спиритиста старе протоколе и Несанице, Из Карнет-књиге отправника Георгијевића*, описана је појава карактеристична за ваљевско-колубарско-псачански хронотоп, лутање душа умрлих и њихово присуство у свету живих, било да су их живи призивали или не. Контакт између овог и оног света често се одвијао и у супротном смеру када су мртви призивали живе. У овом хибридном свету романа једнако се срећу и кнез Михајло и грофица Софија Котек и Јован Ристић и Никола Калабић, као екстратекстуалне варијанте, настале према историјском прототипу, али и Максим Сармашевић, Јосиф из Трбушнице, Живан Душман, мадам Клавидија Шоша, Сава Савановић и госпођа Бобочка, као интертекстуалне варијанте, односно књижевни ликови првобитно створени у текстовима других писаца.

Сусрет два света, света живих и света мртвих, подразумева и сусрет два времена. Док у свету живих време незауостављиво тече и има своје димензије

¹³ С обзиром на то да су сва приповедачава сазнања настала на основу туђих записа, више пута се у тексту наглашава да је све можда могло бити или је било некако другачије од приказаног. „Могућно је да све ове догађаје доктор Субота, акуратни управитељ, врло увеличано у својим списима распростире, али хрватски се есргите непоредимо васпоставио и уплив се таквог духа, *надасве начина*, чак и у notiцама престоницке штампе, дашта него осетио“ (Бели Марковић, 2014: 45).

прошлост, садашњост и будућност, у свету мртвих време стоји. Чини се да су у фикционалном свету *Последње руже Колубаре* истовремено присутни и прошлост и садашњост. Ваљевска Луда кућа и лајковачка пруга, „између два света ничији плац“, јесу управо места на којима су се дешавале ове чудне појаве, ови сусрети између времена и светова.

Са једне стране, време је приказано као незауостављив ток, док се са друге стране говори о бесмислености његовог мерења и уопште о субјективном доживљају времена. Овакав случај представљен је у *Несаницама*. Велики часовник на лајковачкој станици је једном приликом стао и никада после није поправљен. Његово заустављање, симболично у петнаест до дванаест, баш у јесен 1939. године као да је најавило велике историјске догађаје који су уследили.

О индивидуалном доживљају времена најбоље говори сећање отправника Георгијевића на Сарајевски атентат. У једном временском тренутку паралелно се одвијају различити догађаји различитим особама, а сви постоје у истом времену. Док је отправник Георгијевић испраћао возове, у том тренутку је у Сарајеву убијен Фердинанд. Питање је да ли је у хронотопу романа прошлост заиста прошлост или та специфично „лајковачка диферанца“ означава да је прошлост увек присутна и у садашњости.

У времену са специфично „лајковачком диферанцом“ или својеврсном колубарском надвремену (Илић, 2014) могућа су и удвајања ликова и њихово огледавање у времену и кроз време. У појединим људима, по неколико душа се заметало, према речима приповедача. Тако да је под једним именом постојало више *персона* које су могле међусобно комуницирати. Такав је случај са отправником Георгијевићем и његовим различитим појавама, као и са граматицом Р. Б. Марковићем који има свог двојника или своју интратекстуалну варијанту R. Weiss Markovich-a.

5. Закључна разматрања

„Неки мисле да чекају, а путују. Неки путују, а мисле да чекају“
(*Лајковачка пруга*, 2014: 37).

За мото овог поглавља узет је цитат из романа *Лајковачка пруга*, из поглавља *Несанице отправника Георгијевића*. Ако је време онај непрекинут и незауостављив ток, онда човек путује и кад чека. Ако живот траје од рођења до смрти онда је човек стално на путу од почетка до краја.

У роману *Последња ружа Колубаре* пре се може говорити о временима него о времену. О времену се може говорити са наратолошког аспекта, на тематско-мотивском нивоу, са нивоа проучавања ликова и њихових односа. Време је представљено као непрекидно и незауостављиво трајање са једне стране, и као вечито враћање истог и понављање са друге стране. Истовремено, бележење догађаја, остављање сведочанстава јесте једини начин супротстављања пролазности времена, једини покушај одупирања. Неспецифично време смештено

је на необично место. Време у фикционалном свету романа *Последња ружа Колубаре* није само календарско већ и митско, и историјско и онострано.

Фрагментарна структура романа нарушава линеарни ток радње па се пре може говорити о симултаном него о хронолошком редоследу фрагмената. О реконструисању хронолошког низа догађаја може се говорити тек приликом реконструкције и ситуирања догађаја у одређене временске оквире од стране самог читаоца.

Иако првобитно одређен као роман о ваљевској Лудој кући и ваљевским приликама, роман *Последња ружа Колубаре* заправо обухвата много више тема. Ни прича о Лудој кући није само прича о психијатријској болести већ уопште о људској судбини и људском искуству, о светској и српској историји и историјским грешкама, о књижевности, о писцима и о стварању. „Аутор често слике прошлости користи у функцији дочаравања данашњих, актуелних друштвених појава, тј. слика друштвено наличје које је право лице садашњице“ (Илић, 2014: 256).

Пролазност, нестајање, урушавање и уништење, доминантни мотиви и теме које отварају и затварају оквир приче о ваљевској Лудој кући. Поред ваљевске Луде куће, остаје напуштена и заборављена и лајковачка пруга, и уопште, од Колубаре остаје пустош. У поглављу *Конац и намереније* описано је уништење ваљевске Луде куће, њен нестанак у пламеној ружи. Коначно разрешење проблема ваљевске Луде куће и њеног рушења последица је деловања неке више силе, није људско дело. Спор између оних који су мислили да треба срушити Луду кућу и са њом уништити и њене тајне, и оних који су мислили да Луду кућу и лајковачку пругу треба сачувати као специфична сведочанства о прошлим временима, решила је муња, можда је сам Бог учинио оно што је могао. А о Лудој кући и ваљевским приликама остала су сведочанства од старих листина и фотографија.

Литература

- Abot, H. Porter. 2009. *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.
- Bal, M. 2000. *Naratologija*, Beograd: Narodna knjiga Alfa.
- Бели Марковић, Р. 2014. *Лајковачка пруга*, Лајковац: Градска библиотека Лајковац.
- Бели Марковић, Р. 2014. *Последња ружа Колубаре*, Лајковац: Градска библиотека Лајковац.
- Grabes, H. 2014. „Sequentiality“, *Published on the living handbook of narratology*.
Dostupno na: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/sequentiality> [2016, avgust, 2]
- Dannenbergh, H. 2004. *Ontological Plotting. Narrative as a Multiplicity of Temporal Dimensions*. In *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. J. Pier. 159–189. Berlin: Gruyter.
- Ђорђевић, С. 2012. *Песничко приповедање 2, Књижевнокритички портрет Радована Белог Марковића*, Лајковац: Градска библиотека.

- Илић, С. 2014. Отеклина у огладалу. У: *Последња ружа Колубаре*, Р. Бели Марковић, 250–259. Лајковац: Градска библиотека Лајковац.
- Попов, Ј. 2012. Метафоре пролазности: неколико примера меланхоличног доживљаја времена у књижевности, *Аспекти времена у књижевности*. 163–180. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Prins, Dž. 2011. *Naratološki rečnik*, Београд: Službeni glasnik.
- Rimon-Kenan, Š. 2007. *Narativna proza*, Београд: Narodna knjiga.
- Solar, M. 1985. Mitsko vrijeme i vrijeme romana, *Polja*. 31, br. 318. 269–271
- Herman, D. 2002. *Story Logic*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Scheffel, M, Weixler A. and Werner L. 2014. „Time“, Published on *the living handbook of narratology*.
- Dostupno na: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time> [2016, avgust, 2]

Petra Pešić

TIME IN THE NOVEL *THE LAST ROUSE OF KOLUBARA* BY RADOVAN BELI MARKOVIC

Summary

In this paper, we study different concepts of time in the novel *The Last Rouse of Kolubara* by Radovan Beli Markovic. The main theme of the novel are death and the creation of the novel, which is set in a story about a psychiatric hospital in White Valjevo, named “crazy house”. There are many different ways to study the relations between novel and time. Time is both a dimension of the narrated world, and very often the theme of literary works. From the narratological point of view, we can speak about story time and discourse time, and their relations. When we study time as a theme of novel, we discuss about historical time, mythical time, and passing of time. Time in the novel is not just physical dimension, it also contains difference specific for Lajkovac. In the novel *The Last Rouse of Kolubara* time is presented as continuous duration that can be stopped, and also as eternal return of the same.

petra88petic@gmail.com

HRONOTOPI U ROMANU ZAVIČAJNI MUZEJ ZIGFRIDA LENCA

Sažetak: Mihail Bahtin je evropski roman analizirao sa aspekta njegove mogućnosti da tretira realnog čoveka u njegovoj celovitoj ljudskoj dimenziji i vremenu u kom živi i koje u svojoj svesti može da doživi i oživi. Realnost se u romanu pojavljuje u vidu umetničko-književne slike kao svojevrsna materijalizacija vremena u prostoru, budući da se apstraktna kategorija vremena može prikazati samo tako što se stvari i likovi smeštaju u neki prostor i pokreću u njemu. Hronotop dakle predstavlja određeni oblik poimanja vremena koji se manifestuje u prostornom svetu. Zigfrid Lenc koristi umetničko-književne hronotope zavičaja i muzeja kao posebno pogodne za pokušaj materijalizacije odnosno (re)konstrukcije prošlih vremena jednog kraja i jednog (ili više od jednog) naroda.

Ključne reči: hronotop, muzej, zavičaj, vreme, prostor, sećanje

1. Bahtinov pojam hronotopa

Kroz pojam hronotopa koji obuhvata prostorno-vremenske okosnice prikazivanja sveta Bahtin daje žanrovske karakteristike romana nastalih na evropskom tlu. Pojam „hronotop“ Bahtin je preuzeo iz prirodnih nauka, tačnije rečeno iz teorije relativiteta, i preneo ga u nauku o književnosti kao svojevrsnu metaforu za izražavanje neraskidive veze prostora i vremena, i to realnog istorijskog vremena i prostora, ali i umetničkog odražavanja tog realnog vremena i prostora u književnosti, pri čemu naglašava: „Proces osvajanja realnog istorijskog vremena i prostora i realnog istorijskog čoveka koji se nalazio u njima, u književnosti je tekao komplikovano i isprekidano“ (Bahtin, 1989: 13).

Hronotop, dakle, predstavlja određeni oblik poimanja vremena i njegov određeni odnos prema prostornom svetu. Srazmerno društveno-klasnom raslojavanju društvene celine čiji književni izraz Bahtin vidi u pretklasnom folkloru dolazi i do diferenciranja ideoloških sfera, a to po Bahtinu dovodi i do raslojavanja „drevnog kompleksa“ (Bahtin, 1989: 337), koji predstavlja stvarnu povezanost svih egzistencijalnih aspekata života individue u jedinstvenom vremenu kolektivnog ljudskog života (Bahtin, 1989: 340). Bahtin polazi od toga da se u pretklasnom periodu razvoja ljudskog društva ljudski život i priroda doživljavaju i istim kategorijama, da se individualni život još nije izdvojio iz kolektivnog života pa se stoga i meri kolek-

tivnim vremenom, a ne individualnim osećanjem vremena iz perspektive vremenski (ekstremno rečeno: smrću) limitirane i prolaznošću ugrožene ljudske egzistencije. Kolektivno vreme je radno vreme, ono se odmerava radnim događajima koji su sa svoje strane vezani za zemlju i prirodu, tako da se i ono meri prirodnim, ponovljivim, cikličnim tokom vremena u kom vlada jedinstvo ili – rečeno Bahtinovom terminologijom – „susedstvo“ svih aspekata života: jedenja, pijenja, polnosti, rođenja, smrti. Tako svi ti, naizgled kontradiktorni egzistencijalni aspekti „nisu bili momenti ličnog života – bili su opšta stvar, bili su 'istorični', bili su neraskidivo povezani sa zajedničkim radom, borbom sa prirodom, ratom, i izražavali su se i prikazivali u jednim istim kategorijama-slikama“ (Bahtin, 1989: 334).

U kasnijim epohama razvoja književnosti tim drevnim folklornim motivima i sižeima, toj logici razvijanja slika na bazi potpunog jedinstva vremena kao zajedničkog imenitelja za sve predmete, događaje i učesnike u tim događajima, Bahtin pridaje veliku ulogu u stvaranju romanesknog žanra. Međutim, u procesu društveno-klasnog raslojavanja društvene celine i sve većeg razgraničenja ideoloških sfera, u tom „drevnom kompleksu“ dolazi do preosmišljanja i razdvajanja javnog i privatnog, doličnog i nedoličnog, podobnog i nepodobnog – i u ideologijama, i u književnosti – na različite žanrove, stilove, tonove (Bahtin, 1989: 339). Bahtin analizom žanrovskih oblika evropskog romana dolazi do uvida da postoji određena veza između prostornih i vremenskih odnosa u književnosti (drugim rečima između doživljaja vremena u različitim prostornim kategorijama), koji su kao takvi karakteristični za određeni stupanj istorijskog razvoja čovečanstva. Tu vezu on dakle naziva književno-umetničkim hronotopom, i ona je svojevrstan presek u kom se „obeležja vremena razotkrivaju u prostoru, a prostor se osmišljava i meri vremenom“ (Bahtin, 1989: 194).

1.1. Tipovi hronotopa u evropskom romanu

Nakon raspada čvrstog pretklasno-folklornog jedinstva vremena i prostora, evropski roman je samo postupno, *peu à peu*, uslovljen i ograničen datim istorijskim okolnostima, vreme i prostor kao oblike umetničkog shvatanja stvarnosti tretirao sa njihovih različitih aspekata (užih ili širih), u nastojanju prikazivanja celovite istorijske stvarnosti u umetničkom delu. Odnos vremena i prostora, to jest hronotop, predstavlja organizacionu okosnicu sižejnih događaja, u njemu vreme poprima čulno očigledan karakter. Presek vremena i prostora stvara treću dimenziju u kojoj likovi dobijaju mogućnost da agiraju, u kom događaji (lični i/ili istorijski) imaju mogućnost da traju i da se rasprostiru.

Različiti tipovi hronotopa su karakteristični za određeno viđenje stvarnosti, tako da su s obzirom na svoju funkciju određeni hronotopi specifični za određeni romaneskni žanr: hronotop susreta, hronotop puta, tuđi svet u avanturističkom vremenu za grčki roman; konkretniji hronotop puta koji dozvoljava da se u njemu razvije svakodnevnica za antički roman; antički trg za antičku biografiju i autobirografiju; čudesni svet u avanturističkom vremenu za viteški avanturistički roman; hronotop avanturističkog romana sa temom razobličavanja ružne svakodnevnicе u pikarskom

romanu odnosno parodijsko ukrštanje hronotopa „tuđeg čudesnog sveta“ viteškog romana sa „širokim putem po rodnom svetu“ u Don Kihotu (Bahtin, 1989: 283); Rableov „neograničeni kosmički hronotop ljudskog života“ (Bahtin, 1989: 331); idilični hronotop i hronotop razaranja idilično-porodičnih, patrijarhalnih odnosa u romanima 18. i 19. veka kao odraz novog kapitalističkog poretka.

1.2. Značaj hronotopa u daljem razvoju evropske književnosti

Čini se da svojom hronotopocentričnom analizom Bahtin želi da pokaže kako razvoj evropske književnosti (posebno romana) treba da ide ka ponovnom uspostavljanju pretklasnog jedinstva i harmonije čoveka i prirode s jedne strane, i čoveka i njegovog umetničkog izraza s druge strane. To stanje pretpostavlja apsolutno saglasje čoveka sa prirodom i sa samim sobom, a izgubilo se klasnim raslojavanjem društva, koje ne otuđuje samo čoveka od prirode, nego i od njega samog i drugih ljudi u zajednici. Izgubljeni ideal jedinstva Bahtin metaforično vidi u fizičkoj obuhvatnosti svoje kategorije prirodnom čoveku adekvatnog prostora, u skladu sa prirodom i čoveku adekvatnom vremenu. Analizirajući evropski roman od njegovih prvih začetaka do danas Bahtin dolazi do zaključka da u njegovom razvoju postoji intencija ponovnog otkrivanja najoptimalnijeg odnosa vremena i prostora, koji treba da odrazi stepen udaljenosti, odnosno stepen približavanja ostvarenju ideala čoveka, u svetu koji mu omogućava ostvarenje svih njegovih potencijala. Realni hronotop je dakle uvek uticao na hronotop u književnosti, ali ovaj nije uvek bio u stanju da ga reprezentuje bez ideološkog osmišljavanja. Prevažilaženje ideološkog ograničenja u realnom hronotopu Bahtin najsignifikantnije prepoznaje na osnovu širenja umetničko-književnog hronotopa na sferu kako društvenog, tako i privatnog aspekta ljudskog života (kao kod Rablea).

O odnosu realnog i umetničkog hronotopa Bahtin kaže da „između realnog sveta koji prikazuje i sveta prikazanog u delu prolazi oštra i načelna granica“, kritikujući stanovišta naivnog realizma i naivnog biografizma (Bahtin, 1989: 385), ali on ipak ne poriče uzajamno prožimanje ta dva sveta:

„Delo i svet prikazan u njemu ulaze u realni svet i obogaćuju ga, i realni svet ulazi u delo i u svet prikazan u njemu kako u procesu njegovog stvaranja tako i u procesu njegovog budućeg života u stalnom obnavljanju dela u stvaralačkom opažanju slušalaca-čitalaca“ (Bahtin, 1989: 384).

Ti uzajamni odnosi se odvijaju u određenim hronotopima, hronotopu autora i slušaoca-čitaoca, stvaralačkom hronotopu. Jer da bi umetnički smisao koji u sebi sadrži momente vrednovanja, mada zbog svoje apstraktnosti ne podleže vremensko-prostornim definicijama, uopšte mogao biti uključen u iskustvo pojedinca i društva, on mora dobiti neki oblik u vremenu i prostoru, koji se čuje i vidi. A da bi se nešto čulo i videlo, iskusilo, neophodno je da se ovaploti u vremenu i prostoru, u nekoj vrsti hronotopa.

2. Susret kao okvirni hronotop romana *Zavičajni muzej*

Roman *Zavičajni muzej* počinje susretom kao jednim od najstarijih i najčešćih motiva romanescne proze. Ali taj susret, mada neočekivan za jednog od dva sudeonika u njemu, nema slučajan karakter kao u najranijim primerima grčkog avanturističkog romana; međutim, povod posete koja rezultira susretom dva glavna nosioca pripovesti na početku ipak ima funkciju „inicijativne slučajnosti“ koja deluje neočekivano, nepredvidivo putem „zdravorazumske analize, izučavanja, mudrog predviđanja, iskustva i sl.“ (Bahtin, 1989: 206). Iako Bahtin doduše pravi razliku između specifične slučajnosti grčkog avanturističkog romana i slučajnosti uopšte, koja naravno može postojati kako u romanu tako i u životu, on ipak povlači svojevrsnu paralelu između njih, upoređujući ulogu slučaja u ranom romanu kao bezlične sile ili sudbine sa nepredvidivim momentima ljudskih grešaka, zločina, kolebanja i izbora kao pokretačkih ljudskih odluka u realnijem kontekstu novijeg i savremenog romana.

Strogo uzevši, bez čina podmetanja vatre u Zavičajnom muzeju nikada ne bi došlo do susreta pripovedača u istoimenom romanu i njegovog posetioca, pa tako ni do cele pripovesti o genezi jednog pogleda na svet, jednog poimanja sopstvenog identiteta i identiteta naroda kome se pripada. Taj susret je bazični hronotop koji stvara okvir za razvoj priče, koji otvara put u prošlost – dalju i bližu – i u mnoge druge hronotope, važne za ostvarenje pripovedačeve namere. Ovdje imamo svojevrsno obrtanje sheme grčkog romana gde susret u realnom biografskom vremenu junaka uslovljava njegov odlazak na put prepun avantura po dalekim i nepoznatim mestima. Takvu dimenziju avanturističkog vremena Bahtin naziva „prazno vreme“. „To je vanvremenski zev između dva momenta biografskog vremena (...) koji ne ostavlja nikakav trag u životu junaka i u njihovim karakterima“ (Bahtin, 1989: 200), jer oni nakon toga nastavljaju da žive kao da se ništa nije dogodilo, na onoj tački vremena pre odlaska na avanturistički put. U *Zavičajnom muzeju*, naprotiv, biografski susret ima pre karakter vanvremenskog zeva, a dešavanja koja su opisana između tih momenata ponovljenih susreta u vidu bolničkih poseta su suštinski bitna, i, rečeno Bahtinovim jezikom, ulaze u istorijski, u svakodnevnički i u elementarni biološko-starosni vremenski niz čoveka.

Ali i taj svakodnevnički, biološko-starosni niz prepun je reminiscencija na prošle dane, doživljaje i susrete iz pripovedačevog detinjstva i mladosti, koji su uticali na formiranje njegove svesti i viđenje istorijskih i savremenih dešavanja. A ta dešavanja su u voluminoznom romanu Zigmunda Lenca veoma sugestivno opisana u svojevrsnim scenskim enklavama, gde autor bahtinovski hronotopično traži odgovore na večno aktuelna pitanja o mestu čoveka u prostoru i vremenu.

2.1. Hronotop bolničke sobe kao materijalni okvir susreta

Dakle, pripovedač Zigmunt Rogala se nalazi u bolnici, gde je dospao zbog teških opekotina zadobijenih prilikom požara koji je sam podmetnuo. U tom požaru je stradala celokupna zbirka Zavičajnog muzeja, Zigmuntovo životno delo i smisao njegovog života, ali i svojevrsni dokaz postojanja jedne cele etnije čiji je opstanak

doveden u pitanje, i to realno, iseljenjem iz njene postojbine, a nakon toga i idejno, političko-falsifikatorskom (re)interpretacijom istorijsko-kulturoloških artefakata.

Bolnička soba kao konkretizacija hronotopa susreta, u svojoj prostornoj ograničenosti, u svojoj minimalističkoj opremljenosti i sterilnoj atmosferi, sa svojom simbolikom bolesti, ali i mogućnosti isceljenja, u izvesnoj vanvremenskoj izolovanosti – takve bolničke sobe su (bile) moguće i juče, i danas i sutra, i tu i tamo – dovoljno je rasterećena drugih događanja, smislova, svakodnevnih briga i obaveza, da pripovedaču i njegovom posetiocu nudi optimalan prostor za opričavanje bezgranično dugih vremenskih perioda i najraznolikijih dešavanja koja su ih pratila.

2.2. Hronotop pripovedačevog sećanja kao mentalni okvir susreta

Zigmunt Rogala u posetiocu koga u početku ne (pre)poznaje nalazi zainteresovanog slušaoca i on mu tokom petnaest poseta priča istoriju svog kraja, ljudi koji su ga nastanjivali i muzeja koji je trebalo da taj kraj sačuva od zaborava. Pošto su mu u požaru povređene i oči, on u početku nije u mogućnosti da vidi, tako da je njegova svest u potpunosti usmerena ka unutra, ka sećanjima i osećanjima. Taj unutrašnji hronotop nije ograničen ničim osim svešću i voljom pripovedača, po njemu se pripovedač kreće slobodno, i kao da mu daje mogućnost da napokon objektivno, iz različitih uglova, sa različitih aspekata, neuslovljeno ikakvim realnim vremenskim, socijalnim, političkim ili svakodnevnim limitirajućim faktorima sagleda događaje koji su prethodili fatalnom činu razaranja. Jedinu usmerenost, osim vlastite intencije pripovedačeve, taj njegov unutrašnji hronotop ima ka slušaocu. A i on u romanu ostaje „nem“, to jest njegovi pojedinačni komentari, najčešće u vidu kratkih, često retorički intoniranih pitanja, dati su opet kroz usta autora, jer on jedini direktno dolazi do reči. Oni su, dakle, takođe obrađeni, interpretirani, usklađeni sa pripovedačevom introspektivnom pozicijom. Na taj način hronotop slušaoca u romanu postoji samo kao organizacioni elemenat koji činu pripovedanja daje realan vremenski okvir, potencirajući na taj način dokumentarni efekat koji roman intendira.

3. Rodna kuća i zavičaj kao polazni hronotopi pripovedanja u romanu *Zavičajni muzej*

Roman Zigfrida Lenca *Zavičajni muzej* (koji je objavljen 1978. godine), pa tako i priča *Icherzähler*-a Zigmunta Rogale, tematizira prošlost i kulturu Mazurije, jedne oblasti u bivšoj Istočnoj Pruskoj, i to od praistorijskih vremena i ranih istorijskih epoha, koje upućuju na multietničku i multikulturalnu problematiku života naroda koji su je nastanjivali, preko Prvog svetskog rata, nacionalsocijalizma, Drugog svetskog rata, egzila nemačke etnije u Zapadnu Nemačku, pa sve do nekoliko poratnih decenija.

U nastojanju da objasni zašto je zapalio Zavičajni muzej u kom je dokumentovao i čuvao od zaborava turbulentnu istoriju svog naroda, Zigmunt Rogala, kustos i pripovedač, odmah na početku svoje pripovesti, postavlja retoričko pitanje:

„(...) – ali gdje da počnem? Zašto ovdje ležim? Mogao bih, zahvaćajući hrabro u davnu prošlost, tražiti uzrok sve do vitezova u bijelim ogrtačima pod njemačkim križem, do velikih meštara Njemačkog viteškog reda koji su pokorili moje ljude da bi ih upoznali sa svojim umijećem upravljanja, s križem ili s uzornim financijskim sustavom koji se, kao što je poznato oslanjao na četiri izvora prihoda. No mogao bih početi i s (...)“ (Lenz, 1986: 12),

ili malo dalje, koristeći drevnu metaforu puta za istorijska dešavanja:

„No, kako rekoh, presudni početak koji je doveo do ovog kraja neću jamačno moći utvrditi, zato što je on opet posljedica nečega, da, nečega... Previše se toga poredalo uz put što vodi nizbrdo, ljudi i konstelacije i raspoloženja, ili jednostavno samo izgubljen na zemlja, Mazurija – nameće se previše toga što moramo smatrati odgovornim... Gdje da zgrabim, koga prvog da stavim pod povećalo?“ (Lenz, 1986: 12).

Zigmunt Rogala razmatra nekoliko bitnih ličnosti iz svog života, pitajući se koja bi mogla biti najpogodnija kao inicijator sveg pripovedanja, a onda se ipak odlučuje za sopstveni biografski početak u rodnoj kući u kojoj je njegov otac, baveći se nekom vrstom vidarstva i narodne medicine, na granici sa alhemijom, u svojoj laboratoriji „pomoću svojih tajanstvenih, u kožu uvezenih priručnika smišljeno tražio magisterium, tvar koja može liječiti sve bolesti“ (Lenz, 1986: 17).

U atmosferi zasićenoj parama, koje su ukućane i goste povremeno dovodile i do halucinacija ili gubitka svesti, odrastao je junak i pripovedač; iz tog ograničenog prostora, koji je većito bio zasićen hemijskim isparenjima što su omamljivala čula, a koji je hronotopično simbolizovao maglovite prapočetke koji su krili tajnu besmrtnosti, pripovedača je „spasavao“ stric, dedin brat, Adam Rogala, penzionisani nastavnik crtanja, istoričar i osnivač Zavičajnog muzeja. On ga je dvaput nedeljno izvodio sa sobom na „teren“, na „tresetište, na meke livade podno brda sa zamkom, gdje pušu samo čisti vjetrovi i 'nitko ne ispušta nikakve sumporne pare““ (Lenz, 1986: 17).

Tim drugim širokim prostorom zavičajnog krajolika obuhvaćeni su svi prošli i sadašnji događaji koji su uticali na životne tokove pojedinaca i društvenih zajednica tog kraja uopšte, a posebno na razvoj glavnog lika – pripovedača, na njegove stavove, odluke i pothvate. Taj zavičajni krajolik je svojevrsni nastavak roditeljske kuće, kao prostornog i biografskog ishodišta pripovedačevog sagledavanja i shvatanja stvarnosti. Zavičajni krajolik kao hronotop predstavlja istorijsku perspektivu, koju simbolizuju arheološka istraživanja pripovedačevog strica, dok hronotop roditeljske kuće, kao mesto iskonske, večne potrage za univerzalnim lekom iliti eliksirom mladosti funkcioniše kao aistorijski fenomen, nezavisno od biografskih ili aktuelno-političkih ili javnih uslovljenosti. U rasponu ta dva prostorno-vremenska antipoda i shvatanja stvarnosti koje oni reprezentuju, kreću se i ostali sižejni tokovi, intonirani nekad više iracionalno-emocionalno, a nekad racionalno-emocionalno, u zavisnosti od toga, da li se nalaze u dosegu hronotopa roditeljske kuće ili zavičajnog krajolika.

4. Muzej kao centralni hronotop u romanu *Zavičajni muzej*

Mihail Bahtin na samom početku *Ogleda iz poetike* kaže: „Proces osvajanja realnog istorijskog vremena i prostora i realnog istorijskog čoveka koji se nalazio u njima, u književnosti je tekao komplikovano i isprekidano“ (Bahtin, 1989: 193). On, dakle, analizira evropski roman sa aspekta njegove mogućnosti da u svom sadržaju tretira realnog čoveka u njegovoj celovitoj ljudskoj dimenziji i vremenu u kom živi, ali i koje u svojoj svesti može da doživi i oživi. U romanu se realnost prikazuje u obliku umetničko-književne slike, a ona je, rečeno Bahtinovom terminologijom, svojevrsna „materijalizacija vremena u prostoru“ (Bahtin, 1989: 380), jer se apstraktna kategorija vremena, a vreme je kategorija specifična za ljudski doživljaj, može prikazati samo tako što se stvari i likovi smeste i pokrenu u nekom prostoru. Po tome se umetnički tekstovi razlikuju od dokumentarnih saopštenja, obaveštenja i opisa. Te sižejno organizacione centre, te prostorne odrednice koje reflektuju prostorno-čulne pojave u njihovom nastajanju i kretanju, tako da se dobija utisak toka vremena, koji se najčešće ne poklapa sa realnim vremenom potrebnim da se prikazani događaj doživi, ili ispriča odnosno pročita, a ipak daje uverljiv utisak o njegovom trajanju, Bahtin naziva hronotopom.

„U njima (hronotopima, prim. prev.) vreme dobija čulno očigledan karakter, u hronotopu se konkretizuju sižejni događaji, dobijaju telo, nalivaju se krvlju. O događaju se može saopštiti, obavestiti, mogu se pri tom dati tačni podaci o mestu i vremenu njegovog odvijanja. Ali događaj ne postaje slika. Hronotop, pak daje suštinsku osnovu za prikazivanje-slikanje događaja. I to upravo zahvaljujući naročitom zgušnjavanju i koncentraciji obeležja vremena – vremena ljudskog života, istorijskog vremena – na određenim delovima prostora“ (Bahtin, 1989: 380).

4.1. Zavičajni muzej kao vrednosni hronotop

Zavičajni muzej predstavlja upravo jedan takav hronotopičan okvir za iznošenje vrednosnih sudova, u kom su se

„(...) svjedoci prošlosti nastanili u svakom kutku; priljubili se u kutove, zaposjeli stolne daske, penjali se uz zidove, a kad biste poželjeli samo gutljaj mlaćenice, morali ste računati s time da je ćup, koji ste dignuli s police u smočnici, sudinska grobna urna“ (Lenz, 1986: 153).

Dakle, u prostoru u kom opet do izražaja dolazi drevno susedstvo jedenja, pijenja i smrti, dolazi do susreta predstavnika dve zaraćene strane, koji su, naočigled svoje sutrašnje (eventualne) pogibije, sedeli i pili vino – još jedna analogija drevnog jedinstva –, kada je ruski „štabni kapetan upitao što li to može navesti čovjeka da skuplja dokaze o povijesnim neuspjesima i kratkoročnim samopotvrđivanjima i sve to smjestiti u takav Zavičajni muzej“ (Lenz, 1986: 158).

Nemački teoretičar kulture i psihoanalitičar Karl-Jozef Pacini vidi muzej kao zbirku delića stvarnog života koji u muzealnom kontekstu poprimaju metaforički karakter. Ukoliko se tim delićima ne bi pridodalo određeno značenje, moglo bi doći do zabune koja bi ih učinila bezvrednim ili profanim. Muzej kao institucija predstavlja

zbirku predmeta koji su i sami već institucija (Pazzini, 1996: 1). Pretpostavka sakupljanja je selektivna odabir signifikantnih objekata koji svoj smisao modifikuju u zavisnosti od toga da li se posmatraju unutar ili izvan muzejskog rezervoara. Njihovo izdavanje iz realnog okruženja upućuje upravo na prazno mesto koje su zauzimali konstituisući primarno značenje na osnovu pitanja o poreklu. Ponovnim vraćanjem u realnost eksponat bi opet postao samo praktična stvar, u najbolju ruku potrepština. Značenje eksponata se ogleda u njegovoj sposobnosti da prenese vreme u prostor, a to je ono što pukom predmetu daje simbolički smisao.

„Značenje mora biti konstruisano – uvek iznova. Moraju makar postojati indicije za potrebu konstruisanja. Te indicije su sastavni deo inscenacije u kojoj se pojavljuje taj komad materije“ (Pazzini, 1996: 2).¹

Zavičajni muzej Zigmunta Rogale se u skladu sa tim tumačenjem može shvatiti kao pokušaj materijalizacije odnosno (re)konstrukcije prošlih vremena jednog kraja i jednog (ili više od jednog) naroda. Zbog toga susret ruskog štabnog kapetana i marljivog kolekcionara, vremenski smešten u ratno stanje uoči bitke, a prostorno u rezervoar svedočanstava o (ne)postojanju, predstavlja adekvatan hronotop za razmatranje pitanja o značaju zavičaja za preživljavanje, za opstanak naroda, o značaju ljubavi prema zavičaju, sadržanoj u reči „domovina“, ali i o opasnosti koju ta ljubav nosi sa sobom? Tako se „patriotskoj poruci“ strica Adama: „Izgubit ćete, uskoro, najkasnije za godinu dana, zato što je Mazurija protiv vas; naš pijesak, borovi, jezero: protiv vas, protiv vas su i tresetišta, polja i močvare“ (Lenz, 1986: 159), suprotstavlja odgovor kapetana Plehanova: „Pomoći ćemo vam da se oprostite od svojih samodopadnih nada. Pokazat ćemo vam koliko je taj rastanak vrijedan ljubavi prema domovini. Otvorit ćemo vam oči tako da vidite da pijesak ne pripada vama, da, štoviše, svakoga ravnodušno podnosi“ (Lenz, 1986: 159), jer samo na pozadini hronotopa kakav je zavičaj i Zavičajni muzej kao njegov reprezentant, u okviru šireg hronotopa kakav je rat sa konotacijom oktobarske revolucije, sledeći kapetanov vrednosni sud može imati umetničko-vrednosni karakter: „Ako nam je do nekakva bratstva, internacionalnog susjedstva, rekao je, onda moramo dokrajčiti malograđansku vjeru u idilu i vlasništvo koju su začeli domovinski apostoli...“ (Lenz, 1986: 159).

U ova dva, u hronotopu navedenog susreta, ekstremno suprotstavljena vrednosna stava, sadržana je i bazična dilema autora, da li je zavičaj ono što može da garantuje integritet i opstanak individue i kolektiva, a da se pri tome ne ugrozi pravo opstanka drugih individua i kolektiva koji su prostorno ili istorijski vezani za taj isti zavičaj.

Teoretičarka kulture Margret Vestervinter podseća da muzeji modernog doba odražavaju različite istorijske i kulturnopolitičke uticaje, kao posledicu ratova, kolonijalizacije i sekularizacije, kreirajući na taj način pogled na savremena dešavanja. Muzej može da intenzivira sadržaje kolektivnog pamćenja, ali može i da ih rekonstruiše i selektivno akceptuira. S druge strane, upravo taj karakter ga odlikuje

¹ „Die Bedeutung muß konstruiert werden – immer wieder. Es müssen Anhaltspunkte dafür sien, daß konstruiert werden soll. Diese Anhaltspunkte sind Bestandteil eine Inszenierung, in dem das Stück Materie auftaucht.“

i sposobnošću da razotkrije sve moguće društvene i političke kontradiktornosti (Westerwinter, 2008: 13), što se u krajnjoj liniji ogleda i u Lencovom literarnom muzeju.

4.2. Zavičajni muzej i tkalačka radionica kao idilični hronotop

Dilema koja je glavna idejna okosnica romana *Zavičajni muzej*, a koja svoju eksplicitnu verbalizaciju dobija u navedenom susretu ruskog štabnog kapetana i pripovedačevog strica, da li je vredno sakupljati dokaze o postojanju jedne zajednice i kulture ako su oni do te mere podložni preosmišljanju kroz vreme da mogu da posluže kao alibi za uništenje drugih zajednica i kultura, može se posmatrati i na planu Bahtinovog idiličnog hronotopa u romanu. Idila je naime jedan od žanrova kome u istoriji romana pripada veliki značaj zbog njene uloge u procesu „vaspostavljanja drevnog kompleksa i folklornog vremena“ (Bahtin, 1989: 352) u njemu.

„To se, pre svega, vidi u posebnom odnosu vremena prema prostoru i idili: organska povezanost, sraslost života i njegovih događaja s mestom – s rodnom zemljom i svakim njenim kutkom, s rodnom planinama, rodnom dolinom, rodnom poljima, rekam i šumom, s rodnom kućom. Idilični život i njegovi događaji neodvojivi su od tog konkretnog prostornog kutka u kojem su živeli očevi i dedovi, u kojem će živeti deca i unuci. Taj prostorni mikrosvet, ograničen i dovoljan sebi, stvarno nije povezan sa drugim mestima, sa ostalim svetom“ (Bahtin, 1989: 353).

Idila je uticala i na razvoj regionalističkog romana, a njegove najbitnije odlike, neraskidiva veza generacija sa ograničenim prostorom gde je ljudski život usklađen sa ritmom prirode, a svakodnevni događaji dobijaju bitno sižejno značenje, pronalazimo i u romanu *Zavičajni muzej*. Kao i u regionalističkom romanu i u *Zavičajnom muzeju* su naglašeni ideološki aspekti, kao što su jezik, narodna verovanja ili običaji, koji su ovde slikovito prikazani s jedne strane u hronotopu samog muzeja, kao artefijelni odraz drevnog jedinstva ljudskog života, dok s druge strane bivaju oživljeni u tkalačkoj radionici Sonje Turk, najveće (i poslednje) mazurske ćilimarke, kao svojevrsnog hronotopskog pandana Zavičajnom muzeju. Ta radionica je zapravo ujedno i dom ćilimarke, koju pripovedač upoznaje putem još jednog hronotopičnog susreta, vremenski smeštenog na prelazu iz njegovog detinjstva u mladost, prostorno simbolično lociranog na ušću reke, iz koje ga je, mokrrog, od opasnosti davljenja spasila ona sama.

Savladavši pradávnú veštinu ćilimarskog zanata, baziranu na harmoniji svih aspekata ljudskog života, pripovedač postaje naslednikom slavne mazurske ćilimarke Sonje Turk. Od svog strica, s druge strane, on nasleđuje i zbirku Zavičajnog muzeja, te tako konačno na idejnom planu objedinjuje ta dva principa, ženski i muški, iracionalni i racionalni, što je svojevremeno bilo anticipirano u emocionalnoj (doduše neostvarenoj) vezi njihovih nosilaca. Međutim, ni ovoj sintezi definitivno nije bilo suđeno da opstane.

4.3. Razaranje idile: potreba za novim hronotopom

Društveno-politička svest pripovedačevih savremenika se i nakon pogroma koji su doživeli za vreme svog egzodusa iz zavičaja, pokazala kao još uvek isuviše

ograničena, da bi shvatila i prihvatila vrednosti koje je pripovedač Zigmunt Rogala čitav svoj život pokušavao da sačuva od ideologizacije, s jedne, i profanizacije, s druge strane. Našavši se u novom okruženju, izmešteni iz zavičaja i dezorijentisani u novim vremenima, oni u staroj zbirci traže alibi za novi početak. Potrebu da se muzealna zbirka kao institucija kulturnog pamćenja prisvoji, teoretičar kulture Karl-Jozef Pacini tumači kao mogućnost samopotvrđivanja, s jedne strane, ali i kao kompenzaciju za prekinute ritualne veze. On naglašava da se u promenjenim društveno-političkim okolnostima i predmetni ostaci prošlosti nužno moraju redefinisati, očistiti od „poganih sokova“ i opskrbiti novim značenjem (Pazzini, 1998: 315).

„Da bi se predmeti koji fragmentarno izranjanju na primer iz nekih zbirki, spomenici, statue, građevine, ostaci spasili od potpunog obesmišljavanja odnosno uništenja, potrebna je njihova redefinicija, katarza tih delića. Oni se čiste od starih poganih sokova, izmeštaju iz starog života, ubijaju, što znači da se konzervišu. Tako što ih se lišava značenja, oni postaju svedoci onoga čega nema, i garancija mogućeg novog utelovljenja“ (Pazzini, 1996: 2).²

Naočigled opasnosti da se njegovi svedoci prošlosti redefinišu, da se još jednom favorizuju neki aspekti tradicije na račun drugih, da se neki atributi prošlosti apostrofiraju, a drugi ignorišu, pripovedač romana *Zavičajni muzej* se odlučuje na radikalni čin, koji bi na najapsurdniji način trebalo da sačuva sinergičnost njegove tekovine od dnevnopolitičkog svojatanja najrazličitijih provenijencija – naime, odlučuje se da je uništi. Našavši se opet u situaciji da brani svoju zbirku konzerviranog kulturnog znanja ili, rečeno terminologijom Aleide Asman, uskladištenog pamćenja, to jest, da izgubi onu posebnu licencu „koja se sastoji od rasterećenosti od neposrednih društvenih upotrebnih funkcija“³ (Assmann, 2009: 140), on je ukida. Jer, čega nema, to se ne može ni iskoristiti. Tako se na prvu rečenicu kojom pripovedač počinje svoju ispovest: „Ne, nije to bio nesretan slučaj. Ja sam podmetnuo požar, jedne večeri, one večeri osamnaestog kolovoza, nije mi preostalo ništa drugo nego da uništim muzej, prijeko u Egenlundu, blizu Schleswiga“ (Lenz, 1986: 5), može direktno nadovezati jedna od poslednjih rečenica pripovedačave ispovesti: „(...) samo sam želio da sakupljene svjedoke naše prošlosti odvedem na sigurno, u konačnu, neopozivu sigurnost iz koje, doduše, više neće izići na vidjelo, ali gdje ih više niko neće moći svojatati da svjedoče njemu u prilog“ (Lenz, 1986: 613, 614).

Tim činom je želeo da spreči ignorisanje one distance za koju Asmanova kaže da je svojstvena svim rezervoarima sećanja, bilo da je to umetnost, nauka, arhiv ili muzej, a koja upravo sprečava neposrednu instrumentalnu identifikaciju. Kada Zigmunt Rogala shvata, da njegova zbirka prestaje da bude ona vrsta širokog horizonta

² „Um die als Fragmente auftauchenden Gegenstände, etwa aus Sammlungen, Denkmäler, Statuen, Gebäude, Reste vor der vollständigen Bedeutungslosigkeit, d.h. Zerstörung zu retten, bedarf es einer Umdefinition, einer Katharsis dieser Stückchen. Sie werden von den alten üblen Säften gereinigt, sie werden aus dem alten Leben genommen, getötet, das heißt sie werden konserviert. Indem ihnen die alte Bedeutung geraubt wird, werden sie zu Zeugen von dem, was weg ist, und zum Garanten einer möglichen neuen Begründung.“

³ „(...) eine besondere Lizenz, die in der Entlastung von unmittelbaren sozialen Gebrauchsfunktionen besteht.“

koji je u stanju da relativizuje sužene poglede na prošlost, svodeći se samo na instrument jedne vrste funkcionalnog pamćenja, prestaje i njegova misija.

To ujedno predstavlja i kraj pripovesti o Zavičajnom muzeju, kraj kojim ta pripovest u romanu biva inicirana i kojim otpočinje. Poslednji susret pripovedača, kustosa i tkača Zigmunta Rogale, i njegovog posetioca, strpljivog slušaoca, mladog prijatelja njegove kćerke, Martina Vita, odigrava se kao i onaj prvi, kao i svi prethodni, u okviru hronotopa bolničke sobe, ali je ovaploćenje vrednosnog suda i idejne poruke romana prikazano na planu hronotopa Zavičajnog muzeja, koji u sebi obuhvata sve one uže bahtinovski definisane hronotope puta, susreta, trga, roditeljske kuće ili zavičajnog krajolika.

5. Zaključak

Hronotopi u romanu *Zavičajni muzej* su stecište vrednosnih sudova, ali i poprište ideoloških sukoba. Oni su veoma bliski Bahtinovom zahtevu da hronotop u savremenom romanu bude oslobođen ideoloških stega i ograničenja ma koje druge vrste, i osnažen vekovnim iskustvom, dovoljno proširen da obuhvati sve oblasti ljudskog života i sve aspekte ljudskog bivstvovanja, u stanju da dâ adekvatan, bio on pozitivan ili negativan, odraz istorijskog vremena i prostora, odnosno realnog hronotopa. Da bi se apstraktni misaoni procesi sačuvali u pamćenju, oni moraju postati čulni u vidu Asmanovih figura sećanja koje su substancirane u određenom prostoru i aktualizovane u određenom vremenu (Assmann, 2013: 38, 40) Dok hronotopi susreta i bolničke sobe imaju prevashodno strukturnu funkciju u romanu, Zavičajni muzej kao centralni hronotop objedinjuje vrednosno i afektivno definisane asmanovske figure sećanja koje nude poželjne modele ponašanja i izražavaju stavove određene socijalne grupe. Čuvajući njenu prošlost kao izraz posebnosti i trajanja, one postaju deo kolektivnog pamćenja i garancija kontinuiteta. U onom momentu kada dođe do suštinske promene, kakvu je Zigfrid Lenc opisao u romanu *Zavičajni muzej*, ta grupa gubi identitet i samim tim prestaje da postoji (Assmann, 2013: 40).

Lenc motiv muzeja koristi u tom smislu kao hronotop pogodan za čuvanje sećanja na prošlost, ali i za razmatranje savremene problematike i polaganja nade u budućnost. U momentu kada ideologija preti da kritičko mišljenje ponovo podredi svojim ciljevima i kada argumenti koji se opiru ideologizaciji govoreći u prilog miroljubivoj koegzistenciji opet zazvuče ljudski sitno i naivno defanzivno, hronotop muzeja služi kao pogodna metafora za još jednu akciju, za poslednju akciju slobodne volje, koja doduše ukida predmetni muzej, ali ipak ostavlja njegov hronotop kao mogućnost rekonstrukcije sećanja u cilju redefinisavanja vrednosnog suda. Roman *Zavičajni muzej* se završava sledećom rečenicom: „Sačuvani nalazi su se raspali, tragovi ugasili. Prošlost je dobila ono što joj pripada i ono što nam je privremeno posudila. No, već se pamćenje budi, sjećanje već traži i sakuplja u nesigurnoj tišini ničije zemlje“ (Lenz, 1986: 614). Pamćenje opstaje i bez asmanovskih figura sećanja u vidu nagoveštaja jednog novog hronotopa – hronotopa nade, koji je Zigfrid Lenc do kraja svog života nastojao da materijalizuje u književnom delu kao univerzalnom prostoru pamćenja.

Literatura

- Assmann, Aleida. 2010. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Verlag C. H. Beck.
- Assmann, Jan. 2013. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Verlag C. H. Beck.
- Bachtin, Mihail. 1989. *O romanu*, prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
- Lenz, Siegfried. 1986. *Zavičajni muzej*, prev. Nedeljka Paravić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Pazzini, Karl-Josef. 1996. „Das kleine Stück des Realen“. Vortrag zur Tagung „Understanding Museums III“ Karl-Ernst Osthaus Museum Hagen, 11.02.1996. Dostupno na: http://kunst.erzwiss.uni-hamburg.de/pdfs/museum_schema.pdf [01.09.2016.]
- Westerwinter, Margret. 2008. *Museen erzählen. Sammeln, Ordnen und Repräsentieren in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld: transcript.

Sonja Urošević

CHRONOTOPE IM ROMAN *HEIMATMUSEUM* VON SIEGFRIED LENZ

Zusammenfassung

Michail Bachtin untersuchte den europäischen Roman unter dem Aspekt der Möglichkeit den realen Menschen zu behandeln, in seiner ganzheitlichen menschlichen Dimension in der Zeit, in der er lebt, und die er in seinem Bewußtsein zu er- und zu beleben vermag. Die Realität kommt im Roman in Form eines kunstliterarischen Bildes, als eine eigenartige Materialisierung vor, angesichts dessen, dass die abstrakte Kategorie der Zeit nur so dargestellt werden kann, indem die Dinge und Charaktere in einem Raum plaziert und in Bewegung gesetzt werden. In einem derartigen Chronotop werden zeitliche Veränderungen in der räumlichen Welt zum Vorschein gebracht. Die Chronotope der Heimat und des Museums erscheinen im Roman von Siegfried Lenz als besonders geeignet dafür, die Vergangenheit einer (oder doch mehr als einer) Ethnie zu materialisieren bzw. zu (re)konstruieren.

urosevic.sonja@gmail.com

УДК 821.134.2(82).09 Сабата Е.

Иван Цветановић

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Владета Радовић

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

ВРЕМЕНСКО-ПРОСТОРНИ И СТИЛСКИ ОДНОС НАРАТОРА, НАРАТЕРА И ЧИТАОЦА У РОМАНУ *ТУНЕЛ* ЕРНЕСТА САБАТА

Сажетак: Портер Абот дефинише наратив као основни начин на који људска врста организује своје схватање времена. Он даље наводи да у нашем сећању не постоји никакав траг о томе ко смо све док се не појави наратив као нека врста арматуре која даје облик том сећању (Портер, 2009: 27). У овом раду ћемо, на основу Бахтинове теорије о хронотопу, Аботове о наративу и науке о наратологији и размишљањима о стилу покушати да објаснимо временско-просторни и стилски однос наратора, Хуана Пабла Кастела у роману *Тунел* Ернеста Сабата, наратера и наративне публике.

Кључне речи: време, простор, стил, наратор, наратер, читалац, аутор

1. Временско-просторни оквир одвијања радње

Џералд Принс дефинише у свом нараторшком речнику наратера као оног коме се приповеда, који је уписан у текст и лоциран на истом дијегетичком нивоу као и приповедач. Наратер је, како даље наводи Принс, чист текстуални конструкт, функциоални део текста и разликује се од имплицитног читаоца (Принс, 2011: 114). Наратор формулише суд о ономе о чему говори према наратеру и према њему одређује и временско-просторни оквир одвијања радње. Пошто је сам термин наратера врло флуидан и нестабилан уношењем категорије стила приближили бисмо се одређењу односа наратора према наратеру и даље према читаоцу. И у овој области је Бактин дао врло значајан допринос пишући да „стилистика игнорише промене које се догађају са речју у процесу њеног преласка од једног конкретног исказа у други, и у процесу узајамне координације тих исказа (Бактин, 1967: 273) Пошто се у књижевном дискурсу не урачунавају само језички елементи него и околности њиховог продуковања, сабеседници, време и место „на тај начин се више нема посла са фразама него са исказима“, како је нагласио Цветан Тодоров (Тодоров, 2010: 8). „Процесом читања, читалац или тумач удаљава текст од аутора и прилагођава га свом времену. Тек када удаљи писца од свог дела, могуће је приступити слободном

тумачењу стила и стил се ослобођен од писца намеће сам по себи (Цветановић, 2012: 65). На овај начин смо ближи Аристотеловом поимању стила код кога он није есенцијални део текста већ генерички појам као продукт разних елемената. Стил се не одређује као код Платона интуицијом већ се одрђује према аутору, језику, времену или месту. По Стендалу улога стила је да одређеној мисли прида све оно што је нужно да се постигне потпун учинак који та мисао треба да произведе. Сама та самостална вредност стила која може бити одвојена од садржаја може се односити на наратера као на начин на који је аутор одлучио да комуницира са читаоцем. И заиста, као што је стил могућ јер постоји више од једног начина да се нешто изрекне, тако и аутор стилским поступком, у случају анализе Сабатовог романа, укључивањем наратера у процес наратије, жели да истакне да постоји више од једне могућности исказивања наратива. Наратор са наратером постиже пун ефекат приповедања и пут према средишту структуре књижевног текста до ауторовог духа који је Шпицер назвао етимон.

Наратера можемо тумачити и у контексту Рифатерове теорије анализе у којој он уводи и категорију архичитаоца који има свој метајезик, ослобођен је субјективних реакција и подесан је за директан приступ анализи.

Хуан Пабло Кастел је у роману приповедач-наратор и протагониста догађаја које приповеда. Он је, ако се ослонимо на Принсову терминологију и казивач који је уписан у текст (Принс, 2011: 152), а исто тако и хомодијегетички приповедач, јер је и сам главни лик у приповедним ситуацијама. У случају Ернеста Сабата и романа *Тунел* претпостављамо да је намера наратора да преко наратера убеди читаоце да је његова одлука да убије јунакињу Марију продукт апсурдног стања у друштву. Наратор Хуан Пабло Кастел приказује догађај који се догодио 1946. године, непосредно после излагања своје слике „Материнство“ на Пролетном салону (не помињу се ни тачан датум ни име места у коме је отворен). Читалац то сазнаје тек у трећој глави. Наратор почиње своју приповест првом реченицом у роману: „Биће довољно да кажем да сам ја Хуан Пабло Кастел, сликар који је убио Марију Ирибарне; Претпостављам да сви памте судски процес и да о мени нису потребна шира објашњења“ (Сабато, 2011: 5). Овде је наратер одређен апсолутном множином – сви. „Ја сам у ствари одувек сматрао да не постоји колективно памћење, нешто што би људском роду можда било као некаква врста бране. Изрека све је некада било боље, не значи да је у прошлости било мање зла, него, да, срећом људи то препуштају забраву“ (Сабато, 2011: 5).

Наратер је обликован према жељи приповедача да убеди наративног читаоца да покуша да разуме разлоге једног тако гнусног чина. Он овде постаје нека врста пороте која ће утицати на читаоца да прихвати поруку имплицитног аутора. Наратер је статичан функционални део текста.

Сабато је оштро критикован од стране јавности зато што је оставио успешну каријеру научника физичара и упустио се у неизвесну авантуру професионалног писца. Интелектуалци у тадашњој Аргентини су били врло скептични према једном физичару који покушава да постане писац. А то није случај само у Аргентини. Јавност углавном није знатижељна већ је углавном љубопи-

тљива. И ретко је у праву што се показало и у случају Сабата. После духовне кризе почетком четрдесетих година, као угледни професор теоријске физике на Универзитету у Буенос Ајресу, повлачи се на ранч, удаљен од буке цивилизације, да пронађе свој одговор на смисао живота. Песимизам и депресија су га одредили да говори о друштвеном незнању, лицимерству и апсурду живљења. Његов начин размишљања је привукао Албера Камија, који га је и промовисао у Европи и препоручио светском читању. Изграђујући свој лични став према свему око себе из перспективе песимисте и циника, свестан да као појединац не може много да промени, одлучио је да креира лик који ће јавно прозвати читаоце да се одреде. „Као добар познавалац људске душе, могу да претпоставим да ћете помислити да то радим из сујете. Мислите шта год вам воља, за то ме брига као за лањски снег; ја већ одавно не марим за мишљење других људи и за њихову правду...“ (Сабато, 2011: 7).

Намера аутора је, да наративном читаоцу, преко наратора пренесе поруку о томе да је овај свет заправо свет зла: „Све је некада било горе када ми садашњост не би изгледала подједнако ужасна као и прошлост; памтим толике страхоте, толико цинична и сурова лица, толико злодела...“ (Сабато, 2011: 5).

И као непобитан доказ за став да је свет ужасан, он помиње случај који се догодио у неком концентрационом логору где се неки пијаниста пожалио да је много гладан на шта су га стражари приморали да поједе живог пацова. Каstel сматра да није у његовом интересу да га сматрају ексцентричним и зато говори само истину. Користећи наратора који је прикован за текст и чија је улога да „глуми“ публику и да се приближи идеалној наративној публици, како је дефинише Принс (Принс, 2011: 71), аутор, Сабато, као да склапа наративни споразум између приповедача и наратора, који стоји као темељ самог постојања приповедања и стилистички стуб (Принс, 2011: 120): „Мислио сам да би их могло прочитати много људи, и мада се много не занимам човечанством у целини нити читаоцима ових страница понаособ, држи ме слабашна нада да ће ме неко ипак разумети ПА МАКАР ТО БИЛА И ЈЕДНА ЈЕДИНА ОСОБА...“ (Сабато, 2011: 10).

2. Улазак у сферу смисла кроз врата хронотопа

Пошто се у наратологији наратор разликује од аутора који пише причу, и који претходи причи (Леших), и представља само језички субјекат, функцију у тексту, који конституише наративни текст, једино се кроз временско-просторни израз може креирати смисао једног уметничког, у овом случају, књижевног догађаја. Како то правилно закључује Бахтин, сваки улазак у сферу смислова врши се само кроз врата хронотопа. Догађај испричан у делу разликује се од догађаја самог причања. Догађај испричан у делу дешава се у једном апстрактном времену састављеном од механичког протицања правилних интервала сати, година и векова, које Пол Рикер назива људско време. На другој страни, према Бахтиновом мишљењу, догађај самог причања се дешава у посебном времен-

ском маркеру који је неодвојив од просторног маркера. Наратив кроз одређени догађај осликава начин постојања човека у том посебном времену. Фуко када помене аутора, мисли на аутора као функцију самог текста који припада посебном типу дискурса (Лешић, 2010: 42). Према његовом мишљењу, аутор означава нешто више него само личност која потписује неки текст. За Фукоа је исто толико погрешно поистоветити аутора са стварним писцем колико и поистоветити га са измишљеном личношћу која говори. Аутор оперише у времену и простору извршавајући своју функцију укључивања у књижевни дискурс. Тај субјекат исказа се поистовећује са аутором који се разликује од Сабата у овом случају. Он је негде скривен са стране и физички је одсутан, ствара слику о себи, али не и себе. Наративни читалац, знатно различит од ауторског читаоца који савршено разуме ауторов текст и који у роману има штуре информације о писцу и не зна скоро ништа о имену које стоји на корицама романа *Тунел*, могао би наивно поверовати да је тај Ернесто Сабато у ствари Кастело и да роман чита са потпуним уверењем да је аутор убица коме треба судити. Да би се тај однос боље разумео треба консултовати Бахтина који објашњава да се:

„(...) реални људи, аутори и читаоци обично се налазе у разним временима и просторима, понекад раздвојени вековима и просторно даљином, али се налазе у реалном и незавршеном историјском свету који је одвојен оштром и начелном границом од света приказаног у тексту. Зато тај свет можемо назвати свет који ствара текст. Јер сви његови моменти и стварност одражена у тексту и аутори који стварају текст и они који читају подједнако учествују у стварању света приказаног у тексту. Одражени и створени хронотопи света приказаног у делу управо произилазе из реалних хронотопа света који приказује. Не сме се мешати као што се то некад чинило, а и сада се понекад чини, приказани свет са светом који приказује. Наратор у име аутора своју причу може почети од краја, од средине и од било ког момента приказиваних догађаја, не разарајући при том објективни ток времена у приказаном догађају. Овде се јасно испољава разлика између приказиваног и приказивачког времена. Приказани свет никада не може бити хронотопски истоветан са приказивачким реалним светом“ (Бахтин, 1989: 383–385).

Кастел је лик који је створен и он не може ништа ново да створи ван хронотопа у самом тексту. И зато је он толико важан као функционални део романа *Тунел* као и свако уметничко дело које је окренуто из себе ка читаоцу. Једини који може да успостави равнотежу у односу између приповедача и наративне публике је наратор са својом мудрошћу непроменљивог карактера у тексту, или још прецизније, као нека врста добронамерног цензора. Ролан Барт је правилно приметио да функција приче није у представљању зато што она у суштини није миметичке природе. Ако се сложимо са модерним који су говорили да је књижевност само језичка уметност и да се подсетимо да је Де Сосир тврдио да је језички знак произвољан и нема никакву мотивисану ознаку нити логичку и природну везу са означеним, онда морамо да се сложимо са Зденком Лешићем који правилно закључује да језик не може никада превладати јаз који постоји између њега, као систем арбитрарних знакова, и спољашњег света, који у својој пуноћи измиче опису помоћу језика (Лешић, 2010: 28).

Наратив као мрежа писама или ткање како га назива Р. Барт није слика коју писац извлачи из своје свести, из свог несвесног, јер се кроз непотпуност језика то искуство расплине у неколико праваца или како би структуралисти рекли да је свако знање у бити превођење с једног језика на други. А зар и сам наслов *Тунел* не асоцира на то да би читалац без помоћи наратора био заробљен у мраку тунела и био изгубљен у том мраку заједно са наратором. Реченицом: „не верујем да постоји колективно сећање које би на неки начин одбранило човечанство од хаоса у коме се налази“ (Сабато, 2010: 5) – наратор преко наратора жели да пренесе поруку да је свет већ давно исписан. Ако је текст простор завођења како је проницљиво навела Нада Поповић Перишић, онда је наратор знао како да заведе наративног читаоца.

Оно што се догодило Кастелу, његова целокупна авантура, догодила се пре наратива. Прича претходи наративном дискурсу и наратор само приповеда у маниру хронотопа грчког авантуристичког романа о коме је писао Бахтин у својој студији *Облици времена и хронотопа у роману*. Прича не почиње док се наратор не огласи. „На античком тлу већ су била створена три битна типа романескног јединства, три одговарајућа начина уметничког освајања времена и простора, три хронотопа романа“ (Бахтин, 1989: 196). Један од првих таквих типова античког романа, условно названих авантуристички роман искушења може послужити као модел према ком се одвија временско-просторна авантура у наративу романа који анализирамо. Тип авантуристичког времена је изнијансиран и креиран из сличних мотива. Процес освајања историјског времена и простора замењен је уметнички видљивим временом. И простор се увлачи у кретање времена чиме одбацује Кантову тезу да је време трансцендентално.

3. Хронотопска шема

Шема сижеа у *Тунелу* слична је хронотопској шеми коју помиње Бахтин. Има много таквих ситуација које могу да се упореде са примерима које је наводио Бахтин користећи своје аргументе везане за примену хронотопа у роману:

- Неочекивани сусрет (сусрет Марије изненада, потпуно неочекивано док она дуго и аналитично посматра његову слику изложену на Пролетном салону).
- Изненадна и муњевита страст једног према другом (мада је Марија у почетку уздржана, неповерљива, али му касније признаје да је и она осетила исту страст као и он при првом сусрету).
- Раздвојеност (он је тражи, сусрећу се случајно, мада му она признаје да је знала да ће се срести). Налазе се па се поново губе (више њеном одлуком да нестане на неко време).
- Неверства (његова стварна са проституткама у моментима пијанства, одвратност према њима при помисли на Марију; њена, додуше, никада доказана, осим са Аљендеом, својим венчаним мужем).
- Искушавање верности (Кастел је искушава све време и на крају је

убија у навали лудила од љубоморе).

- Пророчански снови (Кастел сања да је постао велика птица која крешти, а његови пријатељи га виде и чују као и обично).
- Предосећање (јакo предосећање и Маријино и Кастелово).

Сижејна акција у Сабатовом роману је слична као у грчком авантуристичком роману искушења у различитим улицама Буенос Ајреса, парковима, имању у Мар дел Плату. Целокупна дешавања се одвијају изван биографског времена. Сви догађаји одступају од нормалног животног тока. Време у коме се толико тога дешава у роману није измерено.

4. Мотив отуђености

Такво авантуристичко време је за Бахтина крајње интензивно и неодређено. У Сабатовом роману се исто дешава (и коначно једног поподнева, једне бесане ноћи, наредног дана, у том тренутку, следећег дана, у једном трену, трајим свуда, бесконачно време... без икаквих додирних тачака са континуитетом у времену... То авантуристичко време живи напетом и сваким моментом тог времена руководи само једна сила – случај или уплитање ирационалних сила). (Кастел мисли да је опседнут ђаволом и као суманут живи у свом тунелу у коме доминира демонска сила која га прогња да се понаша ирационално.)

Мотив отуђености је такође присутан где наратор види себе као отпадника од друштва, без пријатеља, циничног и раздражљивог према свима, нарочито ликовним критичарима, проституткама, службеницима.

У време док сам још имао пријатеља, они су често исмевали моју манију да увек изаберам најзамршеније путеве, а ја се питам *зашто стварност мора да буде једноставна*. Искуство ме је научило да напротив, она то готово никада није, те тако, када се човеку нешто учини савршено јасно, нека акција у чијој је позадини нешто на изглед једноставно, готово увек скрива нешто комплексније (Сабато, 2011: 68).

Сартр је писао да нема истинитих прича, јер оне не могу описати један свет који је по себи неорганизован и несазнатљив. Оно што је још Аристотел замерио Платону да мисија песника није да описује свет већ да изнађе могућности прикаивања тог света. Наратер као структурални део наратива служи аутору да упути свој глас и поруку на право место. Исто тако и да организује и проследи поруку читаоцу, онако како му наратор сугерише. Наратер као статични део приче је некаква призма где је сваки детаљ значајан у процесу преношења значења читаоцу. Он служи да повеже каузалност да нешто следи из нечега и да то презентира читаоцу. Духовно и психичко стање Кастела мора да се филтрира кроз наратера и да допре измењено и донекле прочишћено до читаоца. Он својим објективним оком треба да процени како ће читалац, са друге стране комуникационог канала да разуме наратора. Абот каже да је наша потреба за наративом тако снажна да ми заправо не верујемо у истинитост

нечега све док то не видимо у облику приче. Да би наратор био убедљивији, он консултује наратора који пропушта информације и даље их усмерава читаоцу поседујући свест о хронотопу који се одвија у оквиру наратива. Читалац увек има осећај да наратор задржава право да зна детаље јер он живи у уметничком времену које се не мења. Павел Флоренски у својој студији *Простор и време у уметничким делима*, између осталог, говори да „свако зна да се стварност налази у времену, као што се у времену налазимо и ми сами, и да је, према томе, с временом повезано свако наше опажање и процена стварности (Флоренски, 2013: 148).

Кастел кроз своје поступке подилази наратору у покушајима да преко њега докаже читаоцу да је све што је чинио, чинио поред осталог и да Марију избави од себе саме, од њене збуњености и засићености животом.

„Моје чекање бесконачно се одужило. Не знам колико је времена прошло са часовницима, колико тог безличног и универзалног времена које мере часовници, а које је страшно нашим осећањима, нашим судбинама, настајању и нестајању једне љубави, ишчекивање једне смрти. Али је протекла огромна и компликована количина мог личног времена, набијеног догађајима из прошлости и садашњости, налик речном току који покаткад бива мрачан и узбуркан, а покаткад опет чудновато миран и готово непомичан и вечан попут мора, у којем смо Марија и ја стајали једно наспрам другог и непомично се посматрали, а онда би опет постојала река која би нас односила као у некаквом сну у време детињства и ја бих видео Марију како, расплетене косе и ужарених очију, необуздано јури на свом коњу, а себе бих видео у свом родном селу на југу, болесног у својој соби, како лицем приљубљен уз прозорско окно исто тако ужареним погледом посматрамо снег како пада. Изгледало је као да нас двоје живимо у некаквим паралелним ходницима или тунелима, не знајући да идемо поред другог, као две сродне душе које живе у сличном времену, да бисмо се сусрели на крају тих ходника, пред једном сценом коју сам ја већ стигао тамо, да су се ходници коначно спојили и да је куцнуо час сусрета“ (Сабато, 2011: 180).

5. Само су промене сталне

Ништа није стално осим промена, давно је закључио Хераклит, као и да је немогуће два пута ходати обалом исте реке. У Грчком језику *hronos* представља хронолошко време које меримо и бројимо, док је *kairos* метафизичко и божанско време. Занимљиво је да је за Инка постојао знак једнакости између времена и простора. Ајнштајн је тврдио да су простор и време два облика исте ствари, слично као материја и енергија. Стога, црна рупа не само да скривљује простор-време, него ствара тунел који води у неки далеки део космоса. Владен Марков помиње Ангелуса Силесиуса, филозофа из шестог века који је рекао да се време може зауставити менталном моћи. Да ли је Сабато покушао да се једном приповедном линијом приближи тој великој непознаници простора и времена, дајући назив роману *Тунел*, чиме је желео да кроз призму једног

психолошког излета и узлета у непознато, разјасни ту људску немоћ која се некако сналази у тексту? Да ли је зато Кастело жртвован, да својом причом, коју предочава једном одређеном кругу, наратеру, разјасни своју заблуду усамљеног појединца који узима на себе бреме Сизифа да објасни апсурд живљења у времену и простору који је тако лимитиран и скучен? За онтологе су време и простор смештени ван људског ума, а Кастел супротно, покушава да пронађе начин како да време сједини са простором. Љиљана Дешовић поставља питање од чега зависи да ли ћемо процес промене структуре система доживети као простор или као време. Осцилације које Кастел примењује простиру се на даљину само треперењем његовог бића. Он покушава да се уздигне из оне будистичке приче о орлу који је одрастао међу кокошкама, јер је неко нашао јаје у шуми и поставио под квочку. И цео живот је жудео за тим да полети гледајући орлове како високо лете јер је био прикован да кљуца по земљи окован својим незнањем. И као што физика објашњава да материја може да настане само ритмичком борбом два међусобно супротстављена принципа, активног и пасивног, и да експлозија не може да настане без напетости између два елемента, Кастел покушава да докаже читаоцу да је пробао да се супротстави тој експлозији и када је мислио да је успео десило се непредвиђено. Убио је...

„Како је све то било само моја глупава илузија! Не, ходници су и даље текли паралелно, мада је зид који их је делио сада био као од стакла и ја сам могао да видим Маријину тиху и недодирљиву фигуру... Не, чак и тај зид није увек био такав: понекад би опет бивао од црног камена и тада не бих знао шта се иза њега збива, шта се догађа са њом у тим безименим интервалима, какви чудни догађаји се дешавају; тада бих помишљао да се у тим тренуцима чак и њено лице мења и да га некаква подругљива гримаса изобличује и да можда има осмеха подељених са другим и да је сва та прича о ходницима моја пука измишљотина или смешно веровање, а да у сваком случају постоји један једини тунел, мрачан и усамљен; мој тунел, тунел у коме сам провео детињство, младост. Цео живот. А кроз један од оних прозирних делова каменог зида угледао сам ту девојку и наивно сам поверовао да она корача другим тунелом паралелним са мојим; док је она заправо припадала широком свету, свету без граница, свету људи који не живе у тунелима; и можда је из знатижеље пришла једном од мојих чудноватих прозора и назрела приказ моје безнадежне усамљености или је била заинтригирана неким говором, мојом шифрованом сликом. И онда је она, док сам ја и даље ишао својим ходником, напољу живела нормалним животом...“ (Сабато, 2011: 181).

Ако за простор и време као уобичајене и нужне стране сваког искуства, како проживљеног, тако и мисаоног, претпоставимо да представљају најпознатију страну стварности, онда можемо да закључимо, као што је Чомски једном духовито рекао да се многе недоумице физичара пребацују на крају на историчаре и писце. У нашем случају, аутору Сабату, наратер, као стилско средство, послужио је да укаже читаоцу да притајено, у себи, призна да Кастел није насилник, већ осетљив сликар који није могао да победи свет и емоције у себи. Сликар који живи у сваком читоцу. А читалац живи у свету где су само промене сталне.

Литература

- Абот, Х. П. 2009. *Увод у теорију прозе*. Београд: Службени гласник.
- Бахтин, М. 1989. *О роману*. Београд: Нолит.
- Бахтин, М. 1967. *Проблеми поетике Достојевског*. Београд: Нолит.
- Флоренски, П. 2013. *Простор и време*. Београд: Службени гласник.
- Принс, Ц. 2011. *Наратолошки речник*. Београд: Службени гласник.
- Сабато, Е. 2011. *Тунел*. Београд: Плато.
- Лешић, З. 2010. *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.
- Тодоров, Ц. 2010. *Симболизам и тумачење*. Београд: Службени Гласник.
- Цветановић, И. 2012. *IN FIERI*. Ниш: Нишки културни центар.

Иван Цветановић, Владета Радовић

TIME SPACE AND STYLISTIC RELATION BETWEEN THE NARATOR, THE NARATE AND READERS IN THE NOVEL THE TUNEL BY ERNESTO SABATO

Summary

The *Tunel*, the great novel of Argentinian writer Ernesto Sabato, is a good example of meaning of time and space in Literature. Based on Bahtin's theory of hronotope and Abot's literary term narration as stylistic means, as the filter through which the narrator can shape the opinion of the reader of the narrative, Kastel, who is the major character as well as the narrator in the novel, tries to present the murder in the novel as the product of conditions in life. Through the narration, he influences the reader to be a softer judge of the murder. The narrator needs some kind of porota who will provide an alibi for the evil action he has committed, which results with showing the reader that a sensitive artist, like him, can inhabit anyone.

ivan.cvetanovic@filfak.ni.ac.rs
vladeta.radovic@filfak.ni.ac.rs

kupa predstavlja značajnu vremensku
deceniji iz ugla književnoteorijskih i
društvenim i humanističkim temama
promene, komunikacija, vrednosti,
ubilarne, desete konferencije odabrani
mena ljudskog iskustva. Između jezika,
za. Primarno, i jezik i književnost su
menu i koja se u **III** vremenu koriste i
terminisano.

**KLASIČNE STUDIJE
I STUDIJE KULTURE**

JEZIK, KNJIZEVNOST, VREME

h poduhvata jeste da ljudi koriste jezik
nosno da koriste jezik kao sredstvo da
reme. Napokon, putem književnosti
zavanje naše intelektualne percepcije i
vremensko i svevremensko, kroz splet
krivljene, fragmentirane i nelinearne

LANGUAGE, LITERATURE, TIME

ULTIMA AETAS.
ВРЕМЕ У ВЕРГИЛИЈЕВОЈ ЧЕТВРТОЈ ЕКЛОГИ ¹

Сажетак: Можда најтајновитије Вергилијево дело, *Четврта еклога* отвара се поетичким прогласом *Малим, о сицилске Музе, запојмо о већем!* Инвокацијски стих даје се растумачивати на много начина, а указује можда најпре на спој идиличног жанра, по александријској традицији (коју експлицирају Калимахови аутопоетички епиграми, 7 и 28, сфрагида *Химне Аполону*, Теокритова *Седма идила*, ст. 45–48...) и по доктрини о изражајним стилевима схватаног као *мали књижевни облик* и сматраног за ниски експресивни модус (*ἀφελής, humilis stylus*), и величанствене теме – установљења новог, и вечног, Златног доба, у песми названог *коначно време, последње доба, ultima aetas*. Феномен времена улази у фикционални свет *Четврте еклоге* у знаку амгивитетности и унутарње напетости, које се усложњавају у самосвојном преплитању темпоралних аспеката и модалитета, чијој анализи је овај оглед посвећен.

Кључне речи: Публије Вергилије Марон, симбол, фантазам, Златно доба, полифонија, еволуција, деволуција, тело

1. Дволико време?

Sicelides Musae, paulo maiora canamus!
Non omnis arbusta iuuant humilesque myricae;
si canimus siluas, siluae sint consule dignae.
Ultima Cumaei uenit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeclorum nascitur ordo:
iam redit et Uirgo, redeunt Saturnia regna;
iam noua progenies caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta faue Lucina: tuus iam regnat Apollo.
Teque adeo decus hoc aevi te consule inibit,
Pollio, et incipient magni procedere menses.
Малим, сицилске Музе, запојмо о већем!
Олистали свима се тамарисов не свиђа гаж.

¹ Рад је плод истраживања у оквиру пројекта бр. 178029 Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

*Луг певамо ли, владара вредан тад луг нека буде!
Последње, по песми кумској, сада већ долази доба
Величанствени векова след сада се изнова рађа.
Већ се и Девица враћа, враћа се Сатурна царство,
Већ се с небеса вишњих ново спушта покољење.
Тек рођеном дечаку, са којим ће звездених
Људи ишчезнути род и настати нови род од злата,
Благодатна буди, Луцина: Аполон твој већ влада.
Блаженство за вечност ово, за владе, Полио, твоје,
и великих месеци ток под вођством почеће твојим
(Еклоге, 4. 1–12).²*

Пренос митологеме о Златном добу из прошлости у будућност не само да оправдава проглас *великог (садржаја) унутар малог (облика)*, већ означава темељиту трансформацију наслеђених митских и, особито, жанровских матрица (уп. Hubbard, 2001: 76–86), али и реинвенцију самог појма времена, чији ток добија двоструки правац: прогресивни у погледу животног тока *божанског дечака*, и регресивни у погледу еволуције света ка негдашњости. Са сваким животним периодом тек рођеног детета човечанство се враћа у по једну од протеклих етапа свога симболичког развоја, описаних испрва у Хесиодовом спеву *Дела и дани* (ст. 109–155; уп. Cartière, 1996: 393–430), а потом претворених у универзалну мито-поетску баштину антике. Регресивно време света људи у потпуности се да схватити само уз палимпсестно присуство Хесиодовог спева, утолико више што Вергилије ниједну од симболичких етапа не именује, већ само метонимијски означава. Утолико и испитивање феномена времена у *Четвртој еклоги* тражи да се препозна и уважи вишеслојност његовог величанственог опуса, те се овај оглед органски надовезује на методолошке темеље који су изложени у тексту који је ту вишеслојност покушао да скицира (Пилиповић, 2016). Призваћу основне семантичке домене, које сам у том огледу оцртала као стубове на којима вергилијевска вишезначност почива, не би ли послужили као својеврстан костур и овог рада: на домен који читаоцу нуди уживање у миметичком опредмећивању фантазматског простора надовезује се домен који пружа уживање у полифонијском доживљају књижевне баштине, а доврхујује их значењски домен који крије аутентичну и аутохтону мисаону мрежу, чија је *differentia specifica* спој метафоричког и ноетског.

Миметичко опредмећивање фантазматског простора у *Четвртој еклоги* велика је тема по себи, а у овом, хронографском, истраживању би морала бити додатно усложњена јер би захтевала анализу категорије времепростор, што би било изузетно инспиративно, но необухватљиво границама невеликог огледа, у коме ћу, заузврат настоји да испитам друга два домена. Мисао-водиља у том испитивању није тврдња, чак ни хипотеза, него питање: ако време тече у два правца, прогресивном и регресивном, произлази ли тај ток из дубље раслојености, раскола, дволикости која лежи у самом поимању временског феномена, у овој самосвојној песми?

² Сви преводи са латинског су ауторкини.

2. Феномен времена као полифонијски конструкт

Сложени темпорални ток у „*месијанској*“ *еклоги* умногоне је плод књижевне баштине и почива на спектру прототекстова који се лепезасто шири ка делима ванпоетског или хибридно поетског усмерења:³ ка митовима унутар Платонових дијалога *Државник*, *Држава* – у *Државнику* (269б–273е), реч је о митопоетском наративу о Кроновом добу, регресивном времену и о цикличној вредносној деградацији и прогресицији света, док је у *Држави* (414д–415ц) у питању „племенита лаж“ (414б–ц) о *златном*, *сребрном* и *гвоздено-бронзаном* роду људи. Спектар сеже до Емпедоклових поема *Прочишћења* (Б 128)⁴ и *О природи* (Б 27; Јегер, 2007: 109–129; Kingsley, 2010: 27–90), које су призване уз помоћ посредничког текста, Платоновог *Софисте* (242д–243а; Пилиповић, 2010: 369–386), до *Сибилских књига*, „песме кумске“ (ст. 4), и до дидактичког спева Арата из Солија *Феномени* (ст. 96–136), у коме се на нов начин говори о Девици-Дике, узлетелој са земље да би постала сазвезђе Астреја.

Богата лепеза поетских претходника и саговорника значи да је и сâм феномен времена у *Четвртој еклоги* полифона категорија, а нови аспекти *већег* које се узвикује у инвокацији умногоне се могу открити тек у интертекстуалној анализи, односно у испитивању и помном ослушкивању разних гласова који се *усаглашавају* са Вергилијевим. Управо такав истраживачки увид омогућава да се сагледа особена инвентивност ове песме, која настаје из саглашавања, преплитања, саживљавања са другим делима, а не мимо њих.

Сви поменути филозофски и теозофски наративи, иако познају идеју о регресивном времену, заправо не укључују концепт довршења времена. *Последње доба*, *коначно време Четврте еклоге* баштини снажне и широко распрострањене архетипске матрице које се испољавају у многим ритуалима, култним и религијским концептима (уп. Елијаде, 2011: 453–474; Segal, 1981: 11), а у европском озрачју су препознатљиве у мистеријској и профетској сфери: мистеријски текстови су, нажалост, недовољно очувани да би се са њима лако успостављале компаративне везе, али је могуће установити снажне паралеле са некима од пророчких сегмената Старог и Новог завета⁵ (*Књига пророка Исаије* 9.6–7, 35.1–2, 6–10, 65.25; *Откривење Јованово* 12.5, 21.1, 22.2–3). Иако *Четврта еклога* наизглед антиципира саму срж новозаветног есхатона, уистину има сасвим другачији смисао: песник из Мантове, наиме, не говори о онтичком преображавању, што је темељ хришћанске есхатологије, него о једном од видова трансонтичког спајања.

³ Хибридноста жанра може бити приписана и самој *месијанској песми*, која, са *Петом* и *Шестом еклогом*, твори посебан субкорпус у оквиру Вергилијевог првог дела, толико особен да га Чарлс Сигл назива „супрапасторалним“ (Segal, 1981: 261).

⁴ Сачувани фрагменти *Прочишћења* сведоче о значајној блискости Емпедоклове визије са питагорејством односно орфизмом, а и многи елементи *Четврте еклоге*, особито феномен времена, могу бити рашчитани у питагорејско-орфичком кључу (уп. Stroppini, 1993: 123–132). Такво тумачење остављам на овом месту по страни.

⁵ Те ће паралеле одлучно одредити рецепцију Вергилија у хришћанским друштвима.

У мисаоном озрачју Августовог доба, коме претходи векови пребогате онтолошке, космолошке, али и политиколошке и историозофске мисли, време није једноставна категорија: мора се говорити о космичком, повесном и индивидуалном његовом аспекту. Космичко време одређено је кретањем небеских тела. Повесно је одређено сменом догађаја у људској заједници, а индивидуално током човекове физичке и социјалне егзистенције. Примордијално, космичко време је циклично, савршено правилно, израчунљиво и вечно: те одлике су само последице онтолошке одређености, до које се најбоље можда стиже посредством Платона, који га у *Тимају* описује као „покретну слику вечности“ („*ἰοῦσαν αἰώνιον εἰκόνα*“, 37д). Космичко време настаје као плод два онтолошка процеса: први је опонашање, други је кретање. Процесом опонашања, *мимесис*, настаје слика, *εικόνα*, истинског, иматеријалног, непроменљивог и непомеривог „бивства које самим својим бићем бивствује“ („*ἢ γὰρ ... οὐσία ὄντων οὔσα*“, *Федар* 247ε), *оног вечно бивствујућег* („*τὸ ὄν αἰεῖ*“, *Тимај* 27д), *ειδосα*⁶. Та *слика Идеја*, *εικόνα ειδоса*, јесу небеска тела која захватају други процес, кретање, *κινесис*, проистекао из њихове удаљености од *ειдоса*, коме је, у његовој апсолутној пунини, довољно да само бивствује, објумљиво само умном моћи и себи самом једнако (*Тимај*, 29а). Све *мимеме*, сви производи процеса опонашања, лишени су те апсолутне пуnine, али је уранско кретање вид саучествовања у њој. Управо благодарећи свом савршено правилном, уређеном, ритмизованом кретању (Wersinger, 2001: 67–75), небеска тела постају фундаментална посредничка инстанца између два основна онтолошка домена, домена вечног бивствовања, у коме *пребивају ειδоси*, који је пре свега обележен правилношћу и аритметичком уређеношћу (*Тимај* 36а-д), и домена настајања и нестајања, у коме бораве смртници, жива бића, земни шар, а који пати од дубоке неуређености и хаотичности. Космичко време, настало кретањем небеских тела, заправо је последица онтолошке оскудности на коју су осуђени сви *постериорни* облици бића: сви који настају након *ειдоса* и као њихови *опонашатељи*, *мимеме* (Thein, 2001: 204–238). Такво време преображава бар један део видљивог света, небо, у уређени *космос* и повећава сличност између њега и ноетског модела, *ειдоса*, по ком је створен (Thein, 2001: 216).

Повесно време је нешто друго: настаје из потребе за променом у људском бивствовању – та је потреба условљена недостатношћу и проблематич-

⁶ Термин *ειдос* /τὸ εἶδος/ има у грчком језику неколико основних значења. Код Хомера, чувајући индоевропски корен *Fid* – *вид*, *видети* – значи *изглед*, нарочито (леп) телесни изглед, *црте лица*. *Изглед* се претапа у *природу ствари/бића* коју гледамо и добија апстрактну вредност *особеност*, *карактеристика* што се преклапа са термином *φύσις*. Отуда *ειдос* постаје класификациона одредница и у прози од V века па надаље означава *врсту*, *особен облик*, што ће преузети хеленистички аутори као технички термин за поетску врсту која се у александријском систему поетских канона поглавито изједначава са обликом стиха. С друге стране, приближава се речи *ιδέα* – *суштинска особина ствари*, *суштина*. Платон узима термин *τὸ εἶδος* да би означио средишњи појам своје онтологије: интелигибилне форме – форме које се могу опазити само умом, али уз значење *идеја*, у готово свим дијалозима се јављају и значења *врста* и *изглед*. Изузетак је *Парменид* у коме се *τὸ εἶδος* консеквентно односи само на интелигибилни облик (Pradeau, 2001: 17–30).

ношћу било у спољашњој природи, природи појава које човека окружују, било у његовој сопственој, унутрашњој природи, чију је најпродорнију анализу дао атински историограф Тукидид (*Пелопонески рат* 1.22.4, 3.82.2; Чавошки, 2015: 24–37). Повесно време се стога открива као последица физичке и антрополошке оскудности.

Четврта еклога представља врло конкретан, премда иреалан и фантазматски, путоказ ка *последњем добу* као стању у коме је повест укинута, у коме је повесно време заувек заустављено и у коме је остварена нова блискост са небесима, са вишим бивством.

Платонов мит, исприповедан у дијалогу *Државник* (269 б–273е), о кретању космоса, чији правац, укључујући и правац времена, зависи од присуства или одсуства Бога, присутан је у тематици *Четврте еклоге* (Novara, 1983: 675–715), а носи у себи више мотива који дубоко кореспондирају са феноменом времена који се у њој обликује:

τότε δὴ τοῦ παντὸς ὁ μὲν κυβερνήτης, οἷον πηδαλίον οἴακος ἀφέμενος, εἰς τὴν αὐτοῦ περιωπὴν ἀπέστη, τὸν δὲ δὴ κόσμον πάλιν ἀνέστρεφεν εἰμαρμένη τε καὶ σῆμα ἐπιθυσία.

...тада се баш крманош света, испустивши држаље крме, повукао у самопро-матрање, а свет су у супротном смеру почели да okreћу судбина и урођени нагони /.../

θεὸς ... πάλιν ἔφεδρος αὐτοῦ τῶν πηδαλίων γυρόμενος, τὰ νοσήσαντα καὶ λυθέντα ἐντῆ καθ' ἑαυτὸν προτέρα περιόδῳ στρέψας.

κοσμεῖ τε καὶ ἐπανορθῶν ἀθάνατον αὐτὸν καὶ ἀγήρων ἀπεργάζεται

....бог...поново стаје за његову крму, поправља све обогаљено и разграђено у пређашњем периоду, за његова самосталног кретања, уређује га и обнавља, чи-нећи га бесмртним и вечно младим...(Државник, 272е, 273д-е; превод – Ј. П.)

Метафоре бога као пастира и као васељенског крманоша предлике су Вергилијевог концепта идеалног вође, и суштински одређују *божанског дечака*, који умногоме одговара *божанском* крманошу који је ушао у иманенцију – како иманенцију песме, тако иманенцију земних простора. За разлику, међутим, од реверзибилности свемира и времена у њему, која је осликана митом *Државника* (Деретић, 2014: 80–100), у коме раздобља уређености смењују раздобља неуређености *ad infinitum*, реверзија времена у *Четвртој еклоги* предочава се као ход ка пунктуалности – *тачка* ка којој век Дечака незаустављиво стреми⁷ јесте нови Златни век:⁸

*Hinc, ubi iam firmata uirum te fecerit aetas,
cedet et ipse mari uector, nec nautica pinus
mutabit mercēs: omnis feret omnia tellus:
non rastros patietur humus, non uinea falcem;*

⁷ Тема овог рада је феномен времена у *Четвртој еклоги*, који због невеликог обима, мора бити схваћен на ужи начин: питања судбинске предодређености стога мора бити остављено по страни, иако представља кључни елемент Вергилијевог фантазма о коначном Златном добу.

⁸ Могуће је замислити и понављање емпедокловског типа, налик платонском миту, али текст о томе ћути.

*robustus quoque iam tauris iuga soluet arator;
nec uarios discet mentiri lana colores:
ipse sed in pratis aries iam suaue rubenti
murice, iam croceo mutabit uellera luto;
sponte sua sandyx pascentis uestiet agnos.
Talia saecla, suis dixerunt, currite, fusis
concordes stabili fatorum numine Parcae.
Adgredere o magnos—aderit iam tempus—honores,
cara deum suboles, magnum Iouis incrementum!
Aspice conuexo nutantem pondere mundum,
terrasque tractusque maris caelumque profundum!
Aspice, uenturo laetentur ut omnia saeclo!*

*Тада, када у мужевно живота већ зађеш доба,
Престаће пловидба морем, неће од бора грађен брод
носити благо: земља ће свеколика рађати све.
Неће мотику трпети тло, нити виноград косу.
И бикове снажни орач јарма ће ослободити.
Разнолике боје вуне неће бити обмане плод:
Јер ован ће се на ливадама сам час љупко заруделим
Гримизом, час шафранском пресијавати резедом,
А јагањце ће док пасу заодевати скерлет сам.
Столећа предите таква – вретенима рекоше
Парке, вишње судбе заповест безвремену следив.
Прими на себе те части (када за њих дозри доба),
Изданче божански, Јупитеров велики потомче!
Гледај, како се уз тебе васколики свија свет:
И копно, пучине морске и високи свод небеса.
Због доба које ступа све, све озарује радост! (Еклоге, 4.37–52).*

Импресивно осликани ход ка коначној тачки, *последњем добу*, није једини временски динамизам у песми: постоји и време пролога и епилога из кога израста и у које се враћа симболичка фабула, посебно занимљиво јер се не може одредити другачије него као *час дволиког рађања* и стога што представља посебну врсту моста између реалног и иреалног. Иако одређено реалним догађајем, рођењем детета, које се описује речником стварног обреда и обичаја (трудноћа, *Јунонина постеља*, *Херкулова трпеза*⁹) *време пролога-епилога* одређено је и другом врстом *рађања*: почетак иреалне и фантазматске еволуције света управо се тако назива – „*magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*“, „*Величанствени векова след сада се изнова рађа*“ (ст. 4; уп. Thomas, 202: 103).

За разлику од загонетног митопоетског фантазма из Платоновог дијалога *Државник*, Вергилијев псеудопророчески фантазам не поставља сотериолошког хероја за *крму космоса*, већ га рађа као човека, међу људима – симболички

⁹ Последњи стихови: „[...] родитељима ко се не смеши трпезе бога недостојан је, постеље богињине“ алудирају на један од постнаталних обреда у старом Риму: простирање трпезе за Херкула и постеље за Јунону, чији је смисао затамњен, а који је очито сродан ритуалу лектистернија, *гозбе богова*, односно божанских кипова.

вођа и избавитељ, који води човечанство, и васколику земљу с њиме, ка коначној испуњености, није бог, онтички туђин, већ *божански потомак*, онтички посредник. Његово вођство је, међутим, сасвим пасивно, не састоји се из низа вољних и свесно наумљених радњи, већ из спонтаних и природних дешавања у којима је симболички херој *Четврте еклоге* колико субјект толико и објект: рађања, одрастања, sazревања. Та се дешавања, штавише, не морају по нужности посматрати само из фокуса главног лика: откривају свој апстрактнији смисао уколико се жижа помери ка једном од споредних *ликова* поеме, ка Девизи:

iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam noua progenies caelo demittitur alto.

*Већ се и Девица враћа, враћа се Сатурна царство,
Већ се с небеса вишњих ново спушта покољење (Еклоге, 4.6–7).*

Лик *Девике* не да се разгонетнути без прототекстова, Хесиодовог и Аратовог спева: Аратов дидактички наратив је и развијенији и веома доследан. Деволуција човечанства од златног до садашњег покољења сагледава се као стадијално удаљавање Девике-Правде – као њено измицање у простору. Премда бесмртна, ова богиња-алегорија испрва је саживљена са људима и женама, становница је њиховог света и управо тиме се, за овог хеленистичког песника, превасходно одређује златно доба: то је време у коме је Девица застајала на агори и шетала улицама.¹⁰ Сребрно доба се дефинише управо њеним отуђивањем од људских заједница: Дике, оваплоћење праведности, повлачи се у *планине*, које се доимају пре као метафора за оно нецивилизовано и ненасељено, него као тополошка одредница, не живи више са људима ни међу њима, веома ретко им се обраћа, али ипак остаје на земљи, у оностраности, *чезнућу*¹¹ за духом¹² негдашњих поколења. Бронзано доба представља коначни раскол између праведности и човечанства, алегоријски предочен као узлет Девике-Дике са земље у небеса. Ово узнесење је добровољно изгнанство након кога једини контакт између правде и човека постаје *поглед у небо*: Дике је видљива само као сазвезђе. Изгон праведности из света људи је доследно предочен као постепено усахњивање чулног контакта са Девцом, њеном инкарнацијом – на почетку повести човечанства, у идеалном, *златном*, прадобу она се даје свим чулима, може се видети, чути, омирисати, додирнути, окрзнути у пролазу да би се на завршетку, *овде и сада*, могла само из огромне даљине назрети оком.

¹⁰ *Феномени*, ст. 102–107:

„ἤρχετο δ' ἀνθρώπων κατεναντίη, οὐδέ ποτ' ἀνδρῶν
οὐδέ ποτ' ἀρχαίων ἠνήνατο φύλα γυναικῶν,
ἀλλ' ἀναμίξ ἐκάθητο, καὶ ἀθανάτη περὲούσα,
καὶ ἐ Δίκην καλέεσκον: ἀγειρομένη δὲ γέροντας,
ἢ ἐ που εἰν ἀγορῇ ἢ εὐρυχόρῳ ἐν ἀγνίῃ,
δημιότερας ἦειδεν ἐπισπέρχουσα θέμιστας.“

¹¹ Ст. 116: „ποθέουσα παλαιῶν ἦθεα λαῶν“.

¹² Арат заправо користи именицу τὸ ἦθος, која означава *обичај, нарав, начин понашања, опхођење*.

Еволутивни пут је Аратовом спеву представљен као особена *судбина (симболичког) тела у времену*: реч је о телу Девике-Дике које се не мења само *по себи*, али се мења *за људе*. На почетку времена, то *тело* је било огледало и сапутник *наших тела*, нешто ултимативно *слично*; на крају времена, оно је низ бескрајно удаљених искри у тами, сазвежђе, нешто ултимативно *различно*. Уместо стадијалног позиционарања – или репозицинирања – Девике у свету, Вергилије само штуро навешћује њено присуство, али заузврат пажљиво описује стадијуме у развоју *дечака*. Еволутивни пут је, дакле, такође представљен као *судбина (симболичког) тела у времену*, али реч је о телу *дечака* које се мења по себи: расте. Међутим, није у питању само тело *дечака*, већ, у извесној мери, природа цела, симболичко *тело земље* или *тело света*, уколико се космос, на трагу Платоновог *Тимаја* (34а-б, 36д-е; уп. Laurent, 2003: 25–40), посматра као живо биће.

У темпоралном погледу, вергилијевска стадијална еволуција представља и реверзију и контракцију деволуције какву описују Хесиод и Арат. Шта се, међутим, дешава са *симболичким телом*? На почетку, то *тело* је тек рођено; на крају временског пута, оно је досегло свој зенит – мужевну зрелост, што је сматрано за савршени вид људскости, у васколикој антици.

3. Феномен времена као аутохтони концепт

Два процеса омогућавају да се, у фантазматској пројекцији, Златно доба изнова досегне и заувек сачува, да антрополошке мене најзад пресакну, да се циклична трансформација човечанства заустави: сазревање и саучествовање. *Божански дечак* сазрева, пролази кроз животна доба – рођење, детињство, дечаштво, младост, мужевност – која примарно представљају мењање његовог тела у времену. Саучествујући у сазревању божанског детета човечанство уистину саучествује у трансформацијама његовог тела, чиме и само сазрева. Процес је сложен и у њему су нераскидиво преплетени феномени тела, антрополошке еволуције и времена. У фантазматској пројекцији преваљује се пут од рођења до зрелости *божанског човека*, али и пут од убилаштва и самоуништавања до самодатости природе и блаженог спокоја човечанства. *Последње доба* отуда је и блаженство (човечанства) и зрелост (изабраног човека).

Промене у свету људи постају одраз кретања кроз време једног посебног тела, тела *детета* које гостује у оностраности. Оскудност људског бића превазилази се посредством вишеструке партиципације: људска природа саучествује у *божанском дечак*у, који, пак, узима удела у постојању вишег реда:

ille deum uitam accipiet, diuisque uidebit
permixtos heroas, et ipse uidebitur illis

А он

*Божански примиће живот, божанства откриваће се
Његовом оку, и хероји, а њихов ће поглед њега
Обливати (Еклоге, 4. 15–16).*

Посредничко, симболичко тело *тек рођеног дечака* може бити схваћено као идеолошко-социолошки конструкт, али и као симболички конструкт: као оваплоћење особине коју човекова природа носи у себи – особине да саучествује у вишем постојању, у оним онтичким доменима који су надређени смртничком *овде и сада*.

Четврта еклога говори о крају повесног времена: оно може бити укинуто, са истих разлога са којих је и започело. Тиме неће бити укинуто и космичко време, али ће домен *настајања и нестајања* за неки степен бити приближен домену вечног постојања – неће се изједначити са њим, ни близу, јер је то онтолошки немогуће, али ће у значајнијој мери почети да га опонаша. Човечанство се тако динамички уподобљава божанском бивству, које траје у *дечаку-посреднику*, а тако се и везује за онострану вредност, приљубљује уз вишу *осу* постојања.

Да ли је животни век *дечака* иреално продужен, растегнут? Или је еволутивни период људског рода иреално скраћен, контрахован? Да ли је дечак само оваплоћење, просопопеја чак, трансформативног модела који човечанство мора да усвоји да би Златно доба постало његово *последње доба*? Такво тумачење би било у складу са постојаном тежњом великог римског песника да „апстракцији дарује тело“, како каже Фили Езе (“il donne un corps à une abstraction” (Heuzé, 1985: 19)), али ова питања ипак остају неодговорива (уп. Hubbard, 2001: 85). Ова неухватљива песма износи, међутим, и нешто врло недвојбено: *коначно време* досеже се тек након што све што је довело *тренутном времену*, часу неблаженства, али и часу рађања, бива поново доживљено. Прошлост људског рода мора се изнова десити, на исти начин, али у времену које тече у супротном смеру.

Повесно време није апстрактум, већ след мито-историјских догађаја, а трансформације које су довеле до садашњег стања људског рода морају бити поништене, морају се самоукинути, морају се, степеник по степену опозвати: људски род тиме препознаје и прихвата сопствени развој као погрешан пут – то се дешава посредовањем нечега/некога изван и мимо сфере људског.

У животном току дечака, *великог потомка Јова*, наизглед се обједињују два основна временска модалитета: линеарни, који се односи на њега као појединца, издвојено биће, те подразумева непобитно и једносмерно кретање од рођења ка смрти; циклични, који се односи на човечанство које у том издвојеном бићу саучествује, те подразумева повратак ономе што се већ одиграло. Међутим, та цикличност је неправда: темпорални стадијуми се нижу изнова, али реверзно, тако да се, у крајњем исходу, не долази до поновног живота, него до потирања времена. Крајње доба је идентично првом добу, као да времена није ни било: управо, у жељи да *времена није ни било*. Идеал, за којим се жуди, значао би да повесно време није ни почело да тече. Уместо реалне вегетативне цикличности, читалац *Четврте еклоге* суочен је са имагинарном и иреалном уроборичношћу: повесно време, у жељи, доједа само себе, као уроборос, архетипска змија која *самој себи гризе реп*. Симболичка еволуција човечанства увире у себе саму. *Четврта еклога* је песма дубоке, антрополошке туге.

Оскудност је, како у Хесиодовом миту о епохама деградације човечанства, тако и у мисаоној традицији која се на њега надовезује, препозната као обележје неких епоха у развоју човечанства, неких *људских поколења*, а не људскости саме. Ипак, може се рећи да, у хесиодовској антропологији, тежња ка не-вредности представља особену, динамичку, одлику људскости: недостатак врлине није *conditio humana*, али, парадоксални, раст *недостатка врлине* то јесте. Управо та тежња ка не-вредности се у самосвојној антрополошкој визији коју доноси *Четврта еклога* показује као акцидентна, а не есенцијална – као излечива и отклоњива. Човек по себи није биће оскудности и ограничености – иако је потребно *божанско* делање да би биле превазиђене, тим превазилажењем се не чини хибрис, већ, напротив, повратак на *архе*, на исходишну и праву меру људскости. *Четврта еклога* је, дакле, и песма дубоке антрополошке наде.

4. Лек од недостатности бића

Комплексни појам времена симболички је протагонист ове песме: сви описани догађаји су заправо *догађање времена* које добија иреалне одлике. У не-стварности и над-стварности жеље, ходи се ка идеалном постојању и тај ход подразумева не само двосмерно кретање времена, већ и дволике мере времена. У чврсто омеђен и релативно кратак временски интервал – одрастање детета и сазревање човека – усађује се временски лук толико широк да дејствује као метонимија бесконачности – стадијална кретња света ка антропосоциолошком идеалу. Може се стога говорити о тежњи ка усађивању безграничног у ограничено, при чему временски интервали добијају вредност егзистенцијалних симбола. *Безгранично-унутар-граница* постаје поступак који подразумева најпре снажно и јасно усмерено кретање фикционалног света, који има васељенске размере, а потом заустављање у тачки достигнутог циља, када се истовремено потиру и безгранично и ограничено, укидају и идеја временитости и идеја границе.

Божански дечак је у непосредном контакту са боговима и херојима, али пролази животни пут смртника: он није ни сасвим онтички присан људима, али им није ни онтички туђин – онтички је посредник. Унеколико одговара визији даимона из Платонове *Гозбе* (210а–212а). Медијацији Ероса одговара медијација *божанског дечака*, но само у општим цртама: вергилијевски *дечак* посредује својим присуством у свету, својом целокупном егзистенцијом, чак надасве својим телом.

Док су степенице ка лепоти из Диотимине беседе врло апстрактне и воде од појединачног ка општем, од оностраног ка оностраном, степенице ка *последњем добу* из Вергилијеве песме воде од садашњости ка будућности и, парадоксално, ка прошлости. Да ли такав двоструки, и прогресивни и регресивни, темпорални ток указује на дубљи амбигвитет у самом феномену времена *Четврте еклоге* – било је питање коме је овај оглед посвећен. Верујем да се до одговора, свакако делимичног, ипак дошло. Испитивање феномена времена као аутохтоне творевине у оквирима Вергилијеве мисаоности довело је до амбигвитетне тврдње да је *Четврта еклога* песма дубоке, антрополошке, туге,

али и дубоке, антрополошке, наде: и туга и нада могу се прецизније везати за конкретне темпоралне аспекте – за повесно и за индивидуално време.

У светлости Платонове мисли, само постојање времена је знак оскудности *по бићу самом*, а укидање макар и једног од временских аспеката или модалитета представљало би делимично превазилажење темељне, онтолошке недостатности од које пати целокупна перцептивна стварност, а људски род особито. Псеудопроретски фантазам о *коначном* Златном добу означава укидање повести, као једног од темпоралних аспеката и сведочи о поимању самог феномена времена као негативитета, као онтолошке мањкавости. Истодобно, међутим, остварење тог фантазма се имагинира као животни пут божанског дечака – индивидуално време постаје, дакле, инструмент укидања повесног времена, што указује да се феномен времена поима и као *лек* од онтолошке мањкавости, од недостатности бића самог.

Извори

Aratus Solensis. . 1921. *Phaenomena*. G. R. Mair (ed.). London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons [Online].

Доступно на: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text> [11. 11. 2015.]

Plato. 1927. *The Dialogues of Plato*, vol. I-V, with trans. by B. Jowett. London: Oxford University Press.

Omnia divini Platonis Opera. MDLI. Basilae: Apud Hier. Frobenium et Nic. Episcopium.

Vergilius, M. P. 1913. *Bucolica, Georgica, Aeneis*. Paris: Librairie Hachette.

Платон. 1995. *Тимаж*. Прев. Марјанца Пакиж. Врњачка Бања: Еидос.

Литература

Деретић, Ирина. 2014. *Платонова филозофска митологија. Студија о Платоновим митовима*. Београд: Завод за уџбенике.

Елијаде, М. 2011. *Расправа о историји религија*. Прев. Д. Јанић. Нови Сад: Академска књига.

Јегер, В. 2007. *Теологија раних грчких филозофа*. Прев. Б. Глигорић. Београд: Службени гласник.

Пилиповић, Јелена. 2010. *Sicelides Musae*: прилог осветљавању вишезначја Вергилије *IV* еклоге. У *Античка култура, европско и српско наслеђе, Зборник радова*, Ксенија Марицки-Гађански и ур. одбор (ур.), 369–386. Београд: Друштво за античке студије Србије – Институт за теолошка истраживања.

Пилиповић, Јелена. 2016. *Musam meditaris*. Преплет значења у Вергилијевој поетици. У *Језик, књижевност, значење: књижевна истраживања, Зборник радова*, Бојана Димитријевић и ур. одбор (ур.), 271–282.

Чавошки, К. 2015. *Моћ и превласт. Тукидидова политичка мисао*. Београд: Catena mundi.

- Carrière, J. -Cl. 1996. Le mythe prométhéen, le mythe des races et l'émergence de la Cité-Etat. In: *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, sous la direction de Fabienne Blaise, P. Judet de La Combe et Ph. Rousseau, éd., 393–430. Lille: Presses Universitaires de Septentrion.
- Heuzé, Ph. 1985. *L' image du corps dans l'oeuvre de Virgile*. Roma: École française de Rome - Palais Farnèse.
- Hubbard, Th. K. 2001. *The Pipes of Pan - Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Kingsley, P. 2010. *Empédocle et la tradition pythagoricienne*. Traduit par G. Lacaze. Paris: Les Belles Lettres.
- Laurent, J. 2003. La beauté du dieu cosmique. In *Les dieux de Platon*, J. Laurent, éd., 25-40. Caen : Presses universitaires de Caen.
- Novara, Antoinette. 1983. *Les idées romaines sur le progrès d'après les écrivains de la République - essai sur le sens latin du progrès*, Paris: Les Belles Lettres - Publications de la Sorbonne.
- Pradeau, J. -F. 2001. *Platon: les formes intelligibles*. Paris: PUF.
- Segal, Ch. 1981. *Poetry and Myth in Ancient Pastoral - Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton: Princeton University Press.
- Stroppini, G. 1993. *Amour et dualité dans les Bucoliques de Virgile*. Paris: Klincksieck.
- Thein, K. 2001. *Le lien intraitable. Enquête sur le temps dans la République et le Timée de Platon*. Paris: Vrin.
- Thomas, R. 2002. *Reading Virgil and His Texts. Studies in Intertextuality*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Wersinger, Anne Gabrièle. 2001. *Platon et la dysharmonie. Recherche sur la forme musicale*. Paris: Vrin.

Jelena Pilipović

ULTIMA AETAS. TIME PHENOMENON IN VERGIL'S *ECLOGUE 4*

Summary

The *Messianic Eclogue* displays an extremely complex, intriguing and elaborate temporal model: the poem is a pseudo-prophetic vision of a new course of time, of a new evolution schema, and a new destiny of mankind. The poem's unrealistic and fairy-tale atmosphere is matched with a highly sophisticated philosophical and ritual dimension, firmly rooted in an elaborate network of intertextual echoes, spreading from Hesiod, Empedocles, Plato, up to Aratus of Soli, Meleager of Gadara, *Libri Sibyllini*, Always a supreme *poeta doctus*, Vergil creates an enchanting poetical dream, an impressive anthropological conception - his main instrument is the notion of time. The paper aims at exploring it.

abaridovastrela@gmail.com

TRAPPED IN THE “MIDDLE TIME” (PETRARCH’S *EPISTULAE METRICAE*, III, 33)

Abstract: The struggle to overcome the subjection to time and its forces is a central preoccupation of Petrarch’s poetry. The tragic sense of exile from a better lost time found expression in his *Scattered Rhymes*, and in his Latin poems as *Africa* and the letter collection *Epistulae metricae*. Petrarch’s *Verse Epistles*, however, embedded the poet’s hope for better times in a quasi-classical concept of circular time. This paper is focused on the message of Letter III, 33, which in our opinion pointed a way out of the poet’s entrapment in the “Middle time” of his present through the attainment of virtue and poetic glory.

Key words: Petrarch’s verse epistles, classical and medieval origins of his concept of time, the problematic circularity of time

1. Time and Narrative in *Epistulae metricae*.

In 1345, Petrarch discovered most of Cicero’s letters in the Verona cathedral library and took from these the idea of collecting his own letters. We know that by 1350, he was planning both his prose epistolary anthology, *Rerum familiarium libri*, and his letter collection in Latin verse, *Epistulae metricae*. It was only in 1364, however, that Petrarch decided to publish his poetic epistles so as to stop unauthorized circulation of part of the letters. In this way, the dramatic date of *Epistulae metricae*, which is the year of the dedication of the first letter, 1350, preceded significantly the actual moment when Petrarch brought out his book. Like the lyric sequence *Rime sparse*, this minor work of Petrarch presented an ideal story of his life, a collection of the fragmented self-in-time. For that reason, it would be naïve to take the view that the three books of the *Verse Epistles* represent an authentic autobiography, or to try to anchor every single poem in the circumstances of the author’s life. In fact, the number of poetic letters that have been sent to different addressees between 1350 and 1364, has intentionally been revised and reordered by Petrarch in a way to fashion a narrative that evaded the logic of the linear time. The contradictory nature of the *Verse Epistles*, which exemplified a constant tension between collection and fragment, allowed the author to construct a quasi-chronologic journey through the self, in which beginning and end were interchangeable, and time was measured in the repeating ups and downs in the poet’s life. Both the first and the last letter (I, 1

and III, 33) are conceived as a retrospection of the poet's moments of glory, failures and struggles; the opening lines of the collection start over the dialogue that has been broken off in the closing verses. In this way the form of the narrative itself reflects the circular nature of lyric experience, in which love and loss, hope and despair follow continually each other.

On the other hand, there is a clear difference in the way of how Petrarch confronted the idea that time cannot turn back, in his vernacular poetry (*Rime sparse*) and in the *Verse Epistles* which address a large group of recipients and involve a wide range of political, ethical and religious topics. Although the awareness of the passing of time emerges equally as a source of anxiety and concern in these two works, the notions of cyclic and linear time are exploited in different contexts. The *Scattered Rhymes* refer to an unattainable future that Petrarch could have shared with Laura, had he not lost her to the Black Death, while the letters are by far more assertive in imagining a better new time of spiritual rebirth and revival of the classical style and the virtues of the ancients as a centre of a unified Christian republic. This possible future was the real addressee of Petrarch's personal aspirations as an author of the first post-classical Latin epic *Africa*. This is also the reason for the significant discrepancy in Petrarch's attitude to the notion of change in his vernacular and Latin poetry – the loss of Laura in *Rime sparse* evoked denial of time and refusal to change; in the letters, on the contrary, looking forward and accepting change was a matter of moral will.

But if Petrarch's Latin poetry embodied different strategy for defeating time, it is especially important to know how he reused the classical and medieval imagery related to time as to reflect upon his own situation. It is my opinion that in *Verse Epistles* the poet embedded explicitly his personal hopes for better times in a revised classical concept of circular time, a concept that he knew from his reading of the ancient authors, and that was based on the old myth of the world generations or world epochs. My focus will be on the message of one of the most remarkable letters in the collection, III, 33, which displayed the character of that revision, while pointing a way out of the poet's entrapment in his miserable present.

2. Content of Letter III, 33 and its place in the collection.

Ad Franciscum priorem Sanctorum Apostolorum de Florentia

Vivo, sed indignans quod nos in tristia fatum
 secula dilatos peioribus intulit annis.
 Aut prius aut multo decuit post tempore nasci;
 nam fuit et fortassis erit felicius evum;
 in medium sordes. In nostrum turpia tempus
 confluxisse vides; gravium sentina malorum
 nos habet; ingenium, virtus, et gloria mundo
 cesserunt regnumque tenent fortuna, voluptas,

5

dedecus. Ingenti nisu nisi surgimus, actum est:
 Ibimus in scopulos, torrente rotabimur atro, 10
 ossa rigens tellus et inania nomina bustum
 conteget exiguum; longo mox parta labore
 fama cadet, cinerum custos intercidet urna,
 aura feret cineres, attrito in marmore nomen
 vix leget acclinis concisum in frusta viator. 15
 Cuncta premet tempus. Si mens obstare prementi est,
 attollamus humo spes fessas, nulla carinas
 anchora mobilibus suffixa moretur arenis.
 Hoc Helicone meo circum viridantibus herbis
 fontis et ad ripam queruli sub rupe silenti 20
 atque inter geminas properatum perlege lauros;
 quas tibi, sacrata fors an sessure sub umbra,
 dum sererem, heu quotiens suspirans: “Crescite” dixi.

To Francesco Nelli, Prior of the Church “Santi Apostoli” at Florence

I live my life, but indignant that fate deferred my birth to a gloomy century, and placed me in worse than the previous times. I should be born either earlier or much later, since there has been a happier generation in the past, and maybe there will be one again; in the middle there is only dirt. You see that all shameful things have run down to meet in our time; we have got stuck in the bilgewater of wretched deeds; talent, virtue and glory have abandoned the world; wealth, search for pleasures and disgrace are now on power. If we don't stand up, making a supreme effort, it is over. We shall smash into the sea rocks, a black torrent will sweep us away, the hard ground will bury our bones and a small tomb will cover our worthless names; and soon our fame, attained with such a great effort, will fade away; the urn, that contains our remains, will go to pieces and the wind will blow away our ashes; the traveller taking a rest on his road will try in vain to read from the broken pieces the name on the damaged marble gravestone. Time will overpower everything. If we've got the will to resist the force of pressing time, let us raise our tired hopes, let no anchor fixed into the quicksands stop the ships. Francesco, read these verses, which I hastily wrote at my Helicon, sitting on the green grass bank of the mournfully whispering river beneath a silent cliff, flanked by two laurel trees ! While I was planting them for you, who will one day sit under their sacred shade, how often did I say with a sigh of hope: “Grow up!”

The addressee of letter III, 33 is Francesco Nelli, a Prior of the church “Santissimi Apostoli” in Florence and disciple of Boccaccio. Petrarch sent to him many other letters in Latin verse and prose, some of them discussing the price of time (*Ep. Fam.* XVI, 11; XXI, 22). The letter was written at Vaucluse between 1352 and May 1353, soon after Petrarch's stay in Avignon, where he had observed the conditions at the papal court with a growing aversion¹. It is placed next to the last one in the collection, *Ep.* III, 34, which invited another friend of Petrarch to detach from all worldly goods and to join him on a pilgrimage to Rome. According to Giuseppe Velli (Velli 2009: 283) if the preceding letter III, 32 is “an obsessive catalogue of

¹ Petrarch's hostile attitude to Avignon is attested on several places in his *Epistulae sine nomine* (*Ep.* 5-11; 13).

all the possible vain ambitions and occupations of those intent solely on worldly matters, unmindful of heaven – a true *contemptus mundi* (contempt for the world)”, letter III, 33 on its turn is “a personal “acknowledgment” of the truth of the general, abstract paraenesis”. Thus, the letter to Nelli turns out to be a kind of *recapitulatio* before the last journey Petrarch had to make, a reflection on the poet’s place in time, or rather on his temporal displacement and unnatural detachment from the spiritual and intellectual generation to which he ought to belong.

In its first verses, the poem sounds like a personal lament and reminds us of the intense spiritual anguish that pervades Petrarch’s *Psalmi poenitentiales*. The poet reveals to his friend Nelli his reluctance to live in this most unhappy time, which he described as “intermediary” (*medium*) – a dead point between the times when something important had happened and possibly will happen again. The picture of the miserable present exploits heavily the medieval topics of ‘*contemptus mundi*’ as well as the ancient myth of the succession of always worse generations (attested in Ovid’s *Metamorphoses*, in Virgil’s *Fourth Eclogue*, Juvenale’s *Satires* and many other ancient sources).

In the same time, however, Letter III, 33 is anything but a trivial meditation on the unfortunate present and the way of escaping into better past or better future. There is an abrupt turn in the author’s thoughts marked by the words of warning and reproof: “If we don’t stand up, making a supreme effort, it’s over”, as well as by the exhortation to weigh anchors and to move away from the frozen time of the present. Unlike many other cases when using the classical metaphor of the ship, Petrarch is not looking for the inner quiet of a safe harbour; he is ready to challenge the open sea of future. The last verses, however, open a second, and until now invisible plan of the letter – we suddenly realize that Petrarch wrote this program poem in the peaceful world of his estate at Vacluse, amid the laurel trees which he had planted in the past, hoping that one day his friend would also enjoy their sacred shade. The border lines between ‘now’ and ‘then’, ‘now’ and ‘one day’ fade away; the syntactic flexibility of “*perlege ... hoc properatum... sessure*” allows us to imagine Petrarch writing (now) in the garden (of the future, when the laurel trees will be grown up), but also Nelli reading the poet’s letter (in the future), in the same garden that witnessed the act of composition years ago. We can say, therefore, that there is something verging on a prophecy that is fascinating in this letter, an echo of the famous *Fourth Eclogue* of Virgil; but there is also an ingenious play with the paradox of time, a constant awareness of the simultaneous presence of past, present and future, which points to the definition of time in the *Confessions* of St. Augustine, Petrarch’s most important teacher. However, if Petrarch as a philosopher is indebted first of all to the Church Father, this raises the question of how he could reconcile Augustine’s teaching with the concept of cyclic time of his favourite ancient authors, and has he anywhere explicitly opposed them each to other?

3. Scholars' interpretations of Letter III, 33.

Scholars noticed this letter long ago, but it has not received a thorough interpretation thus far. It was proclaimed to be something like a manifesto of the humanistic movement of the XIVth century, and his author was believed to be a founder of the modern feeling of the subjectivity of time. Recent studies, however, revised significantly the idea of Petrarch as “the first modern man”, arguing that the medieval strain on Petrarch’s work was much more pronounced than it was previously recognized. Petrarch’s writings reveal a complex dialogue with ancient secular and religious authors, and very often the classical idiom that he used, articulated Christian values and Christian perceptions of the world and the man in their relation to time.

Letter III, 33 has been cited in the literature mostly as an evidence of the origins of the bipartite (or tripartite) concept of the world history. Petrarch has been pointed to be either a visionary who invented the ‘middle’ of the Middle Ages, or a fervent purist who labelled the period with the epithet ‘Dark Ages’ because of its poor Latin style. Theodor Mommsen in his pioneer article “Petrarch’s Concept of the ‘Dark Ages’” answered positively the question whether we can associate Petrarch with the humanistic model of periodization: ancient times, middle ages, modernity. On the other hand, he had to acknowledge that the idea of three epochs was nowhere directly formulated in Petrarch; the poet distinguished clearly only two periods of time in the world history: *historiae antiquae* and *historiae novae* – ancient and modern time, the border line of his bipartition being not the birth of Christ, neither the foundation of the Roman empire, but the moment that marked the beginning of the empire decline. It is obvious enough that Petrarch thought about his own time as part of *historiae novae*, the time of decline and regression. It was Mommsen’s merit (Mommsen 1929: 238) that he found in Letter III, 33, in Letter VI, 2 of the collection *Epistulae familiares* and in a few other texts indications of Petrarch’s belief that it would be possible to recall the past once again – and this not only in terms of linguistic and literary revival. Indeed, the poet addressed his hopes to the Pope Urban V, who should bring back the papal curia to Rome, that is, restore Christian faith to its original chastity, and directed a similar appeal to Cola di Rienzo and to the German emperor Charles V, insisting that they follow the examples of the great men of the ancient times and bring back to Rome its previous glory.

The discussion on Petrarch’s contribution to the negative image of the ‘Dark Ages’ has been recently renewed by Zsuzsanna Hámori Nagy who believes that Ep. III, 33 is an important argument to credit Petrarch with the invention of the concept of the Middle Ages. She asserts that both St. Bonaventura and Petrarch used the term ‘medium tempus’ in a kind of a circular tripartition of time as to underline the rupture between near and ancient past. As she maintained (Nagy 2010: 169), St. Bonaventura extended the familiar model of describing the stream of time towards Salvation: *ante legem, sub lege, sub gratia*, by introducing another tripartition of the last period (*sub gratia*): 1) the time of the Apostles and their disciples; 2) *medium tempus*, i.e. the time of the Church Fathers and the exegetes of the Holy Writings; 3) the time of the mendicant orders. In this way, the third period corresponded with

the first one, the last stage being a return to the original situation of the early church (Nagy 2010: 172-173).

To start with, there is a correction to be made against the assumption that Petrarch used (in Ep. III, 33 or anywhere) the exact phrasing ‘medium tempus’. Nagy fails to notice that ‘medium’ in verse 5 is not an adjective to ‘tempus’; what is said is slightly different: “in medium sordes; in nostrum turpia tempus/ confluxisse videt” (You see that dirt tends to gather in the middle, and that all shameful things have floated our time). Petrarch makes a generalization at first as to specify later that his time is such a middle point, too; hence it is a matter of metaphorical use of the words, the terminological function of ‘medium tempus’ in the historiography would come only later with Flavio Biondo and the first humanists.

On the opposing side, Nagy’s comments are helpful for our study, since they illustrate the fact that the reuse of the circular tripartite scheme of time was not uncommon to Christian authors; Petrarch had a predecessor, if not an example of avoiding the contradiction with the Christian linear concept of time. Indeed, the context of the circular concepts of these two medieval authors was completely different. To summarize Nagy’s reflections, St. Bonaventura regarded *tempus medium* as a time of transition and mediation, while in Petrarch it was an expression of discontinuity (Nagy 2010: 176). We would like to strengthen this argument: Petrarch has been always interested in the history of Rome, not in the medieval universal history of mankind. As far as St. Bonaventura meant the history of the Church, his concept of circularity represented the model ‘a b a’; Petrarch, however, has never identified the Holy Roman Empire with the empire of the Romans, being aware of the distance between ‘Romani’ and ‘recentiores’. When he thought about the flux of time as a history of Rome, he never actually expected the return of ‘the same’, an exact replica of the Roman republic (or empire). If we try to describe his concept of circular time, it would be not St. Bonaventura’s model a b a, but a b a’, where a’ as a stylistic and spiritual revival was not a given fact – it had to be attained through virtue and spiritual exercise.

4. The generation topics and the concept of time in Letter III, 33.

Before we continue analyzing Petrarch’s attitude to his present, we have to trace the most important ancient sources of the letter. When speaking about the concept of circular time in Antiquity, we must count with several different versions of one archetypical Indo-European model which vary according to the cultural context and to their literary genre – epic, philosophical dialogue, satire etc. There are models of world, in which time always begins anew (the repeating cycles of Aristotle and the apocalyptic world fire of the Stoics that destroys the universe in equal intervals); models, in which time changes its direction (Plato’s *Statesman*), and others, in which time is perceived on occasion as linear or cyclic, so that a series of inferior generations ends in a deadlock or makes a clear table for the next series (Greek and Roman poetry). Letter III, 33 shows a clear dependence on Virgil’s *Fourth Eclogue*

that heralds the birth of a child who will bring back to mankind the Golden Age, and on the *First Satire* of Juvenal whose famous verse ‘facit indignatio versum’ (Sat. I, 79) inspired the very choice of words in the opening verse of the letter: “Vivo, sed indignans ...”.

It is surprising that scholars did not notice the striking similarity of verses 3-4 and 7-8 to some verses in the didactic poem of the Greek epic poet Hesiod, “Works and Days”. In his introduction to the portrait of the fifth (iron) generation, Hesiod wrote: “Ah, I wish I wasn’t born in the time of this generation! / It would be better if I was already dead or if I was not yet born / since it is the iron age now” (vv. 174-174). Verses 197-200 of “Works and Days” describing the withdrawal of Aidos and Nemesis, the last among the gods to abandon the vicious mankind, have obviously inspired Petrarch’s verse “Talent, virtue and glory have abandoned the world”. In fact, the close relation to the original – the verses in question sound rather like a translation from Greek, and not like a paraphrase or a common allusion based on the Roman reception of the myth – speaks up for some kind of familiarity with Hesiod’s poem. Petrarch’s poor knowledge of Greek can’t explain this remarkable fact, so that it would be appropriate to consider a possible intermediation of the Calabrian monk Barlaam, who translated the *Iliad* in Latin prose on Petrarch’s demand.

The problem that emerges, if we assume that Petrarch borrowed a concept of circular time from Hesiod’s poem, is obvious: if better times can start afresh, after that the worst generation has been extinguished, this puts Petrarch’s view in conflict with Christian linear time, and first of all, with the attitude of his most important authority, St. Augustine. In Book XII of *On the City of God* Augustine rejects any possibility of the existence of repeating in a circular sequence worlds – because, so Augustine, this would mean, that God’s son could be sent to the mankind time and time again, and that the miracles of the Incarnation, Crucifixion and Rebirth would repeat in an endless circles of periods. It is impossible that Petrarch disagrees with his literary and ethical model, Augustine, on such an important matter, it is finally Augustine, to whose definition of time the poet alluded and which he adopted. On the other hand, in *Ep.* III, 33 he pointed explicitly to a tripartite scheme of better past and future, and despicable present of all that is in between.

This alleged inconsistency can be explained with the specific character of Petrarch’s cyclic model a b a’, which we discussed above. Indeed, he exploited the apocalyptic motif of the ancient cyclic concepts, but the picture of a horrible shipwreck and full oblivion of the dead is imagined to follow only in case that the poet does not make an effort to escape his prison, and thus it is not an indispensable part of the succession of different times. Despite the well-known cliché that Petrarch was a born-again ancient, he did not really expect the past to return in identical form and looked with contempt the dubious continuity between ancient Rome and the Holy Roman Empire.

There are other worthy of note allusions in Letter III, 33 that scholar failed to recognize. Some of them are metaphors related to the sea travel which obviously parallels the flux of time. So ‘sentina’ (bilgewater) is the word Cicero used to describe the gang of Catilina, but it is also the term that Petrarch used for the conditions of

papal Avignon, reducing in *Epistulae Seniles*, 10, 2 Avignon to a sewer for “The scum of the earth”, where “all the filth of the world empty and thicken”. The bilge, or the quicksand that swallowed the ship of the time, is meant to call associations of the Babylonian captivity of the Church, but also to reproach the poet’s lack of resolve to act, and to change Avignon for Milano, escaping from his intellectual and spiritual prison. Another curious remark – in the ancient cosmological thinking the Earth, the heaviest and most impure element, with all negative connotations accompanying the term, is located in the middle of the universe. Petrarch was certainly playing with this familiar concept, when focusing on the ‘gravity’ of the middle, to which flows together (*confluxisse*) every kind of filth. In this way, he revised the classical cyclic concept and revealed his attitude to present in a very unusual way – the contemporary time of the poet was not a middle or transition space, it was a bottom between two peaks. In order to get hold of the next peak, man had first to capture the Latin style of the ancients in his writings, as to lead himself and his readers to virtue.

5. Conclusion.

In many other texts – in *Africa*, in *Scattered Rhymes* – Petrarch declared that he did not like his present, something more, he felt trapped in a time to which he should not belong; but it is in Letter III, 33 that his tragic sense of exile from a better lost time found its strongest expression. The ambiguous sense of the letter has led scholars to formulate contradictory interpretations of Petrarch’s quasi-cyclical concept of the rebirth of classical Roman civilization and to associate it with the modern periodization of the humanists of the XIVth century.

The most enigmatic part of Letter III, 33 was Petrarch’s passionate appeal to himself, to his friend Nelli and to the posterity to resist the force of pressing time and to raise the tired hopes together with the anchor of the ship (vv. 16-18). How should we interpret his warning that if they do not stand up in a supreme effort, then it is over? There can be found several parallels or even verbal echoes of this statement in Petrarch’s Latin epistolary prose, which can help us make out the sense of these verses. In his *Book without title* (Sine titulo liber, Ep. VI), he wrote to his friend²: “Sentio rediit ab inferis Iulianus, ... **et nisi** se Christus iterum vindicet, **actum est**” (I feel that Iulian the Apostate is coming back from the Hell,...and if Christ doesn’t punish him again, it is over). In Ep. *Fam.*, VI, 2 Petrarch asked a rhetorical question: ‘Quis enim dubitare potest quin illico **surrectura sit**, si ceperit se Roma cognoscere? (Who can doubt that if Rome begins to know itself, it will come back to life?). These two citations show the possible implications of Petrarch’s appeal. In spite of his pessimism, he was convinced that there was a chance for spiritual rebirth that would bring a new time. The resurrection of the church which should return to its original home goes along with revival of the ancient rhetoric, poetry, and the greatness of the Roman state. Rome widowed by pope and emperor would become Rome again, if it started remembering its times of glory and virtue.

² Verbal echoes to Ep. III, 33 are marked in bold.

There was also another way to escape, another solution to break out of the poet's undesired time: if he could not be a contemporary of his favourite authors, he would bring together in one place the most famous people of all times and places. This had to be done in the future work *De viris illustribus* and in the last book of *Familiars*, his epistles to the dead imagined as dialogues with the most admired ancients. It was Petrarch's primary strategy for defeating time and invoking the past that he admired. Gur Zak formulated this intuition about the role of writing and reading as a spiritual exercise in the following words (Zak 2010: 21):

In the poems, writing emerges as the steadfast and unchanging aspect of the poet's existence, as well as a personal ritual and a meditative exercise that allow him to return over and over again to the beginning, to his golden age, the time "before time", thus abolishing time's constant passage".

Petrarch, living in the period that he called *historiae novae*, could not know when it would come to end, and what the new period would look like. He realised that he would never see these better times to come; his writings, however, were destined to outlast him. This hope is most clearly expressed in the closing lines of Letter III, 33, in which he reverses the pessimistic impetus of the epistle to assertive one. His testimony, the words of gentle encouragement to the laurel trees he had planted himself, points a way out of his entrapment in the miserable present. It is the same testament we know from the end of *Africa*, IX, 451 sq., where he spoke to his most valued work, hoping that this child of his will outlast its author:

At tibi fortassis, si – quod mens sperat et optat –
Es post me victura diu, meliora supersunt
Secula.

But maybe you – this is what I hope and wish –
if you outlive me long enough, you'll see the better times.

Literature

- Mommsen, Th. M. 1942. Petrarch's Conception of the 'Dark Ages'. *Speculum* 17/2, 226-242.
- Nagy, Z. H. 2010. "Le temps des ténèbres". La naissance de l'image négative du Moyen Age. *Verbum Analecta Neolatina* XII/1, 167-183.
- Velli, G. 2009. A Poetic Journal (*Epystole*). In *Petrarch: A Critical Guide to the Complete Works*. Kirkham, V., A. Maggi, eds., 277-290. Chicago: The University of Chicago Press.
- Zak, G. 2010. *Petrarch's Humanism and the Care of the Self*. Cambridge: Cambridge University Press.

Elia Marinova

**ZAROBLJEN U „VREMENU SREDNJEM”
(PETRARKINA *EPISTULAE METRICAE*, III, 33)**

Rezime

Centralna preokupacija Petrarkine poezije jeste nastojanje da se prevaziđe podređenost vremenu i njegovim silama. Tragično osećanje izgnanstva iz nekog boljeg, a izgubljenog vremena našlo je svoj izraz u njegovom *Kanconijeru* i u njegovim pesmama na latinskom kao što je „Afrika” i zbirka pisama *Epistulae metricae*. Međutim, Petrarkina *Pisma u stihu* nose pesnikovu nadu u bolja vremena po kvaziklasičnom konceptu cirkularnog vremena. Ovaj rad će se usredsrediti na poruku Pisma III, 33, koje prema našem mišljenju ukazuje na put kojim će se pesnik osloboditi zamke „Vremena srednjeg” svoje sadašnjosti tako što će steći vrline i poetsku slavu.

marinovaelia@hotmail.com

ЗАБОРАВЉЕНО ПАМЋЕЊЕ И УПАМЋЕНИ ЗАБОРАВ У ПРЕДАЊИМА БЕЛИЦЕ

Сажетак: Рад настоји да анализом одабраних предања добијених на основу теренског истраживања на територији Белице објасни утицај времена на конституисање наратије и изградње идентитета појединца и заједнице. Изабрана предања тумаче се синхронијски и дијахронијски, као самостални наративи настали у одређеном моменту и као наративи који се развијају у времену, у односу на традицијске предлошке и уз понављања и измене које упућују на утемељеност, те конструкцијски карактер колективног мишљења. Као теоријска основа рада послужиле су идеје Јана Асмана, Алеиде Асман и аутора сличних усмерења, па се обликовања и преношења предања посматрају, између осталог, у (дис)континуитету – као ентитети које информатор, а путем њега низ генерација и, најшире, заједница, памти или заборавља у селекцији „културе сећања“ (услед страдања, трауме, родних, класних и других разлика), посредством које истраживање проширује своју визуру и залази у поље интердисциплинарног.

Кључне речи: култура сећања, појединац, заједница, постгенерација, предања, одабир

Увод

Пишући о „схватању историје“ (Benjamin, 1977) Валтер Бенјамин у првој половини 20. века излаже схватање које ће пуни замах добити кроз тумачење времена „новог историзма“¹, постструктурализма, све до деконструкције и идеја с краја 20. и почетка 21. века. Као пример „историјског материјализма“ и „ружне теологије“ (Benjamin, 1977) користи сликовиту паралелу о шаховском механизму из 18. века названом „Турчин“, првом „шаховском аутомату“ у којем се, заправо, скривао човек – велемајстор који је управљао лутком у јасно распоређеним интервалима (Benjamin, 1977). Механичка творевина у виду шаха предочава метафору новог схватања историје у коме постаје јасна немогућност позивања на „Истину“, која се остварује као субјективизирана истина, уз улогу различитих видова моћи у структурирању наводне слике стварности. Човека

¹ Као зачетник ових идејних стремљења помиње се Хајден Вајт, посебно у делу „Metahistory“, који се ослања на ставове из XVIII века – Ђанбатиста Вика, Фридриха Ничеа и других (Burzyńska, Markowski, 2009: 547).

време и даље побеђује, он га не може надвладати нити му бити надређен, али сада контролише време саиграча и отвара простор манипулација и идеолошких механизма, откривајући „илузију објективизма“ (Burzyńska, Markowski, 2009: 548) и разобличавајући све „особине начина... мишљења XIX века: интелектуализам..., фактографију, провиденцијализам“ (Burzyńska, Markowski, 2009: 550), итд. Наспрам енциклопедијског просветитељства и, касније, модернизма, у којима се прошлост дефинише као низање догађаја које историчар тумачи позивајући се на „Истину“, савремене теорије у разумевању историје јасно увиђају конструктивистички чин, ангажман друштва и структура моћи у њему: „Историјском материјализму је стало до тога да задржи слику прошлости каква се, у тренутку опасности, изненада јавља историјском субјекту. Опасност подједнако прети и постојању традиције и њеним примаоцима. У оба случаја, она је иста: постати оруђе владајуће класе“ (Benjamin, 1977).

У оваквом контексту сагледано уметничко дело најчешће је „репродукција“ (Benjamin, 1974: 117), одабир фрагмената у савременом, технолошки развијеном друштву, при чему „„овде“ и „сада“ оригинала чини појам његове непатворености“ (Benjamin, 1974: 117), али ове категорије „аутентичности“ измичу и остају „ван“ (Benjamin, 1974: 118). На пољу усмене традиције поимање хронотопа постаје сложеније. Традиција укључује сагледавање прошлог, али често кроз призму садашњег. То значи да су дела усмене књижевности добијена савременим теренским истраживањима, па тако и предања која ћемо у овом раду анализирати, неминовно претрпела процес мањег или већег преобличења оног што би било „аутентично“ и поступак селекције онога што би било „оригинално“, а што ће заувек остати изван наших граница видика. При томе, улогу „историчара“ и „аутора“ преузима глас казивача, који проговара са двоструке позиције – сопствене и заједничке, бирајући да „памти“/„заборавља“ посредством индивидуалног и колективног сећања. Додатна усложњавања налазимо на пољу преламања „естетских“ и „изванестетских функција“ (Бошковић Stulli, 1983: 160) језика усменог текста, при чему „поезија... неће имати... свјесну доминантну функцију, али ће бити стваралачки делотворна испод разине свијести... И управо због тога... усмена књижевност јест умјетност речи“ (Бошковић Stulli, 1983: 160). Практична функција предања не потиरे поетску, али повећава сложеност када се говори о преношењу некадашњих искустава и начинима њиховог обликовања. Додатно, културно-историјска предања, поред свих ових елемената, уносе и став према прошлом који се може поредити са „званичном“ историјом, уз посебну интерпретацију прошлости, често залазећи у оквир историографске метафикције.

Било да говоримо о предањима као о практичним (објашњењима/упутствима/саветима) или уметничким творевинама, она јесу представа читавог нематеријалног и материјалног света појединца и заједнице. Тако се и култура сећања², која подразумева „збирни појам за све знање, које у специфичним ок-

² Појам постаје актуелан двадесетих година XX века. Уведе га, кроз своја проучавања, Емил Диркем, Морис Албаш, Аби Варбург и други, започињући доба социолошких, а касније све више интердисциплинарних истраживања у оквиру ове тематике. Каснија виђења појединих

вирима друштвене интеракције усмерава радње и искуства, и кроз генерације чува понављане праксе и уводи појединце у њих“ (Asman, 2015: 62), у предању креће од личног ка општем – заједничком нивоу. При томе ћемо сагледати неколико слојева наратива, будући да: „Појединац учествује у две врсте памћења“ (Albvaš, 2015: 29) – индивидуалном и колективном, с тим што се она не поклапају. Прво је „унутрашње, интерно... а друго спољашње“ (Albvaš, 2015: 31). Како би се прецизније одредило поље деловања термина, оквир културе сећања се може посматрати као „мрежа“ коју сачињавају вишеструки видови егзистенције – слојеви „индивидуалног, друштвеног, политичког и културног“ (Asman, 2015: 72) сећања. Према мишљењу Алаиде Аман разликују се „ускладиштено и функционално памћење“ (Кулјић, 2006: 70). У нивоима разумевања прошлости, први ниво би се тicao општих знања, онога што је пуко чување и „складиштење“ (Кулјић, 2006: 70). У домену традиције, то је канонско, непроменљиво – „пасивно памћење“. Други ниво представља колективно сећање, које се нагомилава, али се „помера, преиначује, изнова вреднује“ (Кулјић, 2006: 70), што би одговарало „активном сећању“ (Кулјић, 2006: 70), док би трећи био оно што се тиче индивидуалних, личних конструисања прошлог.

У контексту теоријских поставки у вези са културом сећања анализираће се предања добијена теренским радом на територији Белице (на простору данашње Јагодине и њене околине). Њиховим тумачењем покушаћемо да установимо механизме колективног и индивидуалног сећања у оквиру усменог текста предања, постављајући кључна питања: шта, као појединци или делови неке групе, памтимо, односно заборављамо, и ко у усменом тексту и под утицајем каквих структура моћи има право и преимућство да памти. Једноставније: колико се усмено преношење, у овом случају предања, поклапа са тиме да „историју пишу победници“? Врши ли неко (не)видљиви притисак да поједине сегменте свога личног и колективног искуства заборавимо, а да нешто упамтимо? Коначно, ако иза „произвођења“ историје стоји моћ „елите“, одабраних, има ли „колективна свест“ предања способност да јој се супротстави?

Време – праведни судија

Оно што је неопходно увидети у тумачењу усменог текста у контексту културе сећања јесте да „Права интерпретација... увек претпоставља, ако не неку идеју о самом несвесном а оно бар неки механизам обмане или потискивања због кога има смисла тражити скривено значење иза очигледног или преиспитати површинске категорије текста јачим језиком неке темељније интерпретативне шифре“ (Džejmson, 1984: 69). Потребно је открити узроке одабира у односу на предлогак – традицијски корпус мотива, тема, „званичне“ историје, мноштва наратива, односно одбацивања појединих елемената, иако

теоретичара (нпр. Сузан Сонтар) негирају овај термин, сматрајући да је производ идеологије. Алаида Асман нуди „средње“ решење тако што шири опсег појма култура сећања, рашчлањавајући га на више облика сећања (Асман, 2015)..

се с једне стране инсистира на истини, а с друге, парадоксално, „кроз селективну функцију приче пружа... прилика за манипулисање“ (Riker, 2015: 173). Тако се култура сећања простире на скали од трауме услед погрома и патњи кроз сећања жртве до (потиснутог) сећања крвника, узурпатора, од величања победе до слављења страдања. Лични, али и идентитет појединих нација гради се кроз свест о жртви и мучеништву, какав је код Срба мит о Косову (Asman, 2011, 2105). Једно од забележених предања Белице гласи:

„Кад је пролазио Лазар да иде на Косово, гледао је војску, а Рибничани пошли једни без једне канате, други без капе, трећи без... Кнез Лазар питао: „Одакле је ова војска?“ А они рекли: „Село Рибник, општина Јагодина“. „Е“, каже, „кад су овакви дроњави и никакви, да буду такви и увек“. И такви и јесу.“

Друго предање са сличном окосницом говори о томе да је мало оних који су пошли на Косово, онолико колико је сада кућа у Рибнику. Кнез Лазар их је проклео – због кукавичлука кажњени су смањењем броја наследника и огњишта.

Ова предања добијају синхронијску и дијахронијску димензију, будући да се могу посматрати као самостални наративи који приказују одређени „залеђени“ моменат и као наративи који се развијају у односу на традицијске предлошке, уз понављања мотива и сизеа, као и селекције делова предлошка. Синхронијски кључ тицао би се косовског мита, који стабилно функционише на најширем нивоу и уклапа се у непроменљиви кодекс националног идентитета, у оно што би одговарало „пасивном памћењу“ и селекцији културног и политичког сећања, код кога „институције и веће друштвене групе, као што су нације, државе, цркве... сећање... „праве“... „конструишу“ идентитет“ (Asman, 2015: 77). На њега се надовезује одабир елемената казивача овог предања, који обухвата нижи слој, мању заједницу са имаголошким поставкама које досежу до садашњости. У оквир мита о Косову, тачније у оквиру традицијског сегмента који се односи на полазак војске на Косово, поставља се став саговорника – информатора о мештанима суседног села, који се посматрају као туђи и униженији у односу на становнике његовог села. Дакле, поред макроструктуре, у којој се као антагонисти Србима постављају Турци, налазимо и микросукоб двају места. Иако се не помиње своја заједница, она је репрезентативна у односу на „туђу“ и ова супротстављеност евидентно важи до данашњих дана, чиме се јасно залази у простор идеолошки изграђеног колективног става јер „у идеологији се увек онај други ружи“ (Riker, 2015: 169). Веродостојност, како једна од жанровских одлика предања, подвлачи се савременом сликом конструисане стварности, будући да наратор тврди да ти, Други, туђи „такви и јесу“, чиме се спајају две удаљене временске одреднице – „некад“ и „сад“. Посредник ових временских параметара јесте кључни тренутак поласка на Косово, важан за формирање националног идентитета, који је истовремено покретач клетве и рефлектовања: какви су тада били, такви ће бити увек; колико их је тада било, биће их и данас. У дијахронијску перспективу наратива предања инкорпорира се мотив заслужене казне кроз апелативни жанр клетве. „Благослови и

клетве, заклетве и молитве „детерминишу“ будућност, а често се њима истиче емотивно-психолошко стање јединке и колектива“ (Самарџија, 2013: 245), па казивачи ових предања исказују лични и општи став. Тиме потврђују актуелност прошлости, рефлексије сећања предака на садашњицу, те се од мита као окамењеног памћења доспева до динамичног, „активног сећања“, при чему се тачка у прошлости јасно маркира, док је „сада“ одраз греха/грешке/прекршаја од раније: „Представе о времену као извршиоцу правде јављају се већ у групи предања у којима се казна преноси на потомке, или директно на починиоца, али са закашњењем“ (Катински, 2013: 229). Преимућство да говори поседује информатор који наступа у име „својих“ у односу на „туђе“ и „наслеђује“ стереотипни став предака о Другом, издвајајући се као гласноговорник заједнице. Он није сведок већ медијатор колективног сећања, у коме се индивидуално потпуно изгубило јер је тематика коју преноси витална за конституисање идентитета колектива и не сме се доводити у питање.

Синхроно, дијахроно и анахроно страдање

Потребу за причањем о прошлости може, између осталог, изазвати „пост-трауматска ситуација“, после доба недаћа, или „одлазак генерације сведока ових траума, чије је искуствено сећање сада преведено у екстернализоване и посредничке форме“ (Asman, 2015: 72), како је у забележеним културно-историјским предањима која се односе на Проклету Јерину, од којих једно гласи:

„За баба Јерину, она сад ја не знам одакле је сам родом, ал’ то била нека опасна жена и она ово Смедерево што правила она све из Милошево, одавде ово Милошево, камен носили људи од руку на руку давали један другоме да се сазиду оне куле што има у Смедерево, ’ел там није имао камен око Смедерево, као све равница. А ти људи, то су били неки робови ваљда, к’о Тито што на Голи оток терао, те носили камење од овај крај на онај, од овај на онај. Е тако они носили то, те Проклета Јерина сазидала тај град.“

„Посредничке форме“ (Asman, 2015: 72) овог (и других) предања могле би се посматрати као палимпсест, као низ слојева – културолошких, просторних, временских, итд. У просторном смислу, у овом предању издвајају се бинарне опозиције: тамо–овде, ми–они, близу–далеко, високо–ниско, тј. планина–равница, при чему је ближи простор онај који припада домаћем, док је даљи станиште непријатеља. Временске одреднице су такође вишеструке: јављају се асоцијације на робовласничко доба, евоцира се средњовековни период, доба комунистичке владавине, све до (посредно) садашњег тренутка, из којег се износи став, односно нарација у виду посредованог сећања, памћења постгенерације – оних који нису непосредни сведоци догађаја, већ свест, утиске и мишљење о њима усвајају преко претходних генерација³. Саговорница деспотицу Јерину назива бабом, иако је сама жена у седамдесетим годинама, што

³ Више о овом питању у делу: „The Generation of Postmemory“ Мериан Хирш (2012).

нам може указати на визуру прошлог, преношење говорника у моменту причања у време усвајања наратива или чак даље, у време актера предања.

Реконструкција у овом предању врши се на основу најупечатљивијих трагова живота предака: кулука, који подсећа на живот робова или, пак, ропски живот под Османским царством, владарку истакнутих сексуалних моћи која је странкиња и, самим тим, опасност, непознато, али и изговор за тешка времена (у другим крајевима то је Црна краљица)⁴, Голог отока, симбола страдања и принудног рада који би се, као у овом случају, могао повезати са ропским мукама, мотива преношења камена с руке на руку, који фигурира на ширем простору од простора Белице (нпр. сличан сиже предања забележен је у Босни и Херцеговини (Палавестра, 2004)). Уклопљеност културно-историјског предања са обележјима локалног у шире слике сећања читавог народа указује на колективно јединство у доживљају положаја жртве, потлаченог.

У случају културно-историјских предања код којих је приповедач сведок, он преузима улогу „историчара“ и укршта две перспективе – глобалну, колективну, која је неотуђива од његовог идентитета, и сопствену, потврђену евоцираним фрагментима прошлости (често детињства). Тако ће једна саговорница причати своје сећање из Другог светског рата:

„Војске су биле Косту Пећанцу... То сам гледала кад ги стрељали. Имамо извор, кладенац, где заваћамо воду. И ја погледам овако на брдо, мајдан, а ту војска горе на тај мајдан, а овамо људи и говеда, волови, ископана рупа, и они су само учинили овако, покосише, некем одсечена рука, некем нога и затрпају ги. Ми девојчићи терамо овце, па ће да идемо да видимо шта је било. Они задрљачише то, село, људи, они што остали код куће, нису отерани у ропство, старци, оно крв облио одозгоре све и она земља се подиза. То сам гледала.“

Казивач бира шта ће говорити. Он исказује свој „став“, „реконструише“, али се ослања на „ми“ – групу којој припада (Срба, девојчица, жртава рата), уз неколико временских равни. Иако говори са становишта индивидуализованог, „свесне и несвесне манипулације које интереси, афективност, жеља, инхибиција и цензура врше над појединачним памћењем“ (Le Gof, 2015: 112), опет реинтерпретира, накнадно тумачи јер често „ствари које су некада биле важне сада се повлаче, а ствари на које није обраћана посебна пажња сада је ретроактивно захтевају“ (Asman, 2015: 74). Лични доживај из рата прожима се са идеолошким и другим, општеприхваћеним ставовима колектива коме говорница припада, уз употребу разговорног стила и поетике усменог текста (попут

⁴ У предањима које смо забележили на територији Смедерева Јерина Бранковић се не приказује као прелубница. Подвлачи се тежак положај становништва и Јеринина осиноост, али се еротски елементи, за разлику од предања које смо снимили на територији Белице, искључују јер би тако колектив детронизовао деспота Ђурђа, свога владара. На простору Белице, колективним сећањем се конституише фигура краљице незаисте еротске снаге, али, како је примећено, уз почетно одбијање саговорника да казују ово предање (услед табуа). Више о овој теми може се пронаћи код В. Палавестре (2004), С. Самарције (2014: 63–96), Ј. Пандуревић (2012), Љ. Пешикан Љуштановић (2006: 43–62), З. Карановић (1989: 121–127) и других.

мотива крви од које се, након страдања, земља подиже)⁵: „Књижевна природа женских усмених наратива о Другом свјетском рату огледа се у присуству естетских, етичких и идеолошких аспеката које повезује драматика егзистенцијалног тренутка“ (Пандуревић, 2015: 74).

Индивидуално сећање додатно је истакнуто инсистирањем на томе да се слушалац (истраживач) убеди у тачност реченог подвлачењем позиције сведока – „то сам гледала“ на ободима предања (на почетку и на крају), чиме се испуњавају жанровски параметри предања – „веровање слушалаца и причалаца у истинитост казивања“ (Милошевић Ђорђевић, 2013: 205), „потреба за разјашњавањем (имплицитна или експлицитна) и за уверавањем (опет експлицитна или имплицитна) у веродостојност исказано“ (Милошевић Ђорђевић, 2013: 207). Информатор, жена у осамдесетим годинама, у време ратних дешавања јесте девојчица. При њеном казивању уочавају се две перспективе – инфантилна (дечја) и перспектива одрасле особе – себе и своје вршњакиње назива „девојчићима“, алудирајући на тадашњу младост, и, у односу на такво сопствено, „субјективизирано“ животно доба, поставља „старце“ (оне који, по свему судећи, припадају генерацијама из друге половине 19. века). Многа историјска и практична сазнања казивача долазе као накнадни слој наратива: „Може се догодити да успомена не буде одмах захваћена том струјом (колективног мишљења, прим. аут.), те да протекне извесно време пре него што схватимо смисао догађаја“ (Albvaš, 2015: 38), па се тако синтагма „војске Косте Пећанца“ може протумачити као део перспективе одраслог човека који сагледава ратне сукобе кроз историјске дихотомije и превирања посредством накнадних знања која не припадају детињству.

Актуелности и животности сећања доприноси и употреба времена, која није пука дихотомија некад–сад, већ одраз сложеног разумевања света: „Ако је тачно да је главна тежња модерне теорије приче – како у историографији, тако и у наратологији, да ’дехронологије’ причу, борба против линеарног представљања времена нема нужно за исход само ’логичност приче’, већ и продубљивање њене темпоралности“ (Рикер, 1993: 44).

У првом делу овог наратива користи се презент („имамо, заваћамо, погледам“), који на кратко прелази у перфекат, да би се, у моменту појачавања динамичности дешавања, употребио аорист, подвлачећи тако тренутачност страдања („покосише, задрљачише“), са тек повременом каснијом употребом перфекта или крњег перфекта. Тако се за приповедача догађај смешта у прошлост, али толико повезује са садашњошћу да постаје неутуђив од ње, будући да оба ова времена коегзистирају у приповедачу. Разлике некад–сад, које за казивача не постоје, оцртавају се избором речи – употребом синонима једног за другим: „извор, кладенац“, крећући се од савременог ка архаичнијем синониму, обрнуто од очекиваног реда, у коме би потоња реч требало да образложи прву, нејаснију слушаоцима. Слично је и са лексемама „брдо, мајдан“, које се

⁵ „Крвца из земље“ помиње се у „Почетку буне против дахија“ као знамење које опомиње на страшно време и позива на борбу и освету. У „Српском рјечнику“ Вука Стефановића Караџића ова хипербола наведена је као фраза.

не могу сматрати синонимима, али које се користе редоследом од слушаоцима познатог термина, оног који је у данашњој употреби, до старијег и даљег појма, при чему је евидентна аутономија наратора, коме су све ове лексеме подједнако блиске.

Закључак

Раздвајање прошлости у историјском смислу и у смислу „културе сећања“ различито је: „у континуираном развоју колективног памћења нема, као у историји, јасно повучених линија поделе, већ само неправилних и неизвесних граница. Садашњост... не супротставља се прошлости као што се међусобно разликују два суседна историјска периода“ (Albvaš, 2015: 55). Зато је мрежа личног и колективног сећања толико густа да се приповедач несметано преноси из једне временске равни у другу. При том стваралачком чину мноштво утицаја инхибира исказивање личног става, а те кочнице се појачавају временским удаљењем догађаја о коме се говори и јачином његове везе са искуством колектива и националним идентитетом. Тамо где је приповедач сведок простор слободног обликовања наратива је шири, али и даље има своја ограничења.

У раду су анализирана три предања са различитим статусом казивача. У првом о Косовском боју преовладава „пасивно памћење“ и једино одступање тиче се односа према Другом – према становницима суседног села, што би био домен „активног памћења“. У другом предању о „проклетој Јерини“ у традицијски образац приказа странкиње – осине владарке унето је више временских перспектива, од оних који се тичу митског времена до најсавременијег доба. При томе, „активно памћење“ приповедача је најистакнутије јер оно конструира главно у предању – фокус се помера од лика деспотице Јерине на народ који је под кулуком и на начин мучења – градње тврђаве. Тема ропског живота надвладава конкретно историјско доба и личност у њему и поприма универзално значење – однос жртве и тлачитеља. У трећем предању доминира лично сећање, које је премрежено „активним памћењем“. У низу других снимака са терена примећено је да, у зависности од идеолошког става саговорника, претеже наклоност појединим опозитним групама: четницима или партизанима, Русима или Немцима, итд. Овакав вид селекције улази у домен „активног памћења“, на које се у конкретном предању надовезује двојака лична перспектива информатора – девојчице која посматра и ње одрасле – старице која казује.

У свим овим предањима, без обзира на степен учешћа личног, присутно је одвајање од историје. Историографска метафикција „одбацује гледиште по којем само историја поседује захтев за истином тако што тврди... да су и историја и фикција дискурси, означавајући системи и да обе изводе њихов главни захтев за истином из тог идентитета“ (Našion, 1996: 163). Одабрана предања отварају неколико нивоа сећања, који се могу разликовати по „степену истинитости“, али се ниједан не може „позвати“ на одбрану Истине, већ на легитимитет истина, од којих свака образлаже сопствену утемељеност. Од најви-

шег – нивоа традиције, који често залази у митско, првобитно, спуштамо се на ниво колектива као таквог, колектива у сопственој визури и интерпретацији, заједнице преплетене са појединачним искуством, све до индивидуализованог доживљаја који се смешта у одређени социјални контекст – окосницу за субјективизирано причање.

Поставља се питање како то да прича и неопходност причања опстају у свој узалудности у покушајима дистанцирања од идеолошких облика моћи. С једне стране, нема активности у оквиру нарације и њеног преношења која није идеолошки заснована и, у складу с тим, „етички вреднована“ (Рикер, 1993: 70–81). На другој страни, ни сама та етика не може бити „неутрална“, односно, она мора бити „симболички посредована“ (Рикер, 1993: 70–81). Нарација је неопходна историји готово истоветно као што је причи неопходна историја неког, макар и најинтимнијег, догађаја, па ће се „временска форма, својствена искуству, и приповедна структура непрестано тумачити једна помоћу друге“ (Рикер, 1993: 100). Питање које се коначно отвара јесте колико се, у преламању свих наведених врста сећања које наратор стално бира, ремеморише, преиспитује, поставља им границе да бих их, потом, урушио у процесу креирања своје нарације, усмени текст предања на границама стварног и могућег посредством категорије времена остварује као посебан вид стварања – као уметнички текст. Време је само један од делова нарације који треба сагледати како би се одговор осветлио, али је засигурно корак ка другачијем сагледавању предања и, уопште, тумачењу творевине усменог карактера.

Литература

- Alaida, Asman. 2015. Sećanje, individualno i kolektivno U *Kolektivno sećanje i politike pamćenja, Zbornik radova*, M. Sládeček и ur., 71–86. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Albvaš, Moris. 2015. Kolektivno i istorijsko pamćenje U *Kolektivno sećanje i politike pamćenja, Zbornik radova*, M. Sládeček и ur., 29–59. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Asman, A. 2011. *Duga senka prošlosti*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Asman, J. 2008. *Kulturno pamćenje*. Zenica–Tuzla: Vrijeme.
- Benjamin, W. 1974. *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Бошковић Stulli, M. 1983. *Усмена књижевност некад и сад*. Београд: Библиотека ХХ век.
- Burzyńska, A., M. P. Markowski. 2009. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Žak, Le Gof. 2015. Pamćenje U *Kolektivno sećanje i politike pamćenja, Zbornik radova*, M. Sládeček и ur., 111–165. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Jan, Asman. 2015. Kolektivno sećanje i kulturni identitet U *Kolektivno sećanje i politike pamćenja, Zbornik radova*, M. Sládeček и ur., 61–70. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Јасмина, Катински. 2013. Само време доводи. Време као извршилац правде у српском усменом предању У *Време, вакат, земан. Аспекти времена у фолклору, Зборник радова*, Ј. Делић (ур.), 225–238. Београд: Институт за књижевност и уметност.

- Јеленка, Пандуревић. 2015. Књижевност транскрипта. Теоријски аспекти У *Зборник Матице српске за књижевност и језик, Зборник радова*, Ј. Делић (ур.), 71–84. Нови Сад: Матица српска.
- Karanović, Zoja. 1989. Prilog proučavanju usmene pesme o robovanju Sibirjanin Janka u tamnici Đurđa Smederevca. *Koraci*, 5–6, 121–127.
- Нада, Милошевић Ђорђевић. 2013. Путеви идентификације предања у развоју српске фолклористике У *Савремена српска фолклористика 1, Зборник радова*, 205–210. З. Карановић, Ј. Јокић (ур.). Нови Сад: Филозофски факултет.
- Палавестра, П. 2004. *Хисторијска усмена предања из Босне и Херцеговине*. Земун/ Сарајево: Vuubook.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. 2006. Svete i proklete – žene iz porodice Branković u istoriji i tradiciji. *Smederevski zbornik*, 1, 43–62.
- Рикер, П. 1993. *Време и прича*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.
- Pol, Riker. 2015. О памћењу и подсећању У *Kolektivno sećanje i politike pamćenja, Zbornik radova*, М. Sládeček i ur., 167–179. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Снежана, Самарџија. 2014. *Вино пију три добра јунака* (сижејни потенцијал формуле у усменој поезији) У *Промисљања традиције, Фолклорна и литерарна истраживања. Зборник радова*, Бошко Сувајџић, Бранко Златковић (ур.), 63–96. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Снежана, Самарџија. 2013. Неке особености формула времена у лирској народној поезији У *Време, вакум, земан. Аспекти времена у фолклору, Зборник радова*, Ј. Делић (ур.), 241–315. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Наџион, L. 1996. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.
- Hirsch, M. 2002. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Džejmson, F. 1984. *Političko nesvesno – pripovedanje kao društveno-simbolični čin*. Beograd: Rad.
- Benjamin, W. 1977. *O shvatanju istorije*. Доступно на <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-o-shvatanju-istorije> [2016, август 28]
- Kuljić, T. 2006. *Kultura sećanja, teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Доступно на <https://www.scribd.com/doc/284989333/Todor-Kulji%C4%87-Kultura-Secanja-pdf> [2016, јун 27]
- Пандуревић, Ј. 2012. *Митске жене српских предања*. Доступно на <http://bazaart.org.rs/category/izdanja/mitske-zene-srpskih-predanja/> [2016, август 30]

Ana Stanković

FORGOTTEN REMINISCENCE AND REMEMBERED OBLIVION IN THE LEGENDS OF BELICA

Summary

This paper explains the influence of time on constitutive narration and the creation of the identity of the individual and community on the basis of the analysis of selected legends which were recorded by field research in the territory of Belica. Selected legends are interpreted synchronically and diachronically, as independent narratives that were constructed at a certain moment and as narratives that are being developed during the time in regard to traditional patterns with repetitions and changes that confirm their establishment, and then the constructive character of collective thinking. The ideas of Jan Assmann, Aleida Assmann and authors with similar interests are used as the basis for this paper, and through this analysis the shaping and conveying of legends are, among other things, considered in (dis)continuity – as the selection of entities that the informer, as well as the generations subsequent, and most widely, the community, remember or forget within the selection of “the culture of remembrance” (due to suffering, trauma, gender, class and many other differences) according to which, the research expands its aspect and becomes interdisciplinary.

ana.stankovic86@yahoo.com

SEĆANJE I NARACIJA: VREMENSKA DIMENZIJA U ŽIVOTNIM PRIČAMA BUKOVINSKIH MAĐARA

Sažetak: Rad se bazira na narativnoj analizi usmenih predstava života banatskih bukovinskih Mađara¹. Životne priče podrazumevaju sećanja ljudi prikazana u usmenoj formi vezana za određeno vreme, mesto i društvene okolnosti. Lica koja „igraju glavnu ulogu“ u životnim pričama govore u „sveprisutnoj *sadašnjosti*“ (Farrell, 1982: 89) o prošlim događajima i iskustvima iz svog života. Temporalnu shemu pripovedanja i organizaciju hronotopa bih sagledala sa posebnim osvrtom na diferenciranje vremenskih dimenzija sadašnjost – prošlost. Postupak udvajanja narativnog vremena karakterističan je za pripovedanje u prvom licu za koje je svojstveno retrospektivno pripovedanje potkrepljeno sećanjem. Diferencijacija vremenskih dimenzija bi podrazumevala dinamiku opisivanja prošlih događaja i njihovog sagledavanja iz sadašnje perspektive uz projekciju u budućnost, otkrivanje onoga što se može desiti. Pristupila bih narativu kao temporalnoj strukturi sa stanovišta sazajne uloge narativa (v. Prince, 2000: 129), što podrazumeva, po rečima Žeralda Prinsa (Gerald Prince), da „naratologija pomaže u prikazivanju narativa kao strukture i prakse koja osvetljava temporalnost i ljudska bića kao temporalna bića i ima presudne implikacije za naše samorazumevanje“ (Prince, 2000: 129).

Takođe bih ispitala fenomen autobiografskog sećanja kojem bih pristupila kao ideji reminiscencije života kroz konstitutivne, povezane narativne sekvence (Olney, 1998: 315). Način na koji „prezentujemo jedan segment sekvence povezan je sa našom koncepcijom celine“ i u sistematskom rasporedu leži njihovo značenje (Turner and Bruner, 1986: 141). Ispitala bih situiranje sadašnjosti u vremenskoj sekvenci. „Prošlost, sadašnjost i budućnost su povezane u linearnoj sekvenci definisanom sistematskim i kauzalnim odnosima“.

Ključne reči: usmeni autobiografski narativ, autobiografsko sećanje, vreme, narativni identitet, narativna analiza, narativi ličnog iskustva, banatski bukovinski Mađari

1. Uvod

Teoretičar Džejsms Olni (James Olney) ističe da „narativni imperativ koji se prenosi kroz vekove: *živeti nije dovoljno samo po sebi, život treba pripovedati*, kao da nije dovoljno jasan. Ostaje otvoreno pitanje o tome kako treba pripovedati život,

¹ Terensko istraživanje u Vojlovici, Ivanovu i Skorenovcu sprovedla sam za potrebe izrade doktorske disertacije pod mentorstvom prof. dr Jelene Filipović.

te Olni podseća na Avgustinova uputstva o redosledu priča – *ex ordine* (Olney, 1998: 10). Pri tome, Olni latinsku frazu razumeva ne samo u hronološkom značenju, i ne samo kao siže životne priče, već smatra da se i sećanja tih priča organizuju prema određenom obrascu.

„Zaista sam svojevremeno tvrdio da se narator životne priče seća u obrnutom hronološkom redosledu života koji je živeo, a da ga pripoveda u hronološkom redosledu unapred. Nisam siguran da je to u celosti pogrešno, ali osećam da je stvar složenija nego što to ova jednostavna formulacija predlaže“ (Ibid.).

Hronološka dimenzija vremena nudi naratorima sredstva za uvođenje koherencije i povezivanje događaja u hronološkom nizu (Ochs and Capps, 1996: 24). Međutim, narativi se ne pripovedaju uvek paralelno sa hronološkim redosledom događaja, već se mogu kretati unazad ili unapred u kazivanju priče i njenih epizoda. U narednom odeljku ćemo se osvrnuti na vremenske dimenzije autobiografskog diskursa i na ulogu temporalnosti u konstrukciji identiteta.

2. Temporalni aspekti autobiografske naracije

Vreme je ključni element narativnog teksta. Osnovna odlika narativnog vremena je koncept tzv. dvostrukog vremena, odnosno razlikovanje vremena priče i vremena pripovedanja. U engleskoj terminologiji razlika se pravi između vremena diskursa i vremena priče (eng. *discourse time / story time*), u nemačkoj naratologiji se govori o „opoziciji *erzählte Zeit*, vreme priče (eng. *story time*), i *Erzählzeit*, vreme pripovedanja (eng. *narrative time*), što je tipična karakteristika i usmenih narativa“ (Genette 1980: 33). U analizi narativnog teksta francuski teoretičar Žerar Ženet (Gerard Genette 1980) polazi od distinkcije *priča, narativ, naracija* i razvija teoriju temporalnosti u okviru koje razlikuje tri glavne vremenske kategorije u organizaciji vremena: redosled, trajanje i frekventnost. Ženet naglašava da događaji imaju različito vreme trajanja u priči i u narativnom diskursu, te se tako kratki događaji mogu odvijati usporeno u tekstu, i obrnuto, dugi vremenski periodi se mogu ispričati neočekivanom brzinom u sažetoj formi. Ovde on govori o dvema temporalnim ravniima pripovednog teksta: jedna je vreme priče, gde su događaji poređani redosledom stvarnog događanja, dok je druga ravan narativno vreme ili vreme sižea (Ibid.: 33, 235). Redosled događaja u narativnom diskursu ne podudara se uvek sa redosledom u priči. Ženet ovu vremensku kategoriju naziva *anahronijom* kojom se razbija hronologija priče. Anahronija podrazumeva dva vida: *analepsu* i *prolepsu*. U autobiografskom diskursu jedna od osnovnih temporalnih karakteristika je *anahronija*: neusaglašenost između redosleda u priči i redosleda pripovedanja (Ibid.: 40).

Džens Brokmajer izlaže da „iako se podrazumeva da narativi imaju dijahronu strukturu“, to ne znači nužno da životni narativi slede hronološki sled događaja, te tvrdi da je priča o nečijem životu skoro uvek sećanje bez jasne strukture, ona je prezentacija života kroz siže (Brockmeier, 2000: 51). Brokmajer izlaže osnovne karakteristike autobiografskog diskursa: najpre je naglašena temporalna struktura

narativa, što podrazumeva da autobiografski narativ „retko prati hronološki sled događaja, no on kreira svoje vreme, narativno vreme“ (Ibid.: 59).

Većina modernih autobiografija vezana je za razumevanje temporalnosti. U interpretaciji autobiografskog teksta govori se o povezanosti autobiografskog diskursa i diskursa u romanu, te o prostorno-vremenskom određenju hronotopa. Hronotop je pojam koji u nauku o književnosti uvodi Mihail Bahtin da bi označio jezgra zbivanja u romanu u neraskidivoj vezi vremena i prostora i definiše ga kao „suštinsku uzajamnost vremenskih i prostornih odosa, onako kako su oni umetnički dati u književnosti“ (Bahtin, 1989: 245). Hronotop je u romanu važan za oblikovanje sižea, a može se razumeti kao „žanrovska odrednica i formalno-sadržajna kategorija u kojoj prostorna i vremenska obeležja formiraju osmišljenu celinu“ u kojoj odstupanje od vremena ili prostora narušava strukturu tog dela (Ibid.: 194). Razmišljajući o poziciji autora u delu koje piše, Bahtin ističe da autor ostaje izvan sveta reprezentovanog u svom delu. Tu spadaju i autobiografije i ispovesti. Bahtin obrazlaže da

„ako pišem o događaju koji se upravo zbio, onda sam ja kao kazivač tog događaja izvan vremena i prostora u kojem se događaj desio. (...) Reprezentovan svet, bez obzira koliko bio realističan i istinit, ne može se nikada hronološki poistovetiti sa realnim svetom koji se reprezentuje, u kojem se nalazi autor književnog dela“ (Bahtin, 1973: 256, prema Harris, 1990: 16).

Zajedničko svojstvo autora autobiografskih dela jeste „opsesivna preokupacija hronološkim aspektom vremena“ (Pike, 1976: 327). Profesor Pajk (Burton Pike) daje dva objašnjenja za tu preokupaciju: „jedno je psihološko unutar pojedinca, a drugo je uloga igrana od strane kulture u determinaciji koncepcije vremena pojedinca i njegovog osećaja sebe“ (Ibid.). Pajk ističe da sve kulture nemaju jednako poimanje vremena i njegovog odnosa sa životom. Autobiograf koji nije okovan konvencijama svoje kulture poseduje svesno, univerzalno i intuitivno razumevanje (Ibid.).

Teoretičar Luis Renza (Louis Renza) u eseju „The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography“ sagledava autobiografsku temporalnost i odnos autobiografskog subjekta sa prošlošću. On ističe da „autobiografski tekst obično manifestuje piščev spontani, ironični ili eksperimentalni pokušaj da iznese svoju prošlost u sadašnji narativni projekat“ (Renza, 1977: 3). Autobiograf u činu pisanja jasno oseća da izostavlja fakte iz života i ne uspeva da prezentuje „celokupnost ili složenost kada diskurs od njega zahteva da uredi događaje u vremenskom redosledu“ (Ibid.). Renza ističe da se piščevo iskustvo prošlosti prezentuje u narativu samo u svetlu budućnosti. „Autobiografija je piščev pokušaj razumevanja sadašnjosti, a ne svoje prošlosti.“ Prošlost je ukorenjena u sadašnjosti i tek se kroz nju da razumeti, objasniti, i dobiti smisao od „beznačajnih podataka“ (Ibid.).

U brojnim studijama narativ se povezuje sa konstrukcijom autobiografskog identiteta, pri čemu ključnu ulogu igra vreme, kao struktura i kao objekat konstrukcije (Brockmeier, 2000: 51). U autobiografskom procesu se konstruiše identitet u kojem pojedinac razumeva sebe u vremenu. Džens Brokmajer (Jens Brockmeier) izdvaja „šest različitih narativnih modela autobiografskog vremena: linearni, cirkularni, ciklični, spiralni, statični i fragmentarni model“ i ističe da se „u pripovedanju

života koriste klasični vremenski modeli prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, kao i različiti redosledi prirodnih, kulturnih i individualnih procesa“ (Ibid.). Način na koji koristimo vreme u narativu očituje našu individualnost. Kako „nijedan aspekt ljudske realnosti ne postoji bez temporalne dimenzije“ (Ibid.: 51), a to je najočiglednije u autobiografskom diskursu, formi u kojoj oblikujemo vreme našeg života, tako autobiografsko sećanje povezuje događaje u model 'prošlost – sadašnjost' koji se usmeravaju ka budućnosti. Autobiografije su dinamički višeslojni temporalni procesi. Retke su one autobiografije koje su okrenute samo prema prošlosti. Temporalni modeli se u autobiografskom procesu konstantno menjaju, što znači da priča može da skače sa prošlosti na budućnost, ili se vraća nazad u sadašnjost (Ibid.: 56). „Svi narativi o mojoj prošlosti su uvek i priče o sadašnjosti, kao i priče o budućnosti“ (Ibid.). Lični narativi o prošlim iskustvima se skoro uvek pripovedaju iz ugla sadašnjosti. Elinor Ouks i Liza Keps (Elinor Ochs and Lisa Capps) ističu da se često događa da narator, referišući na prošle događaje prelazi na sadašnje vreme, takozvani istorijski prezent. Narator pri tome prebacuje „deiktički lokus priče sa tamo i tada na ovde i sada. Taj se proces naziva transpozicija“ (Ochs and Capps, 1996: 25). Pripovedanje pri tome postaje življe i zanimljivije. Upotreba takve retoričke strategije postaje konstantna težnja naratora, jer događaji ne žive u prošlosti, već oni stalno preokupiraju pripovedačevu svest, pri čemu narator u sadašnjost premešta i svoje emocije kao da se događaj odvija ovde i sada. Na taj se način značenje prošlosti vezuje za sadašnjost i za brige i konflikte u vezi sadašnjosti i budućnosti (Ibid.).

3. Analiza usmenih životnih priča

U ovom odeljku ćemo navesti segmente narativa gde sagovornice sagledavaju svoj život iz današnje perspektive uz sažimanje narativnog sadržaja, a zatim ćemo pokazati način evociranja uspomena uz postupak kasnog uviđanja. U analizi koristimo termine francuskog teoretičara Žerara Ženeta (Gerard Genette, 1980). Videćemo da se priče pripovedaju obično u nizu, jedna za drugom uz čestu promenu hronotopa i nabranje likova. U narativu se preskaču epizode i vremenski periodi glavne naracije. Ilustrovaćemo narativ gde odmah posle uvodnog dela sagovornica opisuje svoju porodicu i preskače periode života do svoje šesnaeste godine, kada je otišla u Novi Sad da služi, te se kasnije ponovo vraća na taj period života:

JK: Napunila sam šesnaest godina, otišla sam u Novi Sad. Inače, nisam otišla, pobešla sam. Pobešla. Jer je trebalo mnogo kopati, žnjati, a ja sam bila tako malecna, majušna, malene ruke, mnogo me je bo čkalj, i pobešla sam u Novi Sad da služim. Tamo sam bila devet meseci kod jedne drage porodice, bila je mađarska porodica, i mnogo su me voleli. Čuvala sam jednu njihovu devojčicu, i mnogo sam zadovoljna sa svom gospodom, koja je tako primala devojke da čuvaju, da služe, i ni kod koga nisam bila ponižena.

Ne možemo tvrditi da se narativ odlikuje jasnim hronološkim redosledom, jer kako se do sada pokazalo, takva struktura je retko ostvariva. Narativ pokazuje ana-

hroni redosled u kojem naratorica u analepsi ili flešbeku (eng. flashback), razbija tok priče. Mike Bal ističe da su „anahronizmi prisutni u svakom romanu“, i „u manjoj meri u kratkim pričama“, te zaključuje da je „hronologija promenljivija ukoliko je fabula komplikovanija“ (Bal, 2000: 63–4). Sagovornica u intervjuu pokazuje svest o održanju hronološkog redosleda u pripovedanju svog života i kada se seti događaja koji je ispustila, ona pita da li je dozvoljeno da se vrati na prethodno poglavlje svog života i ispriča priču koju je preskočila: „Imala sam još jedno dobro iskustvo. Da li smem ovako da se vratim opet?“ U ovom delu narativa reč je o još jednoj službi, gde je bila srećna i živela je „gospodskim životom“. Internom analepsom se priseća na vreme obuhvaćeno trajanjem glavne radnje, vreme koje je ona provela u Novom Sadu. Ona je parcijalnog tipa, jer njenim uvođenjem ne dolazi do stapanja sa glavnom pričom.

Upotreba elipse je uočljiva u životnoj priči sagovornice. Elipsa može biti, implicitna i eksplicitna, ili određena i neodređena, a njena funkcija je izostavljanje vremena priče. U narativu su česte implicitne, neodređene elipse, kojima dolazi do prekida narativnog kontinuiteta bez vremenskih odrednica, te se ne zna koliko vremena je trajao taj prekid, samo se pretpostavlja. Eksplicitne elipse su retke, no možemo navesti jedan njen primer određenog tipa sa navođenjem vremenske odrednice u uvodnom narativu koji se odvija oko događaja kojeg se sama ne seća, već je čula od roditelja, gde je u pripovedanju preskočen period od šestog meseca života do treće–četvrte godine.

JK: Recimo, moram priznati, ja se ne sećam detinjstva.

MB: Uopšte?

JK: Pa uopšte .. sećam se detinjstva, ali od treće godine. I dalje. Kada sam se rodila, ja sam posle šest meseci dobila rane. To je bilo bapsko sujeverje, ali je bilo istinito. ›Moje lice je bilo svo u lišajevima.‹ Ta bolest, to je kožni lišaj. .. Nisam imala ni šest meseci, mala beba, kada sam dobila rane. Samo su mi se oči videle, i toga se ne sećam, nego mi roditelji pričaju da sam bila malena beba od šest meseci, i bio je običaj da kada se dolazi u posetu kod bebe, onaj ko uđe, taj mora da podigne bebu, a mene jedna osoba nije podigla, imala je onaj mesečni .. sada ne znam da se izrazim, kako da kažem, menzes, moram tako da kažem, to je bilo sujeverje, ali istinito. I ja sam dobila rane.

Sagovornica iz današnje perspektive u prvom licu jednine pripoveda događaje koji su povezani u kauzalnom nizu. Ovde nećemo navesti ceo narativ, no treba istaći da se u pripovedanju sagovornice smenjuju direktni i indirektni govor, koji su deo dinamičnog modusa pripovedanja, sa komentarima i opisima likova, situacije i stanja svoje bolesti, i svog raspoloženja, koji čine elemente statičnog modusa pripovedanja. Istraživanja pokazuju da su sećanja na stvarna iskustva bogatija u detaljima i kontekstualnim svojstvima od sećanja zamišljenih iskustava. Za ceo životni narativ je karakteristično da sagovornica preskače određene epizode i periode života i pripoveda one koji su za nju ključni i emocionalno obojeni. Pri tome ona koristi analepse, većinom eksternog karaktera. Iz aspekta trajanja radnje, u životnoj priči sagovornice je karakteristično sumiranje događaja, jer se nekoliko godina iz perioda

detinjstva pripoveda u nekoliko kratkih pasusa. Deskriptivne pauze, kao odlika tradicionalnog pripovedanja, se koriste u formi opisa i komentara sagovornice na više mesta u narativu. To je, na primer, digresija, gde ona opisuje svoju porodičnu kuću. U autobiografskom narativu sadašnje ja opisuje svet prošlog ja, likove, događaje koji konstituišu priču. U zaključnom delu narativa, sagovornica se vraća u rodno mesto. Izgradnja lokalnog identiteta očituje se kroz snove u kojima sagovornica oživljava prošlost iz detinjstva, svesrdno govori o danima svoje mladosti koje je provela u rodnom mestu Skorenovcu. Njen narativ je zasnovan na biografskoj i geografskoj istini i ličnim sećanjima na 'mitsko' mesto. Njen narativ je emocionalno obojen, kroz sećanja u flešbeku evocira uspomene iz detinjstva, a kada govori o snovima o rodnom mestu, analepsa otvara novu analepsu kojom se sagovornica vraća u prošlost.

JK: Skorenovac je moje rodno selo, i nikada ga se ne bih mogla odreći, jer je tamo sve bilo najlepše. Tamo je bilo najlepše. [...] Verovala ili ne, ja mnoge večeri, noći, ja sam uvek kod kuće u snovima, u detinjstvu. Imam mnogo, mnogo lepe snove, to bih svakome poželela. Moji snovi su uvek o najlepšoj deci iz Skorenovca, momcima, devojkama, svadbi. I rekao je vlasnik, rekla sam: „Ako dobijem na lotou mnogo para, ovu kuću ću kupiti od tebe“. On kaže: „Ja ću ti je odmah dati“. Jer bilo kada prođem ispred moje kuće, rekao je: „Možeš uvek da dođeš“. Ja i odem, otplačem (plače), i <gotovo>. [...] Odem i pogledam je. I to je dobro da nema velikih promena na roditeljskoj kući. Kupili su je takvi siromasi, da nisu mogli da je poprave. .. Živeli smo na uglu. Kada skrenem iza ugla prema groblju, jer smo najčešće odlazili na sahrane, naj srećnija sam, jer smo ovu ogradu mi pravili, ogradu od cigle, ona je bila naša. [...] I kada ugledam mali prozor, onda sam isto tako srećna što sam toliko puta pogledala kroz ovaj mali prozor. Od toga nema lepšeg. Ima mnogih, koji se ne sećaju ničega, niti žele da se sete. Ali <ja sa sećam svega>.

Odstupanje od hronologije u ovom segmentu narativa o snovima označeno je prisustvom prolepse, jer nam pruža uvid u mogući ishod njenog života. Prolepsa je izražena kondicionalom, budući ishod je uslovljen sticanjem novca. Replika sadašnjeg vlasnika „Ja ću ti je odmah dati“ ostavlja otvorenu mogućnost anticipirane budućnosti koja u mašti slušaoca/čitaoca dobija zaključni oblik. Sagovornica narativ zaključuje pozitivnom evaluacijom svoga života: „Ja svoju životnu sudbinu uopšte ne žalim, ali sam ponosna na nju. Bilo je i lošeg, ali ja se toga ne sećam, samo dobroga“.

U narednom odeljku ćemo razmotriti primer evokacije prošlosti uz sredstvo kasnog uviđanja.

4. *Nachträglichkeit* i narativ

Sada ćemo se osvrnuti na jedno od sredstava analize narativa i evokacije prošlosti i trenutka u istraživanju – Frojdiv koncept *Nachträglichkeit*,² koncept koji podrazumeva rekonstrukciju događaja u svetlu onoga što nismo znali u datom trenutku,

² Koncept *Nachträglichkeit* („odložena akcija“ ili „odloženo delovanje“) je često korišćen kod Frojda, ali nikada nije razvijen u konzistentnu teoriju. Jean Laplanche je ovaj termin preveo kao „afterwardness“ – „naknadnost“ (King, 2000: 11).

već smo naknadno saznali i vraćanje na prošle događaje koji se čine značajnim iz perspektive sadašnje svesti „kasnim uviđanjem“ (King, 2000: 11–22). To je čin sećanja koji pruža mogućnost reinterpetacije. Narativna rekonstrukcija života pruža mogućnost za ponovnu analizu i interpretaciju događaja koji bi u tom trenutku bili prepoznati kao ciljevi da su bili anticipirani i zato su autobiografski narativi rekonstrukcija životnih epizoda u svetlu onoga što je naratorima bilo nepoznato u datom trenutku, osvetljavajući zbivanja koja se sada iz kasnije perspektive prepoznaju kao značajna (Ibid.: 21–2). U tom smislu se čitanje romana prvi put uz anticipaciju razvoja zapleta dovodi u vezu sa doživljavanjem životnih epizoda:

„to je proces analogan subjektu koji prvi put doživljava svoj život bez beneficije kasnog uviđanja. [...] U slučaju autobiografskog pripovedanja, međutim, narator zna šta se sledeće dogodilo, kako se zaplet razvio i angažovan je u sličnom procesu rekonstrukcije i interpretacije [kao čitalac koji je već ranije čitao isti roman]“ (Ibid.: 22).

Navešćemo narativ gde sagovornica sagledava svoj život iz današnje perspektive i uviđa da je trebalo drugačije činiti. Vodeći se Labovljevim modelom analize narativa ličnog iskustva (Labov and Waletzky, 1967), zaključujemo da je narativ uveden pomoću apstrakta u formi pitanja koje ovde ima funkciju pokretanja pripovedanja događaja. Tema je prosidba i njeno vrednovanje tadašnjih tradicionalnih hijerarhijskih sistema i posledice tadašnjih normi ponašanja. Već nakon prvog pitanja postavljenog u apstraktu, jedna rečenica sadrži negativnu evaluaciju događaja:

IP: Pa sećam se, svoje venčаницe se sećam. To će me uvek boleti. Oni su je kupili, jer je on bio majstor zanatlja i onda su svekar i svekrva kupili materijal, a kuma je sašila, i sašili su mi kratku haljinu. A meni se ona nije svidela, ali nisam smela da kažem da mi se ne sviđa, jer su je oni kupili. I mene to uvek toliko boli, da kada pogledam sliku sa venčanja, onda ne volim ni da je vidim. Kratku venčanicu.

U intervjuu sagovornica do kraja ne povezuje značenje braka sa pozitivnim afektima. Njen život je u narativu ocenjen kroz rani ključni događaj – venčanje i neispunjena očekivanja jedne mlade. Narativ oslikava ženu koja svoj život vidi kao težak teret i koja bi sve drugačije radila, da može ponovo početi. Gledajući unazad, sagovornica razvija jasan koncept o braku, o negativnim stranama rane udaje i gubitku slobode. Njena ocena braka do kraja ostaje negativno obojena, a odluku o ranom stupanju u brak ocenjuje skoro kao nesvestan čin, vođen kulturnim očekivanjima i verovanjima, no njeno lično iskustvo u vezi sa brakom je drugačija realnost od možda zamišljene idealne slike šesnaestogodišnje mlade devojkе. Pozitivno značenje braka nije utvrdila ni nakon spoznaje grešaka, niti je razvila osećanje zajedništva i pripadnosti. Njen život je dobijao smisao samo na igrankama. U kodi, koju izlaže posle raspleta, sagovornica se vraća u prezent kako bi izložila sadašnju situaciju, a referisanjem na svoja osećanja evaluira se događaj kao važan. U intervjuu je posebno izražen habitualni narativ 'nekada i sada' „u kojem se iznosi pozicija autoritarnog glasa“ (Ilić, 2010: 112). Kada referiše na 'stare', sagovornica uvodi autoritarni glas koji povezuje sa tradicijom.

Sagovornica pozitivno evaluira današnji odnos mladih prema starima u odnosu na njeno vreme. U drugom delu narativa ona ponavlja odnos starih i mladih i poja-

čava ga korišćenjem internog evaluacijskog sredstva kojim opisuje kako se osećala u datom trenutku:

IP: Pre toga sam tako naučila da starije treba poštovati i ne sme se uzvratiti, i toga sam se držala, *ali onda sam se napatila*.

U narativu naglasak je bio na hijerarhijskom odnosu između mladih i starijih generacija i na isticanju današnjeg stanja u odnosu mladih generacija prema starijim. Nekoliko puta ističe da su današnji mladi slobodniji u artikulaciji svojih osećanja, dok ranije to nije bilo dozvoljeno. U sledećoj sekvenci ponavlja taj odnos u vezi sa svojim svekrom:

IP: *Nekad* nije smelo tako da se uzvrat starijima kao danas. Bilo šta da su rekli, njihovo je bilo pravo, i kada nisu bili u pravu. Ali *danas* je to drugačije.

U narativu sagovornica u kodi ukazuje na to kako je događaj uticao na nju i prebacuje vreme pripovedanja u sadašnjost: „Pa i *sada* kada pogledam sliku i *sada* dabome [boli]“. U jednoj rečenici sagovornica evaluira događaj i izlaže njegov uticaj koji će je pratiti do kraja života i koji će obeležiti narativ. Efekat radnje se intenzivira ponavljanem negativnog osećanja koje dominira u narativu i koje je i danas prisutno, što je izraženo u kodi. Konačno, sagovornica uviđa da bi *sada* drugačije radila, te da su događaji u njenom životu bili determinisani društvenim očekivanjima i obavezama, kulturnim sistemima verovanja i normama ponašanja.

MB: Sada kada se osvrnete unazad, da li ima nečega što biste drugačije radili?

IP: Mnogo toga bih drugačije radila, mnogo toga bih drugačije radila, mnogo toga.

MB: Na primer?

IP: Rekla sam, da sam imala malo više od ove pameti, barem pola, onda bih sasvim drugačije uradila, ali no. Svakome sam rekla da se pre dvadesete godine niko ne uda. Pa najlepše.. tada sam postajala devojčurak. I onda je posle podne bila mala igranka, uveče velika. I onda u to vreme moja majka je bila bolešljiva, i kada je bila loše, ja nisam mogla u nedelju da idem na igranku, a imala sam brata, dve godine starijeg, pa kažem, idem sa bratom. – „Ne, ako ja ne idem, ni ti ne ideš“. U nedelju posle podne sam otišla u selo: - „Ali pre mraka dođi kući“. [...] I ako sam se malo zadržala sa drugaricama, onda sam skinula sandale i tračala do kuće, jer treba da budem kući pre mraka. Nije smelo do mraka. A sada odu uveče u 9–10, i vrate se posle ponoći, i to je sve sada normalno. O, nije ni smelo do 9–10. Još na ples, pa tako sam volela da plešem, nisam smela da idem kada je majka bila bolesna. Mnogo sam volela da plešem, i nisam mogla da iskoristim. E zato sada koristim. Ima ovih poslepodnevni čajanki i tamo se naigram. Ne mogu da sedim kada čujem muziku, ne mogu da sedim.

Sagovornica rekonstruiše događanja iz života kroz pamćenje pripovedajući o prošlim epizodama. Pri tome ona interpretira i evaluira svoj životni put iz sadašnje perspektive, te intenzivira svoj iskaz uz trostruko ponavljanje „Mnogo toga bih drugačije uradila“. Kolet Grendžer (Colette Granger) ističe da naratori sagledavaju događaje koji su se nekada desili, pre čina naracije, te postavlja pitanje ko interpretira i kako se intepretira: da li narator kazuje događanja koja su se zbila u prošlosti iz

ugla sadašnjosti (,after-the-fact' time), ili pripoveda onako kako su se događaji zbili u datom trenutku prošlosti na način na koji ih je izvorni učesnik doživio? „Kada se sećam, bilo da zapisujem ili kazujem svoja sećanja (ili se samo prisećam), da li se sećam onako kako su se događaji zbili, ili ih rekonstruišem kasnim uviđanjem?“ (Granger, 2011: 63). Grendžer zaključuje da je koncept *Nachträglichkeit* mogući odgovor na to pitanje, koncept koji opisuje vreme nakon zbivanja događaja sa kojim se možemo poistovetiti jedino kroz čin kasnog uviđanja. *Nachträglichkeit* govori o korisnosti narativa u psihoanalitičkom smislu, kao i važnosti razumevanja da narativ funkcioniše na dvostrukoj ravni: jedna je ravan naratora nakon zbivanja, a druga je ravan izvornog učesnika događaja (Ibid.).

„Kakav god diskurzivni metod koristio kao čitalac sada ('Ja' u trenutku čitanja), nisam isti kao 'Ja' koje je inicijalno doživio događaj. To jednim delom znači da postoji nešto više u svakoj priči – a deo toga 'više' je u naratoru i u čitaocu, od kojih svaki takođe čita iz javne i privatne tačke – istorijski, društveno i lično“ (Ibid.: 63–4).

Sagovornica sada uviđa da je trebalo drugačije postupiti i da bi drugačije činila da može vratiti vreme unazad. Njen iskaz „da sam imala malo više od ove pameti, barem pola, onda bih sasvim drugačije uradila“, odraz je kajanja. Kajanje je istovremeno i emocionalni i kognitivni fenomen koji podrazumeva osećanje nelagodnosti i nezadovoljstva, kao i razmišljanje o propustima i nepromišljenim odlukama, samosuđivanje zbog lošeg ishoda stvari, uz reviziju, „prepravku“ i ponovno modelovanje selfa kroz analepsu ili flešbek.

Gilbert i saradnici obrazlažu da je kajanje negativno osećanje zasnovano na kognitivnom modelu, koje doživljavamo nakon spoznaje da je negativni ishod naše trenutne situacije rezultat sopstvenih postupaka i lične odgovornosti, te da je „samosuđivanje kritički element koji razlikuje kajanje od bliskog osećanja razočaranja“ (Gilbert et al., 2004: 346). Autori Karlin i Keps takođe primećuju da je „sposobnost ljudi da zamišljaju moguće ishode [je] u osnovi fenomena kajanja“ (Carlin and Capps, 2009: 227). Sagovornica u narativu izlaže da je nakon smrti supruga, preduzela nešto da nadoknadi izgubljene godine. Njena prošlost je motivisala želju da promeni sadašnjost i odredi ciljeve za budućnost. Prošlost je fiksirana, nepromenljiva, no njena budućnost je još nepoznata i podrazumeva projektovanje unapred. Ono što ostaje je anticipacija jedne bolje budućnosti u kojoj može ostvariti sebe, u kojoj je sve moguće.

5. Zaključak

Reminiscencija prošlosti je hronološki struktuiran usmeni prikaz života. Svakodnevna iskustva pretočena u priču u epizodama, organizuju se iz perspektive naratora, gde mesto dobijaju ne samo lični događaji, već i događaji drugih lica i zajednice kojoj pripadaju, te subjektivne, moralizatorske primedbe, objašnjenja, misaoni svet koji nije indukovan pitanjima od strane istraživača. Otvara se neočekivana slika sveta sagovornika čija je vrednost daleko veća od etnografske informacije. Možemo zaključiti da autobiograf-

sko pripovedanje ima repetitivni karakter, no usmeni autobiografski narativi nisu fiksni oblici, već se pripovedaju različitoj publici u različitim kontekstima, te su podložni promenama i novim interpretacijama. Za razliku od pisanog autobiografskog žanra, usmeni narativi nastaju spontano u interakciji sa sagovornicima, bez razmišljanja o strukturalnoj organizaciji i dodatnih uređivanja, ali je, kako smo ovde pokušali da pokažemo, i u njihovoj analizi moguće koristiti naratološki pristup sa naglaskom na temporalnoj organizaciji narativa. U usmenom autobiografskom diskursu se izostavljaju delovi života da bi se naknadno u analepsi, ili flešbeku, nadoknadili i pojasnili. Kada govorimo o narativnom tempu, možemo reći da usmeni autobiografski diskurs sadrži elipse implicitnog i eksplicitnog karaktera, kao i deskriptivne pauze, kao narativne strategije kojima se usporava radnja i opisuju likovi, atmosfera, situacija. Uzevši to u obzir, možemo zaključiti da su životne priče forme koje omogućavaju da ih sagledamo sredstvima književne teorije i u analizi im pristupimo uz korišćenje teorije fikcije.

Literatura

- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Prevod Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
- Bal, Mike. 2000. *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Prevod Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga.
- Brockmeier, Jens. 2000. Autobiographical Time. *Narrative Inquiry*, 10, 1, 51–73.
- Carlin, N., Capps, D. 2009. Coming to Terms with Our Regrets. *Journal of Religion and Health*, 48, 2, 224–239.
- Farrell, E. 1982. The Language Game: Oral Histories as Living Literature. *The English Journal*, 71, 4, 87–92.
- Genette, G. 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method*, translated by Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Gilbert, D., Morewedge, C., Risen, J., Wilson, T. 2004. Looking Forward to Looking Backward: The Misprediction of Regret. *Psychological Science*, 15, 346–350.
- Granger, Colette. 2011. *Silent Moments in Education. An Autoethnography of Learning, Teaching, and Learning to Teach*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Harris, Jane Gary. 1990. *Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- Ilić, Marija. 2010. Narativi ličnog iskustva i međuetnički brakovi među Srbima u Mađarskoj. *Antropologija*, 10, 3, 99–120.
- King, Nicola. 2000. *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Labov, W. and Waletzky, J. 1967. Narrative analysis: Oral versions of personal experience. In *Essays on the verbal and visual arts*, J. Helms, ed., 12–44, Seattle: University of Washington Press.
- Ochs, E., Capps, L. 1996. Narrating the Self. *Annual Review of Anthropology*, 25, 19–43.
- Olney, James. 1998. *Memory & Narrative. The Weave of Life-Writing*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Pike, B. 1976. Time in Autobiography. *Comparative Literature*, 28, 4, 326–342.
- Prince G. 2000. On narratology. In *The narrative reader*, M. McQuillan, ed., 129–130. London and New York: Routledge Tylor & Frances Group.
- Renza, L. A. 1977. The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography. *New Literary History*, 9, 1, 1–26.
- Turner, V., Bruner, E., eds. 1986. *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Chicago Press.

Monika Bala

MEMORY AND NARRATIVE: THE TIME DIMENSION IN THE LIFE STORIES OF HUNGARIANS OF BUKOVINA

Summary

The paper is based on the analysis of oral life narratives of Hungarians of Bukovina in Banat. Life stories are memories of individuals which are presented in oral form related to a specific time, place and social circumstances. Individuals who ‘play the key role’ in these life stories speak in the ‘omnipresent *now*’ (Farrell 1982: 89) about past events and experiences of their lives. I will give examples of the temporal pattern of narration and the organisation of the chronotope with special emphasis on two dimensional differentiation of time, that is, of past and present.

The first person narration is characterised by a double narrative time. It is a retrospective narration based on memory. The differentiation of time dimensions implies describing past events and analysing these events from the perspective of now with projections of what could potentially happen in the future. The narrative is being viewed as a temporal structure from its cognitive perspective (see Prince 2000: 129). This means according to Gerald Prince that ‘narratology has helped to show how narrative is a structure and practice that illuminates temporality and human beings as temporal beings [...] narratology does have crucial implications for our self-understanding’ (Prince 2000: 129).

The paper will also examine the phenomenon of autobiographical memories as an idea of life reminiscence through a connected narrative sequence (Olney 1998: 315). The way in which we ‘depict a segment of a sequence is related to our conception of the whole’ and their meaning can be found in their systematic arrangement (Turner and Bruner 1986: 141). The present will be examined in the time sequence. ‘The past, present, and future are connected in a linear sequence that is defined by systematic and causal relationships’ (Ibid.).

moniballa@gmail.com

ВРЕМЕ КАО ВЕЧИТО ВРАЋАЊЕ ИСТОГ: ПРИПОВЕДАЊЕ НАЦИОНАЛНЕ ИСТОРИЈЕ У БЕЗДНУ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ

Сажетак: Рад препознаје суштинску новину којом се роман *Бездно* укључио у магистрални ток светске романескне продукције: усвајање поетичких начела новог историјског романа краја 20. века, означених термином *historiographic metafiction* (Hutcheon). Нашавши се изван интересовања оних који, засићени историјом свог времена, постмодернизам нису повезивали са причањем националне историје, роман је истовремено изневерио и љубитеље традиционалне историјске приповести, који су очекивали фактима оснажену причу о Другој влади Михаила Обреновића и одговоре на тешка питања сопственог времена; дело је прихватано тек као психолошки роман, па је НИИ-ова награда (1996), могуће, дата из погрешних разлога. Рад показује како је испитивање ничеанског схватања времена као *вечитог враћања истог*, и *трагичног* положаја (*над*)човека у њему, права тема *Бездна*. Испитују се начини деконструкције српске историје: увођење *индивидуалног* и *колективног несвесног*, активирање јунговског *синхронизитета* и Набоковљеве *провидности ствари*, као и *екфразе* фотографија јунака; овим приповедним стратегијама растачу се „историјске чињенице“ и оспорава апсолут Историје; приповедање времена прошлог, на Рикеровом трагу, схвата се као једини могући облик (са)знања о човеку, а *продуктивна уобразиља* као једини начин да се *уорборосу* времена симболички одгризе глава.

Кључне речи: историографска метафикција/метапроза, фикционална биографија, фикционална историја, рекомбинантна проза, Хачион, Ниче, Јунг, Набоков

1. Темпоралност парадигме традиционалног историјског романа

Проблем времена у роману *Бездно* тиче се првенствено изазова приче о прошлости – начина приповедања националне историје. У том смислу *Бездно* обнавља многе традиционалне одлике историјског романа¹. Прича о личној судбини кнеза Михаила прецизно је датирана, хронолошки организована и уоквирена ширим контекстом историјске прошлости. После лажно паратекстуалне

¹ С. Велмар-Јанковић проширује и дописује историјску фактографију, „али јој никад не противречи, што је чврста конвенција српског приповедног канона (Андрић, Црњански, Пекић)“ (Пантић, 2012: 165–166).

Напомене, у којој нараторка објашњава порекло својих тобоже историјских извора, роман почиње Михаиловим дневничким записом од 5. 5. 1858. на кнежевом имању Иванки у Румунији. Крај приповедања обележава страница истог дневника, од 7. 7. 1865, настала у Аранђеловцу. Унутрашњу причу, која обухвата седам година тзв. Друге владе кнеза Михаила, с краја уоквирује нараторкино кратко обраћање „драгом читаоцу“: њиме му указује на необјашњиву, али, очито, веома важну чињеницу да сва три главна јунака повести на крај својих записа стављају исту реч – *бездно*; она је узима „за наслов овог рукописа“, који закључује 25. 8. 1995. у Београду (1995: 457).

Уз главног јунака се појављује и низ других аутентичних историјских личности: у првом плану уз њега стоје кнегиња Јулија, двороправитељ Анастас Јовановић и – чак и у одсуству увек присутни отац – кнез Милош; што се тиче другог плана, који причи обезбеђује дубину, тј. друштвену позадину, у делу готово да нема историјски анонимног јунака – од кнеза Метерниха, до Наполеона III. Такође, материјална, интелектуална и језичка култура времена живо су дочаране уз помоћ мноштва веродостојних појединости.

Наратив садржи исечке – цитате и парафразе – од *Србских новина*, до *Дејли Њуза* ... Историјски докази – сасвим иновативно, али – на први поглед, и то на трагу класичног историјског романа – укључују и стратешки распоређене фотографије сва три главна јунака романа, међу којима преовладавају Михаилове.

На ширем историјском платну смењују се Светоандрејска скупштина, рат у Италији, у Америци рат севера и југа, аустроугарско-турско-руско надвлачење око Балкана, Преображењска скупштина, турско бомбардовање Београда после догађаја на Чукур-чесми, прослава педесетогодишњице Таковског устанка. Време приче је буран седмогодишњи период европске историје, у коме немири, буне и ратови бесне око Србије, а она, формално у стању мира, пролази кроз бројна искушења политичких пројеката великих сила, у којима је невољни учесник.

Културни живот оновремене Србије, коју би њен владар да придружи цивилизованим народима Европе, пластично представљају: Вукова борба за српски књижевни језик и правопис; заснивање музеја, Народне библиотеке, читалишта; концерти, светосавски балови, илуминације.

Веза између индивидуалне животне приче и ширег историјског процеса мотивисана је, колико стварном историјском улогом самог јунака, толико и његовим карактером; због ограничења сопствене природе, Михаило ће тонати у неспособност да успостави било какву строжу границу између индивидуалног и колективног, приватног и историјског, идентификујући се са пројектованом јавном улогом и националном мисијом; крах Михаила-љубавника-супружника узајамно ће се условљавати са његовом пропашћу као владоца; од демократе-националног еманципатора, преко просвећеног апсолутисте, до тиранина – кнез Михаило ће, бежећи од диктаторског модела свог оца, кнеза Милоша, доживети еволуцију па деградацију, крећући се по путањи уробороса – једног од кључних симбола романа.

2. Дестабилизација идентитета: *Ко је, уистину, био Кнез?*

На прво и, несумњиво, најважније питање које поставља, нараторка није у могућности да пружи прецизан одговор:

„Правог одговора нема. Ни у прошлом, ни у садашњем времену.

У трагању за могућим одговором, призивамо у помоћ чињенице, стварне и измишљене, прозирност ствари, у коју је веровао Набоков, безузрочно подударане појава, које је Јунг назвао синхроничитетом, а које ћемо ми звати чудом подударности.

И полазимо, у неизвесност и непрозирност“ (Велмар-Јанковић, 1995: 11).

Далеко од пуког конвенционалног увода у приповест, овај ауторски паратекст део је игре метатекстуалности; упућивањем на парадоксе историјске имагинације, он уводи питања која су изузетно важна за поетику овог романа-потраге. Најпре, нараторка одустаје од амбиција да открије пуну истину историје са великим иницијалним словом; уместо ње, она трага за *могућом* истином. Авантура читања и писања историографске метафикције се исцрпљује у постављању питања, а не у давању коначних одговора (Хачион, 1996: 159).

Паратекст је записан курзивом; исто важи и за друге екстрадијегетичке интервенције приповедног лица, које је маска Светлане Велмар-Јанковић; према последњој вољи „једне врло старе Госпође“, опоручи која се односи на судбину кнежевог дневника, то лице се може одредити и као „неко од истакнутих научника или писаца у које се може имати поверење а бави се животом и судбином Михаила Обреновића III“ (1995: 15). И на овај начин књижевница обзнањује парадоксални онтолошки статус своје приповести – она има посла са науком и истином, али и са књижевношћу и књижевном имагинацијом.

Ауторка јача доказе – фалсификате; саображавајући их језичко-стилски добу о коме сведоче, она ствара привид њихове аутентичности. У делу су се, баш као што је објавила у уводу, нашле *чињенице, стварне и измишљене*, са једном рафинираном разликом: та кључна псеудоисторијска документа, на којима темељи своју повест, ауторка смешта међу „стварна“. Како до нас историја доспева једино посредована текстом, историографска метапроза стално подрива могућност другачијег постојања историје осим дискурзивног, дајући за право фикцији да, као равноправна историји, трага за истином – са истом извесношћу пропасти крајњег исхода потраге.

Наглашавајући немогућност сазнања истине о кнезу не само у *садашњем*, већ и у *прошлом времену*, нараторка Светлане Велмар-Јанковић наглашава нестабилност традиционалних појмова субјекта и идентитета.

Дестабилизацију истина историје и фикције нараторка постиже и интертекстуалношћу. Признавши своје ограничене моћи, у помоћ „призива“ и „прозирност ствари, у коју је веровао Набоков“, као и „безузрочно подударане појава, које је Јунг назвао синхроничитетом, а које ћемо ми звати чудом подударности“. Ово *призивање*, на начин античког песника, указује на вишу онтолошку раван по чијој се непредвидљивој ћуди има обавити ово путовање кроз „непрозирност“ прошлости – приповедање се тако отвара према аисторијском,

митолошком доживљају егзистенције².

Набоковљева парадигма подразумева постојање несазнатљивих и зачуђујућих подударности које откривају сложени, али репетитивни образац људског живота. „Прозирне ствари, кроз које прошлост сија“ (Набоков, 1972), попут помињаног кнежевог *Дневника*, „Молерчићевих“ *Бележаса* или кнегињиних писама, до нараторке-истраживача доспевају на невероватан, али савршено темпиран начин, по некој вишој вољи; баш онда када једни извори пресахну, ту су други да волшебно и из сасвим другог угла осветле „непрозирност“. У *транспарентне ствари* спадају и Јовановићеве фотографије главних актера приповести, његов нож са рељефом змајева – Михаилов дар румунском кнезу Кузи, али и древни прстен-уроборос који кнез проналази током једне шетње обалом Дунава, а који му пристаје као да је за њега израђен. Све оне о прошлости сведоче на неисторичан начин, обзнањујући набоковљевску „заводљивост прошлости“, која човека, у његовом ходу ка будућности, враћа уназад.

Уводећи у ткиво приче и цитат *синхронизитета*, најопскурнијег и највише оспораваног Јунговог појма, нараторка приповедање усмерава према аналитичкој (динамичкој) психоанализи и теорији архетипова. Такво усмерење чини се логичним, јер се главно питање романа тиче идентитета главне личности; но, *Бездно* се не може сагледати у оквирима психолошког романа. „Безузрочно подударање појава“, „чудо подударности“, како нараторка назива акаузални принцип веза, Јунг је преузео од Шопенхауера; треба га зато разумети као манифестацију трансцендентне воље, која је метафизички једно. Подударности у *Бездну* производе ефекат *метафизичке језе*, на који не рачуна писац традиционалног историјског романа, чак ни кад се дело жанровски претапа у психолошки роман.

Када се на приповедање примене сродни појмови Набокова и Јунга, добија се проза пуна коинциденција, безузрочних веза, мотивације која своје корене вуче из индивидуалног, али и колективног несвесног. Уверљивост такве прозе у питање ће довести сваки читалац који од историјског романа очекује каузалност реалистичке репрезентације стварности. Роман се усмерава ка митском обрасцу; према Норторпу Фрају, целокупна књижевност 20. века налази се у *иронијском модусу*, у коме су јунаци унижени и жртвовани, а компетенције аутора представљене као веома ограничене; у том модусу књижевност се, „попут уробороса“, враћа свом почетку – миту; у њој се „почињу појављивати магловити обриси жртвених обреда“ (Fraj, 1979: 63–67). Коментаришући новинске чланке о двема опскурним смртима – једне под храстом, друге под орахом – дрвећем које у митској матрици спаја свет мртвих са светом живих – Анастас Јовановић бележи: „Као да у старим временима живимо, кад се људска жртва боговима приносила“ (1995: 240); индикативно је да су се описани догађаји збили непосредно по смрти кнеза Милоша.

² Мелетински закључује да је у делима писаца 20. века „митологизам прилично тесно повезан с њиховим разочарањем у *историчност*, са страхом од историјских потреса и сумњом да ће социјални напредак изменити метафизичку основу људског живота и света“ (Мелетински, 1987: 304).

Према Наоми Џекобс, у савременом фикционалном приступу историјским фигурама обнавља се старинско схватање „уметника као медијума који ступа у контакт са духовима мртвих“ (Jacobs, 1990: xviii). Ова комуникација је константа романа, која важи како за нараторку, тако и за јунаке дијегезе.

„Блискост између света мртвих и света живућих“ уочава и Јулија, изнемађена како онострани поруке Срби слушају и према њима управљају своје понашање (Велмар-Јанковић, 1995: 193). Драстичан пример општења са светом мртвих јесте „олуј“ који се из нечисте савести кнеза Милоша, оптерећене убиством кума, диже на славу Карађорђевића и тутњи Србијом; злокобно звуче његове речи: „Нема опроштења“, одређујући и судбину Михаилову, као и речи кнегиње Љубице изговорене на самрти: „Чувај ми се, сине. Од свих се чувај.“

Њене урокљиве очи, поновљене на лицу циганске лепотице, припадају истом семантичком регистру ком и бездно, Михаилов цилиндар, прстен уроборос, дубоко небо над Србијом, помрачење Сунца, мрачни Дунав код Београда, вампирски коњи из приче о Тодоровој суботи, Милошевом рођендану: ово су архетипи несазнатљивог света наслеђа које јунаке чини уклетим, вукући их у несрећу и пропаст, спречавајући узлет, напредак, остварење.

На многим местима приповеда се о Михаиловим заносима: за време светосавске литургије он доживљава екстазу, баш као и током првог концерта Корнелија Станковића, или док јаше у свитање и осећа „благословени дах плодне земље“ (22). Доживљај нуминозног остварује се и сликама малих светала – звезда на небеском своду, сунчевих зрака на Дунаву, илуминације над Београдом, стотина свећа у прозорима Београђана у част кнеза, звезда падалица: „Блажена нека празнота свег ме је прожимала и лебдио сам, узнесен, и варнице светлосне биле су ту, трептаве“ (268).

Јунг од алхемије прихвата представу *scintillae*, варница, искри, луминозитета који представљају архетип свести: „...*scintillae* су клицоносне светиљке које светлуцају из таме несвесног“. Оне представљају освешћивање наслеђа несвесног и прати их осећање среће, испуњења, нуминозног (Јунг, 1990: 286–296). Њима упркос, у Михаиловој судбини победиће пакао несвесног: мрачним симболом *бездна* завршавају се сви наративни токови, не разрешивши питање идентитета а тиме и трагичке кривике, тј. да ли Михаило страда зато што је владар, љубавник, Обреновић, Михаило, Србин, Балканац, праведник или грешник.

3. Историографска метафикција: време и детерминизам

3.1. Савремени роман, чији су јунаци стварне историјске личности, Наоми Џекобс разврстава на три типа: фикционалну биографију, фикционалну историју и рекомбинантну прозу; прва два се у *Бездну* остварују првенствено у начину на који је конципиран и изведен лик кнеза Михаила, а трећи у активирању најдубљих слојева његове подсвести, из које се, кроз колективно несвесно, иде ка дубљим истинама од оних којима се бави историјски роман.

Фикционална биографија, даје „фокусирану, потпуно фикционалну обраду ограниченог периода у животу једне историјске фигуре“ (Jacobs, 1990: xix); уместо да се бави најинтригантнијим у кнежевој историјској биографији – убиством у Кошутњаку и оним што му је непосредно претходило, прича се прекида три године раније, потпуно се оглушивши о приповедне потенцијале тог драматичног догађаја; према ауторки, Михаило је као човек у себи умро кад је прогнао неверну а непрежаљену супругу. „Остао сам да у пустоти служим, а бездно чека“, последње су речи овог несрећног човека.

Портрет је у оваквом роману дат релативно реалистично – Михаило је психолошки индивидуализован као осетљив, интровертан, интелегентан, племенит и интроспективан интелектуалац, рафинирани аристократа и меланхолик; приказан је у развоју: од почетне неодлучности и несигурности пред самовољним оцем, он сазрева у личност храбру да се супротстави и способну да надмудри кнеза Милоша, али и представнике „сила Заштитница“, да повуче ризикантне потезе за Србију (шверц оружја), да донесе мудре а тешке одлуке за себе лично (жртвовање оданог пријатеља зарад политике), све до оне најтеже и најличније (да коначно прогна вољену а неверну жену).

Континуитет временског тока и непоновљивост догађаја *фикционалне биографије* оспорава се и нарушава сталним увођењем бизарних синхронизитета, необјашњивих подударности; тиме се скицирају друга два типа модерног историјског романа; за онај који зове *фикционалном историјом*, Цекобс каже да је у њој „историја суштински статична, подручје бескрајног и апсурдног понављања“ (1990: 73).

У координатама *фикционалне историје* Михаилов лик се може сагледати као сатирични тип човека оданог дужности: он је, с једне стране, жртва сопствене ревности, а с друге – аутодеструктивне моћи власти с којом се поистовећује. Док расте његова владарска умешност, Михаило губи етичке вредности. Верни пријатељ искрено запажа: „Чудом се чудим како се, у власти кад је, и најбољи човек промени. Од М. нема бољег, а ни Он више ласкање од истине не разликује“ (1995: 291); опаска зачуђује јер је за предузимљивог двороправитеља масовна организација „ласкања“ део задужења: од припремања илуминација у част кнеза и његове супруге, до организовања дочека од стране „срећног“ народа, који игра и пева дуж обала Дунава којим плови владарска лађа.

Док овај тип приповести на нивоу Михаиловог лика можемо разумети као производ његовог индивидуалног несвесног, којим суверено влада деспотски отац, силе које обликују стварност не могу се свести на процесе индивидуалне психе, мада са њом стоје у вези.

У владару временом јачају силе инерције и назадњаштва које владају и његовим народом. Вративши се у Србију 1859. он је ентузијаста – циљ су му „путови, мостови, мајдани и оружје на једној страни, а просвештеније на другој“ (124). Већ следеће године он признаје: „Све што предузнем, брзо и полетно крене, па исто тако брзо и полетно стане“ (176).

Општој слици српског предавања безоблику и силама деструкције (поплаве уништавају све везе – телеграфске, путне, међуљудске) свој допринос даје и

четврти наратор, „незнани, пипави трагач“, тј. нараторка-истраживач, кад говори о неслози и мржњи, јачим од разума и љубави: „Не хајући за ове проблеме који ће се, као трајни, усталити у српском народу све до данашњих дана, Време је наставило свој ход“ (169–170).

На другим местима присутна алузивно, референцијалност на садашњост нараторке и њених читалаца овде је експлицитна. Мотиве *трајности* и *сталности* када је реч о менталитетским цртама српског народа повезујемо са *рекомбинантном прозом*. У овом типу метафикције укида се историјско – мешањем различитих временских равни. Приповест постаје митологема којој, Лукачевим речима, „недостаје управо оно што је специфично историјско: мотивисање особености јунака историјским својствима њиховог времена“ (Лукач 1958: 9). Да се у Србији и у вези са њом ништа не мења утисак је који остварују паралеле између времена приче и времена дискурса: док ратови бесне око Србије, она је у „миру“ а у њима прикривено учествује; огромна је заосталост српског народа, а безуспешни покушаји да се он придружи цивилизованим нацијама Европе; Србија великим силама служи за „кусурање“, а у том трговању нема места правди; интереси Војвођана и Србијанаца се не поклапају; помоћ Русије у кључним моментима изостаје; Србијом влада обожавана па омражена личност итд.

Мада наратив стално говори о „народу“, роман карактерише готово потпуно одсуство оног што Лукач назива „гледисте *одоздо*“ (1958: 203) – народни живот је веома ретко индивидуализован, што такође делује против историчности.

Комбиновање различитих приступа историји – од њеног признавања и истовремене релативизације као *приче* о прошлости, преко сумње у развојност историјског процеса и указивање на цикличност историје, до њеног одбацивања у корист свевремености у којој делују исконске ирационалне силе – у *Бездну* рађа семантичке напетости које се неће разрешити до краја романа; управо оне рађају аутентичну вредност дела.

3.2. Сви напори главног јунака да у јавној, али и приватној сфери оствари напредак, после почетног привидног кретања у пројектованом смеру, пропадају. Испражњеног до непрепознатљивости, кнеза чека бездно као једина извесност која ће окончати његово физичко трајање. Мрежом симбола ауторка гради утисак трагичне детерминисаности Михаилове судбине; речима Хајдена Вајта: „Целовит систем митолошких кореспонденција, који покрива читав роман, нужно проузрокује много снажнији утисак неумољивости дешавања“ (White, 1973; према Зорић, 2005: 62).

Због међусобно повезаних симбола којима је заједничка слика круга и кружног кретања – цилиндра, његовог окретања у руци Сенке, црних женских очију, црних јаја, дубоког неба над Београдом, ноћног бездна свемира над прогнаном Јулијом, огледала на Анастасовој слици, око себе „заошијане“ преломне године и, нарочито, древног прстена уробороса који је из неког другог времена сачекао да га понесе Михаило – у читаочевој свести искрсава Ничеова идеја

о времену као *вечитом враћању истог* – и то независно од сличног представљања времена у свакој фикционалној историји. Чини се да Велмар-Јанковић свесно гради баш ничеанску слику времена уз помоћ наведених симбола (њима су сродне и змије и змајеви Анастасовог рељефа на ножу за кнеза Кузу):

„Како ти је када се једног дана или ноћи демон дошуња у твоју најусамљенију усамљеност и каже ти: 'Овакав живот каквим сада живиш и каквим си живео, мораћеш да живиш још једном и још безброј пута;' (...) Да ли се нећеш бацити на ноге и шкргутати зубима и проклињати демона који је тако говорио?“ (Ниће, 1984: 235–236).

Без намере да се упутимо кроз мноштво различитих тумачења централне идеје ове, метафорама изрицане, филозофије, приметимо да *вечито враћање* рађа гађење и осећај неподношљивости трајања; са њим Михаила суочава ничеанска демонска фигура – његова Сенка, у ноћима његове „најусамљеније усамљености“. Сувише интелектуалан, сувише хришћанин, сувише одан аполонијском реду и чежњи за обликом, Михаило нема потребне дионизијске особине *нат човека*. Он не може да, попут чобанина из *Тако је говорио Заратустра*, уроборосу времена симболички одгризе главу и тако се издигне над својом судбином – бољи и срећнији; то би учинио непристајањем на унапред зацртану улогу владоца и одбацавањем дужности, зарад личне среће коју је са Јулијом упознао на очевом имању у Румунији.

4. Екфраза: репрезентација репрезентације и укидање темпоралности

После помињањог паратаксичког увода који почиње питањем *Ко је, уистину, био Кнез?*, следи нарација обележена екфразом³. Наративно представљање Михаилове фотографије – коју је у изгнанству снимео Анастас Јовановић, један од пионира фотографије у Србији – иновативно је дато *напореда* са самом фотографијом; минуциозно описивање кнежевог лица и тела, распореда и осветљености предмета, у први мах изгледа сувишно.

Деконструкција фотографије води у два супротстављена смера: ка стварању ликовне илузије посредством речи, и ка њеном укидању, односно ка истицању текстуалних својстава описа: с једне стране је настојање нараторке да посматрача увуче у стварност описаног света, да га увери да заиста *види* оно што је описано, а с друге да га удаљи на дистанцу неопходну за промишљање текстуално посредоване стварности. Ову другу тенденцију јача и присуство коментарисане фотографије: најпре, читалац се мора питати чему она, ако је дат њен опис; истовремено, због њеног формата, посматрач-читалац често неће моћи да види све оно што нараторка предочава, или, једноставно, неће моћи да види *као* она. Оно што је, наизглед, најобјективнији доказ приповедане прошлости – фотографија, праћено је субјективно обојеним текстом.

³ „[...] вербална репрезентација, будући репрезентација репрезентације, функционише истовремено и као дискурс и као метадискурс“ (Поповић Срдановић, 2012: 163).

Урушавању реалистичности приказаног доприносе ретке реченице у којима се ова тенденција очигледно напушта зарад тумачења које смера иза света реалија. Иза подужега каталога, у коме је сваки елемент прецизно лоциран на слици, следи објашњење које пажњу читаоца усмерава ка објективним законитостима фотографије и њене композиције. Онда неочекивано, и зато семантички снажно, читав околни текст потреса реченица која се читаоцу намеће субјективношћу исказа, али и прецизношћу кратког реза: „Изнаутра, из себе, оно зрачи тмином“ (1995: 12). Символика Михаиловог лица које из центра фотографије зрачи *таму* на околне предмете, али и свет испред слике, садржана је у тајни његовог бића, а поступак који нараторка примењује да ту таму/тајну расветли *споља*, заправо је поступак који је примењивао уметник Анастас на своје објекте – на кнеза Михаила у првом реду. На више места у роману он се труди да ухвати личност испод „прекривке“, суштину иза привида.

Иста привлачност личности кнеза Михаила делује и на нараторку; она ће своју приповест стварати на начин Анастаса Јовановића – првенствено као портрет. О предмету који је на Анастасовом, због технолошких ограничења оновремене фотографије, сасвим *нејасан*, нараторка говори као о мапи, уз ограду: „Рекло би се да лакат у црном реденготу ивицом додирује географску карту“ (1995: 12). Не само да ограничење визуелног медија користи како би у приповедање симболички увела политику као један од владарских атрибута Михаилових; нараторка се овде поиграва са читаоцем, намећући му своју визуру, што је део поезике екфразе. Исто чини и кад описује „најзагонетнији предмет“, који је у каталозима описан „као овална фотографија Кнегиње Јулије“; намеће своје виђење да је реч о огледалу које одражава присуство, „... још једне личности која се, иначе, на фотографији не би видела“ (1995: 12).

Само огледало је архетип несвесног. Оно је у тексту присутно као симбол Михаилове подсвести, његове Сенке, која ће му се јављати као халуцинација младог кичоша, у тмини, „кад Јулија најдубљим сном спи“. Обичај да хипнотички врти у руци бели цилиндар недвосмислено указује на психогени садржај визије. Црно-бело одело тамног кушача симболише, сасвим у Јунговом кључу, његов позитиван и негативан аспект (Јунг, 1995: 115): на почетку он је веома подсмешљив и критички настројен док саопштава оне истине које су за свест неприхватљиве; касније се, после смрти кнеза Милоша, између несвесног и свесног успоставља сарадња и Сенка престаје да се јавља – све до самог краја. Пре завршног обраћања читаоцу, нараторка ставља неуспелу фотографију младића у разметљивој пози, чије лице је сасвим тамно; тај је младић сам кнез Михаило, тврди Анастас, али Михаило то негира. Овај *jamais vu* феномен ојачан је истоверсном Јулијином тврђом да „њен Михаил (...) никада овакову позу хтео узети не би“ (27).

Према учењу аналитичке психоанализе, Сенка са којом се суочавамо у првој половини живота (а ова се Михаилу први пут јавља у 19. години, после изгнанства) потиче из индивидуалног несвесног, због чега је њено освешћивање релативно лако, иако праћено отпором и непризнавањем; проблем је са Сенком која је пореклом из колективног несвесног, која представља све тежу препреку у развоју јаства (Јунг 1995: 21).

Веза између Анастаса Јовановића и Михаилове Сенке је више пута изведена. На нивоу *фикционалне биографије* он је интуитиван уметник, заинтересован за дубљу истину о људима и свету; као такав, он је обдарен не само проспективним, већ и пророчким, прекогнитивним сновима (Жижовић, 2013: 459) будућих бомбардовања, масовних гробница и пећи конц-логора. Као јунак *фикционалне историје* он је тип псеће оданог пријатеља, чија је верност мотивисана захвалношћу због Милошевог меценства, његовим аманетом да Михаила, за зло слепог, чува и од Михаила самог, и истим налогом који у сну добија од кнежеве покојне мајке. Своју безрезервну љубав према њему Анастас преноси и на кнегињу – омрзнувши је, после издаје кнеза, једнаком снагом.

У оквирима *рекомбинантне прозе* Анастас је умногоме отеловљење кнежевог индивидуалног, али и колективног несвесног: Сенка му у сновиђењима често понавља управо Анастасове речи. Свест, према Јунгу, није у стању да сагледа истину – она се открива само несвесном. Анастасов поглед је увек усмерен у наличје ствари; њему се првом, из наизглед небитних и случајних делића стварности, открива страшна истина о Јулијином неверству, са којом, и себе унесрећивши, упознаје кнеза – две године касније. Тако га, иако предан својој дужности да кнеза заштити и усрећи, управо он уводи у најдубљи пакао несреће. Анастасова мисија се, баш као и кнежева, по некој вишој вољи строваљује у своју потпуну негацију. Њихова трагичка кривица притом није у етици, већ у онтологији; Михаило не страда, рекло би се, због неког свог греха, већ због очевих (међу којима је убиство кума Карађорђа највећи), што важи за све Обреновиће, као и због несазнатих грехова мајке. Припадност уклетом роду се кроз колективно несвесно веже за читав народ: Анастас јеретички прижељкује потоп после кога би „нова Србија изронила“ (224).

У екфрази прве Михаилове фотографије Анастас је она друга личност у огледалу чије се присуство другачије не би видело – симболика огледала открива га као кнежев алтер-его; нараторка изриком каже да је „можда био и његово друго Ја? Или треће?“ (13). Но, огледало се користи као елемент описа који у екфрастичну игру увлачи још једну могућу личност: „читаоца као очевица“ (Јавор 2013: 693).

Ако се текст кодира правилима *рекомбинантне прозе*, читаоцима предстоји искрено огледање у исприповеданој повести. Екфрастичка техника подумева и поништавање временске дистанце између текста и његовог читаоца, увученог у илузију посматрања. Укидање темпоралности – карактеристично за тзв. спацијалне уметности – и успостављање свевремености у овој прози се постиже и изравно:

„Окружен овим предметима и заувек задржан у времену што се обележава као средина педесетих година прошлог века, Кнез Михаило гледа у сва времена која му долазе у сусрет“ (1995: 12).

Међу предметима који говоре о његовој личности су, ако је веровати каталозима, два портрета; онај кнеза Милоша сасвим је утонуо у сенку, али „светло сија ордење на његовим грудима“. Симболика предметног света овде је сасвим

јасна: с једне стране Михаилу се очевим портретом даје легалитет владавине, а, са друге, отац се смешта у синовљеву Сенку – како нарација одмиче, Анастасове белешке ће у Михаиловим поступцима све више откривати некада слућене, а од Михаила одбачене и потиснуте Милошеве црте.

Што се другог портрета тиче, који би данашњи посматрач могао да замени са огледалом, он представља светлу Јулијину силуету; уз Јулију Хуњади увек стоје атрибути светлости, прозрачности, лакоће, веселости; и Михаило и Анастас је препознају као светлост Михаиловог живота: кад се она неверством угаси, предано вршење дужности неће бити довољно да Михаила спасе мрака несреће. Нејасност њеног лика симбол је неиздиференцираности Михаилове Аниме. Да би сусрет са њом у процесу индивидуације био успешан, потребно је претходно освешћавање Сенке, које је код Михаила наступило тек после очеве смрти, у браку. Из угла психоанализе, Михаило је одабрао жену која ће му омогућити понављање болног искуства одвајања од мајке; смрћу кнегиње Љубице, која је наступила чим су прогнани у Аустрију, деветнаестогодишњи свргнути владар остао је сам и постао мушкарац. Његов избор животне сапутнице је тако очигледно погрешан: не само да је „у тмине србске“ (199) довео биће од сасвим друге материје, већ у читавом роману не постоји ништа што би указивало на телесност кнегиње коју заноси *Мадам Бовари*, а која од мужа очекује игре завођења; шта више, кнегиња није способна да роди, и то је први разлог Михаилове несреће.

Кнез пак „није ни весео ни радостан“. Он је првом екфразом описан као „личност двојака, светла и тамна“. Тек што читаоца увуче у представљени свет, намећући му сопствено виђење, нараторка разбија илузију, доводећи у питање фотографију као медијум, а тиме и уверење Анастаса Јовановића у њену моћ да чува сећање и „протекли живот стварнијим учини“. Нараторка се пита: „Да ли је она личност каквом је хтео да се представи баш иста ова коју нам представља фотографија?“ (13) Овим се потврђује генеричка способност екфразе да „преиспита и оспори уметност коју она наводно уздиже“ (Хефернан 2009: 58), чиме се древна техника и њено поигравање илузијом доводи у везу са начином приповедања у постмодерном роману и његовим односом према фактографији.

Ако ни фотографија није, као што је Анастас Светлане Велмар-Јанковић тврдио, веран „исечак дана неког, ликовима обележен и на артију утиснут“, способан да се бори против заборава и бесмисла историје, онда је и њему неопходна прича; ако је човек сувише сложен да би се о њему могле изрицати недвосмислене истине, онда је ауторка била у праву што је потрагу за истином о Кнезу и његовом народу водила ослањајући се на *стваралачку имагинацију*, ослобађајући архетипске силе колективног несвесног, отимајући их бездну и приводећи их свести и облику; речју – приповедајући причу, једини облик (са) знања о човеку и историји.

Литература

- Велмар-Јанковић, Светлана 1995. *Бездно*, Београд: Време књиге, 1995.
- Жижовић, Оливера 2012. Проблем могућности и оправданости тумачења снова у књижевности. *Књижевна историја*, год. 44 (2012), бр. 147, с. 455–467.
- Зорић, Владимир 2005. *Киш, легенда и прича*. Београд: Народна књига/Алфа, 2005.
- Јавор, Игор 2013. Технологија екфразе: визуелно представљање од античког наратива до виртуелне реалности. *Књижевна историја*. Год. 45 (2013), бр.151, 685–705.
- Jung, Karl Gustav 1990. *Dinamika nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska, 1990.
- Јунг, Карл Густав 1995. *Лавиринт у човеку*. Београд: Арс либри, 1995.
- Jacobs, Naomi 1990. *The Character of Truth. Historical Figures in Contemporary Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Suuthern Illinois University Press, 1990.
- Лукач, Ђерђ 1958. *Историски роман*. Београд: Култура, 1958.
- Мелетински, Елезар 1987. *Поетика мита*. Београд: Нолит, 1987.
- Nabokov, Vladimir 1972. *Transparent Things*, New York: McGraw-Hill, 1972. Available: http://nabokovandko.narod.ru/Texts/Transparent_things_eng.html [2015, April 1]
- Ниће, Фридрих 1984. *Vesela nauka*. Beograd: Grafos, 1984.
- Пантић, Михаило 2012. Прозраци Светлане Велмар-Јанковић или слагање времена. У *Бездане светлости*. Београд: Библиотека града, 2012.
- Поповић Срдановић, Дубравка 2012. Ахилејев Штит Вистана Хју Одна. *Philologia Mediana*. Год. IV, бр. 4 (2012), Ниш, 161–175.
- Fraj, Nortorp 1979. *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed, 1979.
- Hutcheon, Linda 1995. Historiographic metafiction. In *Metafiction* (ed. Mark Currie), New York: Longman Publishing, 1995.
- Хачион, Линда 1996. *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*. Нови Сад: Светови, 1996.
- Хефернан, Џејмс 2009. Екфраза и приказ. *Поља*, год. LIV, бр. 457, мај–јун 2009, Нови Сад, 46–60.

Nataša Trnavac Čaldović

TIME AS ETERNAL RECURRENCE: THE STORRY-TELLING OF NATIONAL HISTORY IN *BEZDNO*, A NOVEL BY SVETLANA VELMAR-JANKOVIĆ

Summary

The paper recognizes the essential novelty that the novel included in the main stream of the world's novelistic production: the adoption of poetic principles of the new historical novel at the end of 20th century, marked by the term *historiographic metafiction*

(Hutchion). The paper shows how the testing Nietzschean conception of time as the eternal return and the tragic situation of overman in it, is the real theme of *Bezдно*. It explores the ways of the novel's deconstruction of Serbian history in the late 19th century. The introduction of the individual and the collective unconsciousness of the main character Prince Mihailo Obrenovic has been inspected, as well as the activation of Jungian *synchronicity*, Nabokov's *transparent things* and procedure of *ekphrasis*. On Ricoeur's trail, narrating of the past is recognized as the only possible form of the knowledge about man and *productive imagination* as the only way to symbolically bite off the head to *ouroboros* of time.

natasatrnovac@gmail.com

kupa predstavlja značajnu vremensku
deceniji iz ugla književnoteorijskih i
društvenim i humanističkim temama
promene, komunikacija, vrednosti,
ubilarne, desete konferencije odabrani
mena ljudskog iskustva. Između jezika,
za. Primarno, i jezik i književnost su
menu i koja se u **IV** vremenu koriste i
terminisano

VREME, ISTORIJA, KNJIŽEVNOST

JEZIK, KNJIŽEVNOST, VREME

h poduhvata jeste da ljudi koriste jezik
nosno da koriste jezik kao sredstvo da
reme. Napokon, putem književnosti
zavanje naše intelektualne percepcije i
vremensko i svevremensko, kroz splet
krivljene, fragmentirane i nelinearne

LANGUAGE, LITERATURE, TIME

CERTAINTY, DEATH AND TIME IN THE POETRY OF THE GREAT WAR

Abstract: This paper examines exemplarily the use of futurity in British poetry of World War I. Two groups of future-oriented poems, those treating death as ultimate certainty and those treating death as ultimate uncertainty, provide insight into how futurity in poetry can work in relation to death. Rupert Brooke, Charles Hamilton Sorley and Vera Brittain serve as examples to show how important the future or lack thereof is in war poetry.

Key words: poetry, Great War, futurity, remembrance, death, Brooke, Sorley, Brittain

1. Time, remembrance and the poetry of the Great War

In literature, time is omnipresent. It is just as ever-present in literary texts of all genres and cannot be excluded from creative writing, as a narrative must possess a temporal structure in some way or form, chronological or otherwise. Temporal anomalies, the perception of time, or temporality often take centre stage in longer narratives, and especially the modern novel is wrought with manipulations of time. Poetry, even more than narrative, can employ very sophisticated ways of dealing with time. Through a poem's condensed and often artistic language, temporality can be dealt with in a broad variety of ways. Memory and remembrance, that is, the personal perception of time, are often central parts of poems and change time's abstractness to something else, a feeling of being in touch with time through personal perception. Some poetic genres are more personal than others, such as the poetry of the Great War, and time is presented in a more personal way.

This paper will look at a very specific subgroup of poetry, namely that of future-oriented poems that deal with death. It claims that lyrical futurity and death can be connected in two ways: first, we find poems that present death, the end of time for an individual being, as the ultimate certainty which determines the future for good. Second, there are poems in which death works as the exact opposite in that it eradicates all certainty of the future and must thus be regarded as the ultimate uncertainty. The position of the persona, this paper argues, marks the major point of difference between the two groups. In the first group, the persona ponders over his

or her own death, whereas in the second group, the persona is faced with the loss of a dear person. Due to its brevity, this paper resorts to poems by two of the most eminent soldier poets of the time, Rupert Brooke and Charles Hamilton Sorley as well as to several poems by Vera Brittain, war volunteer and feminist of the early 20th century, as representative examples of World War I poetry. By doing so, an overview of the possible results this approach can yield is given. To situate these poems adequately, a brief look at the importance of time and its connection to war, memory, and remembrance will be taken before going into a more detailed analysis of the poems themselves.

When striving for an analysis of temporality in the poetry of the Great War, one usually first arrives at the basic level, that is, the three dimensions of time, past, present, and future. All forms of temporality can be found, as well as all forms of regulation of time, ranging from strictly chronologically narrated epic poems to (temporally) highly subjective lyrical poems. Memory and remembrance, unsurprisingly, are among the dominant topics of war poetry. But here again, the forms of memory differ greatly: While some poems commemorate fallen comrades, brothers, fathers or lovers, others recall an often idealised past before the war. Time in these poems is thus mostly oriented towards the past and can take the form of nostalgia for a life or a country that will never be the same. Other poems are more concerned with the present and depict the situations in the trenches or in the V.A.D. workforce. In the majority of war poems, time plays an essential role, either because it is running out or because it appears to stand still and trap the persona.

Time is often more acutely felt by those participating in war, since for them it might end abruptly at any moment. It grows more precious to some, while others only wish to escape the horrors by any means, even by ending their own lives and thus their time on earth. A changed or even disturbed perception of time is to be found not only in those people serving actively in war, but also by those who wait at home for their loved ones to return and who fear for them while witnessing society around them change or fall apart. In war, everybody is affected, and one symptom of that might be a sense of temporal distortion. Despite being occupied at the front, many soldiers managed not only to write poetry in the field, but also to have their works published, albeit often posthumously. The term “soldier poet”, coined in reaction to the fame of Rupert Brooke’s poetry (Deer 2009: 25), clearly shows the importance of this poetic genre for the people and, implicitly, for the war effort. With soldier poets such as Brooke, but also Sorley and Siegfried Sassoon, war and representation of war and death changed from being distant and glorious, as in Victorian poetry, to being close and all-encompassing. The glory we find in these poems now is no longer the glory of victory, but the glory of sacrifice, of sacrificing one’s life for the greater cause. Especially in the early months of the war, *The Times* received hundreds of poems by amateur writers, which were mainly “patriotic and aesthetically conventional” (25). Later in the war, the initial enthusiasm faded away and the poetry became increasingly traumatic and the ongoing war, the first total war in history, with its high casualties and stagnation in trench warfare, was less glorified. Some writers, among them Sassoon, changed their evaluation of the war after having suffered personal losses or enduring

traumatic experiences in battle, which often deeply changed their writing as well (Quinn 1994: 172). Generally, the poetry of the war after 1916 takes on a far grimmer tone than the early poetry in 1914 and 1915 did.

Today, the poetry of the Great War is an important part of the remembrance of the “generation of memory,” those people who survived the war to tell the tale (Winter 2006: 1). Necessarily, war creates the greater need for remembrance of the past. Studies on “collective memory”¹, a highly-contested term, and stories of individual suffering abound. Jay Winter calls this heightened interest – not only an academic, but a general interest – a “memory boom” (1) and he points out that it is the stories of “regular” people, that is, not generals or leading politicians but soldiers in the field and nurses in the field hospitals, which attract more attention now (6). Remembrance is important because people need to find “a way to live with their memories [but also] to keep alive at least the names and the images of the millions whose lives have been truncated or disfigured by war” (12). Remembrance, as a cultural act, helps people establish their own identity within a group. A sense of time is also inherent in remembrance, since it is the past that is remembered, although the degree of retrospective distortion of individual memories and temporal displacement varies from case to case. However, memory in literature might also serve as a regulating force to time since its literary representation takes away part of the subjectivity of the perception of time in favour of regulated narratives of the past. Within these narratives, time can be regulated and artificially structured, but there are also texts where the temporal perception of the narrator or the person is highly subjective and often distorted. The following poetry analysis will shed light on the two aforementioned groups of future-oriented poems and show how differently death can distort and personalise time.

2. Death as ultimate certainty

Rupert Brooke’s sonnet “The Soldier” prepares his addressee for the persona’s possible death and suggests a positive mode of remembrance. The poem starts with an if-sentence: “If I should die, think only this of me:/ That there’s some corner in a foreign field/ That is forever England” (Brooke 1914: 139). Once established, the poem then treats this possible event more like a fact and goes on with the will-future, signaling inevitability, although the word “shall” is used here instead of “will”: “There shall be/ In that rich earth a richer dust concealed” (139). Although Brooke uses “if” as

¹ This term has been under criticism and scrutiny for more than the past decade. As Jay Winter points out: “[collective memory] is not the memory of large groups. States do not remember; individuals do, in association with other people. If the term ‘collective memory’ has any meaning at all, it is the process through which different collectives, from groups of two to groups in their thousands, engage in acts of remembrance together” (Winter 2006: 4). Winter suggests to drop the term altogether and replace “memory”, which he also deems inappropriate, with “remembrance” to “avoid the trivialization of the term ‘memory’ through inclusion of any and every facet of our contact with the past, personal or collective. To privilege ‘remembrance’ is to insist on specifying agency, on answering the question who remembers, when, where, and how?” (3).

the very first word of the poem, the event, namely the persona's death, alluded to in the poem does not carry a sense of unlikelihood with it, which would have been implied by the if-sentence, but that of certainty. Death here seems to be the only possible future for the persona. Paradoxically, the end of time, the persona's personal time, is the only future there is for him. It is a future the persona himself will no longer be part of, but since the addressee will be, the need for consolation before the actual has even taken place arises. The persona does not seem anxious about his death, but he does not desire his demise either. Instead, death is accepted as a patriotic necessity sprung from the persona's morally good role as an English soldier. So while there is most likely not going to be a future for the persona, whose death is impending, the whole focus of the poem still lies on the future: the future of the addressee. The persona already anticipates the grief of the addressee after his death and provides succor in advance. And again despite the initial if-sentence, the poem shows an intricate temporal setting in that it shows a persona writing in the present about an even that is highly likely do happen in the future and meets imminent danger with an even greater air of certainty towards the addressee. Oddly, the persona's own position towards his death appears very neutral, and he is only concerned with the addressee's loss. This might be a direct result of his understanding of his patriotic duty, which eclipses any feeling of fear or sadness in favour of the glory that comes through doing one's bit for the war. It might, however, also be a result of a soldier's increasing apathy caused by action in the field. While the reasons for this lack of any form of self-pity are purely speculative, the temporality of the poem allows at least a glimpse of the persona's attitude towards his, non-existing, future. His plea to treat his death not as a calamity, but as the result of his patriotic devotion to his country, is laden with an underlying self-concept of the patriotic English soldier and glorifies his death as a patriotic act.

While Brooke retains a grave and patriotic tone throughout his poem, Charles Hamilton Sorley's "All the Hills and Vales Along" takes a very different stand. The poem starts just as positively patriotic, "All the hills and vales along/ earth is bursting into song/ and the singers are the chaps" (Sorley 1914: 68), but instead of praising the war effort, it changes its register in line 4: "who are going to die, perhaps" (68). The "chaps" go on singing, encouraged by the persona to "cast away regret and rue/ think what you are marching to" (68), in other words, they are encouraged to march happily and singingly into death. This image is repeated in the last stanza. "On, marching men, on/ To the gates of death with song" (69), emphasizing the inevitability of death. Sorley uses the patriotic image of the singing, heartened soldiers who keep doing their duty for king and country to criticize the futility of the war: "So sing with joyful breath/ For why, you are going to death" (69). For Sorley, this is just as inevitable as it is for Brooke, but unlike Brooke, Sorley stops short at idealising the soldier's death. Instead, death is presented as not only unavoidable, but probably also desirable since it provides the only source of peace and quiet for the soldiers, the only escape from the horrors of war. He uses the image of "sleep" here, a common euphemism for death, but in this poem perhaps more positively than in other writings. The poem ends with "So be merry, so be dead" (69) and although this is perfectly in line with his previous sarcasm, it also carries a serious undertone with it and might be read as the persona's

true conviction that in death at least, the soldiers can be glad and merry. The earth in the poem, however, will continue to exist when “foot/lies numb and voice mute” (69), so the temporal focus here is on the soldiers and their running out of time.

While Sorley focuses more on the end of time as a way out for the soldiers in the war, a way to escape the chaos of war and enter into a more peaceful state, Brooke’s persona appears completely selfless in his care for the addressee. Yet, glorifying the persona’s death as a glorious and patriotic way might in itself be just as selfish as the soldiers’ death wish in Sorley’s poem. In both poems, the soldiers wish for certainty. In “The Soldier” this certainty is achieved by having ultimately fulfilled a patriotic duty, which also gives the soldier a certain degree of peace of mind. In “All the Hills” it is the escape through death and the certainty of having done with the horrors of war that is implicitly desired. Death, in both poems, provides certainty and it is even looked upon in a positive way, albeit for different reasons. The poems here differ greatly in their attitude towards the present. In Brooke, the present is excluded from consideration. In Sorley, it is a nightmarish dread. Both poems stress that the future provides certainty or even peace, at least for the soldiers through the end of the horror or the performance of the persona’s highest duty. However, it is actually the absence of future that brings certainty or peace and it is not time but the absence thereof that is emphasised here. The orientation towards the future is an orientation towards timelessness in death, which is probably impossible to negotiate without recourse to auxiliary temporal constructions such as futurity.

3. Death as the ultimate uncertainty

The second group under scrutiny is that of the people suffering and having to cope with death through the loss of a person or persons. Vera Brittain, a brilliant writer and war service volunteer herself, is one example of the many people who lost not only one person to the war, but a whole circle of friends, relatives and lovers (Bostridge 2010: xiv-xxiv). Her war poetry, written while she was in active service as a nurse in the V.A.D. in London and Malta, shows a high number of time references which mainly support a feeling of uncertainty as to the persona’s future life. Brittain uses tenses, especially future tenses, and subjunctive forms to express just this uncertainty of what the future might hold. The dominant motifs found in many of her poems are loss and the persona’s inability to cope with it and continue her life. The poem “Roundel” makes use of the will-future throughout and exemplifies how death here determines the future for the living. Its first stanza shows that: “Because you died, I shall not rest again,/ But wander ever through the lone world wide,/ Seeking the shadow of a dream grown vain/ Because you died” (Brittain 1917: 41). The persona here is lost in her future and unable to see a positive future for herself because of the death of the addressee. Similarly, the poem “Perhaps” shows how much the persona’s sense of time is distorted and how she is taken out of the regular flow of time: “Perhaps some day the sun will shine again,/ And I shall see that the skies are blue,/ And feel once more I do not live in vain,/ Although bereft of You” (12). We see here that Brittain’s concept of time is a highly subjective one. Using “perhaps” together with a natural phenomenon,

in this case sunshine which goes on happening, indicates that even the natural temporal order of things has ended or is at least suspended for the grieving persona. So much so that she even pulls sunshine in doubt while she is recovering from the shock. Her world is altered by grief and in her world the laws of nature are temporarily suspended and the persona doubts that her world can ever be as before. For the moment, time and nature are void for her and her perception of future and her place in the world is not congruent with the real world. Loss and grief have thus changed “the world” for her, an indication of how subjectively Brittain treats not only time but the whole concept of reality. Her reality is irrevocably marred by the loss she suffered.

Unlike “Roundel”, “Perhaps” implies a possible future for the persona and thus does not show the ending of her future, but a so far indefinite suspension of time. “Time” itself features in the last stanza of “Perhaps”: “But, though kind Time may many joys renew,/ There is one greatest joy I shall not know” (12). This shows even more how subjective time is since time itself goes on and the persona even attributes the image of time as a healer to it while acknowledging that it cannot heal all wounds. For the moment, her perception of time is distorted and the poem implies a sense of stagnation, of being stuck in time. The concept of uncertainty is more prevalent here than in “Roundel” through the use of the word “perhaps”, although this, in turn, is counteracted by the use of the will-future.

Some of Brittain’s poems heavily use temporal allusions. In “Requiem” she compares death with coming to the end of a “long, long day” after which “night is falling” (67), a common metaphor in war poetry. In “Then and Now”, the use of time is completely overt and the persona remembers how nature used to remind her of a person dear to her, while now it only reminds her of his death. Both of these poems show how she uses time references in her work, but since neither of these poems is oriented towards the future, they will only be mentioned in passing. Generally, in nearly all of Brittain’s war poetry, time plays an important role either through the deliberate use of a future tense or through the use of temporal adverbs “perhaps” or “evermore” as in the poem “War”, which likens the war to a “bitter night of tempest and of rain” and which ends with “broken hearts that bleed for evermore” (47). Again, the idea that loss and death determine the sense of time and reality greatly prevails in the poem.

4. Conclusion

Both groups of poems under scrutiny here show a high degree of subjectivity in their treatment of time. For Brooke, time seems to be no longer at the disposal of the persona, and he has insofar finished with time as he never considers a future for himself. Instead, his focus is only on the addressee and their imminent grief. Through the sentence “think only this of me”, he also cuts himself out of their future and wishes them to remember him only briefly and positively. For him, time and his place therein are over, which he states more as a neutral fact. Unlike that, Sorley’s soldiers have a far more personal take to time as they are happily marching towards their own end. As has been stated above, despite Sorley’s biting sarcasm, the image of sleep here might not

only indicate criticism of the futility of war, but it might also express an implicit desire to escape the war through death. Brooke and Sorley's poems present the certainty of death as the only future prospect and thus necessarily do not consider their personas' place in the future, seeing that there is going to be no future for them. Certainty, in both cases, is clearly provided by death, making the personas' outlook to the future non-existent and thus, in turn, definite. Paradoxically, this certainty of death does carry with it a notion of calmness and maybe even a positive outlook.

Brittain's poems, on the other hand, completely lack calmness and certainty. The persona is thrown into a future that has been rendered unpredictable and infinitely uncertain through her loss, which has completely destroyed her subjective world. She has to struggle with even imagining a possible future and her place in it. In Brittain's poems, time becomes even more subjective since reality itself is only a subjective construction that changes with the experiences of the persona. Since Brittain's poems are often about coping with loss, they are inherently future-oriented but also, in a way, related to the past in that it is the past, mainly remembrance, and the marked change from the past to the present that is going to affect the future and render it insecure. Through the events in the past, the future lacks any certainty besides the knowledge that time will go on somehow. Subjectively seen, even the natural temporal order is questioned and questionable and the persona is left to negotiate her place in time and nature anew. Temporality and futurity are suspended for the moment for the persona, which ultimately leads to uncertainty about the future in general.

It has been shown that in both groups of poems the position of the persona and his or her relation to death determines his or her perception of not only the future, but time itself. If the persona is in mortal danger and likely to lose his life, his imminent death creates certainty and closure, whereas a persona experiencing death by proxy through the loss of a loved one is faced with absolute uncertainty regarding the future. In the first group, time is expected to end, leaving the persona with no future at all, but in the second group, time is suspended and distorted, and although there might be a future for the persona, its shape is completely unclear. While generally the acute awareness of time through death is an inherent feature of war poetry, the diametrically-opposed degrees of the certainty death can provide are especially worthwhile studying in greater detail in future-oriented poems. It is especially this intersection of futurity, death and the certainty or uncertainty it entails that make these poems more personal, allowing the reader to experience time not as a given, but as a highly subjective construction.

References

- Bostridge, Mark. *Because You Died. Poetry and Prose of the First World War and After*. London: Virago Press.
- Brittain, Vera. "Perhaps." 1917/2010. In: *Because You Died. Poetry and Prose of the First World War and After*. Mark Bostridge, ed. 12. London: Virago Press.
- Brittain, Vera. "Requiem." 1917/2010. In: *Because You Died. Poetry and Prose of the First World War and After*. Mark Bostridge, ed. 67. London: Virago Press.

- Brittain, Vera. "Roundel." 1917/2010. In: *Because You Died. Poetry and Prose of the First World War and After*. Mark Bostridge, ed. 41. London: Virago Press.
- Brittain, Vera. "Then and Now." 1917/2010. In: *Because You Died. Poetry and Prose of the First World War and After*. Mark Bostridge, ed. 19. London: Virago Press.
- Brittain, Vera. "War." 1917/2010. In: *Because You Died. Poetry and Prose of the First World War and After*. Mark Bostridge, ed. 47. London: Virago Press.
- Brooke, Rupert. "The Soldier." 1914/2010. In: Rupert Brooke. *Collected Poems*. Intr. by Lorna Beckett. 139. Cambridge: Oleander Press.
- Deer, Patrick. 2009. *Culture in Camouflage. War, Empire, and Modern British Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Quinn, Patrick J. 1994. *The Great War and the Missing Muse. The Early Writings of Robert Graves and Siegfried Sassoon*. Selinsgrove: Susquehanna University Press.
- Sorley, Charles Hamilton. "All the Hills and Vales Along." 1914/1985. In: *The Collected Poems of Charles Hamilton Sorley*. Jean Moorcroft Wilson, ed. 68-69. London. Cecil Woolf.
- Winter, Jay. 2006. *Remembering War. The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*. New Haven/London: Yale University Press.

Kerstin-Anja Münderlein

IZVESNOST, SMRT I VREME U POEZIJI PRVOG SVETSKOG RATA

Rezime

Ovaj rad se bavi tipičnim primerima koji se tiču budućnosti u britanskoj poeziji Prvog svetskog rata i to dvema grupama pesama orijentisanim ka budućnosti - onima koje tretiraju smrt kao poslednju izvesnost, i onima koje je tretiraju kao nedokučivu neizvesnost. Ispitujući ih dobijamo uvid u to kako budućnost u poeziji može biti u vezi sa konceptom smrti. Rupert Brook, Čarls Hamilton Sorli i Vera Britan služe kao primeri koji ukazuju na to koliko su zaista prisustvo koncepta budućnosti ili njegovo odsustvo značajni za ratnu poeziju.

kerstin-anja.muenderlein@uni-bamberg.de

THE TEMPORALITY OF LITERARY RECEPTION: THE CASE OF SREČKO KOSOVEL'S "SPHERICAL MIRROR"

Abstract: This paper examines the temporal characteristics of the neurobiological basis of visual perception and reading. The cognitive patterns of meaning are created within the frame of simultaneity. Nevertheless, this simultaneity can be broken down into a strict temporal hierarchy of activations, representing a temporal pattern of the construction of cognitive patterns during literary reading. Further, an analysis of the poem "Spherical Mirror" shows how the interplay between the poetic form (the spatial organization of a poem) and the semantic value of words produces specific cognitive or even perceptual effects related to ambiguity and movement.

Key words: literary constructivism, neurobiology, temporality of reading, spherical mirror, cognitive patterns, ambiguity.

1. Introduction

Reading, as Paul Armstrong notes in his book *How Literature Plays With the Brain*, is not a human inborn activity. We have to learn it from our elders, who have to teach us how to read through a time-consuming educational process. However, it is not only the ease with which we learn language compared to the difficulty of obtaining literacy that arouses attention. The processes of language comprehension as well as the cognitive processes involved in the decoding and comprehension of written signs seem to be strongly culturally dependent and determined.

On the other hand, Mark Changizi shows how our visual system is biased towards recognizing shapes, which occur in the natural environment. Thus, the shapes of Chinese or Japanese or Latin or any other writing system imitate the shapes that are prevalent in natural landscapes. The shapes of letters in the Latin or the Cyrillic script, therefore, are not arbitrary; in fact, they reflect the preferences of the human visual system.

If even the shapes of letters are formed in accordance with the preferences of our visual system, then one wonders in which ways other than this the properties of the human neurobiological apparatus influence the reading processes of decoding letters, graphemes, words, and sentences.

2. The neurobiological foundations of the temporality of reading

First of all, neurons need approximately 1-2 ms to fire; this is the lowest level of the desynchronization of the relation between the human brain and its environment. Therefore, “we are probably late for consciousness by about five hundred milliseconds” (Armstrong 2013: 101).

From an enacted viewpoint, any mental act is characterized by the concurrent participation of several functionally distinct and topographically distributed regions of the brain [...] From the point of view of the neuroscientist, it is the complex task of relating and integrating these different components that is at the root of temporality. A central idea pursued here is that these various components require a frame or window of simultaneity that corresponds to the duration of lived present. (Varela 1999: 272)

Francisco Varela distinguishes between three different time scales of neuronal integration: the 1/10 scale of basic sensorimotor and neural events (10-100 ms), the 1 s scale of large-scale integration (from fractions of a second to 2-3 seconds, the time it takes for a cognitive act to be completed), and the 10 s scale of descriptive-narrative assessments, a longer span in which explicit acts of representational memory may occur (Armstrong 2013: 100).

Furthermore, the cognitive patterns of meaning are coded through the intensity of an electrical impulse, its location, velocity, and through the temporal order of activations. Therefore, these cognitive patterns are extremely difficult to decode and researchers are inclined to call such an array of activations a “bushy model of the brain” (Armstrong 2013: 2–3), by which they refer to the complexity of brain functions and the interconnectedness of many distinct brain areas.

In addition, it is important to underline two more characteristics of our nervous system: 1) “that brain regions are indeed interconnected in a reciprocal fashion”; and 2) “the fact that the brain cannot focus attention on two mutually exclusive configurations simultaneously, but must flip-flop between them” (Armstrong 2013: 74). The first characteristic determines the ability of the higher-level cognitive processes, for example, mnemonic processes, to influence lower level processes, for example, the velocity of the recognition of words in the visual word form area (VWFA or the brain’s letterbox).

The nervous system processes visual information both in hierarchical sequence and in parallel ... The sequential components of visual processing can be classified as early, intermediate, and late vision [...] Early vision extracts simple elements from the visual environment, such as color, luminance, shape, motion, and location [...] These simple elements are processed in different parts of the brain. Intermediate vision segregates some elements and groups others together to form coherent regions in what would otherwise be a chaotic and overwhelming sensory array [...] Late vision selects which of these coherent regions to scrutinize and evokes memories from which objects are recognized and meanings attached [...] Similarly, scientists observe that form is processed by early and intermediate vision, whereas content is processed by later vision. Thus, the early vision features of an art object might be its color and its spatial location. These elements would be grouped together to form larger units in intermediate vision. (Chatterjee 2010: 55)

3. The temporality of the visual brain

The visual brain (that is, the visual regions in the occipital lobe) is also hierarchically organized:

with color leading form (orientation) by 40 ms and direction of motion by about 80 ms. There is a hierarchical chain in anatomical connections, extending from the lateral geniculate nucleus (LGN) to the primary visual cortex (V1) and from there to areas such as V2, V3, V4 and V5 of prestriate visual cortex. In addition, prestriate visual areas are connected to each other hierarchically (Zeki 2016).

100 ms after a stimulus reaches the retina, the primary visual area lights up. Then, roughly 170 ms after the stimulus, the letterbox area becomes active, and after 300 ms activation spreads “into the temporal lobes and activates the superior, middle, and inferior temporal regions of both hemispheres, with an extension into the temporal pole, the anterior insula, and Broca’s area” (Dehaene 2009: 104).

But in order for us to be able to see or read, the brain visual areas have to filter out important elements of any given visual scene and agree on its interpretation within a window of simultaneity. Yet every interpretation is a result of retentional as well as protentional aspects of reading even at the perceptual level. Thus, cognitive patterns or meanings which appear on the Varela’s second level (2-3 seconds) are not fixed and linear but unstable and have a certain expanse in time. The principle of reciprocity enables the temporally and hierarchically subordinate areas to influence areas which have already been activated and their future working properties, thereby enabling a kind of circularity related to the philosophical notion of the “hermeneutical circle” (Armstrong 2013: 54).

Reading proceeds through a series of saccades, which are interrupted by phases of fixation. The fixations last between 200 and 250 ms and the saccades last between 20 and 40 ms. Further, we see more parafoveal letters in the reading direction (around 14) and fewer in the opposite direction (around 4) (Simola 2011: 16) – our perception during reading is therefore not symmetrical. It rather has a temporal orientation towards the future.

During reading, as during every other form of perception, we become conscious of the read words and their meanings at least half a second after the onset of reading and at most 3 seconds after it. At this stage, one of the competing cognitive patterns emerges as the dominant one (a meaning of what we have read), yet others do not disperse but rather stay in the background, ready to emerge. If one of the competing cognitive patterns later gains more support, for example, the interpretation of the nature of an event in a poem or a novel, the first pattern or interpretation gives way to the later one.

And finally, word recognition, which takes place in the VWFA, becomes faster if the read words are visually similar and known to readers. It is worth noting that, for example, the length of a word does not influence the reading pace at all. The consequences of this characteristic of our visual perception during reading are of an immense importance especially in reading poetry, where longer words, if known,

do not influence the reading pace and do not draw attention to themselves, whereas unusual and novel words, even if shorter and relatively simple to perceive, slow down the reading pace and draw more attention to themselves.

The temporality of reading influences and even determines the cognitive processes of language comprehension during reading literature on at least two levels: 1) on the level of neural activations (the principle of reciprocity, levels of attention, and the reading pace) and 2) on the level of the interpretive hermeneutical processes, by which we consciously reflect on the meaning of what we have read, especially when we read poetry, which plays with neologisms and otherwise disrupts the habitual reading pace of a reader. These two levels are not absolutely separated entities, but are rather interconnected through the principle of reciprocity.

The understanding of abstract art goes beyond the activation of the visual brain and reading cannot be fully explained only through the functions of the visual cortex and the VWFA. Nevertheless, the construction of meaning begins at the perception/processing level. The recognized words are further processed in Wernicke's and Broca's areas, where semantic understanding and spoken language are created. Simultaneously, particular motor processing areas are activated in relation to the semantic meaning of the words we hear or read.¹ The meaning of the verb "throw" therefore also entails the "as if" feeling of throwing. To know what "throw" means is also to know how it feels. This does not mean that the feeling is invariable – it changes from person to person and from perception to perception – but there again the meaning changes the same way.

Considering the embodied effects of language perception, linguistic communication, and the function of the VWFA, reader reception has to be understood as a hermeneutical process of an infinite exchange between embodied feelings and neurobiological responses on the one side and the semantic and formal qualities of written words on the other. The meaning of any particular literary text can, therefore, be constructed through this recursive interplay and cannot be definitely stopped at any stage of the process.

In his book *Inner Vision* Semir Zeki understands the historical development of visual arts as an exploration of the borders of human visual perception, where the meaning of a painting or an installation depends (albeit not exclusively) on the functional properties of the areas V1-V6. The content and the form tend to support each other in their cumulative construction of meaningful patterns.

Furthermore, the reception of visual art and literature share even more common ground. If the history of visual arts explores the possibilities of meaning-construction through the visual perception of colors, shapes, lines, and orientations, then the question about a similar development in literature seems to be at hand. One can analyze the relationship between the historical poetic forms and the neurobiological properties of visual perception; the relationship between narrative forms, its content, and the temporality of the processes involved in visual perception; and the relationship between the construction of interpretative meanings of specific literary works and the hierarchical structure of the visual perception.

¹ This effect is called the "embodied knowledge" (Rokotnitz 2007) or the embodied effects of language perception.

4. Srečko Kosovel and the Spherical Mirror

Srečko Kosovel (1904–1926) is one of the most prominent Slovenian historical avant-garde poets. He began by writing impressionist and expressionist poetry, then, drawing on different modernist literary movements, especially Serbian zenitism, Italian futurism, and Russian constructivism, he designed his own variation of constructivist poetry. Perhaps the most distinguished feature of his constructivist poems is the combination of constructivist architectural or technical principles and a pre-modernist conviction that a poem has to express a meaning, some kind of message, and cannot disperse into abstractions or into language games. Kosovel's constructivism, therefore, never diminishes into non-sense; it rather uses modernist poetic mechanisms, for example, sketches, delinearization, multidirectional writing, verbalization, neologization, etc., in order to further his own poetic messages.

Constructivism is one of the most peculiar avant-garde movements in literature. Following the famous constructivist movement in visual arts in the beginning of the 20th century, some poets and writers attempted to transform the principles of constructivist architecture and painting in order to make them applicable also to literature. Their attempts, however, were not always successful. But, as has recently been shown by the Slovenian literary historian Janez Vrečko in his book *Kosovel and Constructivism*, some of these attempts have also been very effective.

The problem with literary constructivism is the visual (architectural) nature of its theoretical principles – like the anti-gravitational architecture of Tatlin or the movement of the Moholy-Nagy's light-space modulator. How can a poet linguistically represent the visual effects of anti-gravitational architecture or movement? How can a poem create the effect of the interplay of oriented lines, widely used by constructivists, or the effect of de-habituation used by fauvists?

On the other hand, constructivists were concerned with the practical values of art – especially with industrial design. Their goal was to bind art and everyday life into a united artifact – the living and moving artistic works. In their view, the artist has to become an engineer (many famous constructivists were actually engineers²), and he has to construct a relationship between technique and art, thereby emphasizing the working progress of artistic construction itself.

Nevertheless, Vrečko proposes a powerful argument that some of Kosovel's poems entail many constructivist properties and distinguished constructivist features. The author named his constructivist poems "cons", which is short for constructions. His aim was to use words as building blocks – not only to build a visual-poetic representation of the object, but to allow the shapes and traces of the working process to speak for themselves.

Perhaps the best example is Kosovel's poem "Spherical Mirror". In this cons Vrečko pinpoints six elementary constructivist components: the interleaving of science (technology) and arts (the use of scientific terms in poetry), moving ("mobile philosophy"), the anti-gravitational principle ("letters grow(ing) into space" – the spatiality of poem), the visibility of the working process ("words as building materials"),

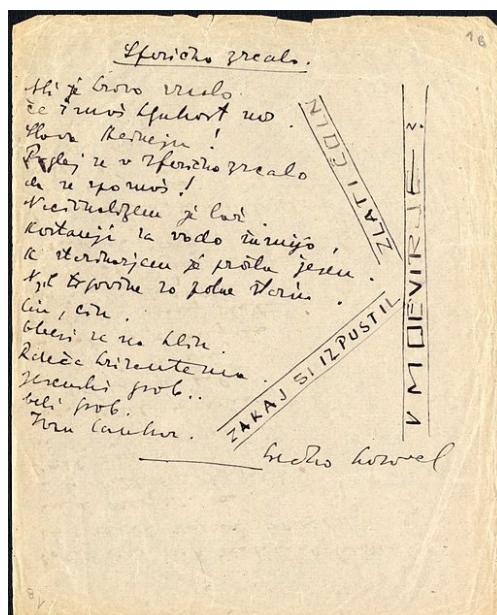
² For example, Khlebnikov, Lissitzky, Gabo, Pevsner, etc.

the author as constructor, equality of form and content, and a transformation of the traditional meaning of the term “engagement” (Vrečko 2015: 147–159).

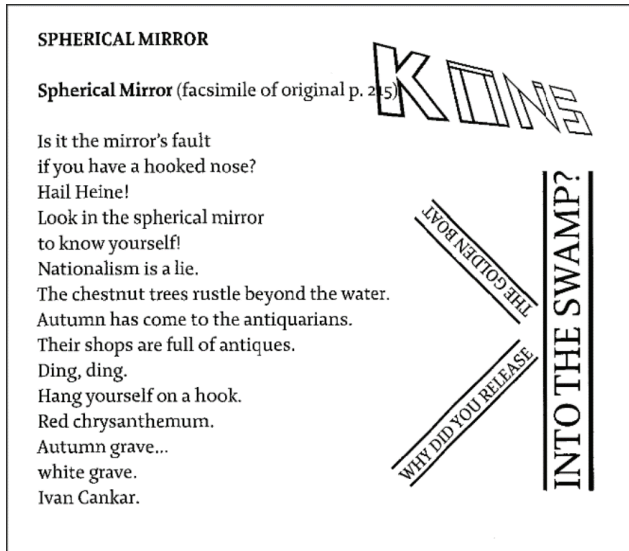
Kosovel’s insights into constructivist poetry were ingenious – he used different modernist writing techniques in order to achieve constructivist effects and introduce constructivist ideas. If Zeki’s insights into the constructivist visual arts, “that artists endeavor to uncover important distinctions in the visual world and discover visual modules that are segregated functionally and anatomically within the brain” (Chatterjee 2010: 54), are correct, the same should also apply to Kosovel’s literature – he constructs his poems in such a manner that the artistic process of the poetic construction remains visible to the reader. The reader has to mentally construct or move in order to be able to extract (and construct) the meaning of a poem.

During the interpretive process, the visual configuration of a poem acts as a temporal map of activations and patterns which merge into a “moving” picture of a meaning of the poem. The words on a sheet of paper do not move, but if they are organized in a specific manner (ambiguity), if they differ from ordinary poetic forms and disrupt ordinary reading procedures, the temporal order of reading becomes visible and draws attention to itself and thereby evokes movement on the perceptual and on the cognitive level.

Let us now look at the poem in question. On top of the English translation³ I have attached Kosovel’s original writing of the poem because the visual form of the translation doesn’t fully follow the spatial organization of the original writing, which subsequently means that the temporality of perception and the construction of cognitive patterns during reading are also not fully preserved.



³ The poem was translated by David Limon and published in Vrečko’s book *Kosovel and Constructivism* (see Vrečko 2015: 147).



Vrečko analyses the poem in terms of a historical and a hermeneutical perspective, searching for its meaning or message. He concludes that:

Kosovel has two recommendations: first, that it is necessary to “raise the melancholy veil”, to go beyond a Kantian disinterested attitude to art; and second, that it is necessary to deny the principle of imitation as doubling reality, as in a normal, flat mirror. Hence the order: “Don’t at yourself in the mirror!” (Int. 138) for the truth of the world is the “convex truth of the world” (II, 625). In this way Kosovel takes issue with both basic principles of traditional art – identification and mimesis ... In front of the spherical mirror there is also the problem of the dissociation of the subject, since concavity diminishes and concentrates ... For the poet as a dissociated subject to see and identify himself, he must look from outside, from the standpoint of the other, which appears to him in the removed and the reflected ... Kosovel is telling the story of what happened outside the mirror, in reality ... This criticism of the traditional work of art and the related institutions is so radical it cannot be taken in at one look – hence the need for mobile viewing ... Basically, this involves opening into non-Euclidian spaces and the post-gravitational problem, for which engineering knowledge rather than artistic knowledge was required, and construction rather than painting composition ... In a spherical lens, that expands and scatters and thus creates a sense of movement, is reflected the whole poem ... Because this is the case we are also dealing with Kosovel’s famous crossing of the “bridge to nihilism”. (Vrečko 2015: 150–157)

5. The case of “Spherical Mirror”

What are the characteristics of the formal organization of this poem? First of all, the most visually distinguished part of the poem is the mirrored writing of the letter K on the right side of the poem. Secondly, the number of words in each

verse ranges from 3 to 6, which means that the letter K always stays within our parafoveal visual field, although our focus follows the letters and words on the left side. Furthermore, the letter K is written mirrored and in parallel lines which do not intersect. Inside these lines there is another set of letters, which we have to read in a different direction, namely bottom up and diagonally. Last but not least, the title of the poem refers to a spherical mirror and the inner part of the letter K resembles the shape of a spherical mirror.

Reading begins via the activation of the primary visual area V1 (50-100 mils after the stimulus). Afterwards, in addition to areas connected to ordinary reading (V4 and especially the VWFA), during the reading of this poem areas V3, V3a and V5 have to be activated (100-170 mils after the stimulus). Those are areas that respond to oriented lines and movement. Afterwards (at least 300 mils after the stimulus but probably much later) the mirrored letter K has to be processed as a “word” with a meaning per se. When we, from a phenomenological perspective, become conscious of the letter K (from 500 mils to 3 sec after the stimulus), the perception of separate lines diminishes via a reciprocal connection between the VWFA, Wernicke’s area, and areas V3 and V5, but our understanding (the cognitive pattern) of the letter K remains influenced by its visual “construction”, and even if we finally do not perceive its lines as “merely lines”, the ambiguity of its construction remains present.

This ambiguity relies heavily on the reciprocity principle. For the ambiguity to be understood as such, the first reading of the lines that construct the mirrored letter K has to proceed as if in reading a sketch – the lines have to be perceived as lines, not as a word or a letter. Then, when the reader perceives these lines in relation to other parts of the poem (the verses on the left side and the inscription within the lines), the letter K as a mirrored K becomes visible and can be processed in the letterbox area, Wernicke’s and Broca’s areas.

Further, while reading the verses on the left side, the parallel lines and the letter K remain within our parafoveal visual field, although in different degrees, depending on the length of the verses. The letter K therefore influences (through the constant activation of areas V3 and V5) the construction of cognitive patterns even during the perception of the verses on the left side. The result is a defamiliarization of their meaning and a construction of a difference between the meaning of the verses per se and their meaning in relation to the letter K.

In addition, the inscription between the parallel lines is written bottom up and in capital letters, thus slowing the reading pace and reading comprehension. Simultaneously, by reading this inscription our attention wanders back up to the beginning of the poem, where we find ourselves reading it again and again in a slightly different manner. This movement creates a hermeneutic circle, which does not influence only the interpretation of a poetic meaning via the relations between multiple meanings of words and verses, but also the perception of the poetic form – the reading of the poem changes the perceptual properties of vision and, therefore, our further readings or even reflections on the poem.

Vrečko asserts that the writing of the letter K is, in fact, an engineering sketch. Perhaps it is – this is at least an interpretive possibility – but it cannot be argued about the existence of visual processes involved in its comprehension. As Zeki has

shown, oriented lines are always perceived and processed in a specific region of our visual brain and even in specific neural cells, depending on the orientation of the lines. Sketches are perceived differently and through a different temporal order of activations from words or sentences. Even if we read these lines as the letter K, associated with “konstruktivizam” (constructivism), “konstrukcija” (construction) and the author’s last name, “Kosovel”, or even his Christian name, “Kvintilijan”, the activation of the respective visual cells evokes our cognitive mechanism for comprehension of sketches. This comprehension is then temporally coded into our understanding of the poem within the frame of simultaneity, even if another more obvious interpretation (the reading of the letter K) prevails at the end.

As part of the interpretive process, this circularity could be understood as a linguistic or a poetic manifestation of the visual effects of a spherical mirror⁴ itself, but it is even more important to see that the manner in which the letter K is positioned in the poem affects the temporality of reading on a conscious and especially on a subconscious level.

On the one hand, the need for deciding on the temporal order of reading influences our first reading of the poem, but on the other hand, the subconscious properties of the temporal de-coding of written signs and lines in our visual cortex influences our overall understanding of the poem via its impact on our cognitive construction of meaningful patterns. The fact that readers perceive the oriented lines which represent the mirrored letter K simultaneously as lines and as the letter K, therefore creating an interpretive ambiguity even at the perceptual level, changes the horizon of expectations with which readers first approach the poem, including the perceptual properties of our visual system. While the letter K is recognized as a letter, our visual areas responsible for perceiving sketches deactivate, but we become aware of the kind of the construction and even of the fact that words also are constructed out of more rudimental materials: letters and lines.

6. Space, time and “Spherical Mirror”

We have shown that the spatial arrangement of the analyzed poem functions as a temporal map of activations which happen during the perception of this poem and influences the reader’s interpretation of its poetic meaning. However, what appears on a sheet of paper in the visual form or shape is not a picture and differs greatly from the classical *carmen figuratum* poetry.

A *carmen figuratum* poem is organized to visually represent a motif, a theme or a symbol, which is related to the poetic meaning of the respective words and verses. It is a static image. There is no interpretive or even perceptual ambiguity which could undermine the relationship between the poetic meaning of the verses and the picture; on the contrary, the picture or the shape underlines the meaning or the main message of the poem. On the perceptual level, such shapes are at first sight,

⁴ A spherical mirror is a device which (in contrast to ordinary or flat mirrors) reflects light in different angles, concentrated in its middle. It, therefore, brings the middle part of a mirrored object up front, whereby the image then gradually diminishes towards its outer side.

even before one begins reading the poem, easily recognized and do not influence the reading of the verses in any way.

In contrast, Kosovel's "Spherical Mirror" does not appear as a *carmen figuratum* poem; it does not represent any shape or form to be recognized as an object or an image. Its visual elements are arranged in a manner that remains visible – the oriented lines must first be perceived as oriented lines and then as the letter K – therefore resulting in the reader's awareness of the constructive process.

The key consequence of the visibility of the construction is that it transforms the perceptual and the interpretive processes in reading this poem. The visual arrangement is deconstructed as a temporal pattern, resulting in perceptual movement, and through the defamiliarization of ordinary reading pace and directions, this temporal pattern ironizes the meaning of the poetic verses. The result is an ambiguity which evokes "cognitive" or "mental" movement – that is the reader's reflection on the construction process itself and the constructive nature of any poetic or even linguistic expression.

7. Conclusion

I have shown that the spatial layout of this poem is constructed in a way which plays with the temporality of our visual perception during reading through the activation of visual areas which normally do not activate during reading. This evokes a perceptual and even an interpretational ambiguity between the left and the right side of the poem, referring us towards movement – an interpretational and a perceptual movement. Moreover, if the form and the content of the poem must work together, perceptual movement should be used in relation to an interpretive ambiguity.

The neurobiology of reading does not explain the whole meaning of the poem "Spherical Mirror" or any other poem; one has to include a historical, hermeneutical, comparative and other methods, which we have done by comparing the neurobiology of reading to Vrečko's historical interpretation of "Spherical Mirror".

In the case of "Spherical Mirror", the neurobiology of vision and reading shows a striking parallel between constructivist poetic ideas and the usage of form, which evokes certain brain areas, emphasizes movement, and promotes an ironic perspective on historical poetic forms. The spatial arrangement of the poem results in a specific temporal pattern of activations and a specific construction of cognitive patterns, which underline the poetic message of the poem.

References

- Armstrong, Paul. 2013. *How Literature Plays With the Brain*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Chatterjee, Anjan. 2010. Neuroaesthetics: A Coming of Age Story. *Journal of Cognitive Neuroscience* 23/1, 53–62.

- Dehaene, Stanislas. 2009. *Reading in the Brain*. New York: Penguin Viking.
- Kosovel, Srečko.
- Rokotnitz, Naomi. 2007. Constructing Cognitive Scaffolding Through Embodied Receptiveness. *Style* 42/4, 385–408.
- Simola, Jaana. 2011. *Investigating Online Reading With Eye Tracking and EEG*. Helsinki: University of Helsinki, Institute of Behavioral Sciences.
- Varela, Francisco. 1996. Neurophenomenology. *Journal of Consciousness Studies* 4. 330–349.
- Varela, Francisco. 1999. Specious Present. In *Naturalizing Phenomenology*. Jean Petitot, Francisco Varela, Barnard Pacoud, Jean-Michel Roy, eds., 266–314. Stanford: Stanford University Press.
- Vrečko, Janez. 2015. *Kosovel and Constructivism*. Ljubljana: Ljubljana University Press, Faculty of Arts.
- Zeki, Semir. 2002. Neural Concept Formation and Art. *Journal of Consciousness Studies* 9, 53–76.
- Zeki, Semir. A Massively Asynchronous, Parallel Brain. In *Philosophical Transactions B*. (Online)
- Available: <http://rstb.royalsocietypublishing.org> (2016, March 29)
- Zeki, Semir and Lamb, Mathew. 1994. The Neurology of Kinetic Art. *Brain* 117, 607–636.
- Zeki, Semir. 1998. Art and the Brain. *Daedalus* 127/2, 71–103.

Igor Žunkovič

TEMPORALNOST KNJIŽEVNE RECEPCIJE: SLUČAJ “SFERIČNOG OGLEDALA” SREČKA KOSOVELA

Ovaj rad istražuje temporalne karakteristike neurobiološke osnove vizuelne percepcije i čitanja. Kognitivni obrasci značenja stvaraju se unutar okvira simultanosti. Međutim, ova simultanost može se razložiti jasnu temporalnu hijerarhiju aktivacija, predstavljajući temporalni obrazac konstrukcije kognitivnih obrazaca tokom čitanja književnog dela. Štaviše, analiza pesme Sferično ogledalo pokazuje kako uzajamno dejstvo poetične forme (prostorna organizacija pesme) i semantičke vrednosti reči dovodi do specifičnih kognitivnih ili čak perceptivnih efekata vezanih za dvosmislenost i kretanje.

igor.zunkovic@ff.uni-lj.si

ДАТУМ У ПОЕЗИЈИ: ТЕКСТ И ПАРАТЕКСТ

Сажетак: Циљ рада јесте истражити присуство и значај датума у поетском тексту и у његовим рубним просторима, у наслову или на крају песме. Функцију датума условљавају различита поетичка упоришта текстова, али и специфичности везане за песникову биографију и актуелне историјске догађаје. Зато се и сама склоност песника брижљивом датирању песме, или видан отклон, могу посматрати у релацији са његовим аутопоетичким ставовима. Датум у наслову песме или збирке често упућује на значајне историјске догађаје (нпр. В. Б. Јејтс, В. Х. Оден), али може имати и потпуно индивидуални, лични значај, попут дневничког записа, затим бити везан за властити или туђи рођендан, или за смрт драге особе. Имао општу или индивидуалну маркантност, датум везује песничко дело за одређени тренутак у времену и тиме директно упућује на материјалност и социјалну инволвираност аутора, ма колико он у самој песми био апстрактна инстанца.

Кључне речи: датум, поезија, датирање, време, историја, исповест, данас, политика

Уводна разматрања

Датум подразумева идентификацију одређеног дана у календарском систему и референтну тачку за рачунање проласка времена, а у свакодневном животу прихватимо га као датост, издвајајући оне који су нама или генерално, у историјском смислу, значајни и упечатљиви. У поезији, која начелно тежи превазилажењу ефемерног и тренутачног, датум није честа појава. Он се најчешће јавља на крају песме, као њен паратекстуални елемент, као лиминална забелешка коју читалац може и не мора да узме у обзир. Паратекст, према Жерару Женету, подразумева све оно што представља или уоквирује текст, попут наслова, поднаслова, посвете, предговора, белешки, епилога, садржаја, а фигурише као рез између текста као материјалног предмета и оног света који твори сам текст. Иако пише о години издања на књигама или датумима у оквиру наслова поглавља у епистоларном роману или дневнику, Женет се у својој књизи *Seuils* (1987) не бави баш овим феноменом датирања песме, вероватно због тога што пише превасходно о обимнијим жанровима и што има на уму најпре текст као

¹ Рад је настао у оквиру рада на пројекту Министарства просвете, науке и технолошког развоја број 178005 „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности“.

књигу. Датирање песме, односно стављање датума испод главног текста песме суптилнији је облик укључивања свести о њеном тренутку настанка, почетку или крају писања, поводу, моменту обраћања, него онај када се датум налази у наслову песме или у самом ткиву текста.

Анализирајући чувени говор, насловљен „Меридијан“, који је Пол Целан одржао 22. октобра 1960. године када је примао награду „Георг Бихнер“, Жак Дерида у свом тексту *Шиболет: за Пола Целана* пише о песниковом схватању песме као „језика појединца који је задобио облик“. Песма је, дакле, сингуларност, усамљеност, али она говори, тежи ка присутности и тајни сусрета. Целан поставља питање о томе шта повезује појединачно са његовим датумом: „Можда можемо рећи да у свакој песми остаје уписан њен 20. јануар? Можда је оно ново у песмама које се данас пишу управо то: што се овде најјасније покушава да чува спомен на такве датуме? Али зар сви ми не пишемо полазећи од таквих датума? И којим датумима се ми приписујемо?“ (Целан, 2008: 298). Дерида тумачи ову релацију:

„Данас, на данашњи дан, овог датума. И ово обележавање данашњице можда нам говори нешто о суштини песме данас, за нас сада. Не о суштини поетике модерности или постмодерне, не о суштини епохе или периода у некој историји поезије, него о ономе што се ‘данас’ збива ‘ново’ поезији, песмама, што се збива на данашњи дан.

Оно што им се збива на данашњи дан управо је датум, извесно искуство датума. Веома старо, свакако, без датума, али апсолутно ново од овог датума“ (Derrida, 1986: 18–19).

Целан види два проблематична места у овом обележавању данашњице. Прво је питање како дешифровати датум некога *другог*, незаменљив, појединачан, како га присвојити. Други проблем је што песма, остајући свесна датума на који настаје или о којем пева, говори свима, па и онима који не деле јединствено искуство тог датума. Датум је изазов на чију се сингуларност настоји одговорити општошћу комуникацијског и естетског чина. Иако Целан, а с њима и Дерида, говоре више о датуму као апстракцији, а не нужно оном који се на конкретан начин појављује у песми, ово су важне смернице за сагледавање датирања песме или датума у њеном ткиву.

Поступак датирања и условљеност контекстом

Релативно чест је случај да песници забележе датум на крају песме настале поводом неког догађаја, приватног или јавног. Датум делује попут шифре за откључавање текста, за контекстуализовање, и обично га приређивачи доцније везују за дату песму као нераскидиви део. „За разлику од релативно вештачких подела на сате и недеље, дан представља темпоралну јединицу која се природно јавља, приметну, ону коју технологија и људска иновација не могу изменити; као што би се Хајдегер сложио, он је *’најприроднија’* мера за време“ (Randall,

2007: 3), пише Брајони Рендал у својој књизи *Модернизам, дневно време и свакодневни живот*. Она скреће пажњу на утицај радничких штрајкова, Првог светског рата, појаве феминизма, развоја психологије, као значајних друштвено-културних чинилаца, на модернистички доживљај дана и данашњице као репетитивних и истоветних, али истовремено и као неизрецивог, неисказивог свакодневно живућег постојања. Џојсов 16. јун 1904. прави је пример оваквог комплексног односа према времену и датуму, а многи проучаваоци нагласили су управо значај изузетног, епифанијског тренутка за модернисте.

Као примере за изузетно датирање неке песме можемо узети два различита случаја у којима су датум и контекст објављивања одиграли кључну улогу. Вилијам Батлер Јејтс објавио је песму „Romance in Ireland“, са поднасловом „On reading much of the correspondence against the Art Gallery“, у новинама *Irish Times* 8. септембра 1913. године (уп. Bornstein/Tinkle, 2001: 236–244). Уз њу је стајао датум 7. септембар, а објављена је недељу дана по покретању насилних и дуготрајних радничких протеста у Даблину. „Dublin Lock-out“ у Јејтсовој инспирацији за ову песму повезан је са понудом сер Хјуа Лејна да дарује своју колекцију модерне уметности граду Даблину, под условом да се изгради галерија, о чему се жучно расправљало и предлог је одбијен. Песма је свој природан контекст пронашла у вестима о актуелностима, објављеним поред ње у новинама. Доцније, зарад објављивања у збирци, Јејтс је осећао потребу да га надомести белешком и мењањем наслова у „Септембар 1913“ („September 1913“). Иако се песма данас чита и тумачи универзалније него што је то морало бити са првом верзијом, која је у извесном аспекту била пригодна, њен наслов и прецизно временско лоцирање заувек је везују за одређени историјски догађај и налажу читаоцу да се заинтересује за њега.

Сродан пример представљале би временске одреднице поеме „Један човек на прозору“ Милана Дединца. Сегменти поеме уводе се одређењима: „четврт часа касније“, „после пола сата бесмисленог стојања“ и „мало доцније, после кашља“, док се поема завршава реченицом: „И ја, ја сам паук под њим, доле, што се клатим, што се љуљам расањен на тим високим зрацима од метала, на тим Сунчевим зрацима, рањав и крвав, и празан, разапет овде, 14. априла, на овом прозору“ (Дединац, 1957: 189). Година се појављује у постскриптуму, одломцима из дневних новина *Политика* и *Време* од 15. априла 1937. У њима се говори о снажној кошави која је захватила Београд претходног дана. Испрва је објављена у часопису *Наша стварност*, септембра 1937, у броју посвећеном одбрани културе у Шпанији, што се одразило на начин доживљавања ове песме. Књига се такође појављује 1937, са врло прецизним датирањем (13.9.1937), а садржала је и два снимка београдске кошаве од 14. априла. Дединчево датирање и паратекст у коментару у *Нашој стварности* Душан Матић и Коча Поповић тумаче тиме да је писац „суочио свој унутрашњи доживљај једног спољног догађаја, у овом случају елементарне непогоде, са професионалним новинским бележењем истог тог догађаја“ (Дединац, 1981: 242). Управо, дакле, ослањање на паратекст из дневне штампе пружа овом датираном лирском, надамте ирационалном доживљају профано утемељење, или снажан дискурзивни контрапункт.

Поједини песници датирају све песме или већину, представљајући своје дело као хронолошки след и целину. Руска песникиња Марина Цветајева живела је у изузетно турбулентном периоду, али у својим песмама није обрађивала значајне историјске догађаје, враћала се фолклору, миту, или окретала интимној, дневничкој догађајности. Но, она доследно датира своје песме, у циклусима се управо кроз датирање очитује процесуалност, а наративна нит поткрепљена је утиском о протицању времена. Цветајева није била у могућности да своју поезију штампа редовно, одржавајући поетички развој кроз опус, тако да датирање може бити логичан потез. Пишући о познијој поезији Ане Ахматове, А. Харингтон пише како је песникиња у периоду када није могла да објављује, посвећивала велику пажњу паратексту, у којем важну улогу има и датирање, чиме је проблематизовала границе текста и историјског *ја* које говори, односно створила простор за гласове чија се лоцираност у одређеном историјском тренутку наглашава, самим тим што су у реалности морали да ћуте. Управо оно што Цветајева пише у свом есеју „Песник и време“ из 1932. године, показује колико је та ситуација комплексна:

„Из историје се не може побећи. (...) Бити савремен за песника не значи прогласити своје време најбољим нити га просто прихватити – не је исто одговор! – није то чак ни осећање потребе да се да овај или онај одговор на догађаје (песник је сам догађај свога времена и сваки његов одговор на тај самодогађај, сваки самоодговор, биће одмах одговор на све) (...) Савременост је показатељ једнога времена, оно по чему ће се судити о њему: не налог већ налаз. Савременост је већ сама по себи избор“ (Цветајева, 1990: 44–53).

Проблематизација позиције лирског субјекта, као и сучељавања личног и колективног, каузалности и произвољности, може се сагледавати и у датирању песама у збирци *Nox microcosmica* (1955) Марка Ристића. Пошто су у збирци заступљене песме из периода 1923–1953, датирање се чини логичним, особито у контексту надреалистичког укрштања документарног и фабулног. У таквом оквиру, песма „Рођен 20. јуна 1902. године“ постаје вишеструко временски одређена: датумом из наслова, који уистину представља песников датум рођења, датумом на крају песме – 16. јануар 1933, стихом „у јануару месецу почиње година 1933“, али и тиме што бива објављена тек 1952. године, у фебруарско-мартовском броју часописа „Младост“, а 1955. у *Nox microcosmica*. Песма узима одређени датум из 1933. године, датум настанка песме, оно *данас* када се лирском субјекту догодило да размишља о себи као некоме ко је рођен датог дана и има тридесет и једну годину. Песма преиспитује важност тих бројева којима је лирско *ја* за сав живот обележено, јесу ли они нешто у шта треба учитати значење или су произвољност и случајност коју везујемо за све друге датуме који нису наш датум рођења. Асоцијативно се доводе у везу различити временски планови:

У јануару месецу почиње година 1933.
 Јануар је њен шешир и њена ћелава глава
 Оно мало што има косе бело је дакле седо чудно
 За новорођенче заиста чудно и неочекивано

.....
На томе путу од главе до пете лежи срце
Срце године је мај по општем мишљењу
Од првог до тридесет и првог је мај

Тридесет и један откуцај срца моје тридесет и прве године
Јер овај исти век је две имао године
Када се родио потписник ових редова
Непрестано се понавља његово срце монотono (Ристић, 1955: 212–213).

На овај начин поставља се у паралелу бројчано, рационално устројено време и непоуздано, варљиво устројство личности. Лирски субјект, са мишљу „затрпаном муљем психопатије свакодневног / И тешким талогом новинске фарбе“ (Ристић, 1955: 213), ослања се на датум као на извесност и преиспитује зависност властитог идентитета од те извесности, чак и ако је она потпуно насумична, произвољна.

Датум као меморабилија: јејтс и оден

Примери из поезије ранијих епоха показују да се датуми укључени у наслов песме најчешће односе на кључне догађаје у животу појединца или породице (Ен Бредстрит, Бајрон, Вордсворт). У раном XX веку може се пак пронаћи низ примера датума у наслову везаних за значајне историјске догађаје и та промена односа према догађајности рефлектује извештај осећај расцепа времена на приватно и јавно или опште, али представља и отклон од парнасовско-декадентне и симболистичке незаинтересованости за историју или колектив. Свест о томе како догађај којем се сведочи постаје историја, прелази из личног доживљаја у колективну перспективу. Јејтсова песма „Ускрс 1916“ или „1. септембар 1939“ Вистана Хјуа Одена управо су таква остварења у којима се потенцира укрштај приватног и јавног, а датум као део културе сећања надвладава интимно проживљене тренутке дана. Датум постаје општа успомена и политичко у њему лирског субјекта обележава као сведока историје, значајног догађаја који је искочио из временског поретка, али у њему опстаје и искуство свакодневице, чинећи ове песме дубоко амбивалентним.

Јејтсова чувена песма „Ускрс 1916“ настала је поводом Ускршњег устанка у Даблину, када су се ирске републиканске снаге побуниле против британске владавине, преузеле стратешка места у граду и држале их од 24. до 30. априла, да би потом вође биле ухапшене и погубљене. Песник ју је објавио тек 1921. године. За Јејтса датум функционише као меморабилија, осим истицања у наслову, он га уграђује и у структуру песме, која има четири строфе, од којих прва и трећа имају по 16 стихова, а друга и четврта по 24. Памтљиви рефрен „A terrible beauty is born“ насупрот прозаичним описима погубљених побуњеника, инсистира на трансформацији коју иницира жртвовање. Јејтс је у време устанка, као и током читавог Првог светског рата, боравио у Стоун котицу у Сафоку,

и тамо је из Лондона добијао исечке из новина о значајним догађајима. Као што у зборнику *Сећање на 1916. годину* пише Николас Ален, првобитна инспирација Јејтсове песме потиче управо из текста анонимног дописника листа *Daily Chronicle* од 9.5.1916. У том тексту, погубљене вође представљене су кроз своје професије и тежње, у свакодневном, обичном окружењу: „Мисао о њима дирљивија је утолико што то нису били великани. Последњи пут сам видео овога на чајанци у једном даблинском хотелу; последњи пут кад сам видео онога, саветовао се са мном око неког књижевног подухвата. (...) Чинили су ми се неделотворни, занемарљиви. Каквим чудним струјама су они, сламке на потоку, донете до овог страшног океана?“ (Allen, 2016: 171). Сличност са Јејтсовим полазиштем у песми и завршном метафором је упадљива, а отуда и утисак о непосредном сведочењу лирског субјекта. Песниково потенцирање свакодневног живота страдалих чита се у светлу чињенице да је „свакодневица плиткост (...); али ова баналност је такође оно што је најважније, ако нас враћа постојању у свој његовој спонтаности и док се доживљава – у тренутку када, доживљавањем, измиче сваком спекулативном изразу, можда и свакој кохеренцији, правилности. (...) Увек се сусрећу две стране: свакодневно са својим монотоним стилем, мучно и прљаво (безоблично, статично), и неисцрпно, неодбациво, вечно незавршено свакодневно које увек узмиче облику или структури“ (Blanchot, 1987: 13). Овако дочарано свакодневно у историјско-политичком догађају има везе са начином на који штампа приступа вести или фигури. Стога се и Јејтсова употреба датума у паратексту може сагледавати као контрапункт оној митопоезијској, алегоријској црти у његовом песничком изразу. Ова комбинација чува га од патетике и наиве, с једне стране, и од ироније и баналности, са друге.

Оденев пример показује како поступак овековечења датума и песниковог односа према историјском догађају може имати и негативан ефекат. Као и Јејтс, Оден је имао изузетан дар за писање памтљивих, упечатљивих стихова и један је од најцитиранијих англоамеричких песника. Из песме „1. септембар 1939“ позајмљивани су стихови за више политичких кампања у САД (уп. Smith, 2004: 235). Песма је објављена поводом избијања Другог светског рата у часопису *The New Republic* 18.10.1939, а указује на историјске неуспехе и трвења, напоре до постављајући кризе колектива и појединца. У њеном ритму и местимично подигнутом тону одјекује Јејтсов „Ускрс 1916“, а у последње две строфе Оден се окреће порукама које може пружити дати преломни тренутак и долази до стиха, доцнијег „слогана“, „We must love one another or die“. Но, разлика од 23 године између ове две песме ипак је значајан период за начин успостављања релације између политичког и поетичког у песништву, а нарочито у таквом, помало превазиђеном сагледавању историјских токова као усмерених, навођених ка одређеном тренутку у времену, односно учитавању логике у насумичне и удаљене историјске догађаје. Оден се брзо дистанцирао од песме, налазећи је претенциозном и без неопходног самокритичног упоришта, тако да је у каснијих објављивањима избацивао дату строфу, мењао проблематичан стих у „We must love one another and die“, или песму потпуно изузимао из књига. Ипак, она бележи врло значајну транзицију песника од Европе ка Америци, као што бележи Ричард Р. Бозорт:

„Моћ ’1. септембра 1939‘ у извесној мери потиче из прекорачења дистанце између Тукидида и данашњег тренутка, као и Европе поново у рату и неутралне Америке. Највише услед ове експанзивности Оден је касније потискивао песму због њене ’неизлечиве неискрености‘ – њеног повлађивања, како је он то видео, оној врсти реторичке нескромности којом га је искушавало то што је био чувен у Британији и коју је оставио тамо, делом да би побегао (нав. према *Early Auden*, стр. 201). У исто време, својим изразом усамљене свести која посеже за другим ’иронијским тачкама светлости‘ (*EA*, стр. 247), ’1. септембар 1939‘ антиципира егзистенцијализам његовог дела у наредним годинама. Оден је видео Америку као земљу модерне индивидуалности без корена, а Менхетн као њено оваплоћење. Пресељење тамо био је његов начин да буде потпуно модеран“ (*Vozorth*, 2013: 99).

Савремена поезија и проблематизација датума: бериман, лоуел, левертгов, секстон

На трагу оваквог разумевања модерне индивидуалности, особито у америчкој средини, може бити и последњи низ примера којима ћемо се бавити. За разлику од успостављања односа према заједници, политичком и историјском, које почиње да се доима као непоуздано, некохерентно и без ранијих моралних условљености, појединац се усредсређује на себе, тематизујући самооднос и настојећи преко исповедног модуса да дође до некаквог самооткривења. Осећај историјског времена бледи, као што то пише Кристофер Лаш у својој књизи *Култура нарцизма* (1979), а нарцизам постаје прибежиште савременог човека при савладавању празнине и тескоба, као и његово кључно обележје.

„Популарност исповедног модуса сведочи, наравно, о новом нарцизму који на-паја читаву америчку културу; али најбоље дело овог типа настоји, управо кроз самооткривање, да досегне критичку дистанцу у односу на сопство и да стекне увид у историјске силе, репродуковане у психолошком облику, које су учиниле сам концепт сопства све више проблематичним. Сам чин писања већ претпоставља извесно одвајање од себе; а објективирање сопственог искуства, као што су показала психијатријска проучавања нарцизма, омогућава да ’дубоки извори грандиозности и егзибиционизма – након што бивају адекватно преусмерени, укроћени и неутралисани – нађу пут‘ до стварности“ (*Lasch*, 1991: 17).

Честа самотематизација путем истицања у песми датума који за ширу јавност немају никакву релевантност, предочава немогућност успешног повезивања са некаквим *ми* заједнице и стога наглашавање властите позиције и осећања, недовољно репрезентативних за ту заједницу и друштвени живот. Добар пример овог односа може бити „22. Песма из снова“, која носи и наслов „О 1826-ој“ из збирке *77 Песма из снова* (*77 Dream Songs*, 1964) Џона Беримана, у којој се побрајање свега онога што *ја* јесте – потпуно диспаратног и самоисмевајућег – завршава позивањем на значајан историјски датум.

I am the little man who smokes & smokes.
 I am the girl who does know better but.
 I am the king of the pool.
 I am so wise I had my mouth sewn shut.
 I am a government official & a goddamned fool.
 I am a lady who takes jokes.

I am the enemy of the mind.
 I am the auto salesman and love you.
 I am a teenage cancer, with a plan.
 I am the blackt-out man.
 I am the woman powerful as a zoo.
 I am two eyes screwed to my set, whose blind—

It is the Fourth of July.
 Collect: while the dying man,
 forgone by you creator, who forgives,
 is gasping “Thomas Jefferson still lives”
 in vain, in vain, in vain.
 I am Henry Pussy-cat! My whiskers fly.

Бериманова песничка персона, Хенри, овде се појављује у низу исказа субјеката различитих полова, расе, узраста, професије, у хору гласова, „паради америчких грађана“. „Све ове фигуре делују истовремено умртвљено и парокосно, можда чак и претећи; звуче као преваранти или сналажљивци, или, у случају *владиних званичника*, неспособњаковићи. Они су, такође, и савремени грађани Адамсове и Џеферсонове замишљене демократије. Дакле, када последња строфа започне стихом ‘Четврти је јул’, мрачна иронија Дана независности је јасна: садржана је у овој колекцији плутајућих, издвојених, олошких америчких индивидуалаца“ (Ferguson, 2003: 291). Овај низ пресеца се упућивањем на 4. јул 1826, када су, стицајем околности, умрли и Џон Адамс, други по реду председник САД, и Томас Џеферсон, његов наследник, трећи председник САД, а на педесету годишњицу установљавања Декларације о независности, на којој су сарађивали. Адамс је умро не знајући да је Џеферсон умро раније тога дана и отуда његове речи да овај и даље живи. На фону шаливо-заједљивог набрајања из претходне две строфе, историја се очитује као анегдота без симболичке вредности, као фактор произвољности у судбини појединца, узалудан труд, што се заокружује Хенријевим егоцентричним и ругалачким узвиком. Он, дакле, не жали за вредностима очева оснивача, већ подвлачи стање солипсизма и самодовољности савременог друштва.

Сродно овој квазиполитичкој Беримановој песми функционише и читав низ остварења Роберта Лоуела, најпре, рецимо, његова песма „Дан инаугурације: јануар 1953“ („Inauguration Day: January 1953“) из збирке *Скице из живота* (*Life Studies*, 1959). Она полази од приватне анегдоте, али се утисак о друштвеној ситуацији јануара 1953. и историјским реперкусијама не губи, већ наглашава кроз шаливо-апсурдни тон последњих стихова („and the Republic

summons Ike, / the mausoleum in her heart.“; Lowell, 2007: 11). Но, ради илустрације различитих модуса употребе датума у савременој поезији, задржаћемо се на неким каснијим Лоуеловим песмама, из збирке *Историја (History, 1973)*. Песме у овој збирци непрестано жуде за неким контекстом – библијским, литерарним, митолошким, историјским – у оквиру кога ће се сталне Лоуелове преокупације сопством и међуљудским односима проблематизовати у узбудљивој јукстапозицији. Широка тематски замаха збирке обухвата низ песама посвећених песницима и другим значајним личностима, бројне године рођења, смрти, датуме у којима се сабирају асоцијативно повезани догађаји и људи. Песма „Дан сећања, Лондон 1970-их“ („Remembrance Day, London 1970's“) у асоцијативном следу разматра могућности и границе сећања, појединачног и колективног:

Flipping the *Sundays* for notice of my new book,
 I lost my place to a tall girl, a spine and ribs;
 she bought every paper, even *News of the World* –
 she had reason, her face on every front page:
 Olympic runner, Lillian Board, and twenty,
 told yesterday she is a cancer victim...
 In my coat I found a leaflet: „Our beloved
 Ruth Fox... her first and last book, *Catch or Key,*
Journeys to far off lands or strolls at home,
 was read by Frances Mintern Jones at the service
 last Friday in the New England Poetry Club...“
 The remembered live, bagpipers in tan kilts,
 their old officers in black suit, bowler and poppy,
 their daughters on the sidewalk keeping their step (Lowell, 1973: 198).

Поводом међународног Дана сећања на жртве Првог светског рата, а полазећи од сујетног чина трагања за написом о својој новој књизи у новинама, Лоуелов лирски субјект сучељава непосредне реакције на трагедије и губитке и оне колективне, готово обезличене. Човек подстиче сећање: некад званично, на одређени датум, некад кроз глад за сензацијама у штампи, некад кроз текстуално завештање, које као да је заувек мртворођено, без наставка или приказа у новинама. Два књижевна дела се постављају напоредо, као и два подвига – ратних бораца и олимпијске победнице. Стих „Они којих се сећамо живе“ делује као да ће увести неку мудру поенту на крају, али се Лоуел, као и обично, окреће хуманој и готово аисторијској слици, трагикомичној, приземној, дирљивој сцени параде ветерана. Личније и интимније је дочарано сећање у песми „Рендал Џерел 1. октобар 1965.“ („Randall Jarrell 1. October 1965“), која се односи на Џерелову смрт, али сам датум није датум његове смрти (14. октобар 1965). „*Sixty, seventy, eighty: I would see you mellow, / unchanging grasshopper, whistling down the grass-fires; / the same hair, snow-touched, and wrist for tennis; soon doubles / not singles...*“ (Lowell, 1973: 126). Будући песников живот даје се само замислити, на фону идиличне успомене из младости, али завршни стихови доносе маестралну слику, спој лепоте и бруталности, која уметнички преобликује песникову насилну смрт у саобраћајној несрећи: „Randall, the scene still plunges at the windshield, / apples redden to ripeness on the whiplash bough“ (Lowell, 1973: 126).

Са овом Лоуеловом песмом поводом смрти пријатеља може се упоредити песма Дениз Левертов „За Р. Д, 4. март 1988“ („To RD, March 4th 1988“), настала поводом смрти песника Роберта Данкана. Ни ова песма не обележава датум смрти (3. фебруар 1988), већ онај који сам субјект, из различитих разлога, повезује са губитком. Тим путем се чак и тако пресудан, коначан и у биографском смислу незаобилазан датум попут датума рођења и смрти, сагледава из личне перспективе, из разматрања онога шта та смрт значи за мене, а не представља песму *in memoriam* какве су се писале у ранијим епохама. Обе песме носе ауто-биографски и исповедни импулс и дочаравају значај изгубљеног пријатељства, али се лирски субјект Левертове бави сопственим помешаним осећањима и прави визију измирења са пријатељем с којим се разишла давно пре његове смрти. Док Лоуел од Церелове бруталне смрти прави песничку слику и тако је естетизује, Левертова у својој неметафоричној песми разговорног тона, готово лаког, потпуно занемарује естетичку димензију и однос лирског ја и Данкана предочава кроз конкурентни однос и питање ментора („You were my mentor. Without knowing it, / I outgrew the need for a mentor. / Without knowing it, you resented that, / and attacked me. I bitterly resented / the attack, and without knowing it / freed myself to move forward / without a mentor“; Левертов, 1989: 4), који се разрешава тек у оностраној визији.

Именовање песме датумом у циклусу *Шкорпијо, неваљали пауче, умри: Хороскопске песме (Scorpio, Bad Spider, Die: The Horoscope Poems, 1971)* Ен Секстон засновано је у потпуности на приватном, личном, исповедном модусу, тако да тај датум фигурише као дневнички запис. Песме имају и важан паратекст: хороскопску прогнозу за тај дан, са којом песма у извесном смислу полемише, поиграва се баналношћу њених савета, поука или упутстава, али се та два дискурса толико очигледно сударају да често постижу комичан или апсурдан ефекат, не укидајући тиме дубоко трагично искуство сопствене неадекватности, породичних проблема, менталне болести. Скоро све песме су, притом, и датиране, с тим да су датуми у наслову и на крају потпуно различити:

FEBRUARY 21st

The day is favorable for teamwork.

The photograph where we smile
at each other, dark head to light head,
sits on my desk. It lay unknissed all week.
That photograph walked up the aisle
for the twenty-three years we've been wed
on onward into Carolina, cheek to cheek.
Husband, mad hammer, man of force.
This last week has been our divorce.

I'm not a war baby. I'm a baby
at war. Thumbs grow into my throat.
I wear slaps like a spot of rouge.

Woodsman, who made me into your tree?
Drowner, who made me into your boat?
Lover, I feel a darkness, I feel a fugue
come over us. The photo sits over my desk
as we dance the karate, the mad burlesque.
October 30, 1971 (Sexton, 1981: 600)

Секстонова свој датум поставља насупрот поузданости и предодређености хороскопске прогнозе и урања га у приватно време личних референци, али је, за разлику од дневничког записа, сам текст песме изузетно комуникативан, у смислу да се имплицитно обраћа замишљеном аутору интертекста, хороскопа, али и другим лицима у другој строфи, док смењује *ja* и *mi* исповедну позицију. Тиме се претпоставља да постоји, без обзира на произвољност датума за читаоца, заједничко, познато искуство, које је садржано у неком важном, преломном тренутку за индивидуу, а који је заједници и свету ирелевантан и непрепознатљив.

Закључак

Издвојивши неколико примера из савремене америчке поезије, желели смо да укажемо на један заокрет у перципирању времена и његових кључних момента, без претензије да из тога извучимо опште закључке. Од политичког ка индивидуалном, од заједничког ка личном, датум доживљава трансформацију какву и многи други елементи поетског израза, у којем се тежња за универзалношћу и повлашћеним тренутком замењује одређеним техникама карактеристичним за књижевну прозу, новинарство или популарну културу. Ма каква била инспирација или мотивација увођења датума у песму, јасно је да савремена или постмодерна поезија прави отклон и од њутновске концепције времена и од оне модернистичке, подрива идеју о његовој кохеренцији, те „пригрљава могућност, дисконтинуитет и нестабилност“ (Olsen, 2010: 481). Она свој датум више не чува као историјску реликвију или споменарски запис, већ можда као једну од кутија-асамблажа Џозефа Корнела у којој се налазе насумични објекти, али је њих ипак нашао аутор-субјект, а дата ирационална јукстапозиција настоји да интеракцијом са реципијентом побуди овај фрагментарни свет и, неретко, у њега учита властите датуме и носталгије.

Литература

- Allen, Nicholas. 2016. Cultural Representations of 1916. In *Remembering 1916*, R. S. Grayson, F. McGarry, eds. 168–180. Cambridge University Press.
- Berryman, John. 2010. *77 Dream Songs*. American Book-Stratford Press.
- Blanchot, Maurice. 1987. Everyday Speech. *Yale French Studies*, No. 73, 1987, 12–20.
- Bornstein, George and Theresa Lynn Tinkle (Eds.). 2001. *The Iconic Page in Manuscript, Print, and Digital Culture*. The University of Michigan Press.

- Bozorth, Richard R. 2013. American Homosexuality, 1939–1972. In *W. H. Auden in Context*, Tony Sharpe, ed. 99–106. Cambridge University Press.
- Дединац, Милан. 1981. *Сабране песме*. Београд: Нолит.
- Дединац, Милан. 1957. *Од немила до недрага*. Београд: Нолит.
- Derrida, Jacques. 1986. *Schibboleth: pour Paul Celan*. Paris: Galilée.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Јејтс, Вилијам Батлер. 1978. *Кула*, превео М. Данојлић. Београд: БИГЗ.
- Yeats, William Butler. 2008. *The Major Works*. Oxford University Press.
- Levertov, Denise. 1989. *A Door in the Hive*. New York: New Directions Books.
- Lasch, Christopher. 1991. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: W. W. Norton and Company.
- Lowell, Robert. 2007. *Life Studies*. For the Union Dead. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Lowell, Robert. 1973. *History*. London: Faber & Faber.
- Olsen, Lance. 2010. „Postmodern literature“. In *Encyclopedia of Time*, S. L. Macey, ed, 480-482. New York: Routledge.
- Pinsky, Robert. 1976. *The Situation of Poetry: Contemporary Poetry and Its Traditions*. Princeton: Princeton University Press.
- Randall, Bryony. 2008. *Modernism, Daily Time and Everyday Life*. Cambridge University Press.
- Ристић, Марко. 1955. *Nox microcosmica: (1923–1953)*. Београд: Нолит.
- Sexton, Anne. 1981. *The Complete Poems*. Boston: Houghton Mifflin.
- Smith, Stan (ed.). 2004. *The Cambridge Companion to W. H. Auden*. Cambridge University Press.
- Ferguson, Suzanne. 2003. *Jarrell, Bishop, Lowell, & Co: Middle-generation Poets in Context*. University Tennessee Press.
- Harrington, Alexandra. 2006. *The Poetry of Anna Akhmatova*. London: Anthem Press.
- Цветајева, Марина. 1990. *О уметности и песништву. Портрети*. Београд: Српска књижевна задруга, Народна књига.
- Целан, Паул. 2008. *Фуга смрти*. Превео Бранимир Живојиновић. Београд: Нолит.
- Jeffares, A. Norman (ed). 1997. *W. B. Yeats: The Critical Heritage*. Routledge.

Sonja Veselinovic

DATE IN POETRY: TEXT AND PARATEXT

Summary

The aim of this paper is to analyze the presence and significance of dates in the poetic text proper, as well as in its peripheries; the poem's title or its end. The function and the semantic potential of the date depend on various factors, such as specific poetic and stylistic preferences. Dates are also often connected with the poet's biography and contemporary historical events. Accordingly, a date in the poem's title can suggest or

emphasize some historical or political context (Yeats, Auden), but it can also have a completely individual, personal relevance, not unlike a journal entry. Sometimes, it is related to the poet's own or someone else's birthday, or the death of a loved one (Lowell, Levertov). Regardless of whether their distinctiveness can be considered universal or individual, dates bind poetic works to particular moments in time and thus directly refer to the material and social involvement of the author, even though they may be only abstractly present in their own text.

sonjecka@gmail.com

THE EXPERIENCE OF TIME IN AMBROSE BIERCE'S SHORT STORY "AN OCCURRENCE AT OWL CREEK BRIDGE"

Abstract: Ambrose Bierce, the American master of the incredible, has been unjustly ignored when it comes to his interest in and manipulation of the concept of "time". In his short stories, Bierce often cynically commented on time measured by clocks—machines "of great moral value to man", as he defines them in *The Devil's Dictionary*. He was, on the other hand, more interested in the distorted time—time manipulated by human consciousness, or as Henri Bergson would put it, *time* which is separated or "un-mixed" from *space*. Bergson argues, unlike Kant, that time is mobile and incomplete and that it is part of a temporal *heterogeneity* where "several conscious states are organized into a whole, permeate one another, [and] gradually gain a richer content". Starting from this assumption, the paper examines Ambrose Bierce's use of Bergson's notion of time in his short story "An Occurrence at Owl Creek Bridge", in which he tries to prove that different subjective aspects of time may run concurrently in the human mind.

Key words: Time, Experience, Kant, Bergson, Bierce.

"Clocks slay time...
time is dead as long as it is being clicked off by little wheels;
only when the clock stops does time come to life."
William Faulkner, *The Sound and the Fury*
(Faulkner 1995: 71)

1. Introduction

The aporia of time has been the main topic of many philosophical discussions ever since Saint Augustine (354AD-430AD) mused over it in his *Confessions*. "What then is time?", he wondered; "If no one asks me, I know: if I wish to explain it to one that asketh, I know not" (Saint Augustine n.d.: 123). Even though we readily mention time in discourse, can we explain the notion of time as readily and briefly? Certainly, "we understand, when we speak of it; we understand also, when we hear it spoken of by another" (Ibid), but to illuminate in words the puzzle of time proves to be very difficult, even impossible.

For any thing to exist in the physical universe, apart from the three dimensions that define it physically—its height, width and length—it has to have a fourth dimension: to exist in time, however briefly, but what about thought, with its

absence of tangible existence? In what way are *thoughts* expressed in narratives related to time, or do they depend on time in order to exist? For Paul Ricœur, “time becomes human time to the extent that it is organized after the manner of a narrative; narrative, in turn, is meaningful to the extent that it portrays the features of temporal experience” (Ricœur 1984). The key word in Ricœur’s postulate about time and narrative is *experience* of time, which is crucial for the overall understanding of the way *time* is used in literature—as a subjective (rather than objective) experience of the character in question. This is especially true of modernist narratives, which utilize the stream-of-consciousness technique in order to stress the importance of the psychological time and manipulate it so as to achieve different effects.

The primary goal of this paper is to examine Ambrose Bierce’s manipulation of time in his short story “An Occurrence at Owl Creek Bridge” and its effect on the readers. Ambrose Bierce (1842-1914?), who is often referred to as the “Master of the Incredible”, has been unjustly ignored when it comes to his interest in and manipulation of the concept of “time”. In his short stories, Bierce often cynically commented on time measured by clocks—machines “of great moral value to man”, as he defines them in *The Devil’s Dictionary* (Bierce 2000: 36). He was, on the other hand, more interested in the distorted time—time manipulated by human consciousness, or as Henri Bergson would put it, *time* which is separated or “unmixed” from *space*. In his study *Time and Free Will: An essay on the Immediate Data of Consciousness*, Bergson argues, unlike Kant, that free will does exist and explains that the erroneous idea of determinism stems from our misunderstanding of the concept of time as inevitably connected with space. Starting from this assumption, we will examine Ambrose Bierce’s use of Bergson’s notion of time in “An Occurrence at Owl Creek Bridge”, in which he tries to prove that different subjective aspects of time may run concurrently in the human mind.

2. The Phenomenon of Time: Kant Versus Bergson

Time is a paradox in itself. Examples of its contradictions abound in Saint Augustine’s *Confessions*, which mainly deal with the problem of the *existence* of time. Since we can speak about past things based on our memory, and we can speak about future things based on our expectations, it follows that both past things and things to come *are*, because we are able to discern them in our *mind* (Saint Augustine n.d.: 124). However, past, present and future cannot be discerned anywhere else but in the mind or soul, and therefore can exist only as memories of the past, expectations of the future, or sight of the present (125). Time, for Augustine, is the condition of overall existence, but cannot exist by itself (124). In order for time to exist, it has to be known empirically, or *a posteriori*.

In his *Critique of Pure Reason*, Immanuel Kant claims the opposite, namely that “[e]xperience tells us what is, but not that it *must be necessarily as it is, and not otherwise*. It therefore never gives us any really general truths ... *General truths* ... must be *independent of experience*, clear and certain by themselves. They are

therefore called knowledge *a priori*, while what is simply taken from experience is said to *be*, in ordinary parlance, known *a posteriori*¹ or *empirically only*” (Kant 1922: 1). *Space and time are such general truths, which are always known a priori*. For Kant, space is “a condition of the possibility of phenomena”, since it is “impossible to imagine that there should be no space, though one might very well imagine that there should be space without objects to fill it” (19). Thus, space is “a representation *a priori* which necessarily precedes all external phenomena” (Ibid). The same can be said of time because we “cannot take away time from phenomena in general, though we can well take away phenomena out of time. Time therefore is given *a priori*. In time alone is reality of phenomena possible” (24). Since the representation of time is necessarily given *a priori*, time, like space, “is not an empirical concept deduced from any experience” (Ibid). The difference between space and time lies in the fact that space is “a condition, *a priori*, of external phenomena only”, whereas time is “the formal condition, *a priori*, of *all*² phenomena whatsoever” (27). Space and time, then, precede experience and make it possible. In Kant’s philosophy, they are connected in the sense that both represent knowledge which is given *a priori* to humans, as conditions upon all phenomena are based. However, space is a matter of the external sense, whereas time is a matter of the internal sense. Both cannot be deduced from experience, but make experience possible.

Kant’s theories about space and time have attracted heavy criticism, primarily because Kant does not give further explanation of some of his views, which, in turn, remain ambiguous. For example, the idea of the internal and external sense and their relation to phenomena is abstruse: if space is the condition of external phenomena, and time is the condition of *all* phenomena, it follows that time is also the condition of external phenomena, like space (Theis 2009: 110). Consequently, one cannot be sure whether Kant viewed space and time as inevitably connected, or strictly separated. Furthermore, he does not delve into the social dimension which can affect our understanding of time. As Wolfgang Theis (109-110) notices, Kant states that “time is given *a priori* but that includes that every human would have the same idea of what time is. That different civilizations and societies could have a different idea of time, he doesn’t take into consideration. The idea, that *time has to be learned through the process of socialisation* doesn’t come to his mind either”.

The latter notion has probably been the biggest bone of contention. Namely, if time is given *a priori*, humans cannot choose their perception of time, which denies their free will. Norbert Elias (1897-1990), a German sociologist, studied the notion of *social* time (as different from physical, or natural time), which “always results from a choice” (Tabboni 2001: 5). He says that everyone, “in making a choice, constructs their own personal time” (6), so that individual time is “built on a choice which uses the material made available by existing social and natural times” (20). Therefore, although time implies order and constraint by the society which affects it, it also implies a degree of free choice (21). Unlike Kant, who thought that

¹ My italics.

² My italics.

humans do not have to learn what time is since it is given to them a priori, Elias believed that “every human has a different perception of time, which has developed over generations” (Theis 2009: 111). Elias is more concerned with the individual’s experience and personal construction of time (Tabboni 2001: 6), since time in his theory stems from experience and has to be learned.

Henri Bergson (1859-1941), a notable French philosopher, was of the same opinion, but he applied his theories not only to social time, but to time in general, which he connected to human consciousness through his own definition of *duration*. As he explains in his study *The Creative Mind*, he had always been aware that “duration is measured by the trajectory of a body in motion” and that “mathematical time is a line” (Bergson 1946: 10), but this measured line is immobile and complete, whereas time is mobile and incomplete, “time is what is happening, and more than that, it is what causes everything to happen” (Ibid). In his consciousness, an individual cannot measure a moment, since it is gone in an instant. What is more, time in one’s consciousness “could be enormously and even infinitely accelerated”, and yet “nothing would be changed for the mathematician, for the physicist or for the astronomer” (Ibid). Thus, if we want to understand the phenomenon of time, we should study the *inner life* of man, which is an altogether different kind of duration, not the one that can be scientifically measured, but can be glimpsed through imagination or intuition. Bergson illustrates this with many interesting examples, such as the following:

Try, for instance, to call up today the act you will accomplish tomorrow, even if you know what you are going to do. Your imagination perhaps evokes the movement to be gone through; but what you will think and feel in doing it you can know nothing of today, because your state tomorrow will include all the life you will have lived up until that moment, with whatever that particular moment is to add to it. ... Can you shorten the length of a melody without altering its nature? The inner life is that very melody. In supposing therefore that you know what you will be doing tomorrow you foresee only the external shape of your action (18) ... There is simply the continuous melody of our inner life, --a melody which is going on and will go on, indivisible, from the beginning to the end of our conscious existence. Our personality is precisely that. (175)

Bergson’s notion of duration was first introduced in his essay *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, which has been variously described either as a response or as an attack on Immanuel Kant and his denial of free will in our understanding of time. According to Bergson, Kant mixes time and space together, whereas we have to differentiate between the two if we want to “define consciousness and therefore freedom” (Leonard & Leonard 2016). The data of consciousness, or inner life, exists in time, and Bergson calls this temporality of inner life—“duration”, in which we can “speak of the experience of freedom” (Ibid). Duration cannot be physically measured, which is why Bergson defines it as a “qualitative multiplicity”. In “*quantitative multiplicity*”, one can enumerate images by setting them side by side in a homogenous space. Alternatively, in “*qualitative multiplicity*”, one will perceive one image *in* the other, “each permeating the other

and organizing themselves *like the notes of a tune*³, so as to form what we shall call a continuous or qualitative multiplicity with no resemblance to number” (Bergson 1888: 105). Here, he again uses the metaphor of a melody of our inner life to explain that the notes of a tune cannot be distinguished while we are listening to the tune, since we perceive the melody as a whole, as we should duration.

Thus, as opposed to Kant for whom different times are never simultaneous but successive, Bergson argues that duration is a qualitative multiplicity which consists in a temporal *heterogeneity*, where “several conscious states are organized into a whole, permeate one another, [and] gradually gain a richer content” (122). It is this particular idea that we will attempt to trace and explain in Ambrose Bierce’s short story “An Occurrence at Owl Creek Bridge”. In Bergson’s words,

[t]he poet and the novelist who express a mood certainly do not create it out of nothing; they would not be understood by us if we did not observe within ourselves, up to a certain point, what they say about others. As they speak, shades of emotion and thought appear to us which might long since have been brought out in us but which remained invisible; just like the photographic image which has not yet been plunged into the bath where it will be revealed. (Bergson 1946: 158)

The images which Bierce uses in the story are of such quality: they reveal the hidden and hide what is revealed, they permeate one another, they coexist and compete in the heterogeneous time and space of the main protagonist’s consciousness.

3. Ambrose Bierce’s Manipulation of Time

Alice: How long is forever?

White Rabbit: Sometimes, just one second.

(Burton 2010)⁴

Ambrose Bierce owes his mastery of the incredible partly to his own mysterious persona. If one is truly to understand who Bierce was, his “underground reputation” must be borne in mind. Arnold Bennett said of him: “You may wander for years through literary circles and never meet anybody who has heard of Ambrose Bierce, and then you may hear some erudite student whisper in an awed voice: ‘Ambrose Bierce is the greatest living prose writer.’ I have heard such an opinion expressed” (Bierce 1922: v). With his cynicism, he influenced the modernist writers who elaborated on the world’s disillusionment after World War I. Bierce himself enlisted and served with distinction in the American Civil War (1861-1865). Before the war, he worked as a printer’s apprentice, and after the war he embarked on a career as a journalist, first in California, then in London from 1872 to 1876. During this time, he published his first books under the pseudonym Dod Grile: *Fiend’s Delight* (1872),

³ My italics.

⁴ This quotation is often wrongly attributed to Lewis Carroll and his *Alice in Wonderland*, where it does not appear.

Nuggets and Dust Panned Out in California (1872), and *Cobwebs from an Empty Skull* (1874). He then went back to California and started contributing to the San Francisco *Examiner*, gradually achieving fame with his short story collections *Tales of Soldiers and Civilians* (1891) and *Can Such Things Be?* (1893).

Yet his fame may well be called infamy. Bierce often expressed contempt for journalism as a profession despite his being a journalist for more than two decades (Morris 1998: 195), where his sardonic tone earned him the nickname “Bitter Bierce”. His war tales, however, would not be true to life if they were not disdainful, since they are drawn from Bierce’s own experience as a soldier. Even his witty definitions of words in *The Cynic’s Word Book* (1906) and *The Devil’s Dictionary* (1911) express utter disillusionment with humanity. In the latter, he described war as a “by-product of the arts of peace” which “loves to come like a thief in the night” (Bierce 2000: 235-236). He defines “Inhumanity” as “[o]ne of the signal and characteristic qualities of humanity” (130), and “Man” as an animal whose “chief occupation is extermination of other animals and his own species” (161). The editors of the unabridged version of *The Devil’s Dictionary* describe it as “quintessential Bierce” (ix) and “an unrelenting catalog of the moral failings of human beings” (xi). Because of his scathing remarks about the state of humanity, Bierce’s “life and career can be summarized in a single sentence: “Cynic, n. A blackguard whose faulty vision sees things as they are, not as they ought to be” (ix).

Consequently, Ambrose Bierce was more infamous than famous, so when he disappeared into Mexico in 1913, “he probably had more enemies than any man alive”, which was “only fair; he had labored long and hard to make himself hateful, and in the end he succeeded all too well” (Morris 1998). Not surprisingly, he announced his disappearance to a friend in a letter, adding mystery to his sardonic persona:

Pretty soon I am going away — O very far away. I have in mind a little valley in the heart of the Andes, just wide enough for one. Others are there — simple souls who have never heard of anything that we know about — but they don’t take up much room in my scheme and dream.

This is my “last word” — do you think I shall find my Vale of Peace?

Sincerely Yours,

A.B.

(Day 2007)

He was seventy-one years old and more afraid of dying a natural death than dying of violence in the revolution-torn Mexico. After all, death “is but death; we go when claimed— To all alike the road is” (Bierce 200: 52), so he chose a rational suicide and went up the “royal highway to the Devil” (Ibid). The question mark next to the year of his alleged death evokes immortality and justifies the meaning of the name Ambrose, which in Greek means “immortal”.

Bierce, however, confided to a friend that he had died a long time ago: “When I ask myself what has become of Ambrose Bierce the youth, who fought at Chickamauga ... I am bound to answer that he is dead. Some little of him survives in my memory, but many of him are absolutely dead and gone” (Aaron 2003: 182).

Bierce the youth, who came from a fervent abolitionist family, died as early as at the age of eighteen, when he “enlisted into the Union Army just days after President Lincoln issued a proclamation calling for volunteers” (McWilliams 2013). Nearly four years later he was granted a medical discharge, but not before he had “literally seen thousands of men killed, often in the most gruesome of ways” and he himself “had nearly died a number of times” (Ibid).

The close acquaintance with death inspired many of Bierce’s stories, most notably “An Occurrence at Owl Creek Bridge”, published as one of the *Tales of Soldiers and Civilians*. The story follows the final destination of one Peyton Farquhar, a wealthy planter, “a slave owner ... ardently devoted to the Southern cause” (Bierce 1966⁵). Peyton is described by the omniscient narrator as “a civilian who was at heart a soldier” and who “assented to at least a part of the frankly villainous dictum that all is fair in love and war”. The memorable opening chapter of the story begins *in medias res* with a man who “stood upon a railroad bridge in northern Alabama, looking down into the swift water twenty feet below. The man’s hands were behind his back, the wrists bound with a cord. A rope closely encircled his neck” as he was about to be hanged. The narrative describes the preparations for the ceremony in a detached and formal tone, in keeping with the code of military etiquette, which instructs that one should welcome and receive an announced death “with formal manifestations of respect”. While the soldiers slowly prepare for the ritual, the readers, not yet acquainted with the man’s crime, begin to sympathize with him as he closes his eyes to think for the last time of his wife and children. These final thoughts are being interrupted by “a sharp, distinct, metallic percussion like the stroke of a blacksmith’s hammer upon the anvil”, thumping regularly, but slowly, like “the tolling of a death knell”, until the man realizes that what he can hear is “the ticking of his watch”.

The slight foreshadowing is not enough for the readers to realize that Bierce is about to take the notion of time into a whole new realm. As the detached tone of the narrator continues, we hear the man’s thoughts:

“If I could free my hands,” he thought, “I might throw off the noose and spring into the stream. By diving I could evade the bullets and, swimming vigorously, reach the bank, take to the woods and get away home. My home, thank God, is as yet outside their lines; my wife and little ones are still beyond the invader’s farthest advance”.

The man himself does not know that he is about to enter the twilight zone⁶. Interwoven with the thread of his imagination is the thread of time, which allegedly

⁵ All quotations from the story come from this edition.

⁶ The story was so popular that it had been made into a French movie which became the winner of the Cannes Film Festival of 1962 and many international awards. Rod Serling, the famous narrator of the acclaimed American TV series *The Twilight Zone*, announced that the series would for the first time in five years since it had been presented feature a foreign film, “a haunting study of the incredible from the past master of the incredible, Ambrose Bierce”. Serling’s closing narration explains why the story deserved to be featured in the series: “An Occurrence at Owl Creek Bridge: in two forms, as it was dreamed, and as it was lived and died. This is the stuff of fantasy, the thread of imagination, the ingredients of the Twilight Zone”. “An Occurrence at Owl Creek Bridge” is part of season 5 of *The Twilight Zone*, episode number 22, and can be viewed on YouTube Channel.

slows down a couple of moments before one dies. It is said that during those moments that precede death, one's whole life flashes before one's eyes. Bierce makes use of this as he slows time for the unfortunate man, who, as he is falling down from the bridge, is able to see, hear and feel much more than he would at the usual pace of time.

In a very brief digression, the readers are informed that the man who is now falling off the bridge is in fact Peyton Farquhar. He was misled by a Yankee spy, disguised as a Confederate soldier, into believing that it would be easy to elude the sentinel and burn down the Owl Creek bridge, which the Yankees repaired and used for their own advance. Peyton, a soldier at heart, tried to do the patriotic deed, but was caught in the act and consequently sentenced to hanging. With this digression, the hanging man gets a name and an identity which evokes the sympathy of the readers, who get thrilled at the very possibility of the idea that Peyton might actually escape. From this point on, the horizons of expectation are not, as Jauss would claim (Selden & Widdowson 1993: 52-55), based on the cultural codes of the readers or on their current position in history, but rather on that part of the collective unconscious which is common to all humanity—the will to preserve a human life. Those expectations are fulfilled when Peyton realizes that the rope has broken, and he has fallen into the stream. What would otherwise be a swarm of thoughts is now carefully being dissected by the narrator, as though he has taken Bergson's "tune" and dismantled it to separate notes. If we follow the metaphor, each note is equal to one of Peyton's thoughts. A couple of seconds that he spends in the water seem like at least a couple of minutes. The fear and adrenaline have slowed the time for him and heightened all his senses, so that now he can see things which he has never before perceived. His physical senses are "preternaturally keen and alert", so he can hear those sounds and see those things which Bierce later described as imperceptible in his famous story "The Damned Thing":

There are sounds that we cannot hear. At either end of the scale are notes that stir no chord of that imperfect instrument, the human ear. They are too high or too grave ... It is known to seamen that a school of whales basking or sporting on the surface of the ocean, miles apart, with the convexity of the earth between them, will sometimes dive at the same instant—all gone out of sight in a moment. The signal has been sounded—too grave for the ear of the sailor at the masthead and his comrades on the deck—who nevertheless feel its vibrations in the ship as the stones of a cathedral are stirred by the bass of the organ.

As with sounds, so with colors. At each end of the solar spectrum the chemist can detect the presence of what are known as 'actinic' rays. They represent colors—integral colors in the composition of light—which we are unable to discern. The human eye is an imperfect instrument; its range is but a few octaves of the real 'chromatic scale' I am not mad; there are colors that we cannot see. (Bierce 1898)

In "An Occurrence at Owl Creek Bridge", Bierce plays with these sounds and colors, as he has Peyton see "the individual trees, the leaves and the veining of each leaf ... the very insects upon them: the locusts, the brilliant-bodied flies, the grey spiders stretching their webs from twig to twig" (Bierce 1966). He sees "the

prismatic colors in all the dewdrops upon a million blades of grass” and hears the “humming of the gnats that danced above the eddies of the stream, the beating of the dragon flies’ wings, the strokes of the water-spiders’ legs” (Ibid). In this frozen moment of time, just after he has engulfed a great draught of air, the visible world seems to Peyton to “wheel slowly round, himself the pivotal point” (Ibid). He even observes that the gunman eyeing him through the sights of his rifle has a grey eye and in a flash remembers “having read that grey eyes were keenest, and that all famous marksmen had them” (Ibid). The bullet, however, misses Peyton and he tries to make his escape.

Peyton is now thinking “with the rapidity of lightning” (Ibid), aware that he cannot dodge all the bullets. After spending a long time under water, he is finally caught in a vortex and flung upon the gravel of the stream bank. Despite the sharp pain in his swollen neck, he continues travelling for a whole day and night until he finds himself, in a sleepy haze, at the gate of his home, with his beautiful wife running to his arms. It is only at this point, at the very end of the story, that the readers realize Bierce’s play with time. For as Peyton is about to clasp his wife, “he feels a stunning blow upon the back of the neck; a blinding white light blazes all about him with a sound like the shock of a cannon—then all is darkness and silence! Peyton Farquhar was dead; his body, with a broken neck, swung gently from side to side beneath the timbers of the Owl Creek Bridge” (Ibid).

The unexpected ending of the story makes it even richer as one has to pause and think about what has just been read. Peyton’s story of escape belongs to another realm of time, whereas in objective reality it lasted only several moments: from his fall off the bridge to his subsequent demise. Yet, as Bierce shows, the subjective time felt real to Peyton since it coincided with and permeated the objective time.

4. Conclusion

Following Bergson, Bierce subtly proves that the human mind is capable of experiencing different aspects of time simultaneously. Consequently, the inner life of Man gains a richer content—the imaginary leads to the imaginative, not only in fiction, but in real life as well. For Bierce, Kant’s theories on time were not attractive since they could not contribute to the narrative technique that would lead to readers’ astonishment. Bergson, on the other hand, saw the inner life of Man as temporal, free and formed of multiple different states of consciousness, so that one can choose his / her current “reality” and switch between different realities based solely on our perception of time, which may even happen outside fiction, as incredible as it may sound, but *in* and *for* fiction, this unconventional idea is of great value, since it allows for layered meanings, subtle ironies, rich symbols, and contemplative moods, i.e. all the necessary conditions for an enjoyable reader experience. Therefore, when Ambrose Bierce is toying with time, he does it purposely and justifies his reputation as “the master of the incredible”.

References

- Aaron, D. 2003. *The Unwritten War, American Writers and the Civil War*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press.
- Bergson, H. 1946. *The Creative Mind*, translated by Mabelle L. Andison. New York: Philosophical Library.
- Bergson, H. 1950. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, Authorised Translation by F. L. Pogson. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Bierce, A. 1898. 'The Damned Thing' in *In the Midst of Life*. [Online]. Available: <http://www.gutenberg.org/files/23172/23172-h/23172-h.htm> [2016, April 15]
- Bierce, A. 1922. *The Letters of Ambrose Bierce*, Bertha Clark Pope, ed. San Francisco: The Book Club of California.
- Bierce, A. 1966. 'An Occurrence at Owl Creek Bridge' in *The Collected Works of Ambrose Bierce*, Volume II, *In the Midst of Life (Tales of Soldiers and Civilians)*. New York: Gordian Press Inc., 27-46. [Online]. Available: <http://www.gutenberg.org/files/13334/13334-h/13334-h.htm#page27> [2016, March 30]
- Bierce, A. 2000. *The Unabridged Devil's Dictionary*, David E. Shultz, S. T. Joshi, eds. Athens and London: The University of Georgia Press.
- Burton, T. 2010. *Alice in Wonderland*. Walt Disney Pictures [DVD].
- Day, L. 2007. 'My Hunt For Ambrose Bierce'. *The Ambrose Bierce Site*. [Online]. Available: <http://donswaim.com/bierce.leon.day-6.html> [2016, April 11]
- Faulkner, W. 1995. *The Sound and the Fury*. London: Vintage Classics.
- Kant, I. 1922. *Critique of Pure Reason*. London: MacMillan & Co., Ltd.
- Leonard, L., Leonard, M. V. 2016. 'Henri Bergson' in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta, ed. [Online]. Available: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/bergson/> [2016, April 3]
- McWilliams, J. 2013. 'Ambrose Bierce's Civil War' in *The New York Times, Opinionator*. [Online]. Available: <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/12/17/ambrose-bierces-civil-war/> [2016, April 11]
- Morris, R. Jr. 1998. *Ambrose Bierce, Alone in Bad Company*. Oxford: Oxford University Press.
- Ricœur, P. 1984. *Time and Narrative*, Vol. 1, translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: Chicago University Press. [Online]. Available: <http://www.al-edu.com/wp-content/uploads/2014/05/Paul-Ricoeur-Time-and-Narrative-vol1.pdf> [2016, March 3]
- Saint Augustine n. d. *The Confessions of Saint Augustine*, translated by Edward Bouverie Pusey. [Online]. Available: <http://sparks.eserver.org/books/augustineconfess.pdf> [2016, March 30]
- Selden, R., Widdowson, P. 1993. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 3rd edition. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Tabboni, S. 2001. The Idea of Social Time in Norbert Elias. In *Time & Society*, Vol. 10 (1): 5-27.
- Theis, W. 2009. Immanuel Kant's Idea of Time VS. Norbert Elias' Critique on His Conception. In *Kant e-Prints, Campinas, Série 2*, v. 4, n. 1, p. 109-119.

Biljana Vlašković Ilić

**DOŽIVLJAJ VREMENA U KRATKOJ PRIČI EMBROUZA BIRSA
„DOGAĐAJ NA MOSTU SOVINE REKE“**

Rezime

Embrouz Birs, američki „gospodar nestvarnog“, bio je naročito zainteresovan za manipulisanje ljudskim shvatanjem vremena. U svojim kratkim pričama Birs je često cinično pisao o vremenu koje mere časovnici – mašine koje za čoveka imaju veliku moralnu vrednost, kako tvrdi u *Davoljem rečniku*. Njega je, međutim, više zanimala iskrivljena slika vremena, odnosno vreme izmenjeno ljudskom svešću. Takvo vreme Anri Bergson je nazvao vremenom koje je odvojeno od prostora ili „odstranjeno iz mešavine“ sa prostorom. Za razliku od Kanta, Bergson je smatrao da je vreme promenljivi i nepotpuni fenomen i da kao takav predstavlja deo temporalne *heterogenosti* u kojoj se „nekoliko svesnih stanja stapa u celinu, prožima jedno drugo, [i] postepeno obogaćuje svoj sadržaj“. Počev od ove teze, u radu ispitujemo na koji je način Birs primenio Bergsonovo shvatanje vremena u svojoj kratkoj priči „Događaj na mostu Sovine reke“ kako bi pokazao da ljudski um objektivno vreme može da doživljava na nekoliko subjektivnih načina istovremeno.

biljanavlaskovic@gmail.com

ВРЕМЕ, ИСТОРИЈА И ФИКЦИЈА У НОВЕЛИ „ГРОБНИЦА ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА”

Сажетак:Збирка новела *Гробница за Бориса Давидовича* је од 1976. године, када је први пут објављена, била чест предмет критичких осврта и полемика. Несумњиво је да Кишова збирка новела и дан-данас представља актуелну литературу која нуди могућности за нова истраживања и тумачења. Предмет овог рада неће бити цела збирка, већ само новела „Гробница за Бориса Давидовича” и њени аспекти времена, историје и фикције. Имајући у виду психолошке димензије времена, лик Бориса Давидовича анализира се кроз поимање сопствене прошлости, у одупирању садашњем тренутку, али и у истрајавању у њему, а ради будућности, која је скупо плаћен сурогат његове биографије. Новела је својеврсно сведочанство деконструкције историјског субјекта у наративној прози, и представља „украдено време” које је дато страдалнику за његову исповест, а које је одстрањено из историјског дискурса. Окосница Кишовог наративног проседеа уочљива је у садејству документа и поступка онеобичавања, у спречи појединачног и колективног времена, у игри историје и фикције. Оваквом структуром и идеолошком концепцијом новела „Гробница за Бориса Давидовича” проблематизује многа битна питања, између осталих и питање истине које ће бити свеprisутно у нашим разматрањима.

Кључне речи: *Гробница за Бориса Давидовича*, Данило Киш, време, историја, фикција, питање истине

1. Увод

Збирка новела *Гробница за Бориса Давидовича* је од 1976. године, када је први пут објављена, била чест предмет полемика и критичких осврта. Своје мишљење о њој износили су неки од најпознатијих тадашњих светских писаца, попут Јосифа Бродског, Вилијама Волмана, Ђерђа Конрада, Петера Естерхазија, Милана Кундере. Поводом ње вођена је жустра полемика на страницама загребачког „Ока” и београдских „Књижевних новина”. Данило Киш се надао да ће својом књигом *Час анатомије* (1977) ставити тачку на полемике, али је као одговор на њу уследила књига *Нарцис без лица* (1981) Драгана М. Јеремића. Потребно је поменути и две значајније монографије с краја прошлог века: *Књижевни погледи Данила Киша: ка поетици Кишове прозе* (1995) Јована

Делића и *Киш* (1998) Михајла Пантића. Колико Киш и даље изазива пажњу знаменитих изучаваоца српске књижевности говори и то што још увек постоје они који га куде и они који имају потребу да га бране, иако одбрана Кишу засигурно није потребна. Можемо поменути, с наше тачке гледишта, не нарочито завидне студије Небојше Васовића, *Лажни цар Шћепан Киш* (2005) и *Зар опет о Кишу* (2014), на чију су страну стали (донекле) Момо Ломпар, Миле Савић и Татјана Росић (*Мит о савршеној биографији, Данило Киш и фигура писца у српској култури* (2008)), док су га оспоравали Александар Јерков, Теофил Панчић и многи други. Измеђумногих савремених кишолога издвојићемо име Драгана Бошковића који се у својој новој књизи *Заблуде читања* (2015), а која представља колаж његових већ публикованих текстова, у неколико наврата враћа на тему Кишовог књижевног стваралашта и у последњем тексту књиге, „О Данилу Кишу, опет, и увек...”, потврђује да Кишов књижевни опус, и у њему збирка новела *Гробница за Бориса Давидовича*, и дан-данас представља актуелну литературу која нуди могућности за нова истраживања и тумачења.

Предмет овог рада неће бити цела збирка, већ само новела „Гробница за Бориса Давидовича” и њени аспекти времена, историје и фикције, уз пропратно (од)проблематизовање истине/а. Чини се да су наведени аспекти и за Кишabili од нарочитог значаја будући да је његова одлука била да не оспорава конкретне чињенице из стварног света, већ да их „употпуни” догађајима којима није присуствовао и који нису документовани, али за које не може да се тврди да се нису одиграли, што значи да његова „истина” није мање вероватна но што је истина (неке од) историја. Проблем свог приповедног поступка он решава на следећи начин:

„Увек почињем документом и излажем га оном што руски формалисти зову остраније, процес онеобичавања да бих га учинио чудним. Иначе, био би то само историјски есеј. У извесном смислу нисам у стању да напишем књигу полазећи ни од чега (...) Друга опасност је да изнесем само документа или сећања, да постанем само писац мемоара или историчар. Играм између та два ризика” (Киш, 1990: 238).

Методe којима су у раду процењивани поменути аспекти су пре свега засноване на теорији могућих светова и ставовима Љубомира Долежела, Владиславе Рибникар, Јури Марголина, као и на постструктурализму Ролана Барта и постмодернистичкој теорији Линде Хачион.

2. Игра Времена, Историје и Фикције

Хајдегер ће у времену видети хоризонтразумевања битка, а у временитости темељну структуру људског постојања, одакле произлази и његова историчност, односно симултаност прошлости, садашњости и будућности. Време засигурно поседује психолошку димензију, која се сагледава у појединачним

свестима, будући да појам времена настаје у перципирању и бивствовању у садашњости, али и из могућности сећања на протекле догађаје и могућности замишљања и очекивања предстојећих дешавања. Имајући у виду психолошке димензије времена, лик Бориса Давидовича може да се анализира кроз поимање сопствене прошлости, у одупирању садашњем тренутку, али и у истрајавању у њему, а ради будућности, која резултира скупо плаћеним сурогатом биографије (своје и оних који су слични њему). Тиме је очигледна разлика између историјског времена које се конструише у односу на колективне, друштвене, културолошке, па и политичке регулативе, остављајући као сведочанство споменике, записе, научне регистре и евиденције итд., и психолошке димензије времена која је плод индивидуалног поимања трајања. У том смислу јасно је зашто Историја претендује на уважену позицију науке, док књижевност која почива на конкретном и фиктивном бива растерећена притиска ограничавајуће и искључиве Истине. О овом ће Киш говорити на следећи начин:

„Мислим да књижевност треба да исправља Историју, зато што је Историја уопштена, а књижевност конкретна. Историја је мноштво, књижевност индивидуално... Неодређеност Историје постаје један одређени појединац, а књижевност исправља равнодушност историјских чињеница... Књижевност је конкретизација апстрактног Историје. Историја је без страсти, без злочина и без обзира на бројке: шта значи шест милиона мртвих (!) ако не видимо једног јединог човека и његово лице, његово тело, године и његову личну повест” (Kiš, 1990: 145).

Писати Историју, тј. историографске списе, анале, хронике, значило би служити се историјским чињеницама, провереном и поузданом грађом. Историичар при писању користи одређена средства, као што су писма, документи, архиви, преписке, слике предмета и личности, која обезбеђују легитимитет његовом приказу одређених догађаја из прошлости. При томе се статус дискурса историје не доводи у питање. Барт пише: „Историјска чињеница језички је повезана са привилегијом постојања: казује оно што је било, не оно што није било или у шта се сумња” (Bart, 2005: 41). Међутим, управо се оваква сумња у Историју рађа у постмодернизму. Аутори постмодернистичких романа, користећи сва средства којима се служе и историчари, креирају своје виђење прошлости и конструишу своје верзије појединих догађаја из прошлости различитим тумачењима која претендују на веродостојност. Долежел у објашњењу порекла фикционалних светова прави разлику између конструктивних и дескриптивних текстова:

„Дескриптивни текстови предочавају стварни свет, свет који постоји пре било какве текстуалне активности. Насупрот њему, конструктивни текстови претходе свом свету; фикционални светови су зависни од конструктивних текстова и њима одређени. Будући да представљају текстом детерминисане конструкте, фикционални светови се не могу мењати или поништавати, док су верзије сварног света, посредоване дескриптивним текстовима, предмет сталних модификација и побијања” (Doležel, 1997: 79).

Пишући о односу фикције и реалности Владислава Рибникар истиче да је „фикционални свет повезан са светом стварности, али се не може свести на оно што је могло (или што би могло) да се деси у том стварном свету. У питању је један алтернативни, паралелни свет који има властиту онтолошку перспективу и аутономност” (Ribnikar, 1997: 70). Фикционални свет приче, ма колико био удаљен од стварних читаочевих и ауторових знања и искустава, повезан је са стварним светом. Како би читаоцу омогућио улазак у тај свет и његово разумевање, аутор се користи грађом из стварности. Међутим, сâм појам *стварног света*, помоћу кога покушавамо да одредимо и појам фикционалног света, тешко је дефинисати. Владислава Рибникар упозорава на то да би стварни свет могао да се схвати и као нешто објективно постојеће, али и као одређен модел стварности подложен разноврсним променама. Зависно од тога које становиште усвојимо другачије ћемо разматрати и вредновати одређени приповедни текст. „Фикционални светови приступачни су из стварног света само кроз семиотичке канале, посредством процеса информисања” (Doležel, 1997: 77). Материјал стварности се преображава у не-стварно могуће, чиме се код читаоца поткрепљује илузија стварног и истинитог. Кључ за читање текстова потребно је изнаћи у самом тексту и управљати се према намерама аутора. Потребно је стално имати на уму и то да су сви књижевни текстови аутономни, без обзира на то да ли је у њима реч о подражавању стварних догађаја из историје или о миметичком интегрисању фикције у стварни свет или, пак, о синтези историје и приче или искључиво фиктивној нарацији, ако она уопште постоји у чистом облику. Што се тиче проблема *књижевне истине*, при читању новеле „Гробница за Бориса Давидовича”, усвојићемо Еково схватање да се књижевне истине не могу доводити у сумњу, па ћемо одређене догађаје из наведених наративних текстова посматрати као низ неоспоривих чињеница установљених текстом.

Новела „Гробница за Бориса Давидовича” започиње следећим реченицама: „Историја га је сачувала под именом Новски, што је, нема сумње, само псеудоним (тачније речено: један од његових псеудонима). Но оно што одмах изазива сумњу јесте питање: да ли га је историја заиста сачувала?” (Kiš, 1995: 83). У првој реченици запажамо условно речено логичну недоследност у излагању *чињеница*: пре Његовог имена, сазнајемо псеудоним и то само један од псеудонима. Ипак, тврдња изречена у првој реченици новеле да ГА је историја сачувала под именом Новски одвлачи пажњу од ове логичке недоследности снагом чињенице коју омогућава једино Историја. Тек пошто тврдња из прве бива оповргнута следећом реченицом, вратићемо се на њу и поново је прочитати. Тада увиђамо чудновато неименовање у иронично конципираном питању. У наставку сазнајемо да у Гранатовој Енциклопедији међу многобројним биографијама и аутобиографијама његове „великана и пратилаца револуције” његовог имена нема, што потврђује претпоставку о намерном неименовању. Хоптово жаљење због „зачуђујућег и необјашњивог одсуства Подвојског” (Kiš, 1995: 83) из Гранатове Енциклопедије наводи нас на помисао да је реч о Новском, тј. о синониму неименованог, али се оваква помисао оповргава већ следећом реченицом којом сазнајемо да је улога Новског у револуцији била „у

сваком случају значајнија од улоге оног првог”. Неименовани приповедач који се служи историјским изворима, енциклопедијама, цитатима, врши поређење неидентификованог ентитета са исто тако неименованом индивидуом¹. Можда се разрешење ове загонетке крије у Кишовом неименовању „ужаса Историје”: „Неименовани је за мене највећа жртва Историје. А Јеврејин је у мојим књигама симбол свих парија Историје: именовати значи умањити” (Kiš, 1990: 146).

Биографија Бориса Давидовича започиње навођењем *могућих* година рођења: 1891, 1893, 1896. „То није само последица лажних докумената којима су се служили револуционари; неколико новчића писару или попу и ствар би била срећена: доказ више о корумпираности чиновништва” (Kiš, 1995: 86). Чегга је још то доказ приповедач нам не саопштава. Вероватно тај други разлог за постојање трију година рођења и није толико битан или чак не постоји. Оно што је важно садржано је у упућивању на заједничку судбину свих револуционара. Због тога ни његово име није од превелике важности, већ то што је он „ушао” у Историју и тиме отелотворио судбину себи сличних. Према тексту, његово право име је Борис Давидович Меламуд или Б. Д. Новски, иако су то два „права” имена, а представља се и као Безработни, Јаков Маузер, Земљаников, Б. Н. Долски, Парабеллум², Виктор Твердохљебов, Пролетарски, Н. Л. Давидович. Књижевни лик Новског одликује и мноштво занимања, интересовања и активности: ради као шегрт у месари, као перач судова, ради на класирању топовских граната, у фабрици кутија и амбалаже, као помоћник ложача на локомотиви, креће се међу вођама штрајка у фабрици зидних тапета у Ивано-Вазнесенску, успоставља везу са терористима, бива заробљен и осуђен, организује и учествује у «експропријацији» поштанског фургона симулира, симулира лудило у борави неко време у лудници у Малиновску, студира филозофију историје и религије и тако даље и тако даље. С једне стране, гледано донекле са позитивистичког становишта, ово би, по свој прилици, била једна импресивна биографија, када би било говора о једној стварној историјској личности, док је, с друге стране, гледано са становишта теорије могућих светова, „идентитет фикционалних особа заштићен [...] границом између стварног и могућег света” (Doležel, 1997: 76), којом је фикционални индивидуум оспособљен за разноврсне трансформације и мутације. Јури Марголин сматра да су могуће јединке „апстрактни објекти које је слободно замислио или конструисао неки стваран људски ум поступцима стварања хипотеза, претпостављања или замишљања” (Margolin, 1997: 89). Водећи се Решером, Марголин разликује два основна типа могућих јединки: стварносне варијанте и нове јединке. Први тип могућих јединки има свој прототип у стварном свету и често се јавља у историјским романима, где се поковава правилностима стварног света. Међутим, он може укључити у себе својства и догађаје који нису у складу са чињеницама

¹ Јер како је Новски, за сада само псеудоним неименованог, немамо разлога да поверујемо како је Подвојски право име.

² Име *Parabellum* је изведено из латинског: *Si vis pacem, para bellum* („Ако желиш мир припреми се за рат”). *Parabellum* је метак/калибар којег користе НАТО-ове снаге, али и многе државе које нису припаднице НАТО-а. (https://sh.wikipedia.org/wiki/9%C3%9719mm_Parabellum)

стварног света, алтернативне верзије и разноврсне модификације стварних догађаја. Насупрот томе, нове јединке су алтернативе стварних јединки и „чисто концептуалне творевине” (Margolin, 1997: 90) које се не морају управљати према законитостима стварног света. Уколико бисмо имали у виду ову Марголинову поделу могли бисмо се наћи у недоумици под који тип могућих јединки да подведемо фигуру Бориса Давидовича. С једне стране он би стварно могао да постоји, иако незабележен у хроникама, док би с друге стране могао да буде и алтернативна верзија неке стварне јединке, или, што је вероватније и на шта указује и Киш, више стварних јединки.

У најзначајнијим годинама живота индивидуалност Новског више није битна јер постаје део нечег далеко већег, део националне историје. Податак о прављењу кенотафа, празних гробница, код старих Грка, у којима су симболички сахрањивани покојници без посмртних остатака или они који су страдали далеко од куће, само потврђује сумњу да се идентитет нашег јунака не односи на једну индивидуу, већ на цео један народ.³ Имајући у виду став Данила Киша да је „историја света историја појединачних људских пораза” (Пантић, 1998: 71) неће нас зачудити нагли прелаз са кратког осврта на анимистичко веровање старогрчке културе на биографију појединца анонимуса. Сумња у моћ историје само отвара пут ка историји појединца, која има за задатак да се уздигне на један виши ниво и постане репер за историју патње целог једног народа, а ово уздизање омогућава јој управо књижевност.

Биографији Новског претходи кратка повест о једном немилу догађају по његовог оца из кога је проистекло познанство са његовом мајком. Опис овог догађаја започет је навођењем године, чак и приближног датума, и навођењем обале Дњепра за место његовог дешавања. Коришћење временских одредница и топонима указује на приповедање које полаже право на истинитост и веродостојност. У свом наративном поступку Киш се служи историјском грађом, поузданим и проверљивим чињеницама само зато да би их касније довео у питање. Овакав начин у приповедању може збуњујуће деловати на читаоца, с обзиром на то да неће бити у стању да одмах закључи у ком је кључу потребно читати наративни текст. Тако се у вези са овим догађајем помиње и кнез Вјаземски који засигурно јесте историјска личност, али што се тиче његовог стварног присуства на обали Дњепра 1885. читалац не би требао ни да поставља питање. И временске одреднице, и топоними, и историјске личности навођене су и користе се једино као средство за постизање уверљивости, која је, пак, стављена у службу фикције, а не историје. Уколико бисмо посегнули

³ Оваквој тези иде у прилог и Кишово сведочење о томе како је настала замисао за књигу *Гробница за Бориса Давидовича*: „На конвергенцији тих двеју тачака – мог искуства са западном интелигенцијом, која је безрезервно подржавала то бешчашће историје, и тог Борхесовог у пуној мери неадекватног наслова – родила се замисао књиге *Гробница за Бориса Давидовича*” (Киш, 1990: 117). За Киша „свеопшту историју бешчашћа” представља цео двадесети век са својим логорима: „Јер бешчашће је кад се у име идеје једног бољег света, за коју су гинуле генерације људи, кад у име једне такве хуманистичке идеје ствараш логоре и прикриваш њихово постојање, и уништаваш не само људе него и људске најинтимније снове у тај бољи свет” (Киш, 1990: 117).

за објашњењима која нам могу пружити енциклопедије, историје, хронике и анали нарушили бисмо фикциони свет приче и разорили бисмо његову целину. Како примећује Линда Хачион, „историографска метафикција сугерише да је утврђивање истинитости или лажности погрешан приступ приликом разматрања фикције, с обзиром на то да у постмодерним романима истине постоје само у множини” (Наџон, 1996: 184), па би тиме сваки покушај утврђивања поузданости историјске грађе у наративном тексту представљао омашку, узалудан и сувишан труд.

Коришћење стварног или измишљеног документа чиме се замагљује граница између стварности и фикције део је Кишове наративне стратегије (Пантић, 1998: 20). Наратор у новели наводи цитате Бруса Локарта и Оскара Блума, Микулинов опис младенаца, а као „аутентично сведочанство” и писмо Новског Зинаиди Мајснер. У циљу постизања што веће уверљивости навођени су и садржаји одређених чланака из познатих светских часописа. Киш поводом *Гробнице* упозорава на чињеницу да није пожељно откривати књижевне „изворе”, „јер би се тиме срушила читава зграда фикције: како су ти прави и лажни цитати измешани, навођење аутентичних цитата значило би демистификацију, јер би се они измишљени нашли разголићени, разобличени” (Киш, 1990: 116). Навођење фуснота, карактеристично за научне текстове, такође је стављено у службу фикције, а има за циљ да ликове о којим је реч преведе из света фикције у стварни свет.

Са „чињеница” и „поузданих података” аутор често прелази на усмена сведочанства и тврдње у које би читалац требао да има исто онолико вере колико у докуменат: „Једино Давид Абрамович није присуствовао служби божијој. Тврде да је за то време читао Талмуд, лежећи у топлим јаслама у кожучници што ми се, због обиља литерарних асоцијација, чини сумњивим” (Киш, 1995: 85). У другој реченици примећујемо и присуство приповедача. Случај када исказивач поништава своју личност, према мишљењу Ролана Барта, одговара историјском („објективном”) дискурсу, док се „објективна” свест као продукт референцијалне илузије јавља место страствене личности казивача и у историјском и у књижевном дискурсу.⁴ Биографији као специфичном књижевном жанру највише би одговарао непристрасни свезнајући приповедач, јер шта год да нам саопшти тзв. свезнајући приповедач „аутоматски постаје фикционално постојеће” (Doležel, 1997: 79), без обзира на то што, како Женет примећује, аутор нема шта да зна пошто све измишља. У овом случају приповедна свест даје себи за право да коментарише и валоризује одређени догађај и да, поступком ироније, демистификује и изврће значење и значај историјске чињенице, али и целе своје повести. Тим својим поступком аутор нам даје довољно материјала да схватимо у ком кључу морамо читати текст, а да аутентизација наративног текста не изгуби на снази.

⁴ Ролан Барт првенствено мисли на романописце који уклањају све ознаке које се односе на *ја*, и тиме вероватно на приповедне ситуације у којима имамо непристрасног приповедача који не даје личне коментаре и не меша се у описиване ситуације и збивања.

3. Време „после краја“?

Како прича не би била недовољно убедљива, Киш користи убеђивачке стратегије које не би требало да буду превише очигледне за читаоца. У „Гробници за Бориса Давидовича“ оне су фокусиране на време пре главног догађаја, за који узимамо истрагу. Његова биографија је предочена са много података, које подупиру многи (релевантни) извори и сведоци, и оставља утисак ретроспективе проверених и поузданих сведочанстава. Време после истраге, сасвим супротно, обележено је непознаницама, загонеткама и непоузданошћу. Постављају се питања: Да ли је његов живот по „затвореној књизи“ његове биографије могућ?, Шта чинити са тим временом „после краја“? и Да ли је оно уопште предмет Кишове новеле? Време после истраге, могли бисмо да назовемо еуфемистичним временом, будући да пружа неку врсту лажне утехе за површног читаоца који причу тумачи само у линеарном континууму биографије, губећи из вида семантички подтекст приче о кенотафима, па и самог наслова.

Враћајући се на оквирну тему Скупа (времена), а разматрајући истрагу као централни догађај новеле, не можемо да се не осврнемо на садистичку фигуру Федјукина. У фусноти приповедач нам даје податке о његовим мемоарма, чиме „утврђује“ његов идентитет, а, затим, га поступком ироније демистификује и разоткрива тајну његовог „генија“: „Федјукин је био, чини ми се, изван живе праксе, теоријска нула. Он је исцеђивао признања по најдубљим законима дубинске психологије а да није знао да она постоји; бавио се, дакле, људском душом и њеним тајнама и не знајући“ (Киш, 1995: 103). Следи иронично-комични осврт на његов књижевни дар, који му је, без сумње, помогао и при (ре)креирању биографија заробљеника. Нарочита појашњења присуства демонског и садистичког у оцртавању овог лика нису неопходна, будући да се он као такав транспарентно сваком читаоцу указује у својој моћи стварања патње. Као иследник, Федјукин има сву слободу да поступа са Борисом Давидовичем како жели, а све у циљу прибављања признања и креирања лажне биографије. С друге стране, не тако лако читљива јесте игра историје и фикције стављене у контекст времена. Уколико се присетимо Павићевог вероватно најчитанијег романа *Хазарског речника* и поруке коју у њему налазимо да је време ђавоља ствар као и да је велика заблуда да се путем науке могу превладати разлике, алузија на Федјукина, његову демонску фигуру, и његов модус креирања Историје, постаје недвосмислено јасна. Он се може посматрати и као одраз машинерије или одређеног система поступака, слично Кафкиној машини за мучење и убијање („У кажњеничкој колонији“), те се, сходно томе, закључује да и не постоји изван истраге зато што је истоветан са њом. Његова улога је тиме цела заснована на истражном дискурсу⁵, а на нивоу новеле сагледава се као „прича у

⁵ „Поетика истражног поступка 'московских процеса' обликује један ритуални закон, који није оријентисан ка изнуђивању истине – јер истина по себи не постоји – него захтева да се манипулативном истрагом и симулацијом признања и сведочења произведе истина и потврди један надреални правно-политички поредак, у књижевном смислу једна – фикција“ (Бошкович, 2004: 17).

причи”, будући да су његов делокруг, а тиме и време, сужени и ограничени. Као продукт виших институција моћи, Федјукин као индивидуа нема готово никакав значај, али је, с друге стране, његово именовање и навођење низа карактеристика и персоналних одлика, условило да делује животно истинито, чиме је омогућена емотивна реакција у читаоцу. Због чега је то било потребно Данилу Кишу? Читајући одређене текстове, наша пажња се лакше усмерава на конкретно стање, дешавање или особу, него на универзалије. Слично стоји ствар и са ангажовањем наших емоција: дете се лако идентификује са позитивним јунацима, док осећа јаку одбојност према негативним ликовима. Код одраслих је представа о негативним ликовима далеко комплекснија, јер се, између осталог, може десити да се процењују са становишта естетике, која не мора бити нужно повезана са етичким убеђењима. Свенсен пишући о ставовима Де Квинсија запажа да „естетско посматрање злочина није независно од моралне перспективе, већ је предусловљено њоме. Чињеница да неки дати чин превазилази неку моралну или правну норму јесте важан предуслов његовог естетског квалитета” (Svensen, 2008: 93). Да не бисмо отишли у овим разматрањима превише далеко, закључићемо да је време истраге засићено напетом ишчекивањем Федјукиновог следећег потеза, што условљава негативне емотивне реакције код читалаца, али да се потом у естетском ревердовању и преношењу камере на шири план и његова садистичка фигура може процењивати на другачији начин.

Време истраге и време после ње изнедрило је Новског у новој улози – улози жртве.

„Активирајући касномодернистичку и постмодернистичку ’игру’ факта-фикције, сведочења текста, Киш доследно улази у расправу о политичко-историјским центрима ћи који креирају историју. Зато је он инсистирао на могућностима литерарне одмазде као залога историјске спознаје из те, тако јасне, а тако деликатне, позиције жртве” (Бошковић, 2015: 183).

Миле Савић указује на то да ниједна идеологија не заступа страну страдалника. У том смислу, могли бисмо рећи да новела „Гробница за Бориса Давидовича” чини својеврсно сведочанство деконструкције историјског субјекта у наративној прози, и представља „украдено време” које је дато страдалнику за његову исповест, а које је одстрањено из историјског дискурса. Због тога су овде од пресудне важности питања о трајању, истрајавању и смрти. Свест о сопственој пролазности тера Новског да из смрти извуче највише што може (парафраза из текста). „Случај или субјект који је подвргнут испитивању, претпоставкама и очекивањима унапред је дефинисан, сазнат, прочитан на одређен начин (али отворен и за додатна читања и даље интерпретације)” (Бошковић, 2004: 20), јесте нешто на шта Новски управо и рачуна остављајући намерне пукотине и недоследности у тексту своје биографије. Он је свестан да сведочи и учествује у креирању фикције, али је свестан и чињенице да је то његова једина шанса да сведочи у име страдалника.

4. Закључак

Интерпретација новеле „Гробница за Бориса Давидовича” илустрована у овом раду заснована је на игри времена, историје (појединачне и колективне) и фикције. Запитаност о резултатима овакве игре остаје оправдана и после небројено много страница исписаних на тему Кишове *Гробнице*.

Историје или приче у постмодернистичкој мисли могу се схватити као дескриптивни текстови којима се одузима право претендовања на једну и коначну истину. Не постоји поуздана и проверљива књижевна истина, већ само специфичан однос фикције и реалности, историје и нарације, божанске перспективе и одређене тачке гледишта, целине и одабира. Иако претходно наведено повлачи за собом негирање објективности, постоји прећутан договор са читаоцем да тумачењу постмодерног романа приступи са поверењем у онтолошке перспективе које нуди сâм књижевни текст.

Киш је новелом „Гробница за Бориса Давидовича” исвојим поступком позивања на историјску и поуздану грађу, а потом у ироничном оповргавању истих „проверених података”, још једном доказао да је сасвим оправдана постмодернистичка сумња у велике метанарације и да истина појединачног чешће заслужује тај почасни термин (истинитости) но официјелна историографија.

Литература

- Bart, Rolan. 2005. Diskurs istorije. *Studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*, txt 8-9, 38–44.
- Bošković, Dragan. 2004. *Islednik, svedok, priča: Istražni postupci u Pešćaniku i Grobnici za Borisa Davidoviča Danila Kiša*. Beograd: Plato.
- Bošković, Dragan. 2015. *Zablude čitanja*. Beograd: Službeni glasnik.
- Doležel, Ljubomir. 1997. Mimezis i mogući svetovi. *Reč*, broj 30, 74–82.
- Kiš, Danilo. 1990. *Gorki talog iskustva*. Beograd: BIGZ.
- Kiš, Danilo. 1995. *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Beograd: BIGZ.
- Margolin, Juri. 1997. Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva. *Reč*, broj 30, 88–100.
- Пантић, Михајло. 1998. *Кии*. Нови Сад: Светови, Београд: Књига-комерц.
- Ribnikar, Vladislava. 1997. Mogući svetovi i teorija fikcije. *Reč*, broj 30, 69–83.
- Svensen, Laš Fr. H. 2008. *Filozofija straha*. Beograd: Geopoetika.
- Наџион, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.
- https://sh.wikipedia.org/wiki/9%C3%9719mm_Parabellum[2016, March 14]

Jelena Veljković Mekić

TIME, HISTORY AND FICTION IN THE SHORT STORY “A TOMB FOR BORIS DAVIDOVICH”

Summary

Ever since 1976, when it was published for the first time, the collection of short stories entitled *A Tomb for Boris Davidovich* has often been a subject of critique and controversy. The aforementioned collection of Danilo Kiš is undoubtedly topical even nowadays, which offers a possibility for fresh insights and research. This paper will not deal with the entire collection, but merely with the short story *A Tomb for Boris Davidovich* and its aspects of time, history and fiction. Bearing in mind the psychological dimensions of time, the character of Boris Davidovich is analysed through one's understanding of one's own past and resistance to the present moment, as well as through one's persistence in that moment for the sake of future, which is a dearly paid biography surrogate. The story is a sort of a testimony to a deconstruction of a historical subject in narrative prose, and it presents the “stolen time” which was given to the victim to make a confession, but which was removed from historical discourse. The framework of Kiš's narrative method is visible in the synergy of a document and an act of defamiliarisation, in a conjunction of individual and collective time, in a play of history and fiction. Through such structure and ideological conception, the short story *A Tomb for Boris Davidovich* problematises various important issues, such as the issue of truth, which is to be ubiquitous in our reflection.

vmjelena@yahoo.com

ONIRIČKO VREME U ROMANIMA *HAZARSKI REČNIK* M. PAVIĆA I *OPSADA CRKVE SV. SPASA* G. PETROVIĆA

Sažetak: U ovom radu preispitaće se i definisati sâm pojam vremena na osnovu Sartrovih, Bergsonovih i Levinasovih teorijskih postavki, a zatim će se analizirati odnos vremena i sna. Status oniričkog vremena, kao i njegove odlike, zatim odnos hronološkog i oniričkog vremena biće analiziran na primeru dva srpska romana druge polovine XX veka *Hazarskog rečnika* Milorada Pavića i *Opsade crkve Sv. Spasa* Gorana Petrovića. Preispitaće se i da li je potreba za oniričkim vremenom u književnosti potreba za „usporavanjem“ vremena modernog sveta i da li onirički svet može biti shvaćen kao jedan utopijski svet s obzirom na to da vreme oniričkog sveta i utopijskog imaju slične karakteristike.

Ključne reči: oniričko vreme, Bergson, Sartr, Levinas

1. Uvodni deo – Postmodernističko i oniričko

Postmodernistička književnost postiže svoje estetske efekte i ostaje zanimljiva, po mišljenju Brajena Mekhejla, upravo time što ističe, istura u prvi plan skelet slojeva, Hruškovskovu dvospratnu referentnu strukturu, Ekovu trans-svetovnu identičnost „u procesu u kojem se modeluje složeni ontološki krajlik našeg iskustva“ (Mekhejl, 1996: 111). I u romanu *Hazarški rečnik* i u romanu *Opsada crkve Sv. Spasa* može se zapaziti nekoliko slojeva u strukturi romana, kao i konstituisanje dvostrukog romanesknog sveta: sveta jave i oniričkog sveta. U ovom radu definisaće se pojam i odlike oniričkog vremena na osnovu Bergsonovih, Sartrovih i Levinasovih teorija o vremenu, kao i odnos oniričkog vremena prema vremenu jave.

2.1. Bergsonov pojam vremena

Bergson u svom delu „Stvaralačka evolucija“ govori o različitom odnosu „stare“ i „moderne“ nauke prema vremenu. Stara nauka vreme shvata kao „kretanje izvesnog pokretnog tela po njegovoj putanji“ (Bergson, 1991: 191) i to vreme je jednoliko. Međutim, o samom toku vremena, njegovom dejstvu na svest, onome što je osobeno za uzastopnost, onome što je tekuće u vremenu– stara nauka nema odgovor. Moderna nauka se mora definisati težnjom da vreme uzme za nezavisnu promenljivu i da se posmatra nezavisno od prostora. Vreme treba posmatrati kao tok,

kao „samo kretanje bića“ (Bergson, 1991: 190). Na osnovu ova dva različita odnosa nauke prema vremenu, Bergson uvodi distinkciju između matematičkog (naučnog) vremena koje je rasparčano u trenutke, i shvaćeno kao prostorno, i „stvarnog“ vremena, koje je čisto trajanje, neprekinutost. Po njegovom mišljenju vreme nije atomičko, već je ono što traje, pa vreme izjednačava sa trajanjem. Ono je kontinuirano i protežno, sastavljeno od dimenzija prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Protivi se upostorivanju vremena jer prostor razdvaja, a vreme spaja. Smatra da je „moguće uzastopne vremenske trenutke zamišljati neovisno o prostoru“ (Bergson, 1991: 55). Vreme uglavnom projektujemo u prostor i samim tim trajanje izražavamo terminima prostornosti, pa „slijed na taj način poprima oblik neprekinute crte ili lanca“ (Bergson, 1991: 67). Trajanje unutar nas samih je kvalitativno mnoštvo, trenuci unutar-njeg trajanja nisu međusobno odeljeni (Bergson, 1991: 136) dok je trajanje izvan nas samo sadašnjost, istodobnost. „Mi istodobnostima koje tvare vanjski svet pripisujemo svojstvo sleđenja samih sebe. Otuda ideja da stvari traju kao što mi trajemo i prenošenja vremena u prostor Suština bića se ogleda u heraklitovskom načelu *panta rei*, a promena se vezuje za pojam kretanja odnosno za trajanje kroz promene. Vreme se definiše kao trajanje. Prošlost nam nikada nije odvojena, već je imamo u nesvesnom. Sama memorija nije celina sastavljena od atomističkih entiteta, suštinski se razlikuje od „jedan-pored-drugog“ prostornosti, te je skok u memoriji moguć upravo jer se radi o virtuelnom totalitetu. Za Bergsona je aktuelizacija virtuelnog rezultata disocijacije mnoštva. San, ludilo i umetnost su primeri za neočekivanu aktualizaciju čistih uspomena. Čista uspomena je od početka upisana u globalnu memoriju, ona je odmah ono što će i uvek biti. U čistoj memoriji postoje samo sadržaji koji se međusobno penetriraju, nema izolovanih predstava. Svest se izjednačava sa horizontom sadašnjosti, a virtuelno sa sferom nesvesnog. Nesvesna sfera nikada ne može da se prikaže u svojoj potpunosti, već samo parcijalno. Zreli Bergson će nesvesno shvatiti kao izvor slobode i ličnosti. Sfera memorije je poput rezervoara uspomena, sećanja, koji se stalno obogaćuje, a izaći će na površinu sećanje koje je odredila selekcija vezana za svakidašnje potrebe.

2.2. Sartrov pojam vremena i egzistencijalna psihoanaliza

Sartre se sa Frojdomovom psihoanalizom ne slaže po pitanju pojma nesvesnog i pravi jedno pomeranje pojma – psihičko je u celosti svesno, ali nije isto svest i saznanje. Suština psihoanalize, po Sartru, nije transformacija nesvesnog u svesno, već proširivanje saznanja. Cilj egzistencijalne psihoanalize je da se bavi promenama na subjektu. Govori i o čovekovoj potrebi za bivstvovanjem tj. za nečim što je potreba bića-za-sebe da sebe izgrađuje, da teži nekom ispunjenju. Sartre Frojdu zamera i jedan model tumačenja ljudskog ponašanja kao kauzalnosti gde prošlost određuje našu sadašnjost. Za Sartra bitna je kategorija budućnosti.

Prošlost ne može progoniti sadašnjost, naprotiv sadašnjost je svoja prošlost (v. Sartre, 1983: 132). „Prošlost postoji samo za sadašnjost koja ne može da postoji, a da ne bude tamo, iza sebe, svoja prošlost“ (Sartre, 1983: 132). Ona dolazi u svet preko bića-za-sebe.

Sadašnjost –ukoliko bismo nastojali očistiti sadašnjost od svega što nije, došli bismo do jednog beskrajno malog trenutka, ni do čega drugog nego do idealne granice deljenja pomaknute u beskonačnost odnosno –do jednog ništavila. Sadašnjost je prisutnost bića-za-sebe biću-po-sebi. Nju je nemoguće shvatiti u formi trenutka jer bi taj trenutak tada bio momenat u kojem sadašnjost *jeste*. Sadašnjost, dakle, nije; ona postaje sadašnjost u formi bijega“ (Sartr, 1983: 142).

Budućnost kao i prošlost „ne postoji kao fenomen izvorne vremenitosti bića-po-sebi“ (Sartr, 1983: 142). Budućnost čini smisao mog sadašnjeg bića-za-sebe kao projekat njegove mogućnosti, ali ne predodređuje buduće biće-za-sebe jer je ono uvek ostavljeno u ništajućoj obavezi da bude temelj svog ništavila. Budućnost je ono što bih bio kad ne bih bio slobodan, ali i ono što mogu biti samo zato što sam slobodan (Sartr, 1983: 147). On razlikuje izvornu od psihičke vremenitosti. Psihičko vreme nije ništa drugo do povezan skup vremenskih predmeta, ali za razliku od izvorne vremenitosti razlikuje se po tome što psihičko vreme jeste, dok se izvorna vremenitost ovremenjuje. Ono može biti konstituisano samo prošlošću, a budućnost može da bude samo jedna prošlost koja će doći nakon sadašnje prošlosti, što znači da je forma pre-posle hipostazirana. Psihičko vreme je dosta slično magičnom trajanju bergsonizma jer je „sastavljeno od 'sada' koja su bila, koja ostaju na svom mestu koje im je određeno, ali koja sa distance utiču jedno na drugo u svom totalitetu“ (Sartr, 1983: 186).

2.3. Levinasov pojam vremena - vreme i drugi

Levinas pojam vremena vidi ne kao delo izolovanog i usamljenog subjekta, nego kao relaciju subjekta prema drugom. Sadašnjost polazi od sebe, ona jeste samo početak. „U beskonačnom tkanju egzistiranja koje je bez početka i kraja sadašnjost je pukotina“ (Levinas, 1997: 27). Ona razdvaja i spaja, ona je sâm početak. Sadašnjost ima prošlost, ali u obliku sećanja, ona ima istoriju, ali nije istorija. Sadašnjost je uvek iščezavanje. Usamljenost nije tragična zato što je lišenost drugoga, nego zato što je zatvorena u ropstvo svog identiteta, zato što je odsutnost vremena. Anticipacija budućnosti, projektovanje budućnosti, kroz sve teorije od Bergsona do Sartra potvrđivale su se kao suštinski momenat vremena, one su samo sadašnjost budućnosti, ali ne i autentična budućnost. Po Levinasu, budućnost je ono što nije pojmljeno, što pada na nas. „Budućnost je drugo. Relacija prema budućnosti je relacija prema drugom“ (Levinas, 1997: 57), susret jednog lica koji drugoga istovremeno otkriva i skriva. U ovom susretu se, izgleda, izvršava relacija prema budućnosti, prisustvo budućnosti u sadašnjosti. „Uslov vremena je u odnosu ljudskih bića ili u istoriji“ (Levinas, 1997: 61). Čin vremena ima najdublji smisao jer je anticipacija budućnosti delo jednog subjekta koji je u relaciji prema tajni koja je sama dimenzija koja se otvara jednom subjektu koji je zatvoren u sama sebe. „Vreme je suštinski jedno novo rađanje“ (Levinas, 1997: 63).

3.1. Oniričko : hronološko vreme

Zajedničko za sva tri shvatanja vremena jeste shvatanje vremena kao trajanja bilo da je Bergsonovo stvarno vreme, Sartrovo psihičko ili Levinasova sadašnjost viđena kao iščekavanje. I kao što je Bergson napravio distinkciju između matematičkog i stvarnog vremena, u romanima *Hazarski rečnik* M. Pavića i *Opsada crkve Sv. Spasa* G. Petrovića može se zapaziti postojanje dve narativne ravni, jedne koja je vezana za svet jave i druge koja je vezana za onirički svet što će dovesti do razlika u poimanju vremena u ova dva sveta. Svet jave karakteriše hronološko vreme, Bergsonovo matematičko, dok onirički svet dekonstruiše pojmove hronologije i može se uporediti sa Bergsonovim stvarnim vremenom.

3.2. Oniričko vreme

U romanu *Hazarski rečnik* pod odrednicama vezanim za podatke o Hazarima pominje se specifičan odnos koji Hazari kao narod imaju prema vremenu. Naime, u početku, prema hazarskim predanjima, prošlost i budućnost „plivali su istopljeni u plamenoj reci vremena“¹ (Pavić, 2004: 166). Hazarski bog soli razdvojio je prošlost od budućnosti, postavio svoj presto u sadašnjicu, on šeta po sutrašnjosti i nadleće prošlost nadgledajući je. „On sam iz sebe stvara vaskoliki svet, ali ga i proždire i preživa sve što je staro da bi svet opet natrag izbljuvao podmlađen“ (Pavić, 2004: 167). Prvobitno hazarsko shvatanje vremena ne poznaje odrednice prošlosti i budućnosti, ono se poredi sa rekom, sa konstantom promenom, sa Bergsonovim vremenom viđenim kao trajanje. Uvođenje distinkcije prošlosti i budućnosti neće dovesti do linearnog, hronološkog poimanja vremena jer će sadašnjost dobiti povlašćeni položaj, a hazarski bog istovremeno nadgleda i prošlost i sadašnjost, odnosno vreme vidi kao jednu mnoštvenost. Njihovo nepriznavanje istorije može se shvatiti i kao nepriznavanje hronološkog vremena. I hazarsko računanje vremena nije linearno, već je dvosmerno, vreme u kome je forma pre : posle hipostazirana. Naime, Hazari smatraju da se „tokom četiri godišnja doba smenjuju dve godine, jedna teče u suprotnom smeru od druge... Obe pri tom mešaju dane i godišnja doba kao karte... Jedna od dve hazarske godine teče iz budućnosti ka prošlosti, a druga iz prošlosti u budućnost“ (Pavić, 2004: 167), čime se postiže neprekinuto trajanje vremena, sadašnjosti koja ne prestaje da prolazi i „prošlosti, koja ne prestaje da bude, ali kroz koju sve sadašnjosti prolaze“ (Delez, 2001: 52). I ogleđala princeze Ateh, brzo i sporo, ukazuju na ovu dvosmernost vremena. „Što je god ono brzo uzimalo odslikavajući svet kao predujam budućnosti, drugo, ono sporo, vraćalo je i namirivalo dug prvog, jer je u odnosu na sadašnjost kasnilo tačno onoliko koliko je prvo žurilo“ (Pavić, 2004: 37). Princeza Ateh umire videvši slova na svojim kopcima u trenutku između dva treptanja, „usmrćena istodobno slovima iz prošlosti i budućnosti“ (Pavić, 2004: 37).

U romanu *Opsada crkve Sv. Spasa* Gorana Petrovića, takođe, dolazi do preplitanja sveta jave i oniričkog sveta. Oniričko vreme ne poznaje odlike hronologije, sukcesivnosti, pa će se određivanje oniričkog vremena vršiti na osnovu hronološkog

¹ Reka vremena može se shvatiti kao aluzija na Heraklitovo načelo „pantarei“ koje se nalazi u temeljima u Bergsonovog pojma vremena.

ističući na taj način još više distinkciju ova dva vremena. „Nekoliko godina ranije, a gledano kroz snove samo nešto pre stradanja tri majstora“ (Petrović, 2004: 42). „Nosila je Filipa svoju trudnoću više od dve godine... Kako je snevala trećinu dana, tako se period bremenitosti množio brojem tri“ (Petrović, 2004: 43). „Sedam vekova dalje od žučne vidarske rarpave, tri majstora nađoše ženu koja je u svom snu već čekala kraj raspremljene kolevke“ (Petrović, 2004: 45). Oniričko vreme ne poznaje odrednice prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, ono postoji kao vremenski kontinuum, kao neka vrsta neprekinute sadašnjosti, kao Bergsonovo „stvarno“ vreme.

Vreme sveta jave u ovom romanu ima četiri dimenzije metaforično predstavljene vidicima ugrađenim u kupolu crkve Sv. Spasa, odnosno prošlost, sadašnjost, blisku i daleku budućnost. Iguman mora svakoga dana da otvori po jedan prozor, tako da u četiri dana i on može sagledati vremenski kontinuum realnog sveta kao celinu. Ucelovljenost vremena realnog sveta koje može sagledati iguman slična je ucelovljenosti oniričkog sveta, s tim što oniričko vreme ne poznaje kategoriju prošlosti i budućnosti.

4. Oniričko vreme kao trajanje

U romanu *Hazrski rečnik* postoje parovi ljudi koji se međusobno sanjaju. Tako, Avram Branković sanja javu Samuela Koena, te je njegovo oniričko vreme Koenova java. Onog trenutka kada se Avram probudi, Koen pada u san i nastavlja onirički kontinuum sanjajući pritom Avramovu javu. Na taj način, oniričko vreme biva shvaćeno kao trajanje, kao neprekinutost koja ne poznaje kategorije prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Vlastito trajanje, po Bergosovom mišljenju, „otkriva druga trajanja koja protiču u drugim ritmovima, koji se razlikuju u vrsti od mog trajanja“ (Delez, 2001: 25), te Brankovićevo/ Koenovo oniričko vreme otkriva trajanje vremena jave Koena / Brankovića koje protiče u drugačijem ritmu, u ritmu hronološkog vremena. Vreme kao trajanje se deli i to neprestano menjajući se u toku te deobe, pa će tako Branković u svom oniričkom trajanju govoriti „čas vlaški, čas mađarski ili turski... u snu govori španski, ali mu se to znanje na javi topi“ (Pavić, 2004: 42), sluša stihove pesme jevrejskog pesnika Jude Halevija.

U trenutku kada Branković umire u svetu jave, Koen pada u letargiju i sanja tri Brankovićeve smrti. „Sadašnjica se gasila ugušena između dve večnosti – prošle i buduće, i Branković je umro po treći put, u času kad se prošlost i budućnost sudariše u njemu i zdrobiše ga baš u času kad je stigao da zdrobi ono jaje“ (Pavić, 2004: 305). Trenutak Brankovićeve smrti je trenutak ne samo napuštanja vremena jave, već i nemogućnost sanjanja, odnosno trajanja u oniričkom vremenu. Trenutak njegove smrti odnosno sadašnjica koja se „gasila ugušena između dve večnosti“ (Pavić, 2004: 305) jeste upravo onaj Sartrov beskrajno mali trenutak sadašnjosti odnosno jedno ništavilo. Smrt je „konačno zaustavljanje Vremenitosti... ponovnim zahvatanjem ljudskog totaliteta bićem-po-sebi“ (Sartre, 1983: 164).

Nakon treće Brankovićeve smrti, „tada je odjednom Koenov san ostao prazan kao isušeno korito reke. Bilo je vreme buđenju, ali nije bilo više nikoga da sanja Koe-

novu javu kako je to činio za života Branković“ (Pavić, 2004: 305). Koenov san se pretvorio u ropac jer ovo oniričko vreme jeste relacija subjekta prema drugome. Relacija prema budućnosti je, po Levinasovom mišljenju, „relacija prema drugom“ (Levinas, 57), susret jednog lica koji drugoga istovremeno otkriva i skriva. Onog trenutka kada ne postoji relacija prema drugome, ne postoji ni budućnost tog subjekta. „U tom času Koen se probudi u svoju smrt i pred Masudijem nestade staze...“ (Pavić, 2004: 305).

U romanu *Opsada crkve Sv. Spasa* trojica putnika (zograf, mramornik i dijak) čije je snove poharao vlastelin Pribil dok su putovali ka Žiči ostaju da lutaju oniričkim prostranstvima. Posle Filipine smrti, nastanjuju se u snovima njenog sina Bogdana, pazeći ga dok mu je pomajka bila u svetu gradeći bojama, nacrtima i glasovima njegov onirički svet detinjstva. Zatim će se iz Bogdanovih snova nastaniti u Divninim snovima tokom njene trudnoće nastavljajući u njima svoju oniričku gradnju nameravajući da podižu Bogdanovo i Divnino novorođenče. Oniričko vreme u kome egzistiraju ova trojica putnika je Bergsonovo vreme shaćeno kao trajanje.

5. Vreme – memorija - sećanje

U svom delu „Materija i pamćenje“ Bergson govori o sećanju memorije koja povezuje trenutke jedne sa drugima i interpolira prošlost u sadašnjost, ali sa druge strane govori i o sećanju u drugom obliku, obliku kontrakcije materije. „Memorija čini da se telo razlikuje od trenutnosti, ona mu daje trajanje u vremenu“ (Delez, 2001: 19). Trajanje je u svojoj biti pamćenje, te će Bergson istovetnost pamćenja i trajanja predstaviti dvojako – kao „konzervaciju i očuvanje prošlosti u sadašnjosti“ i kao sažimanje ili kondenzovanje dva trenutka jedan u drugi, budući da prvi nije nestao dok se drugi pojavio. Postoje dva sećanja – pamćenje-sećanje i pamćenje-stezanje. U osnovi ovog dvojstva u trajanju je kretanje, odnosno „sadašnjost što traje se deli u svakom trenutku u dva pravca, prvom usmerenom i raširenom ka prošlosti, drugom kontraktiranom, ali prema budućnosti“ (Delez, 2001: 45).

Lovci snova u *Hazarskom rečniku* su sekta hazarskih sveštenika čija je zaštitnica bila princeza Ateh. Oni ulaze u tuđe snove, stanuju u njima, love po tuđim snovima, samo ponekad na kratko izlazeći u svet jave. Oni uglavnom egzistiraju u oniričkom vremenu koje je jedno, koje je kontinuum, ali u kome „postoji beskonačno mnogo aktuelnih tokova, koji nužno učestvuju u istoj virtuelnoj celini“ (Delez, 2001: 77), što će omogućiti da likove lovaca snova srećemo u različitim vremenskim ravnilima ovog romana. Princezu Ateh, kao zaštitnicu ove sekte, srećemo u hazarskoj ravni i u dvadesetovekovnoj ravni romana kao Virdžiniju Ateh, Hazarku, konobaricu u hotelu. Svaki put kada su se sastali proučavaoci hazarskog pitanja, tu su bili prisutni i lovci snova, ali i demonske ličnosti. Za njih, takođe, ne postoje hronološka ograničenja jer demonsko vreme slično oniričkom nije sukcesivno, već postoji kao trajanje. Nikon Sevast poručuje Avramu Brankoviću pri njihovom susretu na Dunavu da će se ponovo sresti za 293 godine u Carigradu. Nikon Sevast će se tada pojaviti u obličju gospođe Van der Spak. Oboje ih karakteriše nedostatak pregrade u nosu i interes za freskoslikarstvo.

U romanu *Opsada crkve Sv. Spasa* srešćemo se sa demonskom ličnošću Andrijom Skadraninom čije je zanimanje trgovina vremenom. Andrija Skadranin krade vidike sa crkve Sv. Spasa, „zapravo su bili ukradeni časovi, meseci, čitava doba i godine, vreme koje je sledovalo hramu Sv. Vaznesenja...“ (Petrović, 2004: 258). Slično kao i sa demonskim vremenom i demonskim ličnostima u *Hazarskom* rečniku i Andriju ćemo sresti na palubi broda pri opsadi Carigrada, ali i u dvadesetovekovnoj ravni romana kao Andreasa fon Nahta koji prodaje budućnost Kraljevini Srbiji, odnosno vreme od 1914. do 1918.godine. Bogdan i Divna će trgovca vremenom krajem XX veka sve češće viđati kako se pojavljuje na televiziji, zatim u prepuklom ogledalu, u svemu što ga umnožava.

Takođe, trojica putnika koji ostaju zarobljeni u oniričkom svetu i žive u tuđim snovima povezivaće različite vremenske ravni romana.

Princeza Ateh i Mokadasa al Safer kao prvi sastavljači „Hazarskog rečnika“, a potom i članovi njihove sekte lovaca snova koji imaju zadatak da rečnik prenose sa kolena na koleno i da ga dopunjuju. Lovci na snove postaju nosioci hazarske kulture, oni čije se sećanje definiše kao pamćenje-sećanje, jer oni kroz svoje trajanje odnosno kroz pamćenje koje je predstavljeno kao očuvanje prošlosti u sadašnjosti. Lovci na snove egzistiraju u oniričkom vremenu te se ono može kroz svoje trajanje shvatati i kao pamćenje-sećanje.

I Pavićev roman *Hazarski rečnik*, „rekonstrukcisani“ Daubmanusov rečnik, u kome oniričko vreme potiskuje, dekonstruiše hronološko, pokušaj je rekonstrukcije Adamovog tela i kao takav predstavlja memoriju hazarske kulture, memoriju koja Adamovom telu daje trajanje u vremenu. Pisanje ovog romana-leksikona je pokušaj da se kroz oniričko vreme, jer „ogromno Adamovo telo ne leži u prostoru nego u vremenu“ (Pavić, 2004: 368), konzervira i očuva prošlost u sadašnjosti.

6. Vreme : pamćenje : pripovedanje

Preplitanje oniričkog i hronološkog vremena, kao i preimućstvo oniričkog vremena shvaćenog kao neprekinuto trajanje, kao mnoštvenost u kome postoji beskonačnost aktuelnih tokova odrazilo se i na pripovedanje u ovom romanu. Napušta se tradicionalni logocentrizam, mimetičnost, a stvara se polifona prozna struktura, pa je i pripovedanje nelinaerno, fragmentarističko, sadrži nekoliko narativnih tokova, tj. vremenskih ravni romana – hazarske, barokne i dvadesetovekovne ravni. Međutim, takvo pripovedanje povlači za sobom i nov(e) način(e) čitanja *Hazarskog rečnika*. Naime, roman se ne mora čitati linearno, od početka do kraja, jer oniričko vreme ne poznaje linearnost, pa se tako roman može čitati po istim odrednicama, može se čitati od sredine, ili od kraja, po želji čitaoca. Čitanje tako postaje jedna ludička igra, ARS COMBINATORIA, „jezičkoumetnička delatnost zasnovana na beskrajnim mogućnostima novih i neobičnih varijacija najraznovrsnijih elemenata“ (Damjanov, 2012: 126) jer oniričko vreme implicira postojanje beskonačno mnogo aktuelnih tokova.

Prilikom jedne od obnova manastira Žiće od strane igumana Jevstatija Drugog „pronašli su ulomke vidika žičkih prozora koji su se polagano, prema vremenu stali

sabirati u izlomljeno pripovedanje“ (Petrović, 2004: 260). Izlomljeni vidici žičkih prozora onemogućice srpskom narodu sagledavanje prošlosti, sadašnjosti i dvaju budućnosti. Zamagljivanje odrednica hronološkog vremena, dovešće do preimućstva oniričkog vremena koje će omogućiti fragmentarnost romana, nelinearnu strukturu, postojanje nekoliko vremenskih ravni romana, prelazak likova iz jednog u drugi svet, ali i zamagljivanje granice realno : fantastično, te će realni istorijski događaji biti predstavljeni u fantastičnom ključu, tvoreći jednu apokrifnu (oniričku) istoriju Srbije.

7.1. Oniričko – utopijsko

Onirički svetovi ovih dvaju romana imaju neke od odlika utopije. Metafora putovanja u onirički svet tipična je za utopiju kao putovanje u neki idealni svet. Iz tog razloga će kraljica Filipa bežati u snove, trojica dijaka, Bogdan, ali i princeza Ateh koja se sa svojim ljubavnikom mogla videti samo u snu. Utopija je smeštena u paralelnu „stvarnost“ odnosno u oniričku „stvarnost“. Za Hazare je ta paralelna „stvarnost“ svet snova, ali je to i sam roman-država *Hazarski rečnik*; te onirički svet Petrovićevog romana. Utopija je pomerena u neodređenu budućnost, a onirički svet se konstituiše kroz oniričko vreme koje je kontinuum, te je samim tim izmešteno u jedan drugačije vremensko poimljen okvir. Utopija podrazumeva isključivanje iz sadašnjih tokova istorije i suprotstavljanje istorijskoj kauzalnosti što se u ovim romanima postiže preplitanjem vremenskih ravni, prisustvom historiografske metafikcije.

7.2. Oniričko vreme – „usporavanje“ vremena savremog društva

Oniričko vreme staviće ogledalo pred hronološko vreme sveta jave. U dvadesetovekovnoj ravni romana *Opsada crkve Sv. Spasa* Bogdan, mladić rođen i odrastao u oniričkom svetu, pokušavaće da “popravi” vreme sveta jave, te će upravljati kućne prozore prema visku jer su prozori ukrivljeno srasli. „Uz ukrivljena videla i sami postajemo krivi,“ (Petrović, 2004: 265) kaže Bogdan. Potreba za ispravljanjem prozora odnosno vidika potreba je savremenog čoveka za usporavanjem vremena savremenog sveta. „Odista, zazidar Vidosav nije preterivao, pravih prozora gotovo da nije bilo. Okvir i sadržaj svakog od njih - odstupao je od prislonjenog viska makar malo (Petrović, 2004: 188).

8. Zaključak

Onirički svetovi ovih dvaju romana mere se posebnim kriterijumima jer je oniričko vreme dato kao kontinuum, kao neprekinuto trajanje. Bergson će vreme kao trajanje povezati sa pamćenjem, sa memorijom, pa će oniričko vreme ovih dvaju romana postati onirička memorija hazarskog naroda, a zapisi malenih dijaka Petrovićevog romana, rođenih u oniričkom svetu, predstavljace memoriju ljudske istorije lišenu uticaja institucija moći. Oniričko vreme ističe nepouzdanost istorije dekonstruišući na taj način hronološko vreme sveta jave, ali istovremeno kreirajući apo-

krifnu istoriju. Na planu strukture romana oniričko vreme, nepoznajući hronološke odrednice prošlosti i budućnosti, omogućuje reinkarnaciju pojedinih likova i njihovo pojavljivanje u različitim vremenskim ravnima ovih romana. Granica oniričkog i sveta jave je polupropustljiva što će omogućiti prelazak likova iz jednog u drugi svet, te će onirički svet dobiti nijanse utopijskog.

Literatura

- Bergson, A. 1990. *Stvaralačka evlucija*, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Damjanov, S. 2012. *Šta to beše srpska potmoderna*, Beograd, Službeni glasnik.
- Delez, Ž. 2001. *Bergsonizam*, Beograd, Narodna knjiga – Alfa.
- Levinas, E. 1997. *Vrijeme i drugo*, Podgorica, Oktoih.
- Mekhejl, B. 1996. Postmoderna proza, *Reč*, 28, 3, 105–119.
- Pavić, M. 2004. *Hazarski rečnik*, Beograd, Dereta.
- Petrović, G. 2004. *Opsada crkve Sv. Spasa*, Beograd, Politika i Narodna knjiga.
- Sartr, Ž.P. 1983. *Biće i ništavilo*, Beograd, Nolit.

Jelena Ristović

ONEIRIC TIME IN NOVELS *DICTIONARY* OF THE *KHAZARS* BY MILORAD PAVIC AND *SIEGE* OF THE *SANT SALVATION CHURCH* BY GORAN PETROVIC

In this study, a concept of time will be reassessed and defined, based on Sartre's, Bergson's and Levinas's theoretical postulates, and then, the relation between time and dream will be analyzed. The status of oneiric time, as well as its qualities and relation between chronological and oniric time will be analyzed through the examples of two Serbian novels from the second half of the 20th century, "Dictionary of the Khazars" by Milorad Pavić and "Siege of The Saint Salvation Church" by Goran Petrović. It will also be examined whether the need for oneiric time in literature is the need for "slowing down" time of the modern world and whether this oneiric world can be understood as utopian, considering that times of both oneiric and utopian worlds share similar characteristics.

zlocko83@live.com

СТАТИЧНОСТ ДИНАМИЧНОСТИ ИЛИ ДИНАМИЧНОСТ СТАТИЧНОСТИ У КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ

Сажетак: У раду се, на примјеру романа Слободана Селенића, у којима су наративни субјекти сведени у ограничене спацијалне оквири вријеме посматра као динамичан фактор помоћу којег се догађаји уређују и бивају преточени у сиже. Посебна пажња посвећена је времену базираном на ретроспективном обрасцу који излази изван оквира замишљене, пројектоване линеарности која је, под утицајем псеудотемпоралности времена фабуле и времена сижеа, проистекла из тога да темпоралност наративног текста извире из процеса читања, базираног на примордијалној линеарности лингвистичких конституената наративног текста. У посматраним романима уочене су поетичке константе у вези с концептуализацијом исказивања времена које је могуће свести у сагледиве категорије. С. Селенић у својим романима успоставља висок степен наративности чији потенцијал додатног емпатизовања бива успјешно реализован пропорционално читаочевој способности детектовања и апстраховања наратива, на шта утиче употреба одложеног наратива.

Кључне ријечи: наратив, вријеме, Слободан Селенић, наративност, линеарност

1. Уводна разматрања

Временски аспекти књижевних текстова¹ предмет су интересовања од времена антике, гдје још код Аристотела налазимо успостављање дистинкције између два основна типа креирања онога што данас називамо догађајним низом – први се односи на хронолошки, а други на каузални начин уланчавања догађаја у наратив, при чему су оба неодвојиви конституенти радње. У протеклим деценијама наратологија је исказала интересовање за темпоралну компоненту наративног текста. То интересовање могуће је сукцесивно пратити од ставова Р. Барта (1971: 56–84), који наглашава задатак или бар жељу за постизањем „да се оствари структурална дескрипција хронолошке илузије“, а да је „на наративној логици ... да води рачуна о наративном времену“, преко Ж. Женета који успоставља садржајан терминосистем описујући организацију времена у нара-

¹ Теоријским постулатима типова и начина организације времена у наративном тексту, те анализом односа између наратива и времена бавили смо се детаљније у: Мацура 2011, 2011а, 2012, 2013.

тивном тексту (1980, 1985), М. Бал (2000) која вријеме посматра као конституент фабуне, тј. материјал за њену изградњу и сматра да догађаји унутар фабуне могу бити фабуне кризе и фабуне развоја, затим Х. П. Абота који, за разлику од претходника, наратив не посматра као иманентан само књижевном дјелу, него и човјековом битисању уопште, сматрајући да је „наратив основни начин на који људска врста организује своје схватање времена“ (2009: 27) и доводећи у директну везу наратив, вријеме и наратора који наратив предочава читаоцу, све до других савремених теоретичара чији се концепт виртуелног наратива, уз помијерање центра интересовања на читаоца и његову рецепцију наратива, те интензивирање значаја наратива за епистемолошке слојеве људске егзистенције, дословно поиграва већином постулата класичне наратологије. Центар истраживачког интересовања премјештен је на читаоца и његову рецепцију наратива и емпатију, при чему је наративност потенцијал који бива реализован пропорционално читаочевом потенцијалу за детектовање и апстраховање наративности. Посматрање времена базирано је на обрасцу који излази из оквира замишљене, пројектоване линеарности која је, под утицајем псеудотемпоралности времена фабуне и времена сижеа, проистекла из тога да наративни текст посједује темпоралност која извире из процеса читања, базираног на примордијалној линеарности лингвистичких конституената наративног текста.

Имајући на уму да су наратор и ликови можда и најважнији елементи наративне структуре, у овом раду кроз феномен организације времена и његове потенцијалне рецепције код читаоца, посматрамо комплексност темпоралности, те сагледавамо ширину њене функције у наративном тексту. У већини случајева, у хијерархији наративне структуре наратор и ликови су надређени времену, те унутар наративне структуре организација и рецепција времена зависи од постављене наративне ситуације која у себи носи склоп просторно-временских тачака гледишта у умјетничком посредовању стварности. Начин организовања времена у наративном тексту зависи и од природе и врсте наратора². Ектерна нараторска позиција омогућава слободније кретање кроз вријеме, не изискује активирање и дислокацију ликова зарад измјештања изван одређеног статичног спацијалног оквира, док наратор лик и наратор свједок ограничавају временску динамизацију и дистрибуцију својом спацијалном статичношћу која бива компензована темпоралном динамичношћу.

2. Темпорални обрасци

У овом раду анализирани су темпорални обрасци у шест романа Слободана Селенића³: *Мемоари Пере Богаља* (1968), *Пријатељи са Косанчићевог*

² При чему се примарно служимо терминологијом Мике Бал (2000).

³ Слободан Селенић (1933–1995), писац, критичар и универзитетски професор, дописни члан САНУ и добитник престижних награда за књижевност, написао је седам романа: *Мемоари Пере Богаља* (1968), *Пријатељи са Косанчићевог венца* (1980), *Писмо-глава* (1982), *Очеви и оци* (1985), *Тимор mortis* (1989), *Убиство с предумишљајем* (1993) и *Малајско лудило* (2003), при чему је његов седми, недовршени роман (*Малајско лудило*) штампан постхумно.

венца (1980), *Писмо/глава* (1982), *Очеви и оци* (1985), *Timor mortis* (1989) и *Убиство с предумишљајем* (1993). У њима је видљиво да аутор тежи ка томе да кроз примарну и уметнуте фабуле споји прошлост и садашњост, те антиципира будућност ликова. Хронолошки фабуларни низ саткан из догађаја који одређују и усмјеравају сиже је једноставан. Једна оквирна фабула кроз анализе досеже до коријена литераризованог проблема, те се грана у више паралелних или међусобно укрштених уметнутих фабуларних токова. Број наратора варира од романа до романа, али им је свима заједничка природа – наратор је увијек неко од ликова. Оно што је заједничко за ове романисте јесте да сви наратори приповиједају *post factum*, а један од њих чак и *post mortem* (Маки из романа *Писмо/глава*). Само у првом роману, *Мемоари Пере Богаља*, наратор нема свој контрапункт који „провјерава“ и под знак питања ставља истинитост исприповиједаног. У свим осталим романима присутан је већи број наратора који приповиједају или о истим догађајима из различитих позиција, или тако да реминисценције лика бивају укрштене са писаним свједочанством неког од ликова. У сваком од ових случајева, читаочева рецепција наратива условљена је пажљивом списатељском оркестрацијом низа по којем су приказани догађаји, при чему се манипулише читаочевим емпатијским набојем. Вријеме је организовано тако да је махом базирано на ретроспективном обрасцу који излази из оквира замишљене, пројектоване линеарности наративног текста. Замишљена, пројектована линеарност утиче на процес читалачког сагледавања и комбиновања доступних пунктуалних и дуративних ретроверзија, којима ови романи обилују.

Могуће је сагледати обрасце по којима Селенић од догађаја и фабула твори сиже, при чему је наведених шест романа разврставано у двије групе, по два принципа присутна у организовању фабула у причу. Први принцип се заснива на броју наратора и позицији из које приповиједају, а други на наративној ситуацији, при чему је организација времена неодвојива и од једног и од другог. Док је у једним романима јасно разграничен опсег наративних захвата ликова наратора, у другима се ти захвати и поља наратије преплићу и преклапају, с циљем испитивања истинитости приказаног и нивоа поузданости наратора. С обзиром на организацију времена у овим романима, која је углавном таква да готово да нема синхроне наративне равни, читаочева очекивања на основу иницијалног дијела сижеа бивају „изневјерена“. Првој групи текстова у којима су поља наратије омеђена, опсези наративних захвата разграничени, а наративна садашњост остаје затворена за будућност, припадају: *Мемоари Пере Богаља*, *Писмо/глава*, *Пријатељи* и *Очеви и оци*. Другој групи текстова, у којој долази до преплитања поља наратије и у којима се наративна садашњост отвара према будућности припадају *Timor mortis* и *Убиство с предумишљајем*. Притом, сви наратори имају чврсто затворене спацијалне кругове унутар којих приповиједају и временске оквири до којих њихова наратија допире.

2.1. Динамична статичност

У роману *Мемоари Пере Богаља* сиже настаје „слагањем“ фабула које су исказане унутрашњим монологом наратора, Пере Прокића, којег на почетку романа читалац затиче у сједећем положају, за који у том тренутку не зна да је узрокован обогаленошћу. У његов свијет Селенић читаоца пушта милиметар по милиметар, тако што су фабуле у темпоралном смислу организоване сти-хијски, онако како пролазе кроз нараторове мисли. Један наратор је прозор у све догађаје, те нема паралелног наративног низа који би послужио за провјеру поузданости наратора и истинитости испривовиједаног. Што се сиже више бли-жи свом крају, удаљеност између времена приповиједања и приповједног вре-мена све је мања, да би се на крају стопила у једно. У примарну, истовремено и оквирну фабулу, смјештене су уметнуте фабуле које се не надовезују једна на другу по хронолошком слиједу догађаја, већ сваки догађај на којем се наратор у својим мислима заустави, „ломи“ ток у другом правцу, те је прича препуна изу-крштаних фабуларних силница. У овом роману, вријеме приповиједања је вео-ма кратко и обухвата само један мајски дан, а приповиједно вријеме је много дуже и траје деценијама. Ова два времена се мимоилазе и додирују, прожимају и спајају (в. Бандић, 1969). За наратора Перу, вријеме има специфично значење што се рефлектује на његову нарацију. Наиме, он вријеме рачуна од тренутка када је као дијете, у збјегу, приликом нацистичког бомбардовања Србије, изгу-био ноге, те све догађаје посматра у односу на ту иницијалну тачку. Догађаји су у овом роману временски испреметани као измијешан шпил карата, што постаје Селенићева поетичка константа. С обзиром на то да нарација почиње описом времена приповиједања, она мора бити упућена у прошлост. Оквирна фабула је висококризне форме, док је уметнути дио дат у развојној форми. Се-ленић је у неколико наврата посегнуо за елипсом – при одгањању дефинисања Драгине улоге у Перином и Милоја у њеном животу и при обзнањивању Гора-новог поријекла. Свака од тих информација дуго бива тајна за читаоца, али и за наратора. Иако је наратор (Перо) изразито статичан и спацијално ограничен због свог физичког хендикепа, темпо нарације и измјењивање временских од-сјечака су веома динамични и свој крешендо добијају на крају романа, када се временски сусрећу сижејни почетак и крај, стопљени у синхронном наративном тренутку, у којем више ништа није непознато, у којем чак и Перо сагледава свој најобогалењи дио – емоцију према мајци, затомљену деценијама.

Други роман у којем је доминантна динамизација статичности, поља на-рације јасно омеђена, опсежи наративних захвата разграничени, а наративна садашњост затворена за будућност је *Писмо/глава*. У њему аутор комбинује и преклапа унутрашњи монолог као демаркационо обиљежје специфичних секундарних фабула, тако да се казивања различитих наратора међусобно на-допуњују и попуњавају слику унутар задатог статичног оквира. Четири нара-тора (Маки, Злата, Радиша и Шампион) ипак не приповиједају о истом објекту нарације, јер основна „прича“ у роману има два крака. Један је примаран и он у себи повезује Макија, Злату и Радишу, при чему је ток њихових мисли у

функцији наратије и све троје приповиједају *post factum*, с тим да Маки приповиједа чак и *post mortem*, свеприсутан као дух који лебди над Београдом. Њихове наратије творе систем унутар којег је сваки догађај приказан бар из два угла, те је евидентан изразити степен нараторске непоузданости (присутности „личне истине“ наратора), као и немогућност да се установи да ли је истина у некој од предочених наратија. То што су догађаји о којима се приповиједа већ завршени и што је једини синхрони моменат Златино самоубиство, додатно усложњава могућност вјеровања у личносне нараторске истине. Свако од наведена три наратора (Маки, Злата и Радиша) истовремено је и субјекат и објекат наратије, будући да приповиједају једни о другима, док је четврти наратор (Шампион), иако и сâм објекат другим нараторима, издвојен из система међусобне објекатско-субјекатске нараторске повезаности. Ојекат његове наратије је другачији (тиче се одрастања, рата и голооточке приче). Сваки наратор се појављује по два пута, а Маки три пута. Макијеве уводна и завршна ријеч чине примарну или оквирну фабулу и истовремено су у функцији синхроног увида читаоца у посљедице онога што још није исприповиједано. Остала нараторска појављивања у функцији су изградње уметнутих фабула, при чему је у организацији времена примијењен поступак измијешаног шпила карата – нема линеарности у наратији, него су различити временски одсјечци испрецијецани преваходно пунктуалним и по којом дуративном ретроверзијом и имају функцију колико попуњавања већ насталих празнина, толико и „заваравања“ читаоцевог очекивања у скривању/откривању истине. У њиховом увезивању присутан је шехерезадијански наративни принцип – ниједна фабуларна и догађајна цјелина не бива довршена, него својим крајем отвара нови почетак. Догађаји нису уланчани хронолошки, него су уметнуте фабуле испреплетене у мрежу чији почетак и крај имају исту полазишну и исходишну тачку. Као и у претходном роману, што се сиже више ближи крају, удаљеност између онога о чему се приповиједа и времена из којег се приповиједа све је мања, да би се на крају стопиле у истој тачки. Али, за разлику од *Мемоара Пере Богаља*, та тачка није крај. Главни наратор (Маки) оставља пролептични простор у којем антиципира оно што слиједи након догађајне празнине којом се сваки наративни круг завршава. У роману *Писмо/глава* препознају се карактеристике које су константне за цијели Селенићев опус. Постоји кризна форма, али она у овом случају не испуњава примарну, него једну од уметнутих фабула и односи се на Злату, чији је живот дошао до кулминације у којој га својом вољом окончава на крају дана у који је смјештена једна од уметнутих фабула – она која се одвија на годишњицу Макијеве смрти. У сижеу је много присутнија развојна форма, која квантитетом догађаја омогућава читаоцу увид у ликове и њихове међусобне односе. Временска организација примарне фабуле атипична је за Селенића. Умјесто једног или само неколико дана, од њеног почетка до краја протиче читава година. Али, вријеме између двије годишњице Макијеве смрти контраховано је, те су видљиви само његов почетак и крај. Дијелови који недостају нису битни за „причу“, па њихово одсуство не осјетимо. Нараторске цјелине се прелијевају једна у другу, што је утицало и на вријеме које одаје слику спојених

посуда – што је дубљи ретроспективни захват једног наратора, то је развијенија форма времена приповиједања у нарацији слједећег. Кориштењем елипси Селенић је добио на интензитету и динамици приче, при чему су изненађења и преокрети саставни дио временске и нараторске игре, која читаоца константно држи у минус позицији. Присуство наратора „с онога свијета“, оличеног у Макијевом духу (авети или сабласти), руши извјесне логичке временске ограде у нарацији, те додатно усложњава организацију времена у овом роману. У њему је поново доминантна спацијална статичност наратора, али је и компензована динамизацијом нарације.

Трећи роман који припада овој групи, *Пријатељи*, настао је комбиновањем два нараторска гласа, тако да један (Владанов) долази до читаоца у свом већ завршеном, прозном, опоручном облику, а други (Истрефов) је привидно ауторски, при чему је Истреф истовремено примарни објект Владанове нарације. Структура сижеа је знатно упрошћена у односу на претходни роман⁴. Увођење у сиже писаног документа који је при самом појављивању у потпуности завршен, статичан, с једне стране је аутору омогућила да у „живот“ унесе „квази-реално животно сведочанство“ (Рибникар, 2004: 93), али га је с друге стране ограничила тиме што тај документ има два читаоца – једног фиктивног, у причи (Истрефа) и другог, стварног читаоца. Истрефове реакције на прочитани Владанов рукопис преноси екстерна нараторска инстанца. Таква ситуација условила је начин уланчавања фабула у причу и временског организовања догађаја. Након сваког прочитаног дијела рукописа, слиједи Истрефова реакција на прочитано. Схема је стабилна у роману, што доводи до монотонизације и онако статичне ситуације у којој се Владан налази као затвореник свог властитог свијета. Прича у сваком свом сегменту бива заснована на акцији читаоца рукописа и његовој потоњој реакцији. Истреф једноставно игра улогу реципијента који прочитано пореди са власитим сјећањима, проналази несагласности и коментарише их кроз екстерну инстанцу. Освјежење се налази тек на самом крају сижеа, када у причу бива уметнут слој фантастичког, јер поред Владана нестају и адреса и кућа у којој су се одиграли догађаји о којима он у свом рукопису пише. У роману *Пријатељи* темпорална схема је заснована на кориштењу ретроспекције, без употребе пунктуалних ретроверзија које су у претходним романима доприносиле темпоралној динамизацији нараторске спацијалне статичности. Кризна форма примарне фабуле само је иницијална каписла неопходна за покретање мисаоног процеса који иницира Истрефово присјећање на већ заборављене догађаје. Организација времена по принципу измијешаног шпила карата присутна је и у роману *Пријатељи*, само су правила игре другачија. Док у роману *Писмо/глава* читалац најчешће не може ни да претпостави шта слиједи, у овом роману је већ на самом почетку познат

⁴ Селенићев трећи објављени, а други написани роман, *Писмо/глава* (1982), првобитног назива *Деџа посла*, књижевна публика је имала прилику да чита тек након објављивања романа *Пријатељи*, јер је овај роман „чамио“ у фиоци уредничког стола, због „шкакљиве“ голооточке теме којом се писац у њему позабавио. С обзиром на то да је написан прије романа *Пријатељи*, у овом раду роман *Писмо/глава* сматрамо старијим по настанку.

епилог. Стога је развојна форма догађаја веома погодна за уметнуте фабуле, али она истовремено монотонизује сиже. Постоје два времена из којих се приповиједа – једно је Владаново, а друго Истрефово. У Владановом рукопису представљен је историјски преглед настанка, богаћења и изумирања његове породице, а у Истрефовим сјећањима је генеза изумирања његове породице, која плаћа данак крвној освети. Раскорак је у томе што је Владан рукопис писао прије него што је он доспио до Истрефа и изазвао његове реакције, а Истрефове реминисценције су готово антиподне реакције ономе што чита. Али, када једном почне Истрефово присјећање на суживот са Владаном, на пигмалионску игру с њим, долази до потпуног преклапања приповједног времена и времена приповиједања, чиме се темпорални круг затвара. С обзиром на природу ова два наратора, те иницијалну комплексност њиховог међуодноса, чини се да је било могуће додатно развити поједине, тек наговијештене секундарне фабуле, које би допринијеле разлиставању догађајне лепезе и израженијој динамизацији претјерано укалупљених темпоралних образаца.

Мане романа *Пријатељи* отклоњене су у четвртм роману из ове групе, *Очеви и оци*. И он је веома успјело базиран на комбинацији два нараторска гласа (супружници Стеван и Елизабета) која се преплићу и међусобно надопуњавају, освјетљавајући, сваки са своје стране, објекат приповиједања (њихов син Михајло). Један од та „извора“ нарације (Елизабетина писма Рашели) дат је у писаном облику, попут Владановог рукописа, али је његово постојање много боље мотивисано, језички обогаћено и потпуно у функцији сажимања времена и обликовања ликова. Други извор нарације је Стеванов унутрашњи монолог који је исто тако привидно налик на Владанов спис, јер тече мање-више линеарно, хронолошки, али уз интензификацију искориштења читаочевог потенцијала и смјелом, веома успјелом манипулацијом читачевом емпатијом. Сиже је склопљен из оба ова „гласа“, али они нису равномјерно заступљени, јер је доминантни наратор Стеван. Због односа између наратора одијељених у наративне равни које не успостављају међусобну комуникацију, писац у причу није могао увести реакције једног наратора на нарацију другог. Сваки догађај сагледавамо као да се дешава по први пут и не видимо унутрашњу реакцију другог наратора. То даје посебну драж причи, јер је у основи романа питање алијенације која се рефлектује на све, па и на језик наратора који игра веома битну улогу, каква је наговијештена у *Мемоарима Пере Богаља* (разлика између Драгиног, Периног и Танкосавиног дискурса), дотакнута у односу између Радише и Злате у роману *Писмо/глава* и недовољно искориштена у роману *Пријатељи*. Приказивање неке културе (енглеске кроз Стевана и српске кроз Елизабету) кроз визуру наратора-странца има важно мјесто у Селенићевој поетици, а врхунац је добила у роману *Очеви и оци*. У њему је вријеме приповиједања најкраће и обухвата свега петнаест Стеванових јутарњих минута, али је приповједно вријеме много дуже и обухвата неколико деценија. С обзиром на то да у роману постоје два наратора, вријеме приповиједања које се односи на Стевана није исто као и оно које се односи на Елизабету. Елизабетино приповједно вријеме и вријеме приповиједања нису толико удаљени једно од другог као Стеваново.

Њена нарација иде руку под руку са својим објектима, Стеваном и Михајлом. Вријеме које код Елизабете протиче између приповједног времена и времена приповиједања dostatно је тек за процесирање емоција у вези с догађајима и стишава се слијевајући се у писма Рашели. Посебну вриједност овом роману даје хетероглосија, која активно партиципира и у изградњи временског обрасца. Наиме, Елизабетин српски језик из првог писма и онај којим пише у посљедњем, између осталог показује и њихову временску дистанцираност. И у овом роману је присутан образац организовања временских одсјечака по принципу измијешаног шпила карата, с тим што су у Стевановој нарацији прво присутне мање јаке карте, а адуते је писац сачувао за крај, док је код Елизабете ситуација таква да су у игри само адути. Форма кризе није присутна само у примарној, него и у Стевановој уметнутој фабули, и то у оном њеном дијелу када се приповједно вријеме ближи синовљевој смрти. Код Елизабете је заступљена само развојна форма трајања. Елипса је веома добро употребљена и дозирана, тако да анализом смањењем своје амплитуде постепено доводи до откривања свих прешућених или прикривених информација које читаоцу недостају за потпуно разумијевање узрока догађаја, што се посебно односи на Михајлове посљедње мјесеце живота и на Елизабетин и Стеванов пропали брак. Иако од самог почетка сижеа знамо за његов исход и трајање, тек при самом крају сазнајемо прави разлог. Монолошки карактер нарације допустио је писцу да у Стевановој ретроспекцији, кроз развојну форму, изнесе догађаје у релативно досљедном, логички уређеном хронолошком низу, који је обогатио читалачку перцепцију ликова и њихових међусобних спона, омогућивши реципијенту повремене антиципације и осјећај ухватљивости и сагледивости хипотетичких будућих догађаја. Читалачки доживљај је интензивнији тиме што се тај осјећај показује као варка која отвара ново антиципативно подручје.

Четири романа Слободана Селенића која припадају овој првој групи повезује статичност наратора, условљена простором у којем обитавају. То се најбоље види код за кућу везаног Пере Богалја, Шампиона заробљеног у себи самом, јувенилног дијабетичара Макија који је тек након смрти слободан од терета обољелог тијела, Владана чији живот је изједначен с кућом у којој живи, те Стевана и Елизабете, њега затвореног у двије просторије и ритуал испијања чаја и ње која се учахурила у себи бившој. Код свих наведених наратора поља нарације су јасно омеђена, а опсеги њихових наративних захвата разграничени. Чак и када приповиједају о истим догађајима, чине то свако из свог, јасно мотивисаног угла и свако од њих задржава своју истину. Читалац сагледава немогућност нараторске поузданости у приказивању личносних истина, У томе и лежи једна од поетичких константи ових романа. Линеарност читања искориштена је за динамизацију нараторске спацијалне или темпоралне статичности тако што су временски одсјечци и догађаји организовани по принципу шпила карата које ауторска рука извлачи и „потегне“ по јасно постављеним правилима „игре“, при чему наративна садашњост остаје затворена за будућност.

2.2. Статична динамичност

Другу групу романа (*Timor mortis* и *Убиство с предумишљајем*) карактеришу спацијална динамичност наратора, преплитање поља нарације и отварање наративне садашњости према наративној будућности. У њима је карактеристично то што је у сиже уведен „наратор-аутор“ који своје писаније претвара у једну од тема романа. У оба романа „читамо“ дјела који у њима настају и који истовремено служе и као наративни оквири и као тематске подлоге. Дјела која унутар ових романа пишу/казују ликови наратори нису дата као фикција, него као записане животне истине које на своје младе читаоце/слушаоце преносе стари приповједачи. Самим тим је измијењен и принцип организовања фабула који је преовладавао у претходним романима. Нараторска садашњост се на овај начин усмјерила према будућности. Прича у романеском свијету има свог „стварног“ слушаоца чија се улога не завршава пуком рецепцијом, него се продужава у даље преношење, односно биљежење поруке која је послата. Разлика између ова два романа је у томе што у првом (*Timor mortis*) постоје само један извор информација (Старац) и један реципијент (Драган). У другом роману из ове групе (*Убиство с предумишљајем*), два реципијента (Булика и Богдан) имају више разноликих извора података и забиљежених догађаја (Којовић, Сатврин колега из затвора, Јованови и Јеленини рукописи, документи из архива, новински чланци...), те су у позицији да своју фикционалну причу склапају унутар „стварне“ приче у сижеу. Ово је и једини Селенићев роман у којем нема унутрашњег монолога. Примарна и уметнуте фабуле су сложене тако да једна смјењује другу, док тече приповиједање или прикупљање информација о минулим догађајима из различитих извора. И у овом роману језик игра веома важну улогу. Присутна је хетероглосија као и у роману *Очеви и оци*. То је међусобно јасно одијелило различите сегменте приче и дало додатну чар читању последњег завршеног романа овог писца. Особености темпоралне схеме романа *Timor mortis* огледају се у томе што у њему постоје „стварни“ наратор и наратор у фикционалном свијету. Први је младић Драган и он приповиједа путем књиге коју пише о свом преминулом сустанару, стогодишњем старцу Стојану, а други је управо Стојан, чија нарација је основа Драгановог писанија. Драганово вријеме приповиједања траје неколико седмица, а приповједно вријеме дуже је од једног вијека. Старчево вријеме приповиједања траје три окупацијске године, али је приповједно вријеме дуже од једног вијека. Драганова нарација почиње тамо гдје Старчеву прекида смрт. Потпуно се преклапа дурација Старчевог и Драгановог приповједног времена. Разлика је у објекту нарације. Драганов објекат је много шири, те је и број форми кризе у њему већи. Сви догађаји у вези са Старчевом нарацијом обиљежени су развојном формом, док се она код Драгана смјењује са кризном. Елипса је дуго прикривена, али када се обзнани стварна намјера Старчевог приповиједања, њена улога је интензивирана до максимума. И у овом роману је у организацији времена испоштвана карташка измјешаност временских одсјечака, с тим што се односи на смјењивање дубљих и плићих временских ретроспективних захвата унутар наративне прошлости. Сличан принцип у комбиновању присутан је и у роману *Убиство с предумишљајем*. Наративна прошлост и садашњост у њему се

смјењују не само код наратора Булике, него и укупно у причи која излази из оквира књиге коју Булика пише. Поново је вријеме приповиједања релативно кратко и траје свега неколико седмица, а приповједно вријеме дуго и обухвата више деценија. Али, то није случај и код Јована и Јелене када улазе у улогу наратора. Обоје своје писане нарације стварају недуго након одигравања догађаја о којима пишу. За разлику од тога, амплитуда Буликине аналепсе је велика и износи више од пола вијека. С обзиром на то да Булика није класичан наратор, већ да своју приповијест „ствара“ из пабирака туђих нарација, и темпорална схема је необична. Крај приче је искорак из завршетка књиге чије настајање се одвија пред читаочевим очима. Булика приповиједа из времена у којем је објекат њене нарације одавно застарио и није више актуелан, те је дат у развојној форми, а криза је сведена на минимум. (присутна је само у пријатељевом додатку Буликиној књизи. Карте су подијељене, овога пута до посљедње у шпилу, игра је завршена, а будућност и прошлост припадају само мртвима, духом или тијелом, свеједно. У оба ова романа наратори су динамизовани, а њихове нарације бивају ограничене статичношћу форме у којој су се обреле – фикционалног романа. Тиме је Селенић обрнуо поступак који је користио у ранијим романима, што је, посебно у *Убиству с предумишљајем*, дало изузетан ефекат. Селенићеве поетичке константе и начини организовања времена, наратива и ликова дали су најбољи резултат у овом и роману *Очеви и оци*. У њима је веома успјело искориштен одложени наратив састављен од прошлих и хипотетичких будућих догађаја.

3. Умјесто закључка

У раду смо, на примјеру романа Слободана Селенића (*Мемоари Пере Богаља*, *Писмо/глава*, *Пријатељи* и *Очеви и оци*), у којима су наративни субјекти сведени у ограничене спацијалне оквири из којих излазе ријетко или никако, вријеме посматрали као динамичан фактор помоћу којег се догађаји уређују и бивају преточени у сиже. Истовремено смо на примјеру његових романа *Timor mortis* и *Убиство с предумишљајем* анализирали поступке којима динамизовани наративни субјекат бива статизован. Посебна пажња посвећена је времену базираном на ретроспективном обрасцу који излази изван оквира замишљене, пројектоване линеарности. У посматраним романима учили смо поетичке константе у вези са концептуализацијом исказивања времена које смо свели у двије групе (категорије).

Показало се да ни у једном од шест посматраних наративних текстова овог писца није могуће говорити о чистој развојној или кризној форми, јер су оне искомбиноване тако да у свакој примарној фабули постоји преимућство кризне форме, а да је развојна форма кориштена при понирању у прошлост ликова. Елипса је фреквентна и има сврху интензивирања напетости, при чему догађај који је у прошлости био схватан на један начин, на темељу нових околности добија потпуно другачије значење. Разрјешење „загонетке“ читаоца доводи до измијењеног, новог сагледавања ситуације. Исто тако, дешава се да наратор и поред ретроспекције наставља нарацију без враћања на тачку прије аналепсе. С

обзиром на пренапученост сјећања, динамичност дешавања и смјењивања догађаја у двије временске равни бива успоравана честим ретардативним описима и медитативним излетима из основне фабуларне нити. Раскорак између приповједног времена и времена приповиједања С. Селенић амортизује посежући за згушњавањем времена (в. Делић, 2004: 113). Осим тога, „за Селенићеве романе није битно само *ко* приповеда, него је исто толико битно, можда и битније – *када* приповеда“ (Цацић, 1987: 299), јер вријеме приповиједања условљава, дефинише и одређује композицију романа. Показује се да је још давне 1969. године Иван В. Лалић указао на оно што ће постати једна од карактеристика читавог романескног опуса овог писца: „Селенићева композициона вештина исказује се у паралелном манипулисању различитих временских ритмова – једног успореног, везаног за догађаје једног јединог дана у којем је постављен оквир нарације, и другог, различитог и различито изварианог ритма одвијања догађаја у сећању“ (311). Истина, временски ритмови нису увијек базирани на смјењивању догађаја из само једног дана (протежу се и на више седмица) са вишедеценијским трајањем догађаја склупчаних у сјећању наратора, али је ритам тог смјењивања, као и организација временских одсјечака по принципу шпила карата од првог до посљедњег Селенићевог романа остала иста.

Извори

- Селенић, С. 2002. *Писмо/глава*. Београд: Просвета.
 Селенић, С. 2002а. *Timor mortis*. Београд: Просвета.
 Селенић, С. 2002б. *Убиство с предумишљајем*. Београд: Просвета.
 Selenić, S. 2004. *Мемоари Пере Богалја*. Београд: Prosveta.
 Selenić, S. 2004а. *Prijatelji*. Београд: Prosveta.
 Селенић, С. 2006. *Очеви и оци*. Београд: Вечерње новости.

Литература

- Абот, Х. Портер. 2009. *Увод у теорију прозе*. Београд: Службени гласник.
 Бал, Мике. 2000. *Наратологија*. Београд: Народна књига/Алфа.
 Бандић, Милош И. 1969. Роман и романсијери у години 1968: Слободан Новак, Слободан Селенић, Драгослав Михаиловић, *Летопис Матице српске*, год. СХLV, књ. 403, св. 3, 328–329.
 Барт, Ролан. 1971. Увод у структуралну анализу прича. *Летопис Матице српске*, год. 147, књ. 407, св. I, јануар, 56–84 (прев. Петар Милосављевић).
 Делић, Јован. 2004. *Поетика и интерпретација. „Мемоари Пере Богаља“ као полазиште та истраживање приповедачке поетике Слободана Селенића У Споменика Слободана Селенића, Зборник радова*, П. Палавестра (ур.), САНУ Научни скупови, књ. CVII, Одељење Језика и књижевности, књ. 16, 107–118. Београд: САНУ.

- Ženet, Ž. 1985. *Figure*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Gerard, G. 1980. 'Narrative Discourse: An Essay In Method' [Online]. Dostupno na: https://archive.org/stream/NarrativeDiscourseAnEssayInMethod/NarrativeDiscourseAnEssayInMethod_djvu.txt [2016, July 17]
- Лалић, Иван В. 1969. Један дан живота и смрти кентаура: Мемоари Пере Богаља. *Књижевност*. књ. XLVIII, св. 3, 311.
- Мацура, С. 2011. *ЕПИТАФ ЗАТРТИМА – Романи Слободана Селенића*. Лакташи: Графомарк.
- Мацура, С. 2011а. Наратив и вријеме у роману „Понорница“ Слендера Куленовића У *Меша Селимовић и Скендер Куленовић у српском језику и књижевности*, *Зборник радова*, Р. Поповић (ур.), 332–343. Бања Лука – Пале: АНУРС – Филолошки факултет – Филозофски факултет.
- Мацура, С. 2012. *Наративни лавиринт – Улазак*. Бања Лука: НУБРС.
- Мацура, С. 2013 Наратив и вријеме у романима Јована Радуловића У *Наука и традиција*, *Зборник радова*, М. Ковачевић (ур.), 459–469. Пале:Филозофски факултет.
- Рибникар, Владислава. 2004. *Од интроспекције до књижевног текста У Споменица Слободана Селенића*, *Зборник радова*, П. Палавестра (ур.), САНУ Научни скупови, књ. CVII, Одељење Језика и књижевности, књ. 16, 91–97. Београд: САНУ.
- Džadžić, Petar. 1987. Svet promene i vraćanja – romani Slobodana Selenića U *Homo Balcanicus, homo heroicus*, 296–347. Beograd: BIGZ.

Sanja Macura

THE STATIC OF THE DYNAMICS OR THE DYNAMICS OF THE STATIC IN THE CONTEXT OF LITERARY CRITICISM

Summary

This paper deals with novels of Slobodan Selenic in which the narrative subjects are placed in limited spatial frames, analyzing time as a dynamic factor which organizes events and transforms them in the story. Special attention is given to the time based on retrospection that goes beyond the frames of the imagined, projected reality. The temporality of the narrative text emerges from the reading process which is based on the primordial linearity of linguistic constituents in the narrative. The analyzed novels have poetics constants that could be classified in certain categories. In his novels, S. Selenic achieves a high level of narration, whose potential of additional empathy is successfully realized in proportion to the readers' ability for detection and abstraction of the narrative, as influenced by the use of the postponed narrative.

sanja_macura@yahoo.com

ANAHRONIJA U ROMANIMA DŽOZEFA KONRADA

Sažetak: Pod pojmom anahronija podrazumeva se svaki nesklad između temporalnog redosleda događaja u priči i pseudotemporalnog redosleda kojim su ti događaji prikazani u narativu. Potencijal za manipulisanje vremenom predstavlja samu srž pripovedne forme, tako da anahronija nije retkost u književnosti, već je u izvesnoj meri uvek bila zastupljena u delima zapadne književne tradicije. Uprkos tome, može se primetiti da se ovaj potencijal mnogo više istražuje u modernizmu nego u prethodnom književnoistorijskom periodu.

Džozef Konrad deli sa drugim modernistima težnju da odstupi od realističkih konvencija o hronološkom pripovedanju. Sklonost ka retrospektivnoj naraciji javlja se već u njegovim prvim romanima, *Almajerova ludost* i *Izgnanik sa ostrva*, a i u potonjim delima ostaje jedno od trajnih obeležja Konradovog stila. Kompleksniju primenu anahronije nalazimo u čuvenom romanu *Srce tame*, dok je *Lord Džim* delo u kome je Konradov pristup narativnom vremenu najizrazitije povezan sa karakterizacijom. Rad analizira nekoliko primera Konradovog tretmana vremena u ovim romanima, istovremeno ih stavljajući u širi kontekst modernističkih preokupacija.

Ključne reči: Džozef Konrad, Žerar Ženet, narativno vreme, anahronija, višestruki pripovedači, karakterizacija, modernistički roman

1. Uvod: Anahronija i modernistički subjektivizam

U poznatoj naratološkoj studiji *Figure (Figures I–III, 1967–70)*, Žerar Ženet (Gerard Genette) govori o anahroniji kao jednom od značajnih obeležja romaneskne forme. Da bi objasnio ovaj pojam, on najpre ističe razliku između *priče* (stvarnih ili fiktivnih događaja koji čine sadržaj pripovedanja) i *narativa* (diskursa o događajima sa kojim se susrećemo u romanu); ona bi se mogla izraziti i lingvističkim terminima označeno/označitelj (Genette, 1980: 27). Anahronija se otud može definisati kao svaki nesklad između temporalnog redosleda događaja u priči i pseudotemporalnog redosleda kojim su ti događaji prikazani u narativu.

Potencijal za manipulisanje vremenom, po Ženetovom mišljenju, predstavlja samu srž pripovedne forme. On smatra da jedna od glavnih draži ove vrste umetnosti leži upravo u mogućnosti da se tok života, u kome sled događaja ima malo ili nimalo smisla, preoblikuje u drugačiji, smisleni ili željeni redosled. Stoga anahronija, piše Ženet, nije retkost u književnosti, već je u izvesnoj meri uvek bila zastupljena u de-

lima zapadne književne tradicije – još od *Ilijade*, koja počinje Ahilejevim gnevom (Ibid., 36).

Uprkos tome, može se primetiti da se ovaj potencijal mnogo više istražuje u modernizmu nego u prethodnom književnoistorijskom periodu. U realističkom romanu linearno pripovedanje ustalilo se kao jedna od prepoznatljivih konvencija, uz minimalna vremenska odstupanja koja nikada bitno ne remete glavni tok zbivanja. Karakterističan primer ovakvog postupka jeste *Bildungsroman*, koji prati život književnog lika korak po korak, od rođenja do zrelosti – tako da narativna struktura, prema opasci Virdžinije Vulf, podseća na „niz simetrično poređanih svetiljki“ (Wolf, 1984: 160). Razlike između realističkog *Bildungsroman*-a i modernističkog narativa mogu se lako uočiti ako se, na primer, Dikensov *David Koperfeld* (Charles Dickens, *David Copperfield*, 1850) uporedi sa *Uliksom* Džejmsa Džojasa (James Joyce, *Ulysses*, 1939) ili *Gospođom Dalovej* Virdžinije Vulf (Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, 1925), gde autori prate svoje likove kroz događaje koji se odvijaju u samo jednom danu (Stevenson, 1992: 87). Pri tom u ovim modernističkim delima u prvi plan dolazi subjektivni osećaj vremena: vreme je predstavljeno onako kako se odvija u svesti protagoniste, prožetoj sećanjima, trenutnim impresijama i asocijacijama koje one bude, kao i fantazijama i željama vezanim za budućnost. Ženet takođe ističe primer Marsela Prusta (Marcel Proust), u čijem romanu *U potrazi za izgubljenim vremenom* (*À la recherche du temps perdu*, 1913–27) otkriva čitav inventar narativnih tehnika vezanih za temporalne odnose. Iako anahronija nije izum moderne, Ženet smatra Prustovo delo za prekretnicu zbog opsega njegovih istraživanja na ovom polju. Prust je, po Ženetovom mišljenju, u svom romanu postigao potpuno oslobođenje od objektivnog toka vremena i ukazao, „mnogo jasnije i u mnogo većoj meri nego iko pre njega, na mogućnost narativa da ostvari *temporalnu autonomiju*“ (Genette, 1980: 85).

Razlozi zbog kojih modernisti eksperimentišu sa narativnim vremenom, po mišljenju Rendala Stivenzona (Randall Stevenson), ne leže samo u njihovoj potrebi da raskinu sa konvencijama realizma, već i u specifičnom odnosu modernističkih tekstova prema društvenom podtekstu. Naime, može se tvrditi da modernistički subjektivizam u celini (a samim tim i reprezentacija subjektivnog doživljaja vremena kao jedan od njegovih aspekata) proizilazi iz reakcije ovih umetnika na određene društvene fenomene poznog kapitalizma kao što su reifikacija i dehumanizacija ljudske jedinice (Stevenson, 1992: 76). Pojam reifikacije na različite načine su sa modernizmom povezivali kritičari kao što su Lukač (Georg Lukács) i Fredrik Džejmson (Fredrick Jameson). On se u suštini odnosi na proces putem koga se, u periodu poznog kapitalizma, razgrađuju neki tradicionalni oblici ljudskog organizovanja, dok na unutrašnjem planu istovremeno dolazi do psihičke fragmentacije. Sveukupna ljudska delatnost, kao i čovekovo unutrašnje biće, rasparčavaju se i potom rekonstruišu u efikasne menahizme koji treba da služe utilitarnim ciljevima kapitalizma (Džejmson, 1984: 279). Zabrinutost modernista ovim pojavama – sveopštom reifikacijom i menahizacijom savremenog industrijskog sveta – manifestuje se, između ostalog, i kao odbojnost prema mehaničkom merenju vremena. U modernističkoj prozi često nailazimo na književne likove koji odbacuju ili uništavaju časovnike,

gledaju na njih sa sumnjom i nepoverenjem, ili prolaze kroz neko iskustvo psihološke krize koje je sugestivno praćeno mehaničkim otkucajima sata. Ovaj motiv, po Stivensonovom mišljenju, treba videti kao figuraciju jednog izmenjenog odnosa prema vremenu koji zapravo prožima čitav umetnički tekst, a pogotovo njegovu narativnu strukturu. Neprijateljstvu modernističkog junaka prema satnom mehanizmu odgovara, na drugom nivou, nesklonost romanopisca da se osloni na hronološki redosled kao osnovu svojih konstrukcija (Stevenson, 1992: 86).

Džozef Konrad (Joseph Conrad) deli sa drugim modernistima težnju da odstupa od romaneskni konvencija o hronološkom pripovedanju. Pritom se već od njegovih prvih romana, *Almajerova ludost* (*Almayer's Folly*, 1895) i *Izgnanik sa ostrva* (*An Outcast of the Islands*, 1896), naročito uočava sklonost ka retrospektivnoj naraciji. Kompleksnija upotreba anahronije javlja se u romanima *Srce tame* (*Heart of Darkness*, 1899) i *Nostromo* (*Nostromo*, 1904), dok je *Lord Džim* (*Lord Jim*, 1900) delo u kome je Konradov pristup narativnom vremenu najizrazitije povezan sa karakterizacijom. U nastavku rada biće analizirano nekoliko primera anahronije u Konradovom stvaralaštvu, pri čemu će najviše pažnje biti posvećeno romanu *Lord Džim* i načinu na koji autor u ovom čuvenom delu koristi temporalne odnose da bi uobličio lik protagoniste.

2. Konradova primena anahronije

Dok su prvi romani Džozefa Konrada – *Almajerova ludost* i *Izgnanik sa ostrva* – manje poznata dela u kojima autor tek počinje da otkriva svoje značajne umetničke preokupacije, Albert Džerard (Albert Guerard) u analizi pokazuje kako su stilski najuspešiji upravo oni segmenti ovih romana gde se autor služi retrospektivnim pripovedanjem. Džerard smatra da je Konrad kroz ova dva dela postepeno otkrio narativni glas koji najviše odgovara njegovom umetničkom senzibilitetu – a taj glas je, po njegovom mišljenju, tesno povezan sa potrebom da se o događajima pripoveda iz pozicije koja je meditativna i vremenski distancirana: „On ne može da dramatiizuje značajnu fizičku akciju koja se odigrava u sadašnjem vremenu... a njegovo stilsko umeće dolazi do izražaja samo onda kada je moguća neka vrsta distanciranja – bilo vremenskog ili ironijskog (Guerard, 1967: 76)”. Ta estetska distanca koju autor teži da zauzme prema predmetu pripovedanja delom proizilazi i iz ugledanja na Flobera (Gustave Flaubert)¹, čiji je romaneskni stil imao značajan formativni uticaj na Konradovo rano stvaralaštvo. I u potonjim delima, distanciranje će ostati jedno od trajnih obeležja Konradovog stilske postupka – a vremenska udaljenost pripovedača od događaja i likova o kojima govori jedna je od strategija putem kojih autor postiže ovaj efekat.

Kompleksniju primenu anahronije nalazimo u Konradovom proslavljenom romanu *Srce tame*. Jedna od najupečatljivijih tehnika vezanih za temporalne odnose u ovom delu jeste ona koju Jan Vat (Watt, 1981: 270) naziva „odloženim dešifrova-

¹ U memoarskom delu *Lični zapis* (*A Personal Record*, 1912) Konrad spominje Floberov uticaj na nastanak svog prvog romana, priznajući kako voli da zamišlja da je „sen starog Flobera“ lebdela nad njim dok je na jednom brodu ukotvljenom u Ruanu sastavljao *Almajerovu ludost* (Konrad, 1977: 239).

njem” (*delayed decoding*). Konrad, naime, pokazuje kako se u svesti pripovedača postepeno zatvara semantički jaz između neposrednog iskustva i njegovog razumevanja, to jest, prevođenja u određene konceptualne ili kauzalne termine. Kao primer ovog postupka može se navesti čuvena scena napada na parobrod, gde Marlo najpre vidi kako neki štapići lete ka palubi i kako ložac neobjašnjivo seda na pod iskošene glave, da bi tek potom shvatio da je taj čovek ubijen i da su na obali skriveni urođenci koji ih gađaju strelama. Sličan postupak primenjen je i u sceni gde se Marloov parobrod približava Kercovoj trgovačkoj ispostavi. Marlou se isprva čini da ispostavu okružuje ograda od tankih stubova ukrašenih okruglim izrezbarenim kuglama, dok kasnije shvata da su u pitanju kočevi na koje su pobodene odsečene ljudske glave. Po mišljenju Suzan Džons (Susan Jones), ovaj temporalni jaz koji Konrad uspostavlja između samih događaja u romanu i pripovedačeve refleksije o njima ima za cilj da podrije pojednostavljene realističke postavke o odnosu subjekta i objekta saznanja. U realističkoj prozi, naime, stvara se utisak da razumevanje sledi neposredno iz čulne percepcije, a ono što pripovedač zapaža jesu „slike fiksirane u vremenu i prostoru” (Jones, 1999: 179). Nasuprot tome, piše Džons, Konrad teži reprezentaciji trenutnih impresija svog pripovedača, pokazujući pritom kako njegovo neposredno, subjektivno iskustvo tek sa zadržkom i posle izvesnog vremena biva prevedeno u „nativ razumevanja” (Ibid., 178).

Edvard Said (Edward Said), s druge strane, dovodi anahroniju u *Srcu tame* u vezu sa autobiografskim elementima Konradove proze. Po Saidovom mišljenju, Konrad kroz stvaralački čin ponire u sopstvenu prošlost, težeći da naracijom osvetli ono što u trenutku doživljavanja nije dopuštalo refleksiju, već je ostalo uznemirujuće ili misteriozno: „U tom zadatku nema izvesnosti... da će značenje biti otkriveno. Konrada je verovatno obuzimala obeshrabrujuća sumnja kada se pitao da li će moći da saopšti sopstvene duboke doživljaje“ (Said, 2008: 90). Said ovde pre svega ima na umu Konradovo putovanje u Kongo 1890. godine, kada je autor došao do potrebnih saznanja o licemerju i zločinima evropskih kolonizatora i njihovom nemilosrdnom izrabljivanju afričkih urođenika. Anksioznost koju je Konrad, po Saidovom mišljenju, osećao, pitajući se da li će moći čitaocima da prenese svoje zastrašujuće uvide o najmračnijim ljudskim potencijalima, preslikava se u romanu na nepouzdanu naraciju njegovog pripovedača Marloa. Marlo nekoliko puta u *Srcu tame* prekida priповest o Kongu, pitajući svoje slušaoce mogu li da vide pred očima događaje o kojima im govori i priznajući kako ima utisak da pokušava da im prenese senzaciju košmarnog sna (Ibid.).

Veza između anahronije i Konradove reprezentacije kolonijalizma takođe se zapaža u njegovom čuvenom istorijskom romanu *Nostramo*. Hronološko pripovedanje javlja se samo u jednom kratkom segmentu ovog romana, gde o istoriji fiktivne južnoameričke države Kostagvane usmeno govori kapetan Mičel. Mičel je upravitelj engleske parobrodске kompanije OSN, čijim poslovanjem je zapravo započelo otvaranje ovog kolonijalnog prostora. Mičelov pokušaj da putem hronološkog izlaganja pridruži događajima u Kostagvani logičan sled i koherentnost istovremeno ukazuje na njegovo pojednostavljeno i stereotipno razumevanje tih događaja, koje ima jasnu ideološku pozadinu. Nasuprot tome, anahronija u ovom Konradovom romanu

u celini ima za cilj da čitaocu pruži kompleksniju sliku burnih političkih previranja u jednoj zemlji Trećeg sveta, čija se istorijska sudbina ne može svesti na ideološki narativ kolonizatora (Stevenson, 1992: 96).

3. Anahronija u romanu *Lord Džim*

Konradova upotreba anahronije u romanu *Lord Džim* tesno je povezana sa modernističkim subjektivizmom. Ovo je pritom i delo u kome Konrad najizrazitije stavlja anahroniju u službu karakterizacije. Na jednom nivou, odbacivanje linearnog pripovedanja pri oblikovanju lika protagonista, Džima, ima za cilj da približi roman načinu na koji upoznajemo neku osobu u stvarnom životu. Ford Madoks Ford (Ford Madox Ford), Konradov dugogodišnji prijatelj i saradnik, objašnjava da su on i Konrad zajedno došli do zaključka da upoznavanje sa likom u romanu ne treba da se odvija hronološki:

„Vrlo rano postalo nam je jasno u čemu je problem sa romanom, a pogotovo sa britanskim romanom. Reč je o tome da on napreduje pravolinijski, a kada se sa nekim upoznajete, to se nikada ne odigrava pravolinijski. Da biste uveli lik u književno delo, ne možete početi na početku njegovog života i potom ga hronološki obrađivati do kraja. Morate ga najpre uvesti jakom impresijom, a potom unapred i unazad istraživati njegovu prošlost“ (Ford, 1924: 129–130).

Džimov lik uvodi se u roman upravo takvom „jakom impresijom“ kakvu predlaže Ford. Prva rečenica glasi: „Bio je visok jedan, možda dva palca manje od šest stopa, snažno građen, a prilazio vam je pravo, malo pognutih ramena, isturene glave i gledao vas ukočeno, nekako odozdo, tako da je ličio na bika koji napada“ (5).² Fraza „prilazio vam je pravo“ odmah dodeljuje čitaocu aktivnu ulogu, tako da stiče utisak da se nalazi u sceni koja se opisuje. „Malo pognutih ramena“, sa pogledom uperenim „odozdo“, Džim liči na bika, ali to takođe može biti držanje nekoga ko je doživeo poraz (v. Watt, 1981: 294). Oblik iskaza sugerise učestalost radnje, Džimovo kompulzivno ponašanje za koje na početku romana nemamo objašnjenje. Ovaj opis Džima, kao i celo prvo poglavlje, odnose se na period njegovog života posle suđenja, kada radi kao trgovački službenik u pristaništima. Služeći se prolepsom³, Konrad već od prve rečenice pobuđuje interesovanje za Džima, čiji izgled i ponašanje su upečatljivo dočarani, ali o čijim motivima čitalac na početku romana može samo da nagađa.

Upotreba anahronije naročito dolazi do izražaja u onom delu romana *Lord Džim* gde Marlo⁴ preuzima ulogu naratora. Za Marloa se, naime, može reći da u

² Svi citati iz romana navedeni su prema izdanju: (Dž. Konrad, 2002). Broj u zagradi označava stranicu sa koje je preuzet citat.

³ Prema Ženetovoj kategorizaciji, dve osnovne vrste anahronije jesu *prolepsa* – anticipacija, ili najava događaja koji će uslediti kasnije, i *analepsa* – retrospekcija, ili iskaz o događajima koji su se odigrali ranije, u odnosu na tačku u priči gde se trenutno nalazimo (Genette, 1980: 40).

⁴ Marlo ima ulogu dramatisovanog pripovedača u nekoliko Konradovih dela, od kojih se dva (*Srce tame* i *Lord Džim*) razmatraju u ovom radu.

romanu pokreće svojevrsnu „nezvaničnu istragu” o Džimovom slučaju, težeći da shvati razloge koji su ga naveli da u trenutku krize izda etički kôd pomorskog oficira i napusti brod, dovodeći u opasnost živote osam stotina hodočasnika koji su njime putovali. O ovom ključnom događaju u romanu sprovodi se i zvanična sudska istraga – ali pitanja koja sudije postavljaju nikako ne dosežu do problema Džimove motivacije i unutrašnjeg značenja njegovog čina izdaje. Marlo uviđa da ovakav sudski postupak neće zadovoljiti „psihološko interesovanje” koje je njega, kao i druge brojne slušaoce, privuklo da prisustvuju suđenju:

„Bez obzira da li su to znali ili ne, interesovanje koje ih je privuklo ovamo bilo je čisto psihološko – očekivanje da će doći do nekog suštinskog otkrića o snazi, moći i užasu ljudskih osećanja. Naravno, ništa te vrste nije se moglo otkriti. Ispitivanje... se zaludno vrtelo oko te dobro poznate činjenice [o oštećenju broda *Patna*], a pitanja u vezi s njom su bila isto onako poučna kao lupanje čekićem po gvozdenoj kutiji da biste otkrili šta je unutra... Cilj [istrage] nije bio ono osnovno „zašto“, već površno „kako“ se to dogodilo... Pitanja koja su mu postavljali neizbežno su ga udaljavala od onoga što bi... bila jedina istina koju vredi saznati“ (48).

To je razlog što Marlo, kroz čin prisećanja i pripovedanja, pokreće sopstveni, alternativni istražni postupak. Nasuprot zvaničnoj sudskoj istrazi, koja odgovara samo na površno „kako”, Marloova pripovest (kao i u *Srcu tame*) može se okarakterisati kao narativ razumevanja, koji traži odgovore na suštinsko „zašto”.

Marlo je usmeni pripovedač koji svoja sećanja i razmišljanja o Džimu iznosi grupi prijatelja u nekom „dalekom kraju sveta“ (29) na verandi restorana posle večere. Marloovo usmeno pripovedanje pruža Konradu izgovor za odstupanje od hronološkog redosleda, jer se može očekivati da pripovedač u takvim okolnostima govori o događajima onim redom kojim mu padaju na pamet. Konrad u predgovoru komentariše da Marlo kraj sebe verovatno ima i „osveženje“, koje pomaže da priča lakše teče, i takođe doprinosi da ona postane „nevezana i lutajuća pripovest“ (Conrad, 1994: 7).

Tok Marloovog pripovedanja, međutim, samo je na prvi pogled nevezan i nasumičan. Kao što je primetio Ženet, draž narativne forme leži u mogućnosti da se besmisleni redosled događaja u objektivnom vremenu preoblikuje tako da dobije smisao; u ovom slučaju, Konrad koristi tu mogućnost da uobličí lik protagoniste. Marloov subjektivni doživljaj vremena, primenjen kao organizacioni princip u pripovedanju, u tom smislu igra značajnu ulogu. Asocijativne i tematske veze koje on uspostavlja među događajima pokazuju se kao daleko čvršće i značajnije nego što je veza među njima koju diktira prost hronološki redosled. Marloova sećanja na Džima, kao i na susrete sa drugim likovima koji su sa njim povezani, ređaju se po principu tematske apozicije, navodeći čitaoca da ih protivstavi i tako produbi moralne i psihološke uvide vezane za Džimov lik.

Jedan primer ovog postupka je Džimov razgovor sa Marloom o događajima na *Patni*. Džim govori o poslednjim trenucima koje je proveo na palubi, o skoku u „većitu provaliju“ (94), kajanju zbog ovog bespovratnog čina, mučnoj plovidbi čamcem sa oficirima *Patne* i tome kako se namerno izlagao užarenom suncu priželjkujući

smrt. Džimova ispovest predočava njegovu duševnu patnju i pobuđuje kod čitaoca saosećanje i razumevanje za njegov položaj. Međutim, dok prepričava svojim slušaocima na verandi ovu Džimovu priču, Marlo pravi digresiju i priseća se susreta sa jednim francuskim poručnikom, koji se u realnom vremenu odigrao tri godine posle susreta sa Džimom. Ovaj oficir bio je član posade topovnjače koja je spasila *Patnu* i njene putnike tegleći brod do najbliže luke. Njegov zadatak bio je da ostane na *Patni*, kojoj je sve vreme pretilo potonuće, i signalima održava vezu sa svojim brodom, a ta rizična operacija trajala je trideset sati. Na ovom mestu Konrad putem prolepse stavlja Džimove izgovore na drugačiju perspektivu, implicitno navodeći čitaoca da ga uporedi sa smirenim i hrabrim francuskim poručnikom, motivisanim nekomplikovanim osećajem odgovornosti. Odsutpanje od hronološkog redosleda tako daje autoru mogućnost da istakne razliku između ova dva lika i njihovog ponašanja u trenutku krize (Guerard, 1967: 157 – 158).

Marloove asocijacije i digresije istovremeno bacaju svetlost i na njegove lične psihološke doživljaje. Marlo se, naime, u izvesnoj meri poistovećuje sa Džimom, koji ga podseća na sopstvenu mladost provedenu u pomorskoj službi. Tragajući za nekim opravdanjem ili olakšavajućim okolnostima u Džimovom slučaju, Marlo je svestan da se pri tome rukovodi i ličnim motivima: „Da li sam sebe radi želeo da nađem senku opravdanja za tog mladića koga nikada pre nisam video, ali čiji je izgled dodao neko lično zanimanje mislima koje je izazivalo saznanje o njegovoj slabosti...?“ (43). „Ako nije osvojio moje simpatije, on je učinio nešto još bolje za sebe – došao je do samog izvora i vrela tog osećanja; dosegao je tajnu osetljivost mog egoizma“ (127). S druge strane, Marlo istovremeno osuđuje Džimovo dezerterstvo, smatrajući da ono predstavlja „raskid poverenja sa ljudskom zajednicom“ (132). Taj pripovedačev unutrašnji konflikt dočaran je upravo kroz njegov anahroni proces prisećanja: neposredno iza sećanja koje mu budi naklonost za Džima, Marlo se može prisetiti nečega što ga navodi da kritikuje mladića, ili da ga uporedi sa osobom boljih moralnih kvaliteta. Narativ na taj način pokazuje kako je teško zauzeti ispravan moralni stav prema Džimu – što se odnosi i na Marloa i na čitaoca. „Marloov ljudski zadatak“, piše Džerard, „istovremeno je i zadatak čitaoca: da uspostavi ispravan ljudski odnos prema ovom problematičnom mlađem bratu. Marlo se mora odupreti prekomernoj identifikaciji (koja bi značila napuštanje sopstvenih... etičkih principa); mora uspostaviti zadovoljavajuću ravnotežu između simpatije i osude. To nije lako, jer Džim zahteva totalnu simpatiju“ (Guerard, 1967: 152). Ta Marloova involviranost je ono što daje poseban ton njegovom pripovedanju: on nije objektiv, pasivan posmatrač, već je kroz svoja unutrašnja previranja aktivno uključen u Džimovu pripovest, tako da i sâm postaje deo jedne intenzivne psihološke drame u kojoj nema jednostavnih odgovora.

„Odloženo dešifrovanje“, već pomenuta narativna tehnika koju je Jan Vat analizirao u *Srcu tame*, javlja se i u romanu *Lord Džim*, ali je Konrad ovde primenjuje psihološki i koristi u kreiranju Džimovog lika. Možda najupečatljiviji primer odloženog dešifrovanja u romanu predstavlja scena kojom počinje poznanstvo Džima i Marloa. Marlo izlazi iz sudnice u kojoj je pratio istragu o *Patni* i jedan poznanik mu u tom trenutku skreće pažnju na psa koji se zatekao u dvorištu: „Pogledajte tog bed-

„nog džukca“ (59). Pošto je bio okrenut leđima, Džim pogrešno shvata da se primedba odnosila na njega i nasrće na Marloa tražeći izvinjenje. Ne shvatajući o čemu je reč, Marlo tvrdi da nije rekao ništa što bi moglo uvrediti Džima. Dok se nesporazum postepeno otkriva, Marlo istovremeno stiče uvid u Džimov unutrašnji život, u jedan aspekt njegove ličnosti koji bi inače ostao sakriven:

„Nikoga sopstveni prirodni poriv nije tako nemilosrdno razotkrio. Jedna jedina reč oduzela mu je razboritost, onu razboritost koja je pristojnosti našeg unutrašnjeg bića neophodnija nego što je to odelo za pristojan izgled našeg tela. 'Ne budite ludi', ponovih. 'Ali onaj drugi je rekao, ne poričete?' reče on jasnim glasom, gledajući me uporno u lice. 'Ne, ne poričem', rekoh, uzvrativši mu pogled. Konačno, njegove oči počеше da prate moj prst uperen naniže. Najpre se činilo kao da ne razume, onda se zbulio, da bi na kraju izgledao zaprepašćen i prestravljen, kao da je pas neko čudovište i kao da nikada ranije nije video psa“ (62–63).

Činjenica da se Džim prepoznao u opasci Marloovog prijatelja o „bednom džukcu“ otkriva nam njegovo duševno stanje. Džim se oseća osramoćen suđenjem i priznanjem svog nečasnog ponašanja na *Patni*. Navedena epizoda tako na posredan način „dešifruje“ ova osećanja, koja bi sâm Džim odbio da eksplicitno prizna, a možda ne bi umeo jasno ni da ih formuliše.

4. Zaključak

Konradovo istraživanje mogućnosti narativnog vremena nastaviće se kroz čitav njegov opus. Još jedan primer nalazimo u poznom delu *Prilika* (*Chance*, 1913) – gde je anahronija, kao i u *Lordu Džimu*, neodvojiva od autorove namere da svoj predmet predstavi iz višestrukih subjektivnih perspektiva. Uprkos tome, može se primetiti da je *Lord Džim* delo u kome je Konradova primena anahronije najkompleksnija, a ono što je čini naročito privlačnom za proučavanje jeste način na koji se prepliće sa karakterizacijom i tematsko-motivskim komponentama romana. Upotreba proleptise (anticipacije), analeptise (retrospekcije), i autorovih inovativnih tehnika kao što je „odloženo dešifrovanje“, u ovom delu ima za cilj da produbi središnju psihološku temu. To se odnosi na napore pripovedača, Marloa, da pronikne u subjektivni svet protagoniste, Džima, i utvrdi šta je uzrokovalo njegov trenutak slabosti i izdaje; istovremeno, međutim, odstupanje od hronološkog pripovedanja omogućava Konradu da na poseban način osvetli Marloove sopstvene nedoumice – njegovo oscilovanje između saosećanja i osude, njegove protivrečne i kompleksne reakcije na Džimov lik.

Konradovu upotrebu anahronije potrebno je, pre svega, sagledati u kontekstu modernističkih poetika i težnje umetnika u ovom književnoistorijskom periodu da verodostojno prikažu unutrašnji život ljudske jedinice. Usredsređenost na subjektivni doživljaj vremena jedan je od načina na koji su modernisti težili da – prema opasci Virdžinje Vulf (Woolf, 1984: 160) – uhvate u svojim delima „duh, istinu ili stvarnost“, suštinu psihološkog bića savremenog čoveka, koja im nije bila dostupna posredstvom „objektivnog metoda“ realističkog romana.

Literatura

- Džejmson, Fredrik. 1984. *Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno-simbolični čin*. Prev. Dušan Puhalo. Beograd: Rad.
- Ford, Ford Madox. 1924. *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*. London: Duckworth.
- Genette, Gerard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Transl. J. E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Guerard, A. 1967. *Conrad the Novelist*. New York: Atheneum.
- Jones, Susan. 1999. *Conrad and Women*. Oxford: OUP.
- Konrad, Džozef. 1977. *Ogledalo mora: uspomene i utisci. Lična istorija: sećanja*. Prev. Borivoje Nedić. Novi Sad: Matica srpska.
- Konrad, Džozef. 2002. *Lord Džim*. Prev. Branko Momčilović. Novi Sad: Platoneum.
- Said, Edward. 2008. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. New York: Columbia University Press.
- Stevenson, Randall. 1992. *Modernist Fiction: An Introduction*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Watt, Ian. 1981. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press.
- Woolf, Virginia. 1984. 'Modern Fiction'. In *The Essays of Virginia Woolf. Volume 4: 1925–1928*, A. McNeille, ed., 157–164. London: Hogarth Press.

Nataša Tučev

ANACHRONY IN THE NOVELS OF JOSEPH CONRAD

Summary

Anachrony may be defined as any kind of discord between the temporal sequence of events in a story and the pseudo-temporal sequence whereby these events are presented in the narrative. The potential for manipulating time is an essential aspect of literary narration: for this reason, examples of anachrony abound in Western literary tradition. However, it may be noticed that this potential is exploited to a much greater extent in modernism than in the preceding literary epoch.

Like other modernist authors, Joseph Conrad tends to discard realist conventions regarding chronological narration. His first two novels, *Almayer's Folly* and *An Outcast of the Islands*, already point to his inclination towards retrospective storytelling, which will remain one of the permanent characteristics of his writings. A more complex approach to temporal ordering may be observed in *Heart of Darkness*, whereas in *Lord Jim* Conrad's use of anachrony is most closely related to characterization. This paper will analyse several examples of Conrad's novelistic treatment of time, while also situating them within the broader context of modernist preoccupations.

УДК 821.111.09-31 Conrad J.

Милан Д. Живковић

Универзитет Унион

Факултет за правне и пословне студије др Лазар Врратић

СРЦЕ ТАМЕ КРОЗ ПРИЗМУ ВРЕМЕНА: ДИЈАЛОГ ПРОШЛОГ И САДАШЊЕГ ДОБА

Сажетак: У овом раду се испитује један посебан сегмент класичног дела енглеског модернизма – романа *Срце таме* Џозефа Конрада, као и његова веза са данашњим временом. Посебан нагласак је на свевременском аспекту онтолошког сусрета човека са другачијим културама и цивилизацијама, те сусрета са самим собом. Ово ствара својеврстан временски мост између тадашњег доба сурових европских колонизатора и данашњег, у којем колонизација иде у супротном смеру и где велики број људи хрли ка европским државама надајући се бољем животу. Хронолошки гледано, роман почиње причом о римској колонизацији Британије, те се враћа у пишчево време британске колонизације Африке, док се данас уочава тренд по којем се *колонизовани* крећу ка бившој матици – *колонизатору*. Уочљиво је да се литерарни Керцов сусрет пре више од стотину година са афричком дивљином рефлектује у данашњем стварном свету где се отварају готово идентична културолошка, социолошка, политичка, али, изнад свега, питања моралног карактера. Циљ овог рада је да покаже како два наизглед различита времена – почетак двадесетог и почетак двадесет и првог века – комуницирају кроз књижевност и стварни живот, а све то кроз призму чувеног књижевног дела енглеског модернизма.

Кључне речи: *Срце таме*, Керцов сусрет, дијалог култура и цивилизација, време, колонизација, модернизам

1. Увод

На који начин велика књижевна дела из различитих историјских периода комуницирају са светом данашњице и у којој мери у њима можемо пронаћи одговоре на изазове свакодневице јесу неке од кључних тема које ће се у овом раду анализирати и истраживати. Књижевност модернизма представља један од периода током кога се интензивно постављају питања чија се актуелност, чини се, све више појачава у данашњем времену. Управо слојевитост тематике и значења, те универзалне поруке које непрекидно шаље класично дело енглеског модернизма, роман *Срце таме* Џозефа Конрада, објављен на прелазу деветнаестог у двадесети век, чини га незаобилазним приликом анализе данашњег друштва и проблема који се у њему јављају. Овде се конкретно ради

o segmentu kontakta meђu razliĉitim etničkim grupama, religijama, rasama i kulturama. Tu se nameће проблем идентитета као један од централних, те питање стварне вредности европске цивилизације у односу на универзалне људске вредности. Управо овим темама се значајним делом бави и Конрадов роман и овде може послужити као својеврсно огледало данашњем свету. У том смислу, овде ће бити речи и о неколико различитих тумачења Конрадовог романа, а везана за питања колонизације и миграције становништва, те о вредностима које се уистину негују у Европи оног и овог доба. Постојање временског оквира од више од једног века чини везу између егзистенцијалних питања из књижевног дела и данашњег тренутка у реалном свету још јачом.

Да би било јасније о каквој је вези реч, довољно је поменути по једну слику из Конрадовог романа и данашњег света: главни наратор Марло на свом путу према Керцовој станици уочава бесомучну експлоатацију и нељудски однос Европљана према становницима Африке приликом ширења тзв. цивилизације, док је данас видљив огроман страх код већине становника Европе од досељеника из Сирије, Авганистана и других земаља, тзв. доносилаца неких других вредности и навика, страних европској цивилизацији. Овде ће бити предочени различити ставови који илуструју на који начин становништво реагује на долазак миграната и колико се може сличности повући између данашњег тренутка и догађаја из *Срца таме*. Колики је пут пређен од непостојања термина „расиста“ у Конрадово време, па све до данашње свакодневне употребе са различитим интерпретацијама. Кроз подробнију анализу одређених сегмената *Срца таме*, па све до анализе појединих новинских чланака посвећених мигрантској кризи, покушаћемо да прикажемо да ли, и у којој мери, питања из Конрадовог романа и данас важе и да ли и даље постоји универзални керцовски страх код људи од *дивљака* који можда могу утицати чак и на величину наше лобање (Конрад, 2004: 23). Да ли је комуникација једног књижевног дела и наше стварности и даље тако интензивна и колико су се вредности оног доба промениле у поређењу са данашњим светом – јесу питања на која се покушава одговорити. Још је чувени енглески писац Грејам Грин рекао за *Срце таме* да је то место на којем можемо измерити колико је цивилизација заиста вредна (нав. у: Stallman, 1960: 178). Можда је могуће уз помоћ Конрадовог романа, макар делимично, измерити вредност данашње европске цивилизације. Охрабрујуће је да *Срце таме* упорно издржава тест времена и многобројне „нападе“ и контроверзе које ово дело прате (биће речи и о чувеној „оптужби“ Чинуа Ачиба па до „умирујућих“ тонова Едварда Седа), те се не може оспорити истинитост Гринове реченице. Током историје, различите цивилизације су се смењивале и насилно или ненасилно мешале и допуњавале, стварајући свет у којем данас живимо. Питање је на који ће начин данашњи свет бити способан да одговори на многобројне кризе, колективне и личне, те да ли ће бити довољно вешт да задржи људскост и вредности хуманог света или ће, попут Конрадовог Керца, самоспознати себе и своју скривену, тамну природу. На крају, и сам Конрадов роман оставља дилему: да ли је заиста питања британска Темза цивилизованија од дивљег афричког Конга и који су најваљанији параметри којима би се

то могло утврдити? У наредним одељцима ће се покушати добити одговор на нека од поменутих питања или, бар, отворити расправа за неке будуће научне радове.

2. Од Римљана до миграната

Срце таме је настало на прелазу векова, деветнаестог у двадесети. Гледано из угла двадесет и првог века ово дело еманципује човека, враћа га у центар књижевног дела, почиње да вреднује тај величанствени унутрашњи свет пун ограничења и слобода, истина и заблуда. Конрад наглашава кроз свој препознатљиви начин приповедања, као и уз помоћ свог верног приповедача Марлоа, тај скривени и посве неразумљиви свет човековог бића. Чини нам се да тај конрадовски импресионизам упорно поставља тешка питања људском срцу и уму, те константно преиспитује моћ и снагу човекову. Конрад нас свесно ставља пред непремостиве препреке у виду моралних дилема и успостављања јасног параметра помоћу кога морамо утврдити шта је прихватљиво и у складу са човековим бићем, а шта је супротно од тога. Пут у срце таме не даје јасне одговоре, нити правац којим би човек могао доћи до одговора. На обалама тог воденог пута само се у даљини назиру нова суштинска питања која захтевају ваљане одговоре.

Причу почиње један о четворице помораца, први приповедач, који описује Лондон, реку Темзу, директора компаније за коју раде, али и Марлоа, кога детаљно описује и уводи као главног приповедача. Затим, Марло почиње своју приповест и то причом о Римљанима и освајању Британије. Кроз каснију анализу осврнућемо се на овај податак који није нимало случајно наведен. Марло потписује уговор за компанију која ће га послати у срце афричке дивљине. Његов сусрет са женама које плету црну вуну у седишту компаније, те сусрет са лекаром који му шaljивим тоном објашњава да се нико не враћа оданде, као и сусрет са капетаном Швеђанином који прича о човеку који се обесио без разлога – све то представља злокобну симболику могуће трагедије. Марло веома сликовито и снажно приповеда о *настањеној пустоши*, како назива обале Африке. Видимо веома окрутно и живо, кроз очи Марлоа, умирање болесних и гладних црнаца који граде железничку пругу, понос људског прогреса и цивилизације, као и скупљање слоноваче и незаситу глад за богатством. Под утиском Марлоове приче, човек пре бира уточиште у прашуми која носи велике опасности, него прогрес који белачка цивилизација доноси. Ипак, да је та природа веома сурова сведочи Керц, способни агент из унутрашњости чији се ум растаче и враћа елементарима људског бића које човек упорно пориче. Марло слуша готово идиличне приче о Керцу кога сви глорификују и цене сматрајући га за изванредног човека. Чак и Марло не може у моментима да сакрије опчињеност Керцом, али убрзо упознаје страховиту суровост и извитопереност тог обожавањаног бића које *кити* своју трговачку станицу главама црнопутих домородаца. Страховит ужас излази из срца таме – те мешавине географског појма и људске

душе. Марло среће Керца веома болесног, на самрти, и при повратку кући овај умире и бива закопан у блатњаву раку поред реке. Ипак, Керц пре саме смрти оставља Марлоу у наслеђе тешке речи „Ужас! Ужас!“ (Конрад, 2004: 151) које носе рефлексију Керцове душе. Тако Керц заробљава сваког снагом својих речи, те Марло на крају намерно не говори истину Керцовој вереници да би сачувао то проклетство илузије која обавија човека и не открива му ту страховиту тајну о срцу таме. Марло завршава ову приповест речју тамно и потом се повлачи да би дозволио првом наратору да заврши роман.

Овако сажето представљен, роман не одаје ту јединствену Конрадову везу између приповедања и исконског симболизма који извире из готово сваке речи овог романа. Али, Конраду је и потребан Марло да би издалека и несигурно пришао комплексном проблему људске цивилизације и моралног интегритета. Свакако, ми не можемо потпуно веровати у свет који нам Марло осликава кроз своје речи и импресије, али можемо врло лако замислити једног Керца који се очајнички бори против својих људских порива, жеље за успехом, богатством, моћи, и, још важније, његов пад и поклекнуће пред суровом снагом елементарне природе која га увлачи у свет дивљачких закона. Са сигурношћу се може тврдити да је цело путовање веома утицало на Марлоа и, већим делом, ми добијамо информације из његових уста, уоквирене његовим импресијама. Ипак, овај пут представља и Марлоово духовно путовање у самоспознају. После искуства епифаније у сусрету са Керцом, Марло се враћа у Европу знатно промењен, искуснији и с уверењем да људи око њега не знају ствари које он познаје.

За читаоце *Срца таме* велики проблем се може појавити уколико се роман прочита само једном. Наиме, свако ново читање доноси нове закључке, отвара нове хоризонте за разумевање, па тако и кроз период од нешто више од једног века проналазимо увек нова тумачења овог дела. Тако се читање *Срца таме* пореди са „хоботницом чудовиштем“ као и то да је „потребно да стално изнова читамо дело како бисмо открили различите нивое и – што је још важније – наша реакција на прво, друго или треће читање може бити различита“ (Watts, према Adamowicz-Pośpiech, 2013: 144). Такође, роман се пореди са „лабиринтом коме се приступа са различитих страна (историјска, књижевна, културолошка)“ (Adamowicz-Pośpiech, 2013: 147). Но, све ово некад није довољно јер читаоци имају *ограничење* које свакако не могу пренебрегнути – контекст времена у којем живе. Роман комуницира са читаоцима у различитим периодима и немогуће је одвојити ово дело од времена у којем се чита. Тако имамо неколико чувених критика овог романа и све оне предочавају озбиљне аргументе времена у којем су настале. За контекст колонијализма, развоја мултикултуралности и садашњих догађаја у Европи, значајно је поменути нека од тих виђења.

Прво, рани критичари Конрадовог дела (Алберт Церард, Едвард Гарнет) бавили су се више другим сегментима овог романа, попут структуре, нарације, делова радње и ликова, а мање или никако питањима расе, различитих култура и цивилизација. То свакако зачуђује читаоца двадесет и првог века, али би

требало имати на уму да се концепт расизма мењао током времена и он свакако није исти данас и почетком двадесетог века. Наиме, сама реч „расизам“ није постојала када је Конрад писао своје дело, али то не значи да расизам као такав није постојао. Напротив, расизам је у Конрадово време био толико нормалан да термин *расизам* уопште није био потребан (Firchow, 234, према Swenson, 2010: 6). Ова реч је први пут употребљена тек 1936. године и од тада се постепено почела употребљавати у данашњем контексту. Све ово указује да се однос према речима у језику и према одређеном делу мења кроз време, али не резултира тиме да истинска ремек-дела изгубе своју уметничку вредност. Стога и не чуди да су се рани критичари Конрадовог дела више бавили авантуристичком природом *Срца таме*, те филозофским аспектима, док је расно питање потпуно игнорисано јер га је мало ко уопште и препознавао у овом роману у то време.

Како су људима ова питања постајала све актуелнија, тако се и однос према *Срцу таме* мењао и постајао све сложенији. Чувена је критика афричког писца Чинуа Ачиба са врло интересантним и детаљно образложеним аргументима на неких десетак страна. Ова критика, под називом „Слика Африке: расизам у Конрадовом *Срцу таме*“, објављена је 1977. године и тај податак је битан јер су шездесете и седамдесете године прошлог века посебно важне за развој антирасистичких покрета широм света, као и године ослобађања колонија од европских колонизатора. Он врло експлицитно назива Конрада расистом, сматрајући да *Срце таме* ствара слику Африке као „другог света“, „антитезе Европе односно самој цивилизацији“ (Achebe, 1988: 252). Ачиб даље сматра да Конрад сада види Темзу као нешто мирно, добро, просвећено, након доласка Римљана који су цивилизовали једно тамно место и „били довољно одлучни да се сучеле с мраком“ (Конрад, 2004: 12), док је Конго још увек мрачан, цивилизацијски заостао, те припада неким далеким временима. Конрад је, по Ачибу, опчињен црном бојом коже, представља домороце као ханибале које би тек требало просветити (уколико то уопште буде могуће), те да је поглед са Запада, тј. из Европе, нешто што формира афрички идентитет. По Ачибу, неопходно је превазићи тај колонијални менталитет и створити идентитет Африке онакав какав он уистину јесте (Achebe, 1988: 260).

Колико год исправна или погрешна била критика Чинуа Ачиба (овде се о томе неће детаљније говорити), она нас несумњиво приближава данашњем времену у којем мигранти из различитих делова света хрле у европске земље, понајвише из ратних и економских разлога, доносећи са собом своје навике, културу, религију, речју – идентитет. Страх Европљана од доласка великог броја људи у кратком времену неупитно отвара и питања идентитета и цивилизације о којој Ачиб говори. Проблем њихове брзе интеграције у европско друштво је и даље отворен. Интересантно је поменути на који начин поједини европски народи данас реагују на дошљаке из других цивилизација: Белгијанци (иначе значајна колонијална сила у прошлости) захтевају да имигранти потпишу изјаву о прихватању европских вредности; Мађарска подиже жичане ограде, демонстрирајући тиме њене европске вредности и сл. (*The Guardian*, 2016). Ачибу на руку иде и чињеница да је својевремено и британска премијерка Маргарет

Тачер позивала да се о империјалној прошлости прича без извињења, тј. као о „цивилизујућој” мисији светских размера (Морли, Робинс, 2003: 20). Дакле, Ачибово отварање овог питања у *Срцу таме* можда јесте проблематично, али у контексту данашњег времена и сусрета различитих расних и етничких група јесте интересантно. И ова Ачибова критика има јасан временски печат настанка у смислу актуелности овог питања, али данас несумњиво има доста места за овакве тврдње и разговоре о њима.

Између осталих, још једна критика заслужује пажњу, а то је она Едварда Седа из 1993. године која на неки начин представља одговор на Ачибову критику. У основи, Сед управо узима ту временску одредницу као нешто најважније и сматра да је Конрадов роман везан за време и место, те да Конрад није видео алтернативу империјализму, нити да су домороци о којима је писао уопште били способни за некаку независност. Он није могао да предвиди шта ће се десити када империјализам нестане (Said, према Swensson, 2010: 11). Према томе, Сед види *Срце таме* као временски документ који заправо одговара времену у којем је настао. Сед инсистира на контекстуализацији текста и историјском приступу и не сматра да је Конрад расиста. Он несумњиво уочава мањкавости у Конрадовом тексту (империјалистички поглед на свет), али их правда временом у којем је тај текст настао. Тиме Конрадов роман свакако не губи литерарну вредност и универзална значења која тамо доминирају. Занимљив је и Седов став о империјализму као „мрежи међузависних историја које би било нетачно и неразумно потиснути, али корисно и интересантно разумети“ (Said, према Swensson, 2010: 11). Сед увиђа да Конрад и те како критикује империјализам и његову природу, али га сматра незамењивим и неизбежним за време у којем је живео. Тиме овај критичар отвара многобројна питања о којима је и Ачиб дискутовао, али Сед задржава много избалансиранији и неутралнији приступ.

Према свему наведеном, Конрад би се можда и могао назвати расистом по данашњим стандардима, али у његовом времену он то сигурно није био више од било кога другог. Конрад помиње да би почеци људске расе могли бити управо у Африци, те наглашава повезаност Марлоа и домородаца у виду неке врсте „далеког сродства“ (Конрад, 2004: 78). На крају, нису ли баш Европљани то *срце таме* имајући у виду њихово бесомучно искориштавање и дивљање широм Африке и света? Тешко да би се то могло назвати напредном цивилизацијом и поштовањем вредности које људи у Африци вековима негују. Дакле, сусрет с другом културом, расом, цивилизацијом, за европске народе није најбоље прошао на почетку двадесетог века, и ту су скривене и многобројне слабости данашње мигрантске кризе када је у току обрнут процес, али са сличним проблемима. Европски народи штите свој начин живота од дошљака, али то не чине у складу са прокламованим европским и цивилизацијским вредностима. Тако једна Пољска у двадесет и првом веку обзнањује да прима само мигранте хришћане и то само одређени број, док већина других земаља, попут Словачке и Мађарске, није вољна да прима велики број имиграната.

(Robert and others, 2016). Све ово указује да Керцов сусрет са афричким домороцима није тако далек и скривен у прошлости енглеске књижевности

већ да је данас далеко живљи него што би већина људи могла да претпостави. Индивидуални Керцов сустрет са афричком дивљином можда најбоље описује данашње стање европског духа и вредности које доминирају у европском друштву.

3. Апокалипса онда и сада

Како бисмо видели на који још начин Конрадово дело комуницира са данашњим временом, ваља истаћи материјални аспект као константу која покреће и дефинише односе између народа и појединаца. Овај аспект се није значајно изменио од Конрадовог времена до данас, или јесте, али у још негативнијем смислу. Као илустрацију погубног утицаја новца, моћи и богатства имамо Керцову судбину. Од најбољег, најуспешнијег и најквалитетнијег појединца којег европска цивилизација шаље у срце Африке, мултиталентованог човека с високо моралним назорима, на крају добијамо потпуно деградираног и девастираниог појединца који доживљава неугодну самоспознају, али и могућу спознају читавог људског друштва. Наиме, иако није једини, кључни разлог Керцове пропасти лежи у тежњи цивилизованог човека ка гомилању материјалног богатства при чему се он дословно претвара у примитивног дивљака потпуно заслепљеног материјалним вредностима. Стицање профита представља основну (не)вредност и овог и оног доба. Керц је, пре свега, послат у Африку да што више заради за своју компанију и да своје вештине и способности стави у службу експлоатације домородаца и њихове слоноваче. Ово је с моралне стране врло једноставно оправдано тиме да примитивни домороци нису у стању да организују своје друштво и државу, те им треба *помоћи* у томе изабљујући њих и њихове земље. Делом се Керцове последње речи „Ужас! Ужас!“ (Конрад, 2004: 151) односе и на тај аспект људске врсте коју контролише похлепа и материјални императив: „У ваздуху је одзвањала реч слоновача, она се помињала шапатом, и са уздахом. Човек би помислио да јој се моле. Задах безумне грамзивости ширио се по свему томе, као смрад од каквог леша“ (Конрад, 2004: 50).

Овај сегмент из Конрадовог дела се може врло лако упоредити са данашњим дочеком *колонизатора* европског тла. Наиме, баш су Британци извели рачуницу да мигранти годишње коштају њихове пореске обвезнике три милиона фунти по дану. Прецизном калкулацијом су закључили да мигранти не доприносе позитивном фискалном билансу и да све што му допринесу то и узму кроз институције социјалне државе (Barrett, 2016). Овакав приступ може бити рационалан, али свакако не доприноси промоцији европских вредности, те указује на недостатак емпатије и важност материјалног аспекта за британску државу. Имајући у виду прошлост Уједињеног Краљевства као највеће колонијалне силе у историји човечанства, овакав став обесхрабрује било какве напоре ка стварању праведног и мултикултуралног друштва. Можда најбоља илустрација већинског односа према мигрантима јесу питања и теме којима се баве медији у Европи: „како мигранти утичу на јавне финансије, како мигран-

ти утичу на послове и плате, утицај миграција на државну управу, да ли 10% повећања броја миграната води ка спуштању плата од 2%, да ли нам је због имиграције на сваких четири минута потребна нова кућа“ (O’Leary, 2016).

У овом контексту интересантно је поменути и недавну анкету коју је спровео грађанин Пољске Кшиштоф Вујтович из Кракова у којој је питао своје суграђане да ли подржавају иначе измишљени план Европске уније да у школама, због све већег броја избеглица, појачају учење арапских бројева. Већина интервјуисаних на улици је била огорчена, те устала против учења арапских бројева, а неки од одговора су били: „Они (избеглице) не прихватају нашу културу. Зашто ми њима да се прилагођавамо. (...) Не слажем се. Не може. Ми смо суверена земља. Ми имамо свој језик. Ставимо нагласак више на учење нашег језика.“ Неки су сугерисали да је то лош план, али да треба оставити сваком да, ако баш жели, научи арапске бројеве, али да то мора да остане лични избор сваког. Свега неколико млађих саговорника је препознало да су у Европи одавно у употреби арапски бројеви, тј. бројеви које сви свакодневно користимо (Б 92, 2016). Ова, наизглед шаљива и безазлена анкета, пуно говори о страху Европљана од миграната, али и о огромном незнању људи који су се нашли у паници само због придева „арапски“.

С друге стране, постоје и позитивни примери комуникације и односа с дошљацима из различитих крајева. Тако су у Немачкој основане школе за мигранте у којима се уче обрасци европске културе и кроз разговор и учење се подстиче разумевање између различитих култура и стварају услови за заједнички живот. Посебно је изражен сукоб и неразумевanje међу религијама, те су проблематичне и најобичније животне ситуације, као на пример, када у једној школи дечаци муслиманске вероисповести не желе да седе за столом са девојчицама хришћанске вероисповести и сл. (Johnson, Bräuer, 2016). Сви ови примери указују колико је тешко створити складан однос између различитих култура, образаца понашања, те све ово може сугерисати да поједини универзални проблеми постављени у књижевним делима попут *Срца таме* не губе на актуелности. Помало изненађује начин на који људи реагују на друге културе и вредности, а који је посве апокалиптичан и открива колико је мало човек напредовао од Конрадових колонијалних времена до данашњег свеprisутног страха од најезде миграната и јачања екстремних група у друштвима широм света. На неки начин, у току је сукоб различитих цивилизација који заправо и Конрад врло јасно предочава у свом делу када описује односе између Европљана – белаца и Африканаца – црнаца. Изненађује сличност тачке гледишта данашњих и ондашњих Европљана према различитим расама и етничким групама:

„Сад кад мислим на то чудим се зашто нису навалили на нас, кад их је раздирала паклена глад, а њих било тридесет према нас пет, и појели бар један добар залагај. (...) Никакав страх не може се одупрети глади, никакво стрпљење њу не може укротити, гађење просто не постоји тамо где је глад; што се тиче сујеверја, веровања, и онога што би се могло назвати начелима, то је мање од сламке на ватри“ (Конрад, 2004: 90, 91).

Овај, чини се, прејак доживљај приповедача Марлоа према посади домородаца на броду на најсировији начин илуструје однос европске белачке према афричкој црначкој цивилизацији, а у основи овог доживљаја крије се неподношљив страх. Тај страх карактерише и тренутни однос Европљана према дошљацима. Треба напоменути да тај страх није неоправдан, имајући у виду растући тероризам и несигурност широм света, али управо зато треба дуго и упорно радити на развоју међусобних односа и разумевања. То је процес са непредвидивим крајем, али вредан напора. Интересантно је и виђење појединих познавалаца мигрантске кризе (Reihan Salam, Daniel Buman) који указују на то да би било погубно да европске земље позову стотине хиљада избеглица из саосећања и након тога изгубе интересовање и постану непријатељски расположени према њима, ускраћујући им било какву подршку за интеграцију у ново друштво (Salam, 2016).

4. Закључак

Овај рад даје својеврсни увид у то на који начин једно врхунско књижевно дело енглеског модернизма комуницира са данашњим тренутком, те оставља огроман простор за будућа истраживања у овој области. Спој стварности у којој живимо и врхунске књижевности увек представља велики изазов у смислу истраживања и анализе, али овакав приступ још једном потврђује како се однос према Конрадовом роману мењао од његовог настанка до овог тренутка, те на који начин ово дело енглеског модернизма комуницира, поставља питања и даје одговоре на данашње изазове и препреке које стоје испред појединца и друштва.

Два времена свакако нису иста, али то њихов дијалог не чини мање интересантним. Конрадово колонијално доба доноси до тада невиђено мешање људи, сударе различитих цивилизација и култура. У *Сриу таме* ми видимо само један сегмент тог процеса, али сасвим довољно да се уочи његова веза са данашњим временом у коме су опет сусрети цивилизација више него интензивни. Свест о „туђим“ и „нашим“ вредностима данас је израженија више него икад, а врхунска књижевна дела немилосрдно бележе како се људска свест споро мења и развија, потпуно у нескладу с технолошким развојем. Наиме, Конрадов свет и свет данашњице се екстремно разликују када је реч о техничко-технолошкој свакодневици, али су у мањој мери различити када говоримо о односу међу људима, етици, индивидуалним и друштвеним проблемима који проистичу из сусрета различитих култура и цивилизација. Чини се да се ови проблеми циклично понављају. Од римског освајања и ширења вредности и образаца, преко колонијалне експанзије Уједињеног Краљевства и појединих европских држава, па све до данашњег тренутка у коме бивши колонизовани хрле у земље – бивше колонизаторе – матрица остаје иста.

Интересантно је како је Конрадов приповедач Марло видео све ово у непосредном искуству са афричким староседеоцима. Марло покушава да оправда

урлике људи у почетном стадијуму развоја, периоду у коме они још увек једу месо својих, али и наших сународника. Он, међутим, спомиње искреност и блискост тих урлика које свакодневно слуша са обале. Припадност истој врсти јесте битна, али Марло је тај који долази да поремети некакав крволочни стадијум у развоју наших предака и који више ремети њега и његов дух него што доноси промену и бољитак. Марло с правом налази везу између тих *назадних* људи и нас, *цивилизаних*, потврђујући тезу да цивилизација нема само везу с технолошким развојем него, пре свега, с развојем људског духа и вредности човека. Ствар је у томе да ови *дивљаци* вероватно неће још дуго имати чуда технологије, али то не значи да немају нешто што они називају достојанством. Демонстрација силе и право јачег увек суштински бележе сусрете различитих раса и етничких група. Ко на кога утиче и ко уистину жели да буде цивилизован, те ко је на крају дивљак, а ко припадник напредне цивилизације? Ово су питања која поставља и Конрадов и наш свет, а извесно је да ће их и свет будућности такође постављати. Зато има смисла истраживати универзалне вредности и константе дате у великим књижевним делима јер нам оне помажу да, најпре, схватимо свет у којем живимо, а потом и да га учинимо бољим, колико год је то могуће.

Конрад даје вишеслојан увид у тадашње колонијалне прилике где појаве попут расизма нису биле јасно дефинисане и сматране су природним стањем ствари. Видели смо кроз другачије ставове критичара како су различити временски периоди тумачили поједине аспекте *Срца таме*. У будућности се могу очекивати и нова, можда потпуно оригинална тумачења овог дела на која ће, извесно је, велики утицај имати време у којем буду сама тумачења настајала. На овај начин, *Срце таме* ће наставити да комуницира с будућим временима под претпоставком да ће се она у одређеној мери огледати у овом делу. Овај рад има за циљ да укаже на који начин Конрадово дело *разговара* с проблемима модерне Европе, вредностима које се свакодневно сукобљавају и тиме покушава да допринесе разумевању сличности и разлика два временска периода. Будућа истраживања у овом правцу би могла значајно да допринесу разумевању сложеног односа књижевности и стварности, те универзалних хуманих вредности које се у обама световима појављују.

Литература

- Adamowicz-Pośpiech, A. 2013. Review of: Conrad's *Heart of Darkness*. A critical and contextual discussion by Cedric Watts. *Yearbook of Conrad Studies (Poland)* Vol. VIII, pp. 143–147.
- B92. 2016. 'Пољаци у паници, неће чак ни да деца уче арапске бројеве'.
Доступно на: http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2016&mm=08&dd=05&nav_category=78&nav_id=1162582 [2016, August 5]
- Barrett, D. 2016. "Immigration from Europe 'cost the British taxpayer £3m a day' last year".
Доступно на: <http://www.telegraph.co.uk/news/2016/05/16/immigration-from-europe-cost-the-british-taxpayer-3m-a-day-last/> [2016, June 18]

- Johnson, H., T. Bräuer. 2016. 'Migrant Crisis: Changing attitudes of a German city'. Доступно на: <http://www.bbc.com/news/world-europe-36148418> [2016, July 3]
- Конрад, Џ. 2004. *Срце таме*. Београд: Политика и Народна књига.
- Морли, Д., Робинс, К. 2003. Национална култура у новом глобалном контексту. У: Д. Морли, К. Робинс (Ур.). *Британске студије културе*. 15-29. Београд: Геополитика.
- O'Leary, J. 2016. 'EU immigration to the UK'. Доступно на: <https://fullfact.org/immigration/eu-migration-and-uk/> [2016, June 18]
- Robert, A., and others. 2016. 'Many EU countries say 'no' to immigration quotas'. Доступно на: <http://www.euractiv.com/section/justice-home-affairs/news/many-eu-countries-say-no-to-immigration-quotas/> [2016, June 25]
- Salam, R. 2016. 'The Vicious Cycle of Muslim Immigration'. Доступно на: http://www.slate.com/articles/news_and_politics/politics/2016/03/the_vicious_cycle_of_muslim_immigration_sympathy_then_disinterest_then_hostility.html [2016, July 3]
- Svensson, M. 2010. Critical responses to Joseph Conrad's *Heart of Darkness*. Södertörns högskola Institutionen för kultur och kommunikation Kandidatuppsats 15 hp. Engelska. Vårterminen.
- Stallman, R.W. 1960. *The Art of Joseph Conrad: A Critical Symposium*. Michigan: Michigan State University Press.
- The Guardian. 2016. "Belgium to require immigrants to sign up to 'European values'" Доступно на: <https://www.theguardian.com/world/2016/apr/01/belgium-to-require-immigrants-to-sign-up-to-european-values> [2016, April 7]
- Chinua, A. 1988. An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness'. Massachusetts Review. 18. 1977. *Rpt. in Heart of Darkness, An Authoritative Text, background and Sources Criticism*, Robert Kimbrough ed., 251-261. London: W. W Norton and Co.

Milan D. Živković

HEART OF DARKNESS THROUGH THE PRISM OF TIME: A DIALOGUE OF THE PAST AND THE PRESENT AGE

Summary

This paper examines one particular segment of the classic work of English modernism – Joseph Conrad's novel *Heart of Darkness*, as well as its connection to the present age. The special emphasis is on the universal aspect of ontological human encounter with different cultures and civilizations, and with himself. This creates a specific time connection between the past age of cruel European colonizers and the present, when the colonization takes the opposite direction meaning that a great number of people aim to get to the European countries hoping to have a better life. Chronologically, the novel begins with the story about the Roman colonization of Britain, continuing with the writer's days of the British colonization of Africa, while, nowadays, there is



a tendency when the colonized are heading to the former heartland – the colonizer. It is visible that the literary Kurtz's encounter with the African wilderness more than hundred years ago reflects in the present real world with the almost identical cultural, sociological, political and, above all, ethical issues. The aim of this paper is to present how two seemingly different periods – the beginning of twentieth and twenty first century – communicate through literature and real life, and all that through the prism of the famous literary work of the English modernism.

e-mail: mzivkovic@useens.net

THE TEMPORAL ASPECTS OF REMEMBERING PAST TRAUMA IN KAZUO ISHIGURO'S *A PALE VIEW OF HILLS*¹

Abstract: The aim of this paper is to conduct an analysis of Kazuo Ishiguro's first novel *A Pale View of Hills* (1982) in order to discern the origins of his distinct narrative methods which have enabled him to tackle the intricate notion of memory and its temporal manifestations. In his debut novel, Ishiguro effectively blends chronologically shifting narratives, which associatively link to each other, thus pointing to a disturbance in Etsuko's, who is the novel's protagonist, perception of her past. By understating the most frequently emphasized modes of characterization, Ishiguro constructs a type of realism which presents itself as speculative on account of being highly reliant upon subjective perception. The temporal frameworks employed do not obey the principles of conventional linearity, but contribute to a structure of the traumatic memories that resist overt treatment and demand an evasion that involves a distortion of the expected methods of recollection. The temporal gaps reveal the nature of remembering as complex and influenced by taught mechanisms of ordering past experiences, but also by those mechanisms which function subconsciously and refuse to comply with the usually perceived notions of how the present interrelates with the past.

Key words: Kazuo Ishiguro, Japan, trauma, temporality, memory, associative narration

But I'm not interested in the solid facts. The focus of the book is elsewhere, in the emotional upheaval.

Kazuo Ishiguro

1. Introduction

When discussing the modes of modern writing, David Lodge indicates that, while the existence of a "common phenomenal world" may be postulated within the provisionally realistic approach of British authors in the post-war period, "what this world *means* is much more problematical." (2015: 58) Acheson and Ross build upon this premise when they claim that "most realists recognise that language does

¹ 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.

not so much mirror reality as use conventions to construct simulacra of what some readers can accept as reality.” (2005: 11) These aspects of perceiving and shaping the surrounding world, along with the microcosms inhabited by each individual, are vital when interpreting the opus of Kazuo Ishiguro and his approach to characterization and narrative modelling.

The aim of this paper will be to discern Ishiguro’s aforementioned methods as exemplified in his debut novel *A Pale View of Hills* (1982). These methods are significant in that they have sketched out the narrative framework Ishiguro has since expanded on in his subsequent six novels. The focus of the analysis will be on the temporal aspects of memory conditioned by trauma which structurally and pervasively modifies the novel’s protagonist’s discourse and experiences.

2. Temporal aspects of traumatic memories

Temporality forms one of Ishiguro’s primary preoccupations given that his protagonists emerge as obsessed with mapping their pasts and creating satisfying narratives of their lives. This obsession is necessarily conditioned by the nature of subjectivity and desire, whose presence, according to Paul de Man, “replaces the absence of identity.” (1979: 198) This desire is to be read in an ontological sense since it is desire that conditions subjectivity as never complete or self-sufficient. In that respect, it is desire that is built into the elementary trauma of subjectivity, which denies access to the Real, in Lacan’s terminology, for whom trauma has the potential of denouncing the stability of the Symbolic. Just as the encounter with the Real would only be possible in the realm of unknowable death, which is always in the process of arriving, so the encounter with the Other is likewise eternally delayed because the Other can never identify with the Self. Encountering the Self is also made impossible, and it is precisely trauma which points to this impossibility – a theme which Ishiguro masterfully develops in his prose.

Lacan posited that the rift between perception and consciousness, which enables the constant delay of the encounter with the Real, is a non-temporal locus (1978: 56), from which trauma emerges. However, the human subject is temporally constricted and can never completely come to terms with trauma. One relives her/his own fallibility via a search for meaning within this temporal realm, which is essentially doomed to failure, but a failure which ultimately makes us human.

Onega and Ganteau point to a development in critical thought in the 1980s, as a reaction to the relativism of radical postmodernist tendencies and certain strands of deconstruction, which gave rise to trauma theory in an attempt to revive the interest for ethical and hermeneutical criticism (2011: 7). The work of these critics, who drew inspiration from the teachings of Paul de Man “combines resources from a number of critical schools, including Freudian psychoanalysis, feminism, New Historicism, and deconstruction.” (Onega and Ganteau 2011: 8-9) Trauma does not get subsumed under recognizable patterns of experience, but forces an individual to reconceptualise the single idea of experience and its transmission. As Kali Tal notes, trauma “is

enacted in a liminal state, outside the bounds of ‘normal’ human experience, and the subject is radically ungrounded,” (1996: 15) relying on Cathy Caruth’s claim that 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.” (1991: 4) Memory enters a crisis, and, therefore, the traumatic past refuses to be conventionally transmitted. Caruth’s study *Unclaimed Experience* (1996) establishes the foundation for trauma criticism as “a psychoanalytic poststructural approach that suggests trauma is an unsolvable problem of the unconscious that illuminates the inherent contradictions of experience and language.” (Balaev 2014: 1) This essentially Lacanian approach is supported by the argument that the Real is unreachable and the Symbolic tentative, where trauma is treated as a symptom causing the collapse of the idea of the given nature of the Symbolic and, thus, as a potentially subversive phenomenon. On the other hand, there emerges the problem of expressing trauma, which “cannot be simply remembered, it cannot be simply ‘confessed’: it must be testified to, in a struggle shared between a speaker and a listener to recover something the speaking subject is not – and cannot be – in possession of.” (Felman 1993: 16) One of the possible modes within which this complex process of trauma testimony can be performed is fiction, which figures as a reminder that there are always limits when it comes to representing lived experience. “Literary verbalization [...] still remains a basis for making the wound perceivable and the silence audible.” (Hartman 2003: 258)

Within Ishiguro’s literary verbalization, the wounds of his narrators are intricately tied to the phenomena of memory and time. His is a world where it is always the “main strategy [...] to leave a big gap,” (Mason, Ishiguro 1989: 337) which necessarily draws the reader into the polymorphous personal histories of his protagonists. According to Linda Hutcheon, in postmodernism, under which Ishiguro refuses to be subsumed but which has given him modes of shaping his unique type of realism, “[h]istory is not made obsolete: it is, however, being rethought – as a human construct.” (1988: 16) She continues on to note that “[w]e cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*.” (Hutcheon 1988: 16) In Ishiguro’s prose there is no single truth. The past arises from the relationship his protagonists establish with it, which positions memory as the *locus* of reconstructing the past in search for a meaningful narrative.

In his debut novel, Ishiguro creates a vision of dealing with one’s past where no memory is stable and no fact is established. His fiction fully embodies the temporality of memory as defined by Renate Lachmann: “Pure duration is heterogeneous. In human consciousness it is indivisible, it is all flow. [...] Remembering is not the restitution of a unified, monadic complex but the recalling of heterogeneous, interrelated strata.” (2004: 176) It is precisely this heterogeneity which “is stored in the text and in memory; it is itself a phenomenon of time, just as time is a phenomenon of the heterogeneous.” (Lachmann 2004: 176) In *A Pale View of Hills*, the approach to memory fully honours this qualification of time, in that it paints a portrait of a woman who narrates her past without adhering to linearity, overtness, or conventional narrative demands. Furthermore, Ishiguro’s narrative “does not give up on knowledge but suggests the

existence of a traumatic kind, one that cannot be made entirely conscious, in the sense of being fully retrieved or communicated without distortion.” (Hartman 1995: 537) The following analysis will attempt to point to these distortions and their role in the narrative discourse of *A Pale View of Hills*.

3. Ishiguro’s emotionally associative worldview in *A Pale View of Hills*

Kazuo Ishiguro has never been interested in blatant experimentation, but his prose does exemplify a desire to subvert the realist tradition of the English novel. His fiction is characterised by understatement, reticence, oddity – qualities which found their first extensive expression in *A Pale View of Hills*.

Ishiguro’s debut novel is narrated by Mrs Sheringham, whose first name Etsuko we discover only from her memories of a summer in Nagasaki, not long after the Second World War and the atomic bombing of Japan. Etsuko now lives in England by herself, after the death of her second husband, and is, for the duration of the novel, visited by her younger daughter Niki, who resides in London. The majority of the narrative space of the novel is afforded to Etsuko’s memories of Nagasaki, shared only with the readers, who function as silent witnesses to her recollections. What she remembers are a few weeks during one summer in Nagasaki, her hometown, when she was pregnant with her first daughter Keiko, and recently married to Jiro. However, it is her brief friendship with Sachiko, the woman who moved into a dilapidated cottage close to Etsuko’s building that summer, and Sachiko’s daughter Mariko, that make up the bulk of Etsuko’s memories. The incentive for this recollection is not directly provided to the readers, but looms out of the sporadic discussions of Keiko’s recent suicide. One of the reasons for Niki’s visit is that she did not attend Keiko’s funeral, never having established a proper relationship with her sister, who felt completely alienated once Etsuko brought her to England where she remarried.

Etsuko’s discourse is marked by deflection, suppression, and dislocation. She enables her fears, doubts, and misgivings to be voiced through different people in her past, which is why absence is what qualifies her narrative, not presence (Spasić 2007: 11). For herself she mostly reserves an emotional state of aloofness, with occasional metacognitive awareness of the traumatic portions of her past, the effects of which she cannot shake off, but to which she does not have straightforward access: “Memory, I realize, can be an unreliable thing; often it is heavily coloured by the circumstances in which one remembers, and no doubt this applies to certain of the recollections I have gathered here.” (Ishiguro 2005: 156) Memory, therefore, emerges as a metaphor for structuring lived experience and assigning meaning to the ever-ensuing present. Ishiguro’s narrators are ultimately “not interested in the pace of time which is unstoppable because they are not interested in the speed of the steps.” (Lazić 2009: 11)

Given that Ishiguro’s focal point throughout his literary career has been the phenomenon of memory, and given that he has tackled it in a fashion which rejects the traditional, realist approach to recollection, implying linear, accessible reproduction,

his fiction relies heavily on reconstructive narrative techniques. In *A Pale View of Hills*, subjectivity appropriates time, in that Etsuko's narrative is associatively structured, and forces the reader to search for the answers to the emerging issues in the connections between the narrative layers.

Niki's visit triggers in Etsuko a need for self-reflection. However, instead on dwelling on her incentives for leaving Japan, and bringing Keiko within an environment into which she failed to integrate, Etsuko focuses on Sachiko and her young daughter Mariko, who was at the time Keiko's age when she and Etsuko left Nagasaki for England. Sachiko is represented through Etsuko's lens as an independent woman who yearns to immigrate to America with her unstable American boyfriend Frank, and take with her Mariko, whose father had died in the bombing. Etsuko, on the other hand, portrays her old self as a reserved, meek woman, with traditional values, but also with a strong urge to familiarise herself with Sachiko and her predicament. It is only via subtle, incongruous instances that Etsuko's "deep sense of loss" (Ishiguro 2005: 23) after the Nagasaki bombings comes to light.

The nuclear bombing of Nagasaki is only marginally addressed and abandoned on the side-lines of the primary narrative stream. Etsuko mentions it only twice, both times from an emotional distance². However, it forms the background setting for the entirety of Etsuko's narrative. It conditions her position, being married to the son of her benefactor after the war, when she lost all of her family and her fiancé, and living in a constant state of non-processed shock. "[A]t that point of my life, I was still wishing to be left alone," (Ishiguro 2005: 13) Etsuko peripherally mentions. Trauma for her emerges not only from personal, idiosyncratic experience, but likewise from the social catastrophes which label the nation, but are not yet collectively expunged, rather remaining in the individual psyche that pushes it away in order to focus on survival. "The novel, then, places the reader in a problematic ethical position in which he or she must recognize that the standard modes of narrative that apply to storytelling exist within a clear social context." (Molino 2012: 322)

Via Sachiko, Etsuko finds an acceptable way to tackle her own past. The novel has a two-tiered structure, where the characters of Sachiko and Mariko intersect with Etsuko and Keiko, without the need to question the existence of either. Whether the story of Etsuko's Nagasaki neighbours is actually real bears little importance for the primary storyline, which focuses on the psyche's manner of dealing with trauma. To go back into the past places a demand on the human mind to conceptualise a narrative out of its memories, which are inevitably subjective in nature. Therefore, it is the heterogeneity of those memories that allows time to be conceived of as heterogeneous – it slows down or stops at neuralgic points of one's perception of one's past. For Etsuko, time is warped into a spiral that retrieves memories to be reshaped into a narrative that will help her with the existential struggle of facing trauma.

The long, arduous journey across the swamp-like ground between Etsuko's apartment and the river, where Sachiko's cottage was, was for Etsuko a regular

² "But then the bomb had fallen and afterwards all that remained were charred ruins." (Ishiguro 2005: 11) "Everything looks so full of life. But all that area down there [...] all that area was so badly hit when the bomb fell. But look at it now." (Ishiguro 2005: 110-111)

ordeal. If we opt for interpreting Sachiko as Etsuko's alter ego, then Etsuko journeyed through her memories to reach her dissatisfied self, the one that aspired toward personal fulfilment, toward emigration, and away from the oppressing environment in Nagasaki – but also away from the self which would have to accept the responsibility of being an accomplice in Keiko's suicide.

A pale view of hills in the far background stands for a desirable future, a possible better world. But a pale view of hills is also a look into the past, an attempt to conceive of and control one's vision of past experiences and emotional states. The temporal distortions of memory are emphasized in the scene where Etsuko visits the hills of Inasa with Sachiko and Mariko, and sees them through her binoculars, as if looking into the past through a medium which necessarily modifies it. Eventually, she will tell Niki that "Keiko was happy that day" (Ishiguro 2005: 182), overlapping in that way the characters of the two girls, and therefore destabilising what would otherwise have been perceived as their stable identities. What follows is that the indefinite article in the title of the novel does not refer only to a potential future scenario, but to a version of the past – one of many – given that an objective account of it is impossible, and that the narrative of the past necessarily takes on a deeply idiosyncratic tone, conditioned by personal motives, unreliability, and psychological mechanisms.

On the other hand, Etsuko is not a typical unreliable narrator in the sense that we cannot trust her to tell the truth because the truth is not what she is capable of reaching. Her memories shape a thoroughly subjective worldview, which for her as an individual is more important and likewise more real than an "objective" one. Etsuko's narration of her dialogues with Sachiko reveal Sachiko as continuously readapting her past decisions and experiences in order to justify her behaviour and face the future more easily. The irony with which Sachiko's reconfiguration of her past is treated is indirectly transferred to Etsuko's narration, to which the reader initially affords a certain level of confidence. Gradually throughout the novel, we become engrossed in a microcosm where no narrative layer is stable. Quite to the contrary, all are subsumed under trauma, which breaks up the taken-for-granted chronological account. Etsuko's contradictory statements confirm this postulation. At one point she claims: "My motives for leaving Japan were justifiable, and I know I always kept Keiko's interests very much at heart," (Ishiguro 2005: 91) while at another she discloses: "I knew all along. I knew all along she wouldn't be happy over here. But I decided to bring her just the same." (Ishiguro 2005: 176) But it does not follow that the latter confession is the truth, while the previous one is a lie – the intertwined narratives allow for both to be true, only from different viewpoints.

Dreams in the novel function as catalysts for associative transitions. Hartman emphasises that "[i]n literature especially, shock and dreaminess collude. Where there is dream there is (was) trauma." (1995: 546) They invest the novel with a gothic quality, which again does not have a straightforward effect – it is present precisely because of the absence of the discursive treatment of Keiko's death. At the end of the novel, before she sees Niki off to London, Etsuko's memories short-circuit, and she speaks to Mariko as if she were Keiko, and they were about to leave Japan. All

the while, she has a piece of rope stuck to her ankle, whose relevance she refuses to admit, just as she refuses to talk about her dead daughter who hanged herself.

The unspeakable nature of the most devastating traumas and their influence on how temporally we construct the narratives of our pasts point to the constructed nature of all discursive modelling of lived experience. Keiko's suicide is the principal trauma for Etsuko, but it permeates her entire existence. It transformed her conceptions to an extent, which does not permit a safe return into the conventional. The destabilising nature of trauma does not ultimately require an annihilation of it, but an exposure to the lessons about our perceptions of ourselves and all the ways in which we mentally reconfigure what we experience.

4. Conclusion

Kazuo Ishiguro marvellously dispels the idea of the human ability to approach the past in a linear and temporally unified manner. His fiction, as exemplified in his novel *A Pale View of Hills*, implies a narrative struggle to testify to the traumatic wounds that had left the self/identity fragmented and dislocated. The traumatic does not signify a simple one-to-one mapping of psychological damage and specific events. Although such events may function as triggers, they do not imply that a successful return into the collective community or into the self as previously conceived is easy, or even possible. The disturbances of the conditioned modes of perceiving the world or participating in it leave traces which memory attempts to tackle and deal with – if not to overcome them, then at least to establish a certain relationship with them. Etsuko admits:

I have found myself continually bringing to mind that picture – of my daughter hanging in her room for days on end. The horror of that image has never diminished, but it has long ceased to be a morbid matter; as with a wound on one's own body, it is possible to develop an intimacy with the most disturbing of things. (Ishiguro 2005: 54)

However, in order to achieve that intimacy, Ishiguro does not allow his narrator-protagonist Etsuko to approach trauma in an explicit and perhaps conventionally expected manner. She does not participate in clichéd explorations of pain, nor does she describe the traumatic as localized, but via an indirect, complex, associative stream of images and occurrences, she deconstructs linear and comprehensible temporality of memory, and portrays trauma as pervasive. In that sense, Ishiguro stresses what trauma makes of the human mind and its perceptions by complicating the approach to the temporality of memory. The gaps remain open, just as the wounds never heal in the sense of recovering the previous state. In Ishiguro's fiction, those wounds make up and condition subjectivity, while pointing to a self which creates time much more than it is driven by it. Though it is true that his protagonists are temporally situated, the temporal quality of their lives is never taken for granted – it belongs to and recreates the subject that struggles to accept it. It is precisely that struggle which stands at the core of Ishiguro's prose.

References

- Acheson, J. and S. C. E. Ross. 2005. *The Contemporary British Novel Since 1980*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Balaev, M. 2014. Literary Trauma Theory Reconsidered. In *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, M. Balaev (ed.), 1-14. New York: Palgrave Macmillan.
- Caruth, C. 1991. Psychoanalysis, Culture and Trauma – Introduction. *American imago* 48 (1), 1-12.
- de Man, P. 1979. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press.
- Felman, S. 1993. *What does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hartman, G. 1995. On Traumatic Knowledge and Literary Studies. *New Literary History* 26 (3), 537-563.
- Hartman, G. 2003. Trauma within the Limits of Literature. *European Journal of English Studies* 7 (3), 257-274.
- Hutcheon, L. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London and New York: Routledge.
- Ishiguro, K. 2005 (1982). *A Pale View of Hills*. London: Faber and Faber.
- Lacan, J. 1978. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. J.-A. Miller (ed.). New York and London: W.W. Norton & Company.
- Lachmann, R. 2004. Cultural memory and the role of literature. *European Review* 12 (2), 165-178.
- Lazić, J. 2009. *Aspekti temporalnosti*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- Lodge, D. 2015. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Mason, G. and K. Ishiguro. 1989. An Interview with Kazuo Ishiguro. *Contemporary Literature* 30 (3), 335-347.
- Molino, M. R. 2012. Traumatic Memory and Narrative Isolation in Ishiguro's *A Pale View of Hills*. *Critique* 53, 322-336.
- Onega, S. and J.-M. Ganteau (eds.). 2011. *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*. New York: Editions Rodopi.
- Spasić, J. 2007. *Bledi obrisi sećanja: pripovedač i priča u romanima Kazua Išigura*. Sremski Karlovci: Kairos.
- Tal, K. 1996. *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tijana Matović

TEMPORALNI ASPEKTI SEĆANJA TRAUME IZ PROŠLOSTI U ROMANU *BLEDI OBRIS BRDA* KAZUA IŠIGURA

Rezime

Cilj ovog rada je da se sprovede analiza prvog romana Kazua Išigura, *Bledi obris brda* (1982), kako bi se ukazalo na korene njegovih specifičnih narativnih metoda koji su mu omogućili da tretira složeni pojam sećanja i njegove temporalne manifestacije. U svom romanu, Išiguro efektivno stapa hronološki izmeštene narative, koji se asocijativno vezuju, i tako ukazuje na dislociranost percepcije prošlosti protagonistkinje romana, Ecuko. Tako što ne naglašava najčešće potencirane vidove karakterizacije, Išiguro konstruiše oblik realizma koji figurira kao spekulativan budući da se intenzivno oslanja na subjektivnu percepciju. Temporalni okviri koje Išiguro koristi ne poštuju principe konvencionalne linearnosti, već doprinose strukturiranju traumatičnih sećanja koja ne dopuštaju overtni tretman i zahtevaju zaobilazni pristup, koji podrazumeva razobličavanje očekivanih metoda prisećanja. Temporalni jazovi razotkrivaju prirodu prisećanja kao kompleksnu i uslovljenu naučenim mehanizmima uređivanja prošlog iskustva, ali takođe i onim mehanizmima koji funkcionišu podsvesno i odbijaju da se povinuju uobičajenim predstavama o tome kako sadašnjost interaguje sa prošlošću.

tijana_matovic@yahoo.com

VREME KAO UZROK SUKOBA IZMEĐU ETIKE I ESTETIKE: PROLAZNOST U *SLICI DORIJANA GREJA*

Sažetak: U radu se ispituje subjektivni doživljaj vremena u romanu *Slika Dorijana Greja*, uz sve negativne promene koje nastupaju kod glavnog junaka usled buđenja svesti o prolaznosti mladosti i lepote. U knjizi, u kombinaciji sa estetskim idealima, vreme je razarajući faktor koji je neophodno izbeći. Ovaj rad prikazuje kako Vajldov (Oscar Wilde, 1854–1900) roman preispituje hipokriziju i analizira kako se fizička lepota vrednuje kao estetski i društveni ideal aristokratskog društva viktorijske epohe. Mladost uslovljava lepotu, a vreme je destruktivni činilac koji je ugrožava. Shvatanjem da je ljudska lepota prolazna, a da je umetnički portret nosilac večnih atributa, dolazi do ispoljavanja ljubomore i želje za suprotstavljanjem prirodnom poretku. Manipulacija vremenom uslovljava preokret na kojem se zasniva radnja: mladost ostaje na Dorijanovom licu, a slika postaje nosilac vremenskog sknavljenja tela i duha. Izokretanjem dve perspektive – prolazne i neprolazne – dolazi do ogrešenja, a ubrzo i narušavanja moralnih granica. Cilj ovog rada je objasniti na koji način vreme utiče na Dorijana Greja, njegovo shvatanje lepote i mladosti, i kako uslovljava autodestrukciju glavnog junaka.

Ključne reči: vreme, subjektivno vreme, prolaznost, etika, estetika, Dorijan Grej

1. Uvod

Izučavanje vremena u književnosti neretko odstupa od objektivne perspektive naučnika ili istoričara i zasniva se na elementima vremena koji su oličeni u iskustvu pojedinca. Književna dela pružaju uvid u ono što Hans Mejerhof (Hans Meyerhoff) u svojoj studiji *Vreme u književnosti* (*Time in literature*, 1955) naziva *le temps humain* – ljudsko vreme, koje prožima čovekov život i ostavlja traga u njegovom iskustvu (Mejerhof, 1955: 4). On smatra da je vreme značajno za čoveka utoliko što je primarno u poimanju sopstva (*concept of the self*) (Mejerhof, 1955: 1). Čovek je svestan sopstvenog razvoja kroz vreme, kako psihičkog, tako i fizičkog. Različiti aspekti vremena neodvojivi su od ljudskog života, a kao ustaljen faktor javlja se zabrinutost usled vremenskog proticanja. Ovakav način posmatranja vremena, svojstven različitim interpretacijama, definiše se kao nešto privatno, lično, subjektivno, ili psihološko, zaključuje Mejerhof (1955: 5). U istoj studiji, Mejerhof se poziva na nemačkog filozofa, Martina Hajdegera (Martin Heidegger), koji predstavlja vreme

kao osnovnu kategoriju postojanja (Mejerhof, 1955: 27–28). Hajdeger smatra da je vreme direktno proživljeno i utemeljeno u čovekovom iskustvu. U zavisnosti od načina na koji ga pojedinac shvata, vreme može zadobiti sopstvenu dimenziju i postati determinišući faktor ljudskog života. Ono oblikuje, razara i obnavlja. Takođe, Mejerhof u svoju studiju uključuje i opažanja francuskog filozofa, Bergsona (Henri Bergson) i preuzima termin *trajanja* (Mejerhof, 1955: 14). Bergson vreme poistovećuje sa neprestanim tokom. Vremenski tok je ustaljen, ali je određen neizbežnim promenama. Često se u književnosti metaforom iskazuje predstava o vremenu i dovodi se u vezu sa rekom koja teče. Istraživači takvu metaforu povezuju sa tokom svesti, time ukazujući na činjenicu da vremenski tok nema samo kvantitativan, već i kvalitativan karakter, onaj koji je važan za čoveka, ističe Mejerhof (1955: 15–16).

Književni lik Dorijana Greja će u ovom radu poslužiti kao model na kojem se mogu ispitati različita tumačenja subjektivnog, lično proživljenog vremena. Mejerhof (1955: 35) kaže da je veza između književnog lika i vremena snažno izražena, te da svest o kontinuitetu jednog bića ima udela u shvatanju vremenskog trajanja. Međutim, Mejerhof se ni u jednom trenutku ne zadržava na određenom književnom liku, niti spominje konkretno Dorijana Greja, čije će ponašanje nakon saznanja o vremenu biti predmet ove analize. Njegova studija je teorijska, a ovaj rad će na primeru Dorijana Greja obrazložiti trenutak u kojem dolazi do predstave o vremenu, a time i prolaznosti. Bitno je napomenuti da za potrebe ovog rada nije pronađen nijedan naučnoistraživački ogled koji se bavi direktno vremenskim aspektima u *Slici Dorijana Greja*. Svaki rad, ukoliko razmatra ovu knjigu, vremenske potencijale spominje samo usputno, kao neodvojivi činilac određene tvrdnje. Međutim, nekolicina radova upravo kroz takve iskaze deluje podsticajno za produbljivanje problematike vremena u ovom romanu. Na ove elemente će biti ukazano kroz dalji tekst. Analiza samog romana će u središtu imati vreme i činjenicu da ono sa sobom evocira dihotomiju mladost/starost. Usled društvenih prilika koje oslikava Vajldov roman, ova dihotomija je nužno povezana i sa estetskim idealima i postavljena je uz dihotomiju lepota/ružnoća.

1.1. Buđenje svesti o vremenu: Slučaj Dorijana Greja

Analizom uvodnog dela romana može se uočiti da je spoznaja vremenskog toka kod mladog protagoniste, Dorijana Greja, prouzrokovana pojavom lorda Henrija. Lord Henri Voton je lik ekstravagantnog hedoniste. On je otelovljenje svega što Dorijan Grej želi da bude, ali za šta isprva nema smelosti. Henrijev elokventni govor o prolaznoj lepoti i nezaustavljivoj prirodi vremena je ključni trenutak u kojem dolazi do početnog razvoja Dorijanovog razmatranja vremena. Henrijev povik: „Mladost! Mladost! Na svetu osim mladosti ništa ne postoji“ (Vajld, 2010: 51) u Dorijanu kao da izaziva, prema Vajldovim rečima, *neko novo osećanje*. Ideja o prolaznosti ubrzo dovodi do prenatrženog utiska o sopstvenoj lepoti. Takav utisak se stvara, dinamizuje i postaje dominantan.

„Utisak njegove lepote bio je za njega kao otkrovenje. On ga nikada ranije nije imao. Laskanja Bazila Holvarda izgledala su mu kao ljubazna prijateljska pretvaranja. On ih je slušao, smejavao im se i zaboravljao na njih. Ona nisu imala uticaja na njegovo biće. Onda je došao lord Henri Vorton sa svojom čudnovatom himnom mladosti, sa strašnim naveštavanjem njene prolaznosti“ (Vajld, 2010: 54).

U trenutku kada se pojavi opasnost da vreme može razoriti i oduzeti mladost, javlja se i svest o uzvišenosti lepote koju Dorijan oličava. Posledično, vemenska spoznaja zadobija negativne konotacije – ona, prema Vajldu (2010: 54), izaziva *jak bol u srcu, kao ubod noža*. Vreme degradira i potencijalno oduzima sve blagodeti u kojima je mladić do tada nesvesno uživao. Nehajni vremenski tok nije bio od značaja za Dorijana sve do tog trenutka. Međutim, svest o vremenu dovela je i do buđenja svesti o lepoti sopstvenog bića. Predstavljeni momenat je direktno doveden u vezu sa mladošću, a vreme je sa sobom donelo mogućnost njenog oduzimanja i neminovnog puta u starost. Piter Tuhi (Peter Toohey), u svojoj studiji o vremenu u antičkoj književnosti, *Melanholija, ljubav i vreme (Melancholy, Love and Time)*, smatra da se vreme može posmatrati kroz fizičke manifestacije (2004: 201). Sa njegovim mišljenjem se možemo složiti, budući da je za ovu analizu takav vremenski aspekt primaran jer on priziva dihotomiju mladost/starost. Lepota je ono što društvo Vajldovog romana, samim tim i Dorijan, najviše vrednuju. Fizička privlačnost je uslovljena, nalazi se pod pretnjom prolaznosti, usled čega je način posmatranja vremena prikazan u negativnom kontekstu. Jer, Dorijan i kaže: „Ali, pretpostavi, Hari, da omršavim, da ostarim, da dobijem bore. Šta onda?“ (Vajld, 2010: 176). Glavni junak neprestano pretpostavlja ishodište vremenskog toka, a slutnja o starosti i degradaciji telesne moći ga tišti i užasava i pre nego što će nastupiti.

Mejerhof (1955: 31) ističe da vreme u mističkoj literaturi može biti označeno kao kobno i iluzionarno, i zadobiti atribute „užasnog zla“. Takvu tvrdnju možemo dovesti u vezu sa Dorijanovim (ne)prihvatanjem vremenskog ishoda i pokušajem njegove manipulacije. Vremenski tok postaje problematičan. Popov u svom radu o prolaznosti govori da je ona čovekov neprijatelj jer degradira, ubija i poništava (Popov, 2012: 166). Ni Popov ne uzima kao primer Dorijana Greja, ali evidentno je da i kod ovog lika prolaznost pretila da oduzme ono što mu je najmilije – njegovu lepotu. Vreme je stoga bespovratno. Kada mladost iščezne, ne postoji način na koji bi se ona mogla povratiti. Isto važi i za lepotu koja je uslovljena mladošću. Henri Voton neprestano ponavlja istinu o mladosti: „Jer samo kratko traje mladost vaša – tako kratko vreme! [...] Ali, mladost vaša više se neće povratiti“ (Vajld, 2012: 50). Prema Mejerhofu (1955: 31), jedina mogućnost idealnog života može se postići razbijanjem okova koje donosi vreme i postojanjem izvan njih. U *Slici Dorijana Greja*, takva opcija je oličena na slikarskom platnu. Dorijan bi sve učinio da umetnički portret podlegne vremenskoj prolaznosti, a da njegovo lice ostane netaknuto i zadrži lep izgled.

2. Odnos prolazne i večne lepote

Književnost neretko služi kao svedočanstvo o jednom vremenu. Roman *Slika Dorijana Greja* reflektuje društvene prilike viktorijanskog doba, u kom je i nastao, te je radnja romana ispratila stvarnost. Viktorijanski period pridavao je veliki značaj fizičkoj privlačnosti. Način na koji se neko odevao i pojavljivao u javnosti svedočio je o socijalnom statusu i visini položaja. Za viktorijansko društvo, prijatan izgled je bio glavni pokazatelj i neizrecivih karakteristika jedne osobe. Lepa spoljašnjost skoro da je garantovala i obzirne namere i bila u skladu sa unutrašnjim osobinama. Viktoria Drumova (Viktoria Drumova), u svom radu o moralu i lažnim vrednostima unutar knjige *Slika Dorijana Greja*, ističe verovanje da su blaženo lice i stas ukazivali na celokupnu ličnost (Drumova, 2015: 7). Durigl (M-A Durigl) u studiji o razmatranju lepote ukazuje na činjenicu da ovakav način razmišljanja seže još iz antičkih vremena i u skladu je sa vaspitnim idealom stare Grčke. U pitanju je harmonijski razvijena ličnost u kojoj se stapaju lepota i visoko izražen moral. Usklađeno telesno i duhovno formiranje je deo platonističke koncepcije i podrazumeva jedinstvo estetskog i etičkog načela – *kalokagathia* (Durigl, 2002: 208–209). Ideja je eksplicitno izražena u knjizi *Slika Dorijana Greja* i odnosi se na glavnog junaka: „Harmonija duše i tela – koliko je to! U našem bezumlju mi smo to dvoje razdvojili i pronašli realizam koji je šupalj“ (Vajld, 2010: 31). Ove redove izgovara Bazil Holvard, lik rezonera. On svedoči o društvenim prilikama koje su naizgled usklađene sa načelom kalokagatije, ali su odavno odstupile od takvog razmišljanja. Analizirajući njegovo razmatranje mogu se uočiti hipokrizijski elementi na kojima se viktorijansko društvo temelji.

Kroz celokupan narativ, prisutna je svest o uzvišenoj lepoti i ona postaje predmet obožavanja. Na taj način, mladost i fizički izgled se nalaze na vrhu vrednosnog sistema kojim pojedinac mora raspolagati, što je zaključak koji izvodi Drumova (2015: 7). Lepota mladića je opažena već na početku romana. Dorijan Grej se dovodi u vezu sa božanstvima, Adonisom i Narcisom, a Vajld (2010: 19) opisuje njegov stas kao da je satkan od ružinih listića i slonove kosti. Međutim, Dorijan isprva nije svestan svoga dara. Kao što je već napomenuto, njegovo razmišljanje o lepoti pobuđuje upravo lord Henri sa svojom *himnom mladosti*. Onog trenutka kada protagonista shvati da vreme ima razarajuću dimenziju, te da lepota njegovog lica ubrzo može biti izmenjena ili oduzeta, on počinje da razvija svoju misao u negativnom pravcu. Najednom, on se usklađuje sa društvenom podlogom romana i smatra da estetski ideali uslovljavaju sve, a da je vremenski tok glavna prepreka. Usled toga, umetnički portret Dorijanovog lika postaje predmet ljubomore i on kaže: „Mada sam ljubomor na nju [sliku] jer je mesec dana mlađa od mene, ipak moram priznati da me svega ushićuje“ (Vajld, 2010: 100). Lepota uokvirena na slikarskom platnu je nedodirljiva i vreme nije u mogućnosti da joj naudi. Lik unutar umetničkog dela ne može ostariti i izgubiti mladost, već je imun na takve uticaje. Mejerhof (1955: 57) za umetnost kaže da je „večna fontana pića besmrtnosti“ jer ona može da ovekoveči lepotu i dozvoli joj vanvremenski karakter. Slika postaje trajni podsetnik Dorijanove uzvišene lepote, ali i činjenice da ona svakog trena može biti oduzeta. Kristina Nikol (Cristina Nicolae), u radu o konceptu stvarnosti unutar Vajldovog romana, ističe da

je estetska misao primarna za identitet čoveka, jer ona protagonisti daje vrednost i moć (Nikol, 2013: 700). U društvu Vajldovog romana, to i jeste glavna privilegija. Ipak, vreme je pretnja. Piter Tuhi (2004: 207) je u svojoj književnoj analizi pošao od melanholije kao ključnog pojma kada je u pitanju analiza vremena unutar dela antičke književnosti i zaključio da je spoznaja vremenskog protoka i prolaznosti lepote i mladosti koje vremenski protok sa sobom odnosi, svakako u stanju da uzrokuje snažan osećaj sete i melanholije. Dok portret simbolizuje večnu lepotu, on doprinosi razočaranju glavnog lika. Način njegovog razmišljanja poprima maliciozne razmere, jer je Dorijan Grej spreman da sebi oduzme život i to jasno iskazuje: „Sada znam da je čovek izgubio sve kada izgubi svoju lepotu. Tvoja me je slika tome naučila. Lord Henri Voton potpuno je u pravu. Postoji samo jedno što vredi imati: to je mladost. Kad opazim da starim, ubiću se“ (Vajld, 2010: 56).

Ljubomora prema portretu je prisutna, ali povrh svega, Dorijana obuzima tuga. Dorijanovo telo je trenutni medijum koji je podložan promenama, ali njegova želja da im se odupre postaje gradaciono snažnija. Nikol (2013) se u svojoj studiji (*The concept of Reality in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray*) primarno bavi konceptom dve različite stvarnosti unutar romana – stvarosti koja je prikazana kroz život Dorijana Greja, a potom i stvarnosti koja se oličava na portretu i njegovim promenama. Ona se ne udubljuje u problematiku vremena, ali donosi važan zaključak koji će u ovoj studiji biti detaljnije razmatran. Naime, ona smatra da svest o vremenskom protoku, tuga i strah rezultiraju u želji da se Dorijan suprotstavi načelnom poretku i sačuva svoju lepotu, makar to bilo po cenu sopstvene duše (Nikol, 2013: 700). Dorijan vodi unutrašnju bitku, razmišlja o vremenu kao razarajućoj stavki, pa time uslovljava i faustovski momenat. Zbog elementa prolaznosti, njegova ljubomora prema *neprolaznom* je eksplicitno izražena:

„Ja sam ljubomoran na sve čija lepota ne umire. Ljubomoran sam na sliku koju si od mene napravio. Što ona da sačuva ono što ja moram da izgubim? Svaki trenutak što prolazi oduzima nešto od mene i daje njoj. O, kada bi nešto obrnuto bilo! Kada bi slika mogla da se menja, a ja uvek da ostanem što sam!“ (Vajld, 2010: 56).

Džon Stouks (John Stokes), govoreći o Vajldu i njegovim ostvarenjima, smatra da on u svoje romane uvodi koncepciju dva različita vida lepote: *večne* i *prolazne* (Stouks, 1978: 21). Biološko starenje je ono čemu je podložan čovek, što je i Dorijanova sudbina. Međutim, on je spreman da njome manipuliše. Dok je, prema Mejerhofu (1955: 2), čovek samo žrtva vremenskih promena, ovom analizom zaključujemo da Dorijan Grej to ne želi da bude, što i uslovljava glavni preokret na kojem se zasniva radnja romana. Od početne ljubomore prema slici, Dorijan ubrzo postaje nosilac njenih atributa. Perspektiva se izokreće, a *prolazni* čovek postaje *večan*. Mladi protagonist se odriče promene u sebi i neminovan vremenski ishod transponuje na sliku, iako ne može a da ne zadrži neka od osećanja koja takvu promenu prate, smatra Stouks (1978: 30). Međutim, ono što Dorijan poželi menja dve stvarnosti: njegova unutrašnja stvarnost (duša) reflektuje se na portretu, dok se prirodni poredak predmetno spoznajne stvarnosti (Dorijanovo telo) privremeno zaustavlja, što razmatra Nikol u svojoj studiji (Nikol, 2013: 698). Ona još zaključuje da strah od stare-

nja i prolazne lepote uzrokuju i preokret načela: estetika nadmašuje etičke principe. Nevolje s vremenom postaju osnovna tema, a neprihvatanje načelnog reda stvari rezultira moralnim padom (Nikol, 2013: 698), navodi Nikol u svega jednoj rečenici, a time i potvrđuje glavnu hipotezu ovog rada – da je vreme uzročnik sukoba između etičkih i estetskih načela. Dok se njen rad dalje nadovezuje na stvarnosti koje se razilaze, u ovom radu se i dalje bavimo središnjom temom – vremenskim aspektima.

3. Problematika vremena

3.1. Hronos i kairos

Pre nego što se u daljoj analizi dotaknemo moralnog pada glavnog lika, neophodno je iznova se osvrnuti na problematiku vremenskog shvatanja. Rad Džona Smita (John E. Smith) će poslužiti za obrazloženje dva pojma: *chronosa* i *kairosa*. Naime, ova dualnost, kao i veći deo teorijske osnove u ovom radu, dolazi iz učenja antičke Grčke. Grčki filozofi su, definišući vreme, pretpostavili dva naziva i distinkciju među njima – *chronos* i *kairos*, navodi se u Smitovoj studiji (Smit, 2016: 1). Ovakvo razmatranje slično je Mejerhofovim zaključcima o vremenu koje smo u dosadašnjem izlaganju navodili. Kod Mejerhova su istaknute dve različite pozicije promatranja – istoričari i naučnici pažnju pridaju hronološkom sledu i postojanju stvari kroz vreme, dok pojedinac, sasvim subjektivno, vreme definiše na različite načine, kroz sopstveno iskustvo. Smit ističe da je *hronos* od kvantitativnog značaja. *Hronos* definiše trajanje, dužinu perioda, godine postojanja. Pitanje koje je relevantno za *hronos*, navodi Smit (2016: 1), jeste, između ostalih, i: „Koliko je nešto staro?” Međutim, *kairos* je sasvim suprotnog karaktera. To je kvalitativno vreme, vreme koje je definišuće za određenu pojavu, događaj, trenutak. *Kairos*, kaže Smit (2016: 1–5), jeste *pravo vreme*, vreme da se desi nešto što ne bi bilo moguće u *bilo koje vreme*. *Pravo vreme* nalazi se u opoziciji sa *bilo kojim vremenom*; jer *kairos* ističe tačan period, mogućnost u kojem bi vreme trebalo (i moralo) biti iskorišćeno. Smit navodi u svom razmatranju da određeni rezultat može biti postignut isključivo u *pravo vreme* (Smit, 2016: 6). Poput devize *carpe diem*, koja u prevodu glasi: *iskoristi trenutak*, *kairos* predstavlja dati trenutak koji je neophodno iskoristiti.

3.2. Mladost kao *pravo vreme*

Povezujući ovakvu teoretsku osnovu sa knjigom *Slika Dorijana Greja* možemo razmatrati poistovećivanje *pravog trenutka* sa mladošću. Mladost je najbolje doba za ispunjenje svih potencijala, a Dorijan Grej postaje svestan toga nakon susreta sa lordom Henrijem. U mladosti, lepota je ključan faktor, kao što je već napomenuto. Ostvarivanje *kairosa*, moguće je samo u mladalačkom periodu, dok je lepota u punom cvatu. Međutim, *hronos* koji se zasniva na pitanju o starosti i starenju generalno, budući da je pojedinac sagledan kroz vreme, isključuje *kairos* tako što trenutak mladosti čini kratkotrajnim. Posmatrajući *kairos*, dužina trenutka često i nije bitna dokle god je on postavljen kao *pravi trenutak*. Međutim, takvo

shvatanje nije prisutno kod Dorijana Greja. Sukobljavajući *hronos* i *kairos*, on zapravo želi njihovo ujedinjenje – da *pravi trenutak*, mladost, traje kroz celo njegovo postojanje. Drugim rečima, Dorijan je zanesen idejom mladosti i lepote, i pritom želi njihovu dugotrajnost. Večna lepota jeste koncept u kojem je čovek oslobođen starenja, tačnije – omogućen mu je večni život. Međutim, ukoliko se osvrnemo na starogrčke mitove i hijerarhijsku lestvicu u kojoj se ljudi nalaze na dnu, dok bogovi prebivaju na vrhu, sa povlasticama da se kreću kako požele, dok je čoveku moguće samo kretanje ka dole, u podzemlje i smrt, možemo prizvati i glavnu razliku između ovih entiteta. Jer, ono što primarno razlikuje ljude od bogova jeste upravo smrtnost. Bogovi uživaju večni život, time i lepotu, a ljudima, koji se nalaze ispod njih, na distanci, takav ontološki koncept nije mogućan. Svaki pokušaj manipulacije vremenskim tokom i pokušaj da se dostigne večnost, tako bi mogao biti razmotren kao ograđenje o božanske zakone. Iako u *Slici Dorijana Greja* božanstvo nije prisutno direktno, postoji nekolicina starogrčkih reminiscencija zbog kojih možemo zaključiti da je Dorijanova želja zapravo protivljenje višoj sili, a samim tim i počinjeni hibris.

4. Moralni pad

Siže romana zasnovan je na antičkom mitu o Narcisu i tako predstavlja strah od starosti i čežnju za večnom lepotom. Svest o sopstvenoj lepoti i vremenskoj opasnosti koja joj pretila, kod Dorijana izaziva okrenutost hedonističkom načinu života i devizi *carpe diem*. Opsednutost estetskim tendencijama postavljena je u središte radnje, a misao o njihovoj prolaznosti neminovno tišti protagonistu. Kao što je Drumova (2015: 8) u svom radu već istakla, spoljašnji izgled je jedino što postaje važno, dok prava osećanja i emocije blede i nemaju velikog uticaja. Život poprima značaj jedino ukoliko se živi u potpunosti, sa idejom samozadovoljstva i egoističnog ispunjenja, čemu lepota i senzualna iskustva doprinose. Mladost otvara vrata takvim poduhvatima. Međutim, čisto estetski život sa sobom nosi i destruktivne posledice. Ukoliko je slepo praćen, on može dovesti do propasti, što u romanu jeste slučaj.

Drumova (2015: 11) u svojoj analizi dalje smatra da moralne vrednosti opadaju, a želja za zabranjenim zadovoljstvima jača. Takav slučaj upravo vidimo u Vajldovom junaku, Dorijanu Greju, a što će dalje biti razmatrano u ovoj analizi Vajldovog romana. Tako, na početku knjige, Bazil Holvard hvali Dorijanove osobine i smatra da je njegova duša prosta i plemenita. Ipak, dolaskom lorda Henrija i buđenjem svesti o prolaznoj lepoti i kratkotrajnoj mladosti, perspektiva se menja. Dorijan prolazi čitav put otuđenosti od etičkih normi, a slikarski portret to prati. Nakon ravnodušnog odbacivanja Sibile, slika menja svoj izgled i na njoj se nazire svirepi pokret usana. Dorijanova lepota je u stvarnom svetu netaknuta, ali njegov izgled na umetničkom platnu postaje drugačiji. Isprva je prisutno moralno kolebanje. Slika je vidljiv znak njegove savesti, a on je uveren da nije čovek bez srca. Lord Henri tome i doprinosi govoreći: „Život ti je svašta pripremio, Dorijane. Nema toga što ti sa svojom izvanrednom lepotom ne bi mogao da učiniš“ (Vajld, 2010: 176). Lepota je najviše vrednovana osobina; ona ne samo da ističe Dorijanov spoljašnji izgled, već definiše

i njegove sposobnosti i veličinu. Ipak, u njegovo razmišljanje se neprestano upliće i svest o vremenu i prolaznosti u momentu kada pita Henrija šta bi se sa njim desilo ukoliko bi, na primer, omršavio, ostario, dobio bore (Vajld, 2010: 176). Ukoliko bi vremenski uticaj uspeo da ga dodirne, Dorijan ne bi bio u mogućnosti da se lagodno predstavlja svetu, već bi morao da se bori za svoje pobeđe i uloži kojekakav trud. Na ovaj način mu lepota omogućava sve. Usled toga, ideja o očuvanju lepote, posledično tome i mladosti, jeste primarna. Vremenski uticaj je destruktivan i on se mora izbeći da bi se istrajalo u hedonističkom, estetskom životu. To je svakodnevno postojanje kroz *kairos* i pokušaj bega od *hronosa*. Kada Dorijan Grej primeti promene na portretu, to izaziva minimalna kolebanja, ali on svesno donosi odluku i prihvata ono što je najednom zaželeo – da portret postane nosilac vremenske težine. Međutim, to više ne postaje samo skrnavljenje koje može učiniti vreme, već i ono na koje će protagonist sam uticati. Takva odluka je eksplicitno izražena u tekstu:

„On je osećao da je došlo vreme da bira. Ili je izbor već bio učinjen? Da, život je za nje ga odlučio – život i sopstvena radoznalost prema životu. Većitu mladost, beskrajni žar, prefinjena i tajanstvena uživanja, neobuzdane radosti i još neobuzdanije poroke – sve će on to imati. Slika će samo nositi teret njegove sramote: to je sve [...] ko bi se, koji makar nešto razume od života, odrekao mogućnosti da ostane večno mlad, ma koliko da je pomisao na tu mogućnost fantastična i ma koliko da je opterećena sudbonosnim posledicama?“ (Vajld, 2010: 178–179).

Načinjen izbor se ne može opovrgnuti. Umetnički portret postaje podlozan vremenskoj prolaznosti, a lik Dorijana Greja nedodirljiv. Ipak, vreme nije jedini faktor koji će uticati na sliku. Ona će ubrzo reflektovati sve što deluje na duh, a ne samo na telo. Na njoj će se očitovati krvarenje duše. Otkako je odbacio Sibilu Vejn, glumicu zaljubljenju u njega, te počinio niz nečasnih radnji, do samog ubistva, Dorijan Grej se kreće putem sagrađenja. Njegovo lice u stvarnom svetu, izloženo predmetnoj stvarnosti i pogledima drugih, nema naznaka o nedelima koja je počinio, ali slikarski portret na to ukazuje. Međutim, neretko se Dorijanova misao o vremenu dinamizuje i jače dejstvuje u njemu od moralne misli. Jer, čak i da je bio spreman da postupa prema etičkim načelima, ispravno i pravično, on ne bi uspeo da se otrgne delovanju vremenskog protoka. Prolaznost je neizbežna. Sve dok mladost uslovljava lepotu, ona se mora očuvati, ali sveprisutni strah priziva destruktivne misli, te zatičemo Dorijana koji razmišlja:

„Svakim satom, svakom nedeljom, lice na slici moraće da stari. Ono bi moglo da izbegne ružnoću poroka; ali, ružnoća starosti izvesno ga je čekala. Obrazi će postati šuplji ili opušteni. Oko ugašenih očiju skupiće se žut nabor i učiniće ih groznima. Kosa će izgubiti svoj sjaj, usta će ziniti ili se obesiti, biće glupa ili gruba, kao što su usta starih ljudi. Vrat će se nabrati, ruka će biti hladna i išarana plavim žilama, leđa povijena, sve kako je bilo na njegovom dedi, koji je u njegovom detinjstvu bio tako krut prema njemu“ (Vajld, 2010: 204).

Na taj način, vreme postaje glavni uzročnik unutrašnjeg sukoba glavnog junaka. Vremenska spoznaja neprestano tišti Dorijana Greja. Onog trenutka kada su porušene moralne granice prema kojima bi pojedinac trebalo da postupa, uviđamo da

je vreme pobedilo čoveka. Ono je prevagnulo u njegovoj svesti i dovelo do gaženja etičkih normi zarad određenog cilja. Dorijan Grej je dopustio da mladost i lepota budu jedini nosioci njegovog identiteta i pojave u društvu. Samim tim, da to budu jedine vrednosti koje moraju biti održane do kraja njegovog života.

4. Zaključak

Kada su ušli, našli su na zidu divnu sliku svoga gospodara, kao što su ga poslednji put videli, u svoj divoti njegove sjajne mladosti i lepote. Na podu je ležao mrtav čovek u svečanom odelu, sa nožem u srcu. Lice mu je bilo uvelo, smežurano i odvratno (v. Vajld, 2010: 364).

Cilj ovog rada je bio da se istakne način na koji dolazi do vremenske spoznaje kod mladog protagoniste, Dorijana Greja, a potom i degradirajućeg odjeka koji pruža vreme i vremenski protok. U sukobu čoveka i vremena, može se reći da je vreme pobedilo i time povratilo narušenu ravnotežu. Dorijan Grej je počinio hibris i zaželeo ono što čoveku nije svojstveno – večnu prirodu mladosti i lepote, time i večni život. Narušavanjem božanskih zakona, transponovanjem vremenskog skrnavljenja na slikarsko platno, postignut je faustovski dogovor. Moralna bezočnost junaka je bila cena za njegovu prodaju duše đavolu, ali su ga posledice takvog postupka na kraju i sustigle. Vraćen je na mesto u prirodnom poretku stvari, a u samrtnom trenutku Dorijanova telesnost je povratila upravo ono što joj pripada – staračku nakaznost. Kao i Geteov Faust, i Vajldov Dorijan je odbacio etičko zarad cilja koji čoveku nije svojstven, a koji nije ni etički primeran. Međutim, u slučaju Vajldovog junaka, ne postoji mogućnost spasonosnog iskupljenja koje Gete nudi svom junaku. Vreme je odigralo ključnu ulogu kao podsticajno sredstvo, kao neminovan faktor i uslov za nedolično ponašanje. Opsednutost estetskim idealima i želja za društvenim prihvatanjem, konstitucijom uzvišene ličnosti koja će svojom pojavom privlačiti pažnju i omogućiti povlastice, dovela je do nepokolebljive ideje o istrajnosti takvih namera, pa i očuvanjem onoga što ih uslovljava – mladosti i lepote. Međutim, vremenska ograničenost te dve datosti, prouzrokovala je junakovo kolebanje, a potom i moralni pad i dekadenciju. Vreme od kojeg je uporno bežao, pronašlo je svoj put do njega na kraju romana. Ravnoteža između *prolaznog* i *neprolaznog* je povraćena, pa je tako slika nastavila svoje trajanje kroz vreme, a Dorijan podlegao prolaznosti.

Literatura

- Dürriegl, M-A. 2002. Kalokagathia – beauty is more than just external appearance. *Journal of Cosmetic Dermatology*. 1. 208–2010.
- Drumova, Viktoria. 2015. *The picture of Dorian Gray: Eternal themes of morality, beauty and false values through centuries*. Narva College of the University of Tartu, Division of Foreign languages. Dostupno na: http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/47180/Drumova_Viktoria.pdf [2016, april 28]

- Meyerhoff, Hans. 1955. *Time in literature*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Nicolae, Cristina. 2013. The concept of reality in Oscar Wilde's *The picture of Dorian Gray*. *The proceedings of the „European Integration – Between Tradition and Modernity“ Congres. 5.* 698–705.
- Popov, Jovan. 2012. Metafore prolaznosti: nekoliko primera melanholičnog doživljaja vremena u književnosti. *Aspekti vremena u književnosti*. Beograd: Institut za književnost i umetnost. 163–180.
- Smith, John E. 1969. Time, Times, And The 'Right Time'; "Chronos" and "Kairos". *The Monist*. 53. 1–13.
- Stokes, John. 1978. *Oscar Wilde*. England: Bradleys, Reading and London.
- Toohey, Peter. 2004. *Melancholy, Love, and Time: Boundaries of the Self in Ancient Literature*. United States of America: The University of Michigan Press.
- Vajld, Oskar. 2010. *Slika Dorijana Greja*. Novi Sad: Kuća dobre knjige.

Sara Arva

**TIME AS CAUSE OF CONFLICT BETWEEN ETHICS
AND AESTHETICS: PASSING OF TIME IN *THE PICTURE
OF DORIAN GRAY***

Summary

The aim of this paper was to analyse subjective time in the case of the literary character Dorian Gray, the titular character of the work *A Portrait of Dorian Gray*. In the book, combined with aesthetic ideals, time is threatening factor, which has to be avoided. Throughout the book's narrative, the hypocrisy of society is expressed and the main value lies within the physical beauty of an individual. Youth is what contributes to one's appearance and identity. When time is defined as something that can exclude a beautiful face, it becomes a central motive for fear and negativity. An artistic masterpiece, the painting, represents eternal beauty and protagonist's wish: to endure through time with the beauty untouched. Dorian Gray is an individual who is running from time, trying to reach eternity which is not accessible to the human being. The disrupted balance of becoming eternally young leads to moral hesitation and decadency of the main character.

sara.arva@gmail.com

UDC

Yildiray Cevik

Istanbul AREL University, Istanbul, Turkey

THE TREATMENT OF TIME IN *TIME'S ARROW*

Abstract: Martin Amis's *Time's Arrow* (1991) tells the life of a German doctor in a disorienting reverse chronology, beginning with his life in retirement in America, then "back" to his participation in the Nazi Holocaust. The reverse chronology leads to a "reverse morality", such that blows heal injuries, theft becomes donation, etc, and the doctor's torture and murder of Jews at Auschwitz is transformed into the creation of life and healing of the sick. The narrator is not exactly the protagonist himself but another consciousness living within him, feeling his feelings but with no access to his thoughts and no control over events. *Time's Arrow* takes its readers back to an innocent past. The order of narrated events regresses from the ugly and cruel present reminiscent of *London Fields* to a time when experience is exchanged for innocence. However, the chronologically restored story progresses inexorably through the horrors of concentration camps to the contaminated world of Ronald Reagan's America. Thus, this paper aims at exposing the relevance of reverse time and events in the dynamics of a postmodern novel.

Key Words: Fiction, time, reverse chronology, Holocaust, Amis

1. Introduction

Traditionally literary critics have expected writers to produce their works in line with classical and formulated writing styles. These styles have been acknowledged universally for the purpose that literary appreciation could be based on a common ground. Story schemata include setting, narration types, plot progression and unfolding stories that evolve around literary components that are also related to one another. The setting includes the component of time, place, and characters in order to render physical and temporal context of the story. Such an introduction into events set up the hero's environment, making internal response possible to grasp. The eternal goal, as acknowledge in literary events, is to depict whether the protagonist has managed to attain his ways of life through the interactions. The flow of events is oriented around reactions that also contain the related info as regards the protagonist's emotional and cognitive responses for attainment of failure. Moral lessons can also be subtracted through intertwined relations of events. From the deduced moral implications, we can see what the character learned in the process of achieving his goal.

Considering the general schemata of prose, we can easily assert that a commonly accepted schema has existed which makes prose writing into a formulaic

shape in which a function establishes a significant course of action during which the hero is rewarded and the villain is punished. Yet, those functions have strict form of performance, which urges unconventional writers to search for non-classical perceptions of skeleton making in their narrations. Strict order of sequence has mostly been protected through the conventional use of time and setting. However, moral lessons, as it has turned out in unconventional writings, can also be attained through the application of unique course of reverse chronology of events, as can be seen in Amis' *Time's Arrow*.

De Bosschere states; "In classical and medieval times, literary authors were expected to structure their plays and novels according to certain prescriptive principles" (2010: 9). However, modern narratives have shown themselves "increasingly hostile to normative notions of structure," and it can even be said that one of the main characteristics of modern literature has become "its overt willingness to transgress prescriptive structural dogma" (Herman et al. 2008: 367, qt. in De Bosschere, 2010: 10).

As everything changes in time and in the world, we witness strict formulations that are prevalent in modern literary writings have given the way to experimental ways that can be evaluated as less domineering. It has been seen that the number of literary works that are considered distanced from traditional norms is not very small as they have presented narrative plots in unique and nontraditional ways. Herman states in his works that chronological continuation of a plot structure through premeditated series of events has been neglected as such writers do not prefer to base the skeleton of the writing on the commonly accepted norms of fiction (2008: 317-318 qt. in De Bosschere, 2010: 11). Modernists, in particular, have expressed "explicit hostility to clockwork chronology" (2008: 318) because, as Virginia Woolf states, "life is not a series... symmetrically arranged" (Herman et al. 2008: 317, qt. in De Bosschere, 2010: 10). He continues:

What is important when dealing with this innovation in terms of temporality is the distinction between narrating time (or discourse time) and narrated time (or story time), where discourse time is measured in words or pages of text or in the hours of reading time and story time represents the temporal duration and chronology of the underlying plot. This distinction lies in with the narratological dichotomy between discourse (sjuzhet) and story (or fabula). It can be assumed that the story level of a narrative, i.e. the sequence of events reconstructed from the surface level of the linguistic medium, usually has a chronological order (2008: 608-609, qt. in De Bosschere, 2010: 10).

As a part of the narrative theory, Herman and his friends claim that there have been many alterations and adaptations of time set ups and chronological changes to suit the purposes to the ways of hero who is expected to get the message crossed in a better-understandable way. Certain numbers of anachronism are to reinforce time variations as forward and backward. Stream of consciousness technique and flashbacks are utilized to describe the temporality in the flow of events. Narratologist Monika Fludernik describes this difference in temporality between story and discourse as follows: "The main motive for modern writers to opt for anachronism was that they experienced clockwork temporality as being too restrictive and

artificial. Consequently, instead of relying on “time on the clock,” as Woolf puts it, they relied on “time in the mind” (Herman et al. 2008: 319). This gave way to writers to include a subjective component into narrations that transmits personal values in addition to clear objective links between events, which produce, in the end, linear writing styles.

It is possible to see in postmodern writings the duality and meaninglessness of human existence. Time in such novels is measureless and infinite, forcing the logic to create new time and reality. The protagonist is of dual personality as in *Time's Arrow* (1991), so, time transforms into an unpredictable rate and it becomes lost in the plot. The divided self is unable to comprehend the time within clock and calendar. Reality and time get difficult to realize. As Vice defends, “Science, technology and postmodernism have created a new sense of techno-scientific postmodernism. Science renders people inactive as virtual reality and cyberspace takes over reality, which leads postmodern characters to hang about nowhere, suggesting a new design of time” (2000: 75). It is clear that postmodern novelists have taken up a new psychology that consciousness does not progress in a straight line. Man becomes alienated in a new environment, whose mind travels back and forth in time and psychology. Existence goes beyond clock time that is very relative in postmodern consciousness.

Considering the innovative perception of time in postmodern fiction, *Time's Arrow* can be seen as a unique sample of an anachronous novel. This novel owns temporality in a nontraditional manner as it utilizes the reversal of chronology. Further, it is so as the narrator believes that such narrative style suits to his purpose of transferring the consciousness to the reader. It is easy to see that this structure reduces the burden of the author's responsibility in making his philosophy lighter. In this regards, De Bosschere states:

Time, as the reader learns, proves to provide the narrator with a retrospective therapeutic process, which is an excellent illustration of the point that “modernism's inward focalization and anachronous temporality are primarily forms of escapism, ways of evading history, political responsibility, and the immediate stresses of the contemporary world (Herman et al. 2008: 319, qt.in De Bosschere 2010: 11).

Thus, we can claim that the retrospective structure of the novel is significant as it contributes a lot into the thematic buildup of the novel.

The success and effect of the novel cannot be disregarded, since it lays down critical responsibility and patience on the reader in the way of deciphering the flow of events. It leads the reader to travel back in time and through events, which makes a unique challenge and demand for the reader. The demand is such that the reader can easily get disoriented, particularly at the initial phase in comprehending the causes and effects of the incidents. So, disorientation is seen as a normal reaction to the world of reverse chronological order in which causes and effects are exchanged in their positions. There are many examples that disorientate the reader to understand the results and causes as in a simple act of gardening that turns into an effective process of destruction when it occurs in reverse: “All the tulips and roses he patiently

drained and crushed, then sealed their exhumed corpses and took them in the paper bag to the store for money. All the weeds and nettles he screwed into the soil--and the earth took this ugliness, snatched at it with a sudden grip” (Amis 2003: 18-19; from now on the reference to this source will be cited as TA). Everything in *Time’s Arrow* is narrated backwards; we see the old people getting younger, more energetic and in the same manner children grow smaller and eventually enter hospitals from which they never return. Eating, drinking, love-making, even an abortion are all described in reverse.

Amis underlines, “This is a world of mistakes, of diabolical metrical mistakes” (TA, 8). The cosmic time is not accurate; hence, everything in the novels runs in reverse. As the novel has the theme of Holocaust and as the instigators of the Holocaust are not expected to have value of rationality, as Amis stresses, it is wiser and easier to comprehend the mass destruction in the series of events that start from the end and progresses backward. Tod Friendly in the novel announces; “We are getting younger, stronger, taller ... All the other people are getting younger, too” (TA, 8). Both Billy Pilgrim and Todd Friendly develop metaphysical power that can go beyond clock time. Nothing is fixed or absolute; he has discovered in his mind a new concept of time regardless of world clock without any arrow (TA, 143). The present time is cruel, as World War II and Holocaust have paralyzed people mentally and have changed ideologies. Tod in his existential struggle states that in reversing the time, he can activate his senses by looking where he is going, which makes sense (TA, 115).

2. Summary

The narrator of the story is an entity who lives inside a man named Tod Friendly. The entity is a bystander and cannot control what Tod says or does in any way. The narrator sees Tod’s life progressing backwards—from death to birth. He comes into consciousness with Tod’s death and learns to translate reverse speech. Most life events confuse him because he sees them occurring backwards. He sees Tod getting stronger and more virile as he recovers and grows noticeably younger. Tod “starts” a long-term relationship with a woman named Irene, which commences with her leaving him for good. Again, the narrator is trying to rationalize the reverse events in the tumultuous relationship. He works as a doctor and his actions to help people are viewed as hurtful by the narrator because people come to him well and leave sick and in pain. Tod seems to be a tortured man; he has nightmares about doctors and babies. He has a sordid past that he is running from. The narrator has an intuitive grasp of this and also knows that life can’t be altered because suicide is not possible.

Tod’s name changes to John Young. John is living in New York and is tipped off by Nicholas Kreditor that the authorities are aware of him, so he changes his identity to Tod. John’s life gets better while he is still living quietly in the country. He is a popular doctor and has many friends. He is a womanizer and has many girlfriends, including Irene. The narrator is very disturbed by John’s work at the hospital. He

works traumatic cases which, when viewed in reverse, are, again, interpreted by the narrator as John hurting people. John leaves for Europe to fight in the war although in actuality, he is fleeing Europe to travel to America. His name changes to Hamilton de Souza while he lives in Portugal for a short time. He then travels through Europe to Italy, and finally back to Germany where his name is Odilo Unverdorben.

Odilo works at Auschwitz, where the narrator sees his work as magical. In his view, they are bringing thousands of people back to life. He works closely with a character named "Uncle Pepi" in the experimentation rooms. His wife Herta, does not approve of his work. Their child, Eva dies shortly after birth.

Odilo works at "lesser" facilities which "process" unwanted people like the insane and blind. The narrator is upset by the decline in "great work." His relationship with Herta grows more intense as they move towards their marriage, then fades as they get to know each other. Odilo then is back at medical school, where he meets Herta. He moves home with his family and becomes a child. The narrator is upset knowing his life will end at Odilo's birth.

Through the eyes of the narrator we see that Tod's life continues in reverse in time chronologically; that's to say, from grave to cradle, or from death to birth. The narrator acts as disunited consciousness "that comes to life as his double is about to die. Most life events confuse him because he sees them occurring backwards" (De Bosschere, 2010: 15). As a result of reverse chronology, it is natural to witness Tod getting younger and stronger.

In the relationship with Irene, Tod "begins" the affair in the reversal sense, and initiates the togetherness by deserting her forever, which can only be understood in the reverse chronology. It is such a painstaking case to see that the reader can be understandably challenged to put the events in a rationalized order. When he is employed as a doctor, his function in the medical branch is viewed as hurtful as patients visit him in good condition and leave the medical exam or interventions in pain, as if they were not treated at all. Todd appears as a man in pains, and further, he has cherished animosity and grudge against doctors. He is under the effect of his crushing past that he tries to escape from. The narrator develops an intuitive hold for Todd's psychology, so, he reveals that such a reverse life cannot be manipulated even in deep agonies because suicide is not possible.

In the course of events, the reader sees that John Young is the new name for Tod, who is settled in New York. He is parted from his associate, reverend Nicholas Kreditor. The officials have been tracking him for some time. This time John seems better settled as he leads a quieter and more satisfied life. The reason for this is that he acquires many friends as a well-known doctor, so much that he gradually turns into a womanizer having many friends. Yet, despite all these sweet flows of incidents the narrator is still uneasy about John because, as a part of reverse occurrence of events, John does not heal the patients but discharges them in pain and distress. John is tasked with working on traumatic cases in which, viewed in reverse, John is seen hurting people.

In the course of the story's narration, the reader has hinted that his secret has an organic connection with his involvement in the Nazi atrocities of the Holocaust:

Odilo works at Auschwitz. De Bosschere cites Menke's words; "After seeing Tod through several incognitos, the reader and the narrator learn that Tod once had the identity, and the narrator now occupies the body, of Odilo Unverdorben, one of the Nazi doctors at Auschwitz" (Menke 1998: 962, qt. in De Bosschere 2010: 16).

The novel grows into a magical and almost saintly phase, including many lives getting out of gas ovens having their breaths clean and fresh, together with the corpses getting back into lives again. Odilo works closely with a character named Uncle Pepi, "a fictional double for Josef Mengele" (963), in the experimentation rooms. In this phase, God's justice seems to be working in the incident where Evadise, the child of Herta and Mengele dies after the birth, and Herta many times voices out her protest against Mengele's killing in the experimentation laboratories.

3. Reversed Chronology

Amis denounces traditional chronology in *Time's Arrow*. He sees it as an experimental retrogressive narrative. In the novel he hints the reversal of the temporal order in these lines: "Like writing, paintings seem to hint at a topsy-turvy world in which, so to speak, time's arrow moves the other way. The invisible speediness suggests a different nexus of sequence and process" (TA, 95).

A.S. Eddington coins the phrase "time's arrow" to refer to the direction of time (De Bosschere 2010: 19). Time shows the one-way property of time regardless of any analog in space. This one-way direction reinforces consciousness and reasoning faculty which demands the reversal of the arrow. Amis several times refers to the unusual analogy: He says; "What's the sequence of the journey I am on" (TA, 14). "It seems that the film is running backward" (TA, 16). Some extracts that clarify retrogressive structures in the novel are:

Eating is unattractive too. First, I stack the clean plates in the dishwasher, which works okay, I guess, like all my other labor-saving devices, until some fat bastard shows up in his jumpsuit and traumatizes them with his tools. So far so good: then you select a soiled dish, collect some scraps from the garbage, and settle down for a short wait. Various items get gulped up into my mouth, and after the skillful massage with tongue and teeth, I transfer them to the plate for additional sculpture with knife and fork and spoon. That bit's quite therapeutic at least unless you're having soup or something, which can be a real sentence. Next, you face the laborious business of cooling, of reassembly, of storage, before the return of these foodstuffs to the Superette, where, admittedly, I am promptly and generously reimbursed for my pains. Then you tool down the aisles, with trolley or basket, returning each can and packet to its rightful place (TA, 19).

And:

When people move – when they travel – they look where they've come from, not where they're going. Is this what the human beings always do? Then love will be like driving, which doesn't appear to make much immediate sense. For example, you have

five reverse gears and only one for forward, which is marked 'R', for Reverse. When we drive, we don't look where we're going. We look where we came from (TA, 30).

Looked superficially, the unconventional story structure reveals nothing to be more than an ambition in the narrative experiment. In the further retrospection of the narrative, it becomes clear that the reverse chronology plays a meaningful role in understanding the story's events and main theme, which are the Holocaust and the trauma that such event has caused.

The unique use of time in the novel creates comedy when it reveals the event from the end to the start:

He takes toys from children, on the street. He does. The kid will be standing there, with flustered mother, with big dad. Tod'll come on up. The toy, the squeaky duck or whatever, will be offered to him by the smiling child. Tod takes it. And backs away, with what I believe is a shiteating grin. The child's face turns blank, or closes. Both toy and smile are gone: he takes both toy and smile. For what? A couple of bucks. Can you believe this guy? He'll take candy from a baby, if there's fifty cents in it for him. (TA, 22-23)

The reversal of temporal order is primarily employed to render the account of unsettling events even more startling:

One morning of diagonal sleet and frozen puddles we were unloading some Jewish families at a rude hamlet on the River Bug. It was the usual sequence: we'd picked up this batch from the mass grave, in the woods, and stood waiting by the van on the approach road while the carbon monoxide went about its work ... We then drove them closer to town, where one of our men was readying the piles of clothes. Out they all filed. Among them was a mother and a baby, both naked, naturally, for now ... she looked stunned – stopped dead in the face. For a moment I wondered if she'd fully come round from the carbon monoxide. I was concerned. We then escorted this group of about thirty souls into a low warehouse ... these Jews, led by the weeping baby, made their solemn way past a series of curtains and blankets suspended from the ceiling and, one by one, backed their way through a missing panel in the wall. This panel I myself replaced with a softly spoken 'Guten Tag' ... '*Raus! Raus!*' I shouted – to the men, who romped off to explore the premises, and to lay out some trinkets, and some food, some bread and tomatoes, say, as was traditional, for the Jews' later use (TA, 149-150).

The narrator that is the protagonist's soul understands that "to forget what happened in times past is not a solution," as "Time which makes us everything we are" (TA, 76). In the novel we see many correspondences that explain the easiness and necessity of forgetting the painful incidents so as to make human being tolerate the pain. When the memories are made tolerable through the reverse flow of events Amis' preference of using such time concept becomes more meaningful: "All three of us know that John has a secret. Only one of us knows what that secret is. He leaves it undisclosed, which is perhaps the best thing to do with secrets" (TA, 98). It is also the time that allows one to gain insight and eventually heals one's words. Through the use of reverse chronology, Amis creates a world turning upside down and in

which nothing seems to make sense. It is due to this experimental narrative approach that Amis is capable of conveying his message that “in a world turned completely upside down could such a tragedy occur” (TA, 76). This narrative is supported by the narrator who “declares that the world is going to start making sense” (Amis, 149). As De Bosschere states (2010: 26) , “The reversal chronology makes the narrator see the Holocaust and the concentration camps not as acts of destruction but as acts of creation”:

The narrator’s point of view gets time wrong to make Odilo’s crimes look right, to render the violent creation of people easier than its brutal decimation. At the expense of the intelligibility of everything else, the narratorial soul of Odilo has made sense of the Holocaust, re-literalizing Nazi eugenics as good birth, recasting genocide as Genesis (Menke 1998: 964).

Amis seems to have a specific purpose in launching reverse time set up in order to transfer his function and purpose to the reader better: Auschwitz, as he claims, can be better understood in the reverse narrative and time.

Our preternatural purpose? To dream a race. To make people from the weather. From thunder and from lightning. With gas, with electricity, with shit, with fire. ... Entirely intelligibly, though, to prevent needless suffering, the dental work was usually completed while the patients were not yet alive. The *kapos* would go at it, crudely but effectively, with knives or chisels or any tool that came to hand. Most of the gold we used, of course, came direct from the *Reichsbank*. But every German present, even the humblest, gave willingly of his own store – I more than any other officer ... (TA, 128-130)

This unusual perception, seen in reverse, of the de-extinction of the Jews, their dispersion out of concentration camps is logical. When dealing with the novel backward exposition of the extermination of the Jews, the novel handles the Holocaust as a “thermodynamic event”. In this connection, Keulks states: “It is a common refrain in both fiction and nonfiction that genocide defies reason and expression. Amis’ contribution to the vast literature of the Holocaust is the premise that when viewed backward it makes perfect sense” (2006: 345). Through such utilization of time in the novel, Amis unconventionally intertwines the structure with the meaningful and essential contribution to understanding the effects and causes of the Holocaust.

4. Conclusion

The counter-intuitive quality of the Holocaust is involved in all aspects of the text, as the form and content of *Time’s Arrow* are inseparable. It is seen that the regression of time is reinforced by the selection of verbs, words, and commentaries of the past actions. As for interpretations, Kierkegaard states that life is lived forward and understood backward. Yet, the opposite is true for the Holocaust: “we live in backward in time, and understood the events forward in such a way that

effect precedes cause. “We read what has happened before we read reasons why it happened”. Auschwitz only makes sense to the narrator backward, and this is because only seeing it in reverse can give it a moral and narrative trajectory which seems acceptable and familiar. On the other hand, Simon Louvish argues that Amis’ strategy of backward narration is not a successful determination of the impossibility of bringing the Holocaust experience into a meaningful future, but a misguided attempt to get in on the Holocaust Act: “By inverting the morality of Auschwitz we are brought to a new angle to ponder on the awfulness of it all. Or are we? After all, the Nazis saw their extermination programme as altruistic when it was the right way round”.

Taking the Holocaust backward solves some narrative problems, including the absence of suspense when the outcome is largely known. So, *Time’s Arrow* provides a reason for wanting to read this particular story, which might seem too displeasing the right way round. It also might serve the purpose of activating the reader to consider the event in particular, about the lack of distance between Unverdorben, the perpetrator, and the reader, as the narrator puts it: “I have come to the conclusion that Odilo Unverdorben, as a moral being, is unexceptional, liable to do what everybody else does, good or bad, with no limit, once under the cover of matters” (TA, 164).

Works Cited

- Abbot, H. Porter. 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Second Edition ed. Cambridge University Press.
- Amis, Martin. 2003. *Time’s Arrow*. London: Vintage.
- De Bosschere, Frederick. 2010. “Unconventional Narrative Schemes in the Modern English Novel: The Conscious Use of Thematic Elements as Story-Structuring Devices”. Published MA Thesis, Ghent University, RUG01-001366184-2010-001-AC
- Herman, David. 2007. *The Cambridge Companion to Narrative*. CUP.
- Herman, David. Manfred, Jahn and Marie-Laure, Ryan. 2008. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Oxon: Routledge.
- Keulks, Gavin. 2006. *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*. Palgrave Macmillan. New York.
- Menke, Richard. 1998. “Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis’s *Time’s Arrow*”. *Modern Fiction Studies*. 44.4 : 959-980.
- Stolarek, Joana. 2012. “Gender Relations in Martin Amis’s Selected Novels”. *Prace Naukowe*. V: 8. Warsaw.
- Vice, Sue. 2000. *Holocaust Fiction*. Routledge, London.
- Brian Finney on Martin Amis. *Times Arrow: Bad Ambience*.(n.d.). Retrieved from <https://badambience.com/2016/02/16/brian-finney-on-martin-amis-times-arrow/>

Yildiray Cevik

VREME U ROMANU VREMENSKA STRELA

Rezime

Roman Martina Ejmisa *Vremenska strela* (1991) u maniru posmodernog romana prikazuje dve velike pukotine: podelu svesti koja odvaja naratora od protagonist iako poseduju isto telo, i podelu temporalnosti zbog koje se mesa prošlost i budućnost, tako da narrator pokušava da shvati život protagonist unazad. Roman je smešten u istorijski kontekst koji izmiče tiraniji i agonijama Holokausta. On zagovara ideju da je sagledavanjem vremena unazad moguće destabilizovati pravac i tok vremena i na taj način umanjiti agonije Holokausta. Ovaj roman se tumači kao proizvod Postmodernizma u književnom smislu sa neobičnom naracijom u prvom licu I obrnutom hronologijom, što stilski izražava duboku krizu culture. On pobija realistično prikazivanje da bi ukazao na mogućnost da sudbina protagonist bez prave istorije ili budućnosti ne mora biti naša, što umanjuje patnje Holokausta. Ovo se može doživeti kao apokalipsa, ali ovo stanje podstiče čitaoca da istorijsku prošlost sagleda sa druge strane, kao postojanje mimo realnog, pod manje bolnim stanjem trajne krize. Na taj način, sugerise se da mogućnost izbegavanja potencijalnog budućeg nuklearnog Holokausta. Narator je glas koji živi u čoveku poi menu Tod Frenkli. On ostaje posmatrač i nema moć da kontroliše Todove reči i dela. Todovim očima naratora vidimo kako Todov život teče hronološki unazad: drugim rečima, od groba prema kolevci, ili od smrti prema rođenju. Narator dela kao razbijena svest koja se ostvaruje kada se njegov dvojnik primiče smrti. Zbunjuje ga sve što se dešava u životu jer se za njega događaji odvijaju unazad.

cevikyildiray@yahoo.com

UDK 821.133.1.09-31 Houellebecq M.

Sanja Ignjatović

Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet Niš

Milan Jačević

IT University of Copenhagen

INTERPRETING THE PRESENT – THE RHETORICAL FUNCTION OF TIME IN MICHELHOUELLEBECQ'S *SUBMISSION*

Abstract: The paper examines Michel Houellebecq's novel *Submission* in terms of, primarily, temporality as not only a structural element of narratives, but in the service of the rhetoric of the text. The authors analyze two aspects of the narrative structure based on the theoretical framework proposed by Richard Walsh in his study *The Rhetoric of Fictionality*. The narrative is analyzed in terms of (inter)contextuality and rhetorical representation. Context and time-wise, referential properties of the narrative are analyzed with the aim of casting light on the effects produced in the process of immersion, as well as on the implication and potential ideological outcomes emerging from the interplay between the fictional world of the narrative and the present-day socio-cultural context. By uncovering the narrative's ideologically-charged moments and their dependence on the present-day real-world referents, the authors aim to show how Houellebecq's projection of contemporary French society results in a credible, but ultimately epistemologically ambiguous vision of the near future whose satirical potentials are undermined by the virtue of their indeterminacy and a subjective historical perspective.

Key Words: temporality, inter-textuality, narrative ethics, fictionality, rhetorics

1. Introduction

The aim of this analysis is to approach the issue of temporality in Michel Houellebecq's novel *Submission* from the theoretical perspective of rhetorical representation. Quite controversial upon its publication in 2015, Houellebecq's novel features a hypothetical vision of France under Islamic rule in the near future (the year 2022), which, despite its temporal distance, is still underpinned by references to contemporary factual actors and socio-political discourses. In addition to its futuristic setting, *Submission* also features time as one of its central narrative themes in the form of the protagonist's protracted musings on the past and future, both personal and national. Time, therefore, seems to be given clear and particular thematic and structural significance in the novel. However, having in mind Houellebecq's satirical approach to a contentious subject matter that is at the center of *Submission*, the handling of time and temporality in the novel becomes not only an issue of semantics or narrative structure, but also (and perhaps crucially) of rhetoric.

The authors of this paper argue that Houellebecq relies on temporal manipulations and an interplay between the fictional and the factual in constructing the ideologically-charged satirical discourse of the novel. By analyzing these two properties of Houellebecq's narrative from the perspective of rhetoric, we aim to show that the novel's controversial reception could be attributed not only to Houellebecq's satirical approach to a sensitive subject matter, but also the way that subject matter is temporally rendered and contextually positioned. For the purpose of highlighting the possible rhetorical function of the temporal aspects of narrative structure, this paper will draw on the work of Gerard Genette and his study of anachrony – the temporal distortions between the sequencing of the events in the story-world, and the intentionality in the deviations present in narrative representation. Genette's concepts of analepsis and prolepsis will be used to point out the anachronous sequencing in narrative representation, as well as to precisely determine the narrating situation and its implications. Also, Richard Walsh's critical study of narrative fictionality, and narrative rhetorical ethics and aesthetics, will be taken as the starting point for the analysis of Michel Houellebecq's novel *Submission*.

In the first section of the paper, we outline and define the key terms from narrative theory to be used in the analysis, paying particular attention to the concepts of time, anachrony, fabula, sujet, and fictionality. Following that, in the second section of the paper, we present our analysis of temporality in *Submission*, with the aim of showing how it underpins the novel's rhetorical and satirical potentials.

2. Theoretical Framework

Scheffel, Weixler, and Werner, in their essay *Time*, define time as “a constitutive element of worlds and a fundamental category of human experience”¹. This definition not only positions time as an indispensable category for understanding human consciousness and experience, but also for understanding the inner workings of narratives and narrative representation. Moreover, time as the fourth category enables us to “measure” our experiences and proves to be central to the cataloging of information and its interpretation. Philosophy, literary, and narrative theory, have approached the problem of time and temporality in numerous ways, from Aristotle's attempt at defining it as “a number of changes in respect of the before and after” (Aristotle 2006), to time as represented or utilized in a specific medium of transmission, but all of the definitions seem to revolve around the progression that is perceived in the process of both storytelling and reception of narrative discourses. To be more precise, the fourth dimension, intangible and invisible, is a mental construct that enables the structuring of information into meaningful wholes, into cognitive structures.

Narrative is traditionally, or in the spirit of structuralism, defined against the criterion of eventfulness – the existence of minimal action or change of state

¹ URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time>[view date:16 Apr 2016]

(Genette, Schmid, Fludernik). Furthermore, narrative also encompasses the very process of storytelling which is by default a progression structured in such a way so as to shape a particular discourse, fictional or factual, into a complete unit – a cognitive structure. This two-fold general definition accepted and built upon by the majority of contemporary narratologists, albeit founded on structuralist ideas, implies the crucial role of the spatio-temporal aspects both in terms of the minimal requirements the text must meet in order for it to be regarded as a narrative, and in terms of textual coherence achieved in the process of storytelling. Scheffel, Weixler, and Werner approach narrative time as three-fold and determining, on the most general level, the “world-constitutive dimension” – story-time. In the above-mentioned essay, *Time*, these authors propose the idea of story-time as reliant “on verbal evocation and interplay with other elements of the narrated world” which in the process of narrative transmission, narration, and narrative reception serves to better define the relationship with the vantage point from which the narrative is related – the narrator’s spatio-temporal position; the chronological order of the events or changes of state narrated, and, finally, the temporal determinants of the discourse itself. Namely, it is inconceivable for any event to take place or change of state to occur without temporality as the central defining category enabling the perception and interpretation of the phenomenon.

Drawing on the work of structuralists, but moving beyond the traditional idea of two levels of temporality embodied in the *fabula-sujet*² and similar dichotomies, David Herman points to another, dichotomy “the *what* and the *how*, or what is being told versus the manner in which it is told” (Herman 2009: 94) which, in fact, foregrounds the problem Stanzel and Genette, among many other, have tackled. The related narrative indeed has two temporal layers that or sequences that can be aligned in degrees (or dis-aligned), and the discrepancy is in the sequence of events in the story-world represented in the narrative, and their sequence in the representation itself. In *Narrative Discourse*, Genette labels the occurrence as anachrony (Genette 1980). The sequence of narrative representation need not necessarily follow the chronological order of events as they occur in the story-world, and instances of analepses (flashback) and prolepses (flash-forward), intra or extra-diegetic, homo or hetero-diegetic, may re-arrange the sequence of the story-world events in the narrative representation. This, in turn, has implications on the reception of the narrative as anachronies in narrative representation pertain to narrative design and therefore shape the process of narrative reception. On the other hand, Herman rejects the idea that double temporality or anachrony can be viewed as a pre-requisite for narrativity. Temporality, rather, may too be the feature of texts which are descriptive alone. However, the aim of this paper is to exemplify the manner in which temporality or, more precisely, anachrony present in narratives may serve a rhetorical function within the text. Namely, Herman defines narrative as “a cognitive strategy for navigating the gap, in everyday experience, between what was expected and what

² “Sujet is what we come to understand as a given (fictional) narrative, and fabula is how we come to understand it. Our understanding, in other words, is not of ‘what happened’; it is of the weight and import of the narrative actually told.” (Walsh 2007: 68)

actually takes place” (Herman 2009: 97). This understanding of narratives implies that expectations, suspense and the overall genre-specific effects stem not from the narrative design itself, but rather solely from “people’s everyday understanding of how thinking works” (*Ibid.*). Drawing upon the work of Bruner and his “folk psychology”, Herman defines narratives as a discourse framework for “formulating reasons about why people engage in the actions they do” (*Ibid.*), which basically means that narratives in general serve as explanations to other narratives. Prototypical exemplars of text-type categories give basis for genre conventions and reception, and the gap-filling in the process of reception, according to Herman, accounts for the effects produced by the overall design. However, this paper deals with the question of whether temporality and its workings on multiple levels in narrative structure can indeed be rejected as one of the criteria for narrative design impact, or do they in fact play a vital role in the rhetorical ethics of the text.

Richard Walsh’s *The Rhetoric of Fictionality* has three-fold importance for the thesis of this paper, and applying the three premises proposed by Walsh concerning fictionality and narrativity, discourse, and frame of fiction (narrator) will illustrate the instances in which the interference with the temporal aspects of narrative design influence both emotively and ideologically the reception of the text. The aim is to show how the temporal aspects of narrative can be manipulated in such a way so as to serve a particular rhetorical function of the text in the course of narrative progression – the process of storytelling.

Fictionality is particularly and primarily problematic in the case of Houellebecq’s *Submission* because the story-world of the novel heavily relies on the referents in the real-world pertaining to history, historical figures, events and overall spatio-temporal aspects of today’s France. Delineating between the referent world and the fictional story-world of *Submission* is in itself not challenging, nor does it particularly relevant genre-wise. However, the issue at hand is in what ways such strong reliance of the spatio-temporal and factual information influences the reception of the text, and how temporal (dis)alignment, particularly, modifies and builds upon the cognitive environment of the reader, and the formation of cognitive structures – the fabula that we come to understand from the sujet-discourse given, in Richard Walsh’s terms. It is the sujet that the reader encounters in reading the text, whereas fabula, or the story that is the cognitive structure formed upon reading, forms during and after the act of reading. The same discourse may be read as a different story by readers of with different cognitive environments because the contextual information already present and received interacts differently with the discourse in the course of the reader’s interpretation of the story. Literary conventions and those of the genre imply that a novel possesses the attribute of fictionality regardless of its strong connection to the referent world. However, the question that poses itself in the case of *Submission* is to what extent contextual effects affect fictionality, and narrative interpretation. Also, what effect the methods or techniques modifying the sequencing in narrative representation and overall design produce in relation to the global effect – the effect that extends beyond the narrative itself, but rather to the referent world.

Following this line of thought, it is essential to define fictionality in itself, as well as against narrativity and factuality. In his essay *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, Hayden White's claim is that narratives are by default characterized by fictionality, which by extension denies the possibility of factual narratives. White does not deal with the problem of narrativity that distinguishes between descriptive and action-based narratives, but it is apparent that the definition of narrative assumed in his rejection of purely factual narratives implies action – event sequencing, or state change as a general condition. White's position is that the process of narrative representation inevitably involves a point of view that is subjective and therefore only that one particular instance of the story. Walsh defines fictionality as the “cultural rationale” for “the exercise of our narrative understanding” (Walsh 2007: 8), which means that fictionality is assumed whenever narratives are produced. Tackling the problem of fictionality not as a dichotomy between the fictional and factual, Walsh suggests that it cannot be presented as the problem of “truthfulness” (Walsh 2007: 30) as fiction does not entail literal truthfulness, but rather truthfulness to the story-world, thus relevance that it may have for it. Moreover, he draws upon relevance theory as Sperber and Wilson interpret it, and extends it to fiction in the sense of equalizing the communication act in fiction with that of the real world. Namely, the speech act present in fiction is perceived as serious with Walsh, therefore allowing for inferences and the generation of implicatures. Fictive discourse thus functions in the same manner, with the presumption of the criterion of relevance, as the ordinary or “serious” speech act, but only bears indirect or little relevance to the real world. The relevance that fictive speech act possesses belongs to the story-world, but it also incrementally achieves global relevance (Walsh 2007: 30). Furthermore, narratives achieve their global relevance by building thematic relevance and transferring it in the process of reception to the cognitive environment of the reader. Walsh notices that “the narrative force of fiction depends upon the assumptions carried forward, enriched, modified, reappraised, overturned in the process of reading” (2007: 31). This is coextensive with what Sperber and Wilson term as the “poetic effect” (Walsh 2007: 28) – an accumulation of relevance in the cognitive environment of the reader that enables for “an improvement in knowledge” (*Ibid.*) that may pertain to the story-world but extends to the global world as well. The pragmatic theory of fictionality that Walsh proposes sees narrative discourse as a communicative situation the context of which need not be viewed as separate from the real-world context. Moreover, he rejects the minimal departure concept as required for immersion into the story world – the communicative situation itself, provided by the narrative discourse situated in the fictional, story-world, is enough to provide the reader with the assumptions needed for understanding the narrative. Walsh's position is that fictionality is basically only “a contextual assumption by the reader, prompted by the manifest information that the authorial discourse is offered as fiction” (2007: 36), and he notices that the rhetorical approach to fictionality does not exclude the possibility of gaining factual information from fiction, but that it is not the function of fiction. From the point of view of pragmatic theory then, fiction is the narrative representation of the way matters in real-world work as opposed to mirroring what they are like by relating facts, and the cognitive

benefit is achieved by the successful decoding of these matters related in the discourse – our making sense of them evaluatively, emotionally and logically. Fictionality, as a contextual assumption by reader, is then a rhetorical recourse – referential properties of fictionality are only secondary. On the other hand, “exercising fictionality” necessitates a certain purpose. Walsh notices that the “particulars” of narratives are fictional, but not the “mimetic process which does not reside in these particulars themselves, but in their narrative articulation” (2007: 51). It is in the narrative articulation or the *sujet*, the manner in which plot is told, that the rhetorical intention of the narrative discourse can be found for *fabula*, or the story, is “a construction of events from discourse, not their reconstruction” (Walsh 2007: 57). Furthermore, narration cannot be temporally neutral, just as absolute chronological order is impossible. In fact, the story itself is not defined by the temporal aspects of the narrative, but the structural arrangement of temporal elements produces different effects. The story as obtained from the narrative discourse is already rhetorically conditioned by the *sujet* – by the discourse, and temporal aspects of the *fabula*, such as chronological or anachronous sequencing, are not as relevant as they are relevant in the narrative representation. Actually, it is the *sujet* that allows the *fabula* to gain logical, evaluative or other relevance in relation to the interpretation.

3. The rhetorical function of time in Michel Houellebecq’s *Submission*

With all this in mind, Houellebecq’s *Submission* makes a particularly suitable object of investigation, owing to the author’s strong reliance on anachrony in the construction and presentation of the narrative. The diegetic setting is France in the year 2022, and the first-person narrative follows the life of François, a middle-aged professor of literature at the New Sorbonne University, over the course of a few months during which France is undergoing a political and socio-cultural transformation – namely, the rise to power of the Muslim Brotherhood and the election of their leader, Mohammed Ben-Abess, as President of France. With regards to temporality, Houellebecq’s narrative approach is unusual in two mutually related respects: firstly, in terms of the positioning of the narrative in the not-so-distant future, and secondly, due to the prevalence of extradiegetic discourse in the form of the narrator’s own ruminations on history and (at times, protracted) discussions of historical events between the characters. While the main temporal setting of the narrative is not at all uncommon per se, it is still relevant in rhetorical terms due to the strong interplay between the story world and the referent world. On a strictly formal level, Houellebecq’s presentation of French society and politics in 2022 is predicated on the inclusion of present-day real-world referents (notably, still-living politicians such as François Hollande and Marine Le Pen, and currently active political parties such as The Socialist Party, The Union for a Popular Movement³, and The National Front, to name but a few). This act of grounding the story world

³ Shortly after the publication of *Submission*, in May 2015, the Union for a Popular Movement changed its name to The Republicans (De Clercq 2015).

of the future in contemporary France eases the cognitive burden on behalf of the reader and increases narrative plausibility; much of the socio-cultural and political background of the story world is already part of the reader's contextual knowledge (presuming, of course, their suitable knowledge of XXI-century France), making it easier for them to immerse themselves in the narrative. The problem, however, arises when we take into account the thematic resonances between Houellebecq's vision of 2022 France and the referent world, and the implications of the former; in order to showcase these appropriately, we first need to examine the narrative's anachronic, often ideologically-charged moments and see how they contribute to the reader's understanding of the diegetic world.

Throughout the novel, François frequently mentions the subject of his doctoral dissertation, the nineteenth-century French writer Joris-Karl Huysmans, and draws parallels between Huysmans's life and ideology and his own. Indeed, Huysmans is prominently featured as early as the very beginning of the novel, during the course of which the reader first learns about François's life and career and his close link with the author in question:

During the seven years it took me to write my dissertation, I lived with Huysmans, in his more or less permanent presence. Born in the rue Suger, having lived in the rue de Sèvres and the rue Monsieur, Huysmans died in the rue Saint-Placide and was buried in Montparnasse. He spent almost his entire life within the boundaries of the Sixth Arrondissement of Paris, just as he spent his professional life, thirty years and more of it, in the Ministry of the Interior and Ecclesiastical Affairs. I, too, lived in the Sixth Arrondissement, in a damp, cold, utterly cheerless room – the windows overlooked a tiny courtyard, practically a well. [...] And yet the morning after I defended my dissertation (or maybe that same night), my first reaction was that I had lost something priceless, something I'd never get back: my freedom. (Houellebecq 2016: 7-8)

The extent to which Huysmans and his writings influenced François's life cannot be overemphasized; in fact, most of the prominent anachronic moments in the novel concern François's contemplations on the life, works, and thought of Huysmans, which often take place following François's conversations with other characters about the current political situation in France. Furthermore, François's conversion from self-proclaimed atheist to Muslim at the end of the novel (a *presumed* conversion, since it is presented in the form of modalized proleptic speech), closely resembles that of Huysmans, who converted to Catholicism – though, it must be said, the two instances were motivated by different reasons. On a personal level, François's transformation is presented as the titular submission of the novel, a feat which would, he presumes, ensure personal relevance under the new political order and imbue the remainder of his life with a long-sought sense of significance. It is particularly important to demarcate François's "submission" to Islam; he does not present it, in any way, as an act of true religious conversion (or, rather, religious *acceptance*). Unlike Huysmans, who, as François claims, "did return to the Church, and clearly meant it," (Houellebecq 2016: 220), François's conversion at the end of the novel (spurred by explicit, crafty proselytizing on the part of the secretary

of universities, Robert Rediger, himself a convert) is presented as a thoroughly utilitarian, commercial act. Becoming a Muslim would open doors to a comfortable teaching position at the Sorbonne and, perhaps even more importantly for François, the prospect of a polygamous marriage.

Houellebecq presents this decision on the part of François as a thinly-veiled breaking away from the past – it is immediately preceded by François’s completion of a preface to the Éditions de Pléiade collection of Huysmans, the work which marks the self-proclaimed end of François’s intellectual life. However, taking into account the narrative as a whole, this supposed start of a new chapter in François’s life, this severing of ties with history and intellect, is, from an ideological standpoint, misleading and hypocritical. The past is the cornerstone of Houellebecq’s narrative; it not only emerges in the form of relatively simple analeptic references to historical and political events and the narrator’s own ruminations on the life of Huysmans, but also suffuses the diegetic present. By foregrounding François’s struggles with personal relevance, which culminate in his conversion to Islam, against the backdrop of political and socio-cultural transformations in 2022 France, Houellebecq invites the reader to consider the parallels between the two. François’s midlife crisis is the individual equivalent of the crisis of the secular humanist tradition in France and Europe, strained under the influx of “[a] wave of new immigrants, with their traditional culture – of natural hierarchies, the submission of women and respect for elders – [who offer] a historic opportunity for the moral and familial rearmament of Europe” (Houellebecq 2016: 231). In the end, both crises are resolved in the act of ideological submission, though, owing to Houellebecq’s very myopic presentation of Islam (predominantly voiced by sweet-talking converts compromised by their own political and personal goals, like Rediger), the ideology in question is, at best, secondary to the true object of submission – the repackaged and repurposed past, constantly evoked throughout the novel and indeed a major feature of its narrative presentation. The movement from the analeptic presentation of the lives of François and Huysmans at the beginning of the novel to the imagined future conversion of François presented in the form of proleptic speech at the very end of the novel structure the narrative as temporally progressive, whereas its constant evocations of the past and ultimate submission to it reveal that it is ideologically *regressive*. Faced with the untenability of their present conditions, both France and the suitably-named François choose to revert to the past – not to the spiritual or moral teachings of Islam, but, rather, to its conservative, patriarchal, family-centered sociopolitical tenets which are, in the case of François, important material perks.

Viewed in isolation, these two instances of ideological reversion in the novel do bear a certain thematic interest; however, having in mind the diegetic space-time and Houellebecq’s reliance on referentiality in depicting it, they gain far more serious rhetorical relevance. The temporal distance between the story world and the referent world – just seven years at the time of the novel’s publication – positions the narrative as a dire warning of things to come, while its abundance of present-day real-world signifiers seems to hint that the transition has already begun. Houellebecq envisions France in 2022 as a nation in which progressive, humanist values are poised for

complete defeat – or, rather, unconditional surrender – at the hands of conservative and extremist ideologies, a transformation presented as a regressive paradigm shift historically characteristic of grand nations and empires of Europe past their prime, which somehow still manages to fall on deaf ears in the XXI century:

Two years before, when the riots started, the media had had a field day, but now people discussed them less and less. They'd become old news. For years now, probably decades, *Le Monde* and all the other centre-left newspapers, which is to say every newspaper, had been denouncing the 'Cassandras' who predicted civil war between Muslim immigrants and the indigenous populations of Western Europe. [...] In hindsight, the journalists of the centre-left seemed only to have repeated the blindness of the Trojans. History is full of such blindness: we see it among the intellectuals, politicians and journalists of the 1930s, all of whom were convinced that Hitler would 'come to see reason'. It may well be impossible for people who have lived and prospered under a given social system to imagine the point of view of those who feel it offers them nothing, and who can contemplate its destruction without any particular dismay. But in fact, the media's attitude had changed over the last few months. No one talked about violence in the banlieues or race riots any more. That was all passed over in silence. They'd even stopped denouncing the 'Cassandras'. In the end the Cassandras had gone silent, too. People were sick of the subject, and the kind of people I knew had got sick of it before everyone else. (Houellebecq 2016: 43)

It is the normalization of this multileveled resurgence of the past which is, perhaps, the novel's most striking and troubling rhetorical characteristic. On an individual level, François follows in the footsteps of Huysmans, substituting spiritual/religious awakening for professional advancement and the possibility of living out his patriarchal fantasies of dominance; on a national level, under the leadership of Ben Abbes, France follows in the footsteps of the Third Reich, eschewing fascistic, violent totalitarianism in favor of shrewd political maneuvering and equally totalitarian collectivism, whose two main pillars are family and traditionalist education. In other words, the past is doomed to repeat itself, in a form which is just different enough for it to be presented as a novel solution, ready to take advantage of our ennui and seduce us with its promise of fulfillment. In François's words, "[t]he past is always beautiful. So, for that matter, is the future. Only the present hurts, and we carry it around like an abscess of suffering, our companion between two infinities of happiness and peace" (Houellebecq 2016: 222). Houellebecq, therefore, implies that the present is an intermediary, ultimately negative state, a prison in which we wait for the inevitable future return to the past – an implication all the more strengthened by the author's handling of temporality in the novel. There are no other solutions, no other methods of escape, but to sit, and grow bored, and eventually submit.

4. Conclusion

In a remarkable real-world illustration of the notion of eternal recurrence which Houellebecq flaunts so eagerly in his novel, *The Economist's* review

of *Submission* quotes the French novelist Emmanuel Carrère, who “compared [Houellebecq’s novel] to George Orwell’s “1984” (“Irrepressible” 2015). However, despite broad thematic similarities, the two works differ in two important aspects. In Orwell’s work, the submission of the protagonist, Winston Smith, is forced through both physical and psychological means; months of torture are needed to break his defiance and rebellion. *Submission*, on the other hand, is a narrative of ideological seduction; resistance of any kind, be it personal, social, or political, is not only futile, it is practically nonexistent, lending the novel a substantially more passive, defeatist tone compared to *1984*. Finally, and perhaps ironically, the larger temporal distance between the referent world and story world and relative referential obscurity of Orwell’s novel compared to that of *Submission* lead to a greater, more general and symbolical effectiveness of *1984*’s satirical potentials.

According to Richard Walsh in the *Rhetoric of Fictionality* (2007), the act of storytelling itself is bound to be rhetorically charged in order for the transformation of the (pseudo)factual into fictional to be successful, and for the discourse placed before the readers to be re-assembled in the form of the story by the readers themselves. Therefore, any discourse, regardless of the factual or veridical nature of elements contributing to the creation of communicative situations or the context presented in it, must be rhetorically, if not ideologically, directed by the narrating entity, or the implied author. By creating a direct and suggestive parallel between the past and present, the socio-political circumstance of then and ‘now’ of the novel and incidentally the reality it relies on; by equating Huysmans’ and François’ conversions and ideological positions, Houellebecq selectively foregrounds and targets the Islamist ideology, and does so from a very limited perspective, by indiscriminately reducing this multifaceted system to its (undoubtedly problematic) conservative socio-cultural tenets vehemently defended not by native Muslims, but by proselytizing converts motivated by personal material gain. Remaining rhetorically indeterminate, Houellebecq achieves a position where the presented ideology as a whole ultimately becomes nothing more than a scapegoat for the satirical nature of the narrative, which, under recent circumstances (the ongoing refugee crisis, the Île-de-France and November 2015 Paris attacks), has the potential to lead to particularly dangerous and unsettling implications.

By choosing to close the temporal gap between the referent world and the story world, and by additionally cumulatively basing narrative progression on the reader’s knowledge of history and socio-political circumstance of 21st century France and Europe, Houellebecq leads the reader, much in the spirit of postmodern flippant tendency to resist conclusion, to an undefined and rhetorically ambiguous ending.

References

Aristotle (2006). *Physics. Books III and IV*. Oxford: Clarendon P.

De Clercq, Geert. “France’s UMP party changes name to The Republicans, boosting Sarkozy.” *Reuters*. Thomson Reuters, 29 May 2015. Web. 18 Apr. 2016.

- Genette, Gérard (1980). *Narrative Discourse. An Essay on Method*. Ithaca: Cornell UP.
- Herman, David (2009). *Basic Elements of Narrative*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Houellebecq, Michel. *Submission*. Trans. Lorin Stein. London, UK: Vintage. Print.
- “Irrepressible.” *The Economist*. The Economist Newspaper, 10 Jan. 2015. Web. 18 Apr. 2016.
- Scheffel, Michael, Antonius Weixler, and Lukas Werner. “Time.” *The Living Handbook of Narratology*. Eds. Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University. Web. 16 Apr. 2016. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time>>.
- Walsh, Richard (2007). *The Rhetoric of Fictionality*. Columbus: Ohio State University Press.
- White, Hayden. ‘The Value of Narrativity in the Representation of Reality.’ (1987). *Modern Literary Theory*. Ed. Rice, P. & Waugh, P. London: Bloomsbury Academic. (2011). 265-272. Print.

Sanja Ignjatović, Milan Jaćević

TUMAČENJE SADAŠNJOSTI - RETORIČKA UPOTREBA VREMENA U “POKORAVANJU” MIŠELA UELBEKA

Rezime

U ovom radu analizira se roman *Potčinjavanje* Mišela Uelbeka i to sa ciljem da se svojstvo temporalnosti objasni ne samo kroz ulogu strukturalnog elementa teksta, već i kroz retoričku ulogu. Autori rada analiziraju dva aspekta narativne strukture na osnovu teorijskog okvira koji se bazira na studiji „Retorika fikcionalnosti” Ričarda Volša. Dakle, narativ romana analizira se iz perspektive (inter)kontekstualnosti, i retoričkog predstavljanja u tekstu. Kada su u pitanju kontekst i vreme, istražuju se referencijalna svojstva teksta, a sa ciljem da se izoluju i na primerima pokažu efekti koje tekst stvara u procesu uranjanja, kao i implikacije odnosno potencijalno ideološki ishod interakcije fikcionalnog sveta i sociopolitičkog konteksta današnjice. Ukazujući na ideološki obojene elemente narativa, kao i na jako oslanjanje narativa na referente iz stvarnog sveta i kontekst današnjice, autori prikazuju na koji način Uelbekova projekcija savremenog francuskog društva rezultira narativom uverljive, ali na kraju epistemološki dvosmislene vizije bliske budućnosti čije su posledice tek naizgled satirične zbog svoje neodređenosti i subjektivne istorijske perspektive u čiji su kontekst stavljene.

Ključne reči: temporalnosti, intertekstualnost, etika, fikcionalnost, retorika

ТРАУМА И ВРЕМЕНСКА ДИСЛОКАЦИЈА У РОМАНУ *ОВА ПРИЧА* АЛЕСАНДРА БАРИКА

Сажетак: У раду се истражује феномен удвајања временских сфера у свести јунака погођених траумом у роману *Ова прича* Алесандра Барика, последице које из овога исходе и могућа решења. Не успевши да се изборе са изузетно негативним емотивним набојем које трауматско искуство доноси, ликови остају заробљени у тренутку дешавања трауматског догађаја, док садашњост само узгред перципирају. На овај начин они постају временски двоструко дислоцирани: психички не могу да се уклопе у садашњост којој физички припадају, а физички не могу да се врате у прошлост у којој су емотивно заглављени. Траума временом не јењава већ постаје све интензивнија, а унутршњи расцеп све већи. У контакту са другима, јунаци, или одбијају да говоре о спорном искуству или им то постаје опсесивна тема. Дијапазон решења којима прибегавају врло је широк – од покушаја да се са проблемом суоче кроз писање, преко бегу у фантазије, до самоубиства. Проблематика се сагледава из перспективе теоријских поставки Пјера Жанеа, Кети Карут, Каја Ериксона, Алаиде Асман.

Кључне речи: траума, рат, временске сфере, прошлост, садашњост, свесно, несвесно, рационализација, прича

Увод

Реч траума је грчког порекла (*τραύμα*) и до почетка 20. века односила се искључиво на физичку повреду. Када су, међутим, након Првог светског рата, почели да пристижу са фронта физички незлеђени војници са неуобичајеним психичким сметњама, лекари су се суочили са чињеницом да до психичког повређивања може доћи независно од било какве физичке повреде. Ово сазнање убрзо је постало темељ новог и широког научног поља које се бави психичким трауматизмом и пост-трауматским стресним поремећајем. Од тог тренутка до данас проблематика само добија на значју и актуелности због масовних страдања која су уследила (још један светски рат, атомска бомба, искуство холокауста¹), а само семантичко поље речи траума се помера, тако да данас означава скоро искључиво психичку повреду, док

¹ Шошана Фелман тврди да трауме Другог светског рата представљају раскршће нашег времена и да трауматске последице изазване страдањем у њему још увек нису до краја сагледане (Felman, Laub, 1992: XIV).

се у значењу физичке налази још само у стручној медицинској терминологији.

Сам настанак трауме везује се за граничне животне ситуације под којима се подразумева близак сусрет са смрћу, или смртном опасношћу, особе код које долази до психичког повређивања, или неког из њеног физичког или емотивног окружења². Француски психолог Пјер Жане механизам њеног настанка објашњава чињеницом да трауматско искуство због екстремно негативног емотивног набоја које носи у себи не може аутоматски да буде интегрисано у постојеће интерпретативне шеме, због чега остаје неразрешено, отворено психичко искуство. Догађај који је изазвао трауму и који објективно припада прошлости не може у потпуности да буде перципиран као такав, због чега унутар погођене особе изазива сталну тензију између двеју временских сфера: садашњости, која представља физичку реалност у којој особа нужно јесте и прошлости, оличеној у траумтском догађају који не губи на актуелности и интензитету доживљавања.

1. Траума

1.1. Траума и насиље

У туробној атмосфери Бариковог романа *Ова прича* скоро сваки лик је обележен неким трауматским догађајем који га држи заробљеним у прошлости. Судбина главног јунака Ултима представља кохезиону нит дела која повезује прилично независна поглавља. Јунак прве трауме задобија још у детињству присуствујући љубавном троуглу у својој породици. У настојању да што пре побегне из овакве средине, он, одмах по навршеној пунолетности, одлази у рат. Међутим, тек је ратно искуство, због константне изложености смрти коју подразумева, незаобилазно трауматско искуство. Кети Карут наглашава узрочно-последичну везу између насиља и психичког трауматизма и примећује да није случајно да је Фројд своја два кључна рада из области трауме: „С оне стране принципа задовољства“ и „Мојсје и монотеизам“, писао у време, или непосредно након рата. Позивајући се на искуство великог броја психолога и психијатара, Кети Карут тврди да психички трауматизам настаје као директна последица спољашњег насиља, односно, да код трауме оно што је ван просто прелази унутра без посредника (Карут, 1996: 58–59).

Директну везу између насиља и трауме подвлачи и Алаида Асман, а сам настанак трауме објашњава слично Жанеу: „Психичка траума настаје услед доживљеног искуства екстремног насиља које је угорзило живот и дубоко ранило

² По Дијагностичком и статистичком приручнику за менталне поремећаје, који је објављен од стране Америчке психијатријске асоцијације, измењено издање из 1994: DSM-IV (Diagnostic and statistical manual of mental disorders), дијагностички критеријуми за посттрауматски стресни поремећај подразумевају тачност двеју тврдњи: „Особа је доживела, присуствовала или била суочена са једним или више догађаја који су подразумевали стварну или претећу смрт или тешку физичку повреду или претњу телесном интегритету саме особе или неког другог. Реакција те особе је подразумевала интензиван страх, беспомоћност и ужас (Куљић, 2003: 35).

душу. Под силином таквих искустава разбија се штит којим се човек иначе брани од опажајне иритације, њихов неуобичајен и по идентитет опасан карактер онемогућава психи да их обради“ (Асман, 2011: 114).

У том контексту и Бариков јунак Ултимом тек на фронту, у бици код Кобарида, доживљава своја најстрашнија искуства. Сведок је, заједно са саборцем Кабиријом, дуге агоније свог ратног друга малише³ кога је непријатељска граната приковала за бодљикаву жицу на ничијој земљи. Саборци желе да га извуку, али то је немогуће јер свуда око њих звижде гранате, тако да су на крају приморани да га убију да би му прекинули муке. Међутим, непријатељска офанзива не јењава и његови другови не могу да уклоне тело, сада већ и раскомадано од граната, које се наредних седам дана распада пред њиховим очима.

„Седмог дана у његовој близини је експлодирала граната и тело му се расцепило напола. Његова глава, спојена са раменима и делом утробе, откотрљала се према рову и на крају се као за инат окренула тако да су му очи биле упрте ка његовима, онима који су некада били његови саборци (...) Била је то права тортура. И тако је једнога дана Кабирија почео да вришти, испустио је један једини крик, оштар попут сечива, а потом се успентрао на грудобран, не марећи за Аустријанце, и одатле заврљачио гранату право на малишу (...) Стуб земље се дигао у ваздух, расувши унаоколо комадиће онога што је преостало од малише и одбацивши их далеко. Неки су завршили у рову, те су морали да их покупе рукама – рукама – и поново баце на ничији земљу, одакле су долетели“ (Барико, 2007: 66–67)

Барико се никада више неће вратити на овај догађај, али читаоцу је јасно какав је он процес иницирао у душама његових јунака Ултима и Кабирије.

1.2. Фобија од сећања

Ултимом и Кабирија не говоре о малишиној смрти, не зато што се тога никада не сете, већ управо зато што је повреда изазвана догађајем и даље толико актуелна, жива и дубока, да би свако евоцирање успомена изазвало само додатну бол. Када отац капетана који је након битке код Кобарида погубљен због дезертерства, покуша од Кобарије да сазна шта се заправо тих дана дешавало и како је његов син заиста страдао, Кабирија је захвалан саговорник, али само до оног тренутка када треба проговорити о малишином страдању, на том месту он заћути. Уцвельени отац наводи да се педесет два дана стрпљиво враћао у жељи да чује наставак приче и да је његов саговорник тек педесет трећег дана био у стању да му је исприча: „Када ми је Кабирија испричао ову причу, у затвору у којем сам након четири године трагања напокон успео да га пронађем, ућутао је на том месту, а онда је рекао да не жели даље да прича. Стрпљиво сам се враћао, тада, свакога дана, педесет два дана, и тек педесет траћег дана Кабирија је пристао да настави (...)“ (Барико, 2007: 64–65).

Кабријин отпор да говори о трауматском догађају представља једну од основних карактеристика посттрауматског стресног поремећаја. Жане овакву реакцију описује у својим студијама и назива је фобијом од сећања на трауму

³ Аутор намерно употребљава мало слово.

(Ван дер Колк, Ван дер Харт, 1995: 176). Он наводи да особа погођена траумом одбија да размишља и да говори о трауматском догађају јер жели да избегне бол коју то сећање у њој изазива, међутим, на несвесном нивоу, та иста сећања стално и неконтролисано навиру и тако се ствара унутрашњи расцеп који је повређеној особи пре свега несхватљив, а онда и непремостив.

Кабирија није једини лик у роману који покушава да заборави, ту је је и Елизавета, девојка у коју је Ултимом заљубљен, емигранткиња из Русије, која је у Октобарској револуцији изгубила дом и родитеље: „Рођена сам у дворцу који је имао педесет и две собе. Сада више не постоји, кажу, а на његово место је изграђено складиште за дрва. То је само једна од промена које су ме задесиле последњих шест година. Одлучила сам да заборавим све из свог претходног живота, а посебно своју земљу, која ми више не припада, и коју желим да избришем“ (Барико, 2007: 101).

Међутим, заједно са отпором свесног дела личности да се о трауматском догађају говори присутна је и потреба несвесног дела личности да се спорни догађај стално изнова призива у сећање. Ову двоструку немогућност: немогућности да се говори, са позиција свесног дела личности, и немогућности да се не говори, са позиција несвесног дела личности, Жане назива трауматском меморијом или трауматаким памћењем⁴.

2. Временска дислокација

2.1. Проблем смрти / Од тренутка до вечности

Деформације у перцепцији времена код особа погођених траумом, уочене су врло рано, још од тренутка када је психичка траума дефинисана као таква. Оне настају због чињенице да траума спада у категорију несвесних психичких процеса и да као таква не подлеже законима узрочно-последичних односа и стандардних хронолошких токова. Објашњавајући овај феномен Фројд се позива на Кантову поставку да су време и простор нужне форме нашег мишљења, а да су несвесни психички процеси „безвремени“, односно да нису временски сређени, да их време не мења и да нема никакав утицај на њих (в. Фројд, 2006: 30)⁵. Тако да трауматски догађај у свести погођене особе не подлеже нормалном процесу заборављања већ, по речима, Кети Карут, зауставља „хронолошки саг“ и остаје фиксиран „у сећању

⁴ Трауматско памћење, поред аутоматског и наративног, представља, по Жанеу, трећу врсту памћења које није интегрисано са осталим деловима меморије. Кети Карут наглашава да је способност да се оживи прошлост, када је траума у питању, „уско и парадоксално везана“ „са неспособношћу да јој се приступи“ (Карут, 1995: 152).

⁵ „Захваљујући извесним психоаналитичким открићима, ми смо данас у стању да и сами кажемо нешто о 'Кантовој поставци да су време и простор нужне форме нашег мишљења'. Сазнали смо да су несвесни психички процеси 'безвремени'. То пре свега значи да они нису временски сређени, да их време нимало не мења и да се идеја времена не може на њих применити. Посреди су негативне црте које могу да се објасне само поређењем са свесним психичким процесима“ (Фројд, 2006: 30).

и имагинацији, имун на проток времена“ (Ван дер Колк, Ван дер Харт, 1995: 177).

Бариков јунак, Кабирија, у одсудном тренутку, када је непосредно суочен са ужасом малишине смрти и приморан да остане у непосредној близини распршених остатака његовог тела, схвата право значење и сву тежину Ултимове приче о унутрашњој смрти:

„Изаћи ћемо живи одавде, али ћемо заувек остати мртви, говорио је. А Кабирија би му широком замахом руке збацио капу са главе, рекавши му, дај, глупане, ти увек нешто мудрујеш, али је заправо знао шта је Улtimo хтео да каже, и знао је да је то истина, а то је коначно спознао оног дана када је издахнуо малиша, али не зато што је малиша издахнуо, већ због начина како је издахнуо, односно због оног што је након тога уследило“ (Барико, 2007: 64).

Улtimo је поистоветио рат, бременим трауматским дешавањима, са смрћу која се „заувек“ настањује у његове учеснике. Трауматско искуство се тако од догађаја који има одређено време трајања преображава у унутрашњу, психичку константу, која ће представљати противтег садашњости и животу самом, повлачећи жртву трауме увек уназад, у прошлост, на тренутак сусрета са смрћу, односно упадајући у садашњост и собом доносећи сећање на смрт. Каи Ериксон ову појаву дефинише као моћ трауме да један јак емотивни удар претвори у константно стање: „То може да буде један тренутак у прошлости, али истрауматизовани ум задржава тај тренутак (...) тренутак постају месеци, догађај постаје стање“ (Ериксон, 1995: 185).

Није случајно што писац кроз Ултима и Кабирију говори о смрти заувек када жели да опише ефекат који је на његове јунаке имало малишино страдање. Они су живи, али је, након онога што се пред њима догодило, за њих наступила нека врста унутрашње психолошке и емотивне смрти и Барико је категоричан у тврдњи да она траје заувек: „И зато је Кабирија знао на шта је мислио Улtimo кад је рекао оно о смрти, да су сви они већ мртви, и да ће то заувек бити. (...) Било је то нешто кроз шта су прошли, што нико више никада неће моћи да избрише, и што ће носити у дуплом дну душе, попут каквих кријумчара страве. Посестриму смрт (Барико, 2007: 67). Инсистирајући на овај начин на категорији вечности, писац заправо интуитивно и обичним речима саопштава исту ону истину о безвремености несвесних психичких процеса до које долази Кант и после њега Фројд.

Феномен смрти је толико повезан са траумом да улази у саму њену дефиницију. Кети Карут запажа да бити погођен траумом заправо значи бити контаминиран, заражен смрћу која, кроз перцепцију трауматског догађаја, успева да се трајно настани у психу и да постане њен конститутивни елемент (Карут, 1996: 64). Тако да борба са траумом, заправо, предствља борбу са поунутрашњеном смрћу, и када се деси да превагне тај унутрашњи мрачни импулс, онда долази до самоубиства.

Самоубиством окончава живот и један од Барикових ликова, хирург који је на фронту од почетка рата и који је оцу стрељаног капетана био највернији извор информација, јер се увек налазио тамо где су борбе најинтензивније, јер

је све видео, све регистровао и све до у танчине пренео свом саговорнику. А онда је дошао крај рата, разрешење свих ужаса и повратак нормалном животу. Међутим, раскорак у њему постаје превелики, он више није способан да буде део те нове садашњости јер је трауматска прошлост заузела сав његов унутрашњи простор и, будући да са њом није могао да се избори, он се убија неколико година након рата.

2.2. Трауматска прошлост и бледа садашњост

Бавећи се проблемом временске дислокације унутар особе погођене траумом Кети Карут закључује да „прошлост на својеврстан начин поседује личност“ (Карут, 1995: 151). Овакво стање је карактеристично и за Барикове јунаке, за које, након трауматског догађаја, време практично престаје да тече, они живе само узгред, док сва њихова емотивна пажња остаје заробљена негде далеко у спорном тренутку у прошлости. Отац стрељаног капетана, који пише меморијал о бици код Кобарида са жељом да морално рехабилитује свог сина, налази се управо у таквој ситуацији. Он је свестан да је суштински остао заточен у прошлом тренутку, а да реално време садашње протиче практично без његовог учешћа: „Садашњост је за мене представљала само досадни замор док сам се враћао уназад кроз време (...) и стога, док је живот од мене тражио да у њему учествујем, могуће је да ја нисам био кадар да му поклоним дужну пажњу“ (Барико, 2007: 59), закључује он.

Слично се дешава и са Елизаветом. Трауматски догађај се одиграо у њеном детињству, али она се до смрти разрачунава с њим, светећи се због њега, свакоме ко јој је за освету доступан. На почетку она само машта о освети и бележи та своја маштања, да би затим дошло до затишја када оформљује породицу и, са стране гледано, води идеалан живот, међутим, у позним годинама, након смрти мужа, она схвата да бес из ње уопште није ишчезао, већ да је само био потиснут и сачекао прву погодну прилику да опет изађе ван. Као да нису протекле све те силне године између њеног детињства и старости, траума у њој је једнако жива као да се јуче догодила и једнако вапи за осветом:

„Не знам шта доведе једно дете до тога да одрасте са жељом за осветом, но мени се то догодило, и биле су узалудне све оне године које сам утрошила убеђујући себе да је то само дечији хир који треба победити. Глупости. Био је то гнев, опцијеност гневом, истрајност у гневу, то ме је одржало у животу, и ја сам била мртва све оно време у којем нисам желела то да разумем“ (Барико, 2007: 147-148).

Елизавета се до смрти свети за бол која јој је нанета у детињству и на тај начин инструментализује све преостало време свог живота у сврху разрачунавања са једним тренутком у прошлости.

Примери Елизавете и оца стрељаног капетана илуструју тезу да је релативизација времена у психи особе погођене траумом двосмерна: она се огледа, са једне стране, у унутрашњем продужавању тренутка у коме је дошло до трауме, али исто тако и у унутрашњем скраћивању периода који је након тога уследило. Тренуци у којима се одиграла траума остају изузетно живи у садашњости

и интензитет њиховог доживљавања као да продужава њихово трајање, док на-против, објективно, реално време постаје безлично, једнолично и на тај начин субјективно доживљено као скраћено, тако да људи живе у две различите фазе свој живот – трауматска прошлост и бледа садашњост. У прилог овој тези су и искуства преживелих из холокауста који сведоче о паралелном постојању два времена, два живота – садашњег живота у коме реално јесу, и живота трауме које из прошлости проваљује у садашњост без икакве најаве (Ван дер Колк, Ван дер Харт, 1995: 177).

Осврћући се на овај психички феномен Жане наводи да интензитет емотивне боли ствара временски дуалитет, паралелно постојање два време-на у психи повређене особе: време трауме и објективно време чији је проток стандардизован и притом инсистира на појму дуалитета, супротстављајући га појму расцепа. Он тврди да код трауме није реч о једној временској сфери и димензији, која се на било који начин дели или цепа, већ да у психи постоје две симултано егзистирајуће и истовремено активне временске сфере. Ниједно од ова два времена, по Жанеу, није ефективно, односно, човек се ни у једном не остварује, не спознаје себе, не може да оствари своје унутрашње развојно време, јер њега нема. Овај унутрашњи доживљај временског преклапања пред-ставља механизам који се, како време протиче, показује све мање одржив јер све дубље и озбиљније угрожава психичко функционисање. Проблем уочава и Барико и коментарише га кроз своје ликове: „(...) нисам могао а да не помислим на све оне које је рат наставио да убија, након што је оружје ућутало. Био је попут звери која је одвукла своје жртве у таму јазбине, и сада их је натенане прождирала, одржавајући их у животу што је дуже могуће како би сачувала топлину живог меса“ (Барико, 2007: 90–91).

К. Карут наводи да прогресивно појачавање ефекта трауме са протоком времена представљала најадекватније објашњење за високу стопу самоубиста-ва до којих долази много година након трауматског догађаја, онда када су се жртве нашле на сигурном и кад више нису биле ни на који начин физички уг-рожене (Карут, 1996: 64).

3. Решења

3.1. Прича

Хирург и многи други који су се попут њега убили неоспорно су изгуби-ли битку са траумом. За њима остаје питање да ли је уопште могуће добити ту битку и ако јесте, који пут води до победе. Психолози, психијатри и теоретича-ри трауме слажу се да је кључ у причи, да се претакањем у реч, изговорену или написану, трауматско искуство рационализује, односно, пребацује из сфере несвесног у сферу свесног. На овај начин долази до превођења једног несвес-ног психичког процеса имуног на проток времена, на стандардно искуство, које постепено подлеже природним процесима заборављања. Ан Мартен Па-

ран наводи да преживљени ужас тек именовањем добија облик и постаје нешто опипљиво против чега је могуће борити се, да прича трауматском искуству додељује временске координате на основу којих ће оно моћи да буде схваћено. Она тврди да: „(...) ако нема приче, онда (...) нема каузалности, не постоји пре, за време, нити после, јер траума превазилази наше уобичајене категорије мишљења и параметре свакодневног искуства“ (Паран, 2006: 116)⁶.

Писање као једна од могућих варијанти вербализације представља метод борбе са траумом за уцељеног оца који пише меморијал о бици код Кобарида и за Елизавету која пише дневник. Оца писање заправо једино и одржава у животу јер њиме практично оживљава свог сина. Он то и дословце потврђује, наводећи да, након синовљеве смрти, готово ни за шта друго није живео сем за писање: „(...) ову болну вежбу сећања дугујем најдубљем и најдражем осећању које ми је преостало (...) И тако сам се годинама враћао, у сваком слободном моменту који сам крао од свога посла, у дане једног рата који нисам водио: и то је био мој једини задатак за читаво време мира. Нисам готово ни за шта друго живео“ (Барико, 2007: 59).

И док капетанов отац пише директно о својој трауми, Елизавета води дневник својих маштања које читаоцу представља као реалне догађаје. Она интензивно пише у првим годинама након Октобарске револуције и бекства у Америку: „Занемела сам у неком заборављеном тренутку свог детињства, а после се више ништа није могло учинити. Међутим, пуно сам писала“ (Барико, 2007: 132) – закључује Елизавета.

Иако не пише о својој трауми, сам чин писања за њу представља катарзи-чки моменат. Осврћући се много година касније на своје младалачко писање, она у њему види неку врсту вербалне компензације за преживљене губитке, како у свом, тако и у Ултимовом случају: „Наше су младости биле попут заточеништва, попут каквог бесмисленог изгнанства, и једино што смо могли било је да замишљамо све оно што нисмо имали. Приче“ (Барико, 2007: 132).

3.2. На путу до приче

Показало се, међутим, да вербализовати трауматско искуство није лако и да, ма колико се у том правцу улагали напори на свесном нивоу, до вербализације често не може да дође одмах и директно због јаког отпора који пружа несвесни део личности на коме је траума и забележена. Амерички психијатар Џудит Херман наводи да, када се пацијенти одваже да причају о својим траумама, они постају све неодлучнији и теже се изражавају како се у причи приближавају најболнијим тренуцима, често тада престану да говоре и прелазе на невербалне облике комуникације као што су цртање и бојење. Она ово објашњава чињеницом да је природа трауматских успомена визуелна, тј. „иконичка“, и да се сликом, лакше него речју, може допрети до оне кључне „неизбрисиве слике“ која представља срж трауме (в. Херман, 2012: 283–284). Позивајући се на Брета и Остро-

⁶ Јасмина Ахметагић такође наводи, позивајући се на Питера Брукса, да: „(...) приповедачи наративом постављају трагове догађаја, да би их привели свести“ (Ахметагић, 2014: 9).

фа, Ван дер Колк и Ван дер Харт такође наводе да „немогућност да се успомена организује кроз речи и симболе, препушта ту успомену да буде организована на сензомоторном и иконичком нивоу (Ван дер Колк, Ван дер Харт, 1995: 172).

Бариков главни јунак Ултимо, одбија да говори о својим траумама. Код њега се успоставља механизам такозване „визуелне експресије потиснутих конфликта“ (Самарцић, Шпирић, 2004: 52). Притом се под тим не подразумева буквална визуелна експресија преживљеног, већ стварање унутрашњих слика, које у Ултимовом случају немају никакве везе са његовом траумом. Он бежи од издаје и несреће у својој породици, ужаса малишине смрти, пораза код Кобарида и заробљеништва у фантазијама о идеалној кружној стази. Ултимо бира бег у савршенство, у нешто што представља антипод сваком немиру, свим траумама и комплетном бесмислу који га окружује. Та визија за њега представља формулу за спас коју је успео да пронађе унутар себе:

„Али ја сам у том поразу доживео потпуни губитак себе. Нисам више био нико, кад сам се обрео у заробљеништву, а као заробљеник сам био на путу да се рас-точим, заувек. А онда под маском једне писте за слетање, видео сам ту стазу. Имала је у себи нешто чудно, рекох вам, нешто свето. (...) Осећао сам како ми се издалека враћа снага коју сам давно изгубио, и видео како се на том патрљку од стазе склапају парчићи света које сам тако расуте трпео годинама, не успевајући да их одржим на окупу“ (Барико, 2007: 98).

Ултимо не разрешава своје трауме, он од њих бежи, или боље речено, склања се, али то не значи да се са њима не бори. Иако нема снаге да се директно суочи са оним што га је повредило, визија кружне стазе му помаже да заборави, барем толико да превари мрачне импулсе које су трауме усадиле у њега и да настави да живи у својој имагинарној компромисној реалности. На овај начин он успева да избегне сечива трауматске прошлости, али, нажалост, и објективну реалност садашњег тренутка.

Закључак

Барикови јунаци су суштински обележени преживљеним траумама које носе са првих линија фронта, из револуционарних превирања, породичних бродолома, или пак ранама које им доноси смрт најближих чланова породице. Међутим, њихове трауме нису најразорније у тренутку настајања. Њихова права трагика настаје накнадно и не мери се више моментима већ свим преосталим временом, слике и емоције изазване трауматским догађајем остају да живе у њима и преображавају се од тренутка у стање. Заточени у хаотичној реалности испреплетаних временских сфера, свеприсутне прошлости оличене у болним успоменама и скоро неприметне садашњости, јунаци очајнички траже излаз, покушавају да повежу покидане хронолшке нити унутар себе кроз писање, причање, маштање, и то им помаже да преживе, али не и да се исцеле кроз заборав.

Литература

- Асман, Алаида. 2011. *Дуга сенка прошлости: култура сећања и политика повести*. Београд: Библиотека 20.век.
- Ахметагић, Јасмина. 2014. *Приповедач и прича*, Лепосавић: Институт за српску културу.
- Барико, Алесандро. 2007. *Ова прича*. Београд: Паидеиа.
- Van der Kolk, B. and van der Hart, O. 1995. The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. In: *Trauma : Explorations in Memory*, Cathy Caruth, 158-183. Baltimore: John Hopkins University Press,.
- Erikson, Kai. 1995. Notes on Trauma and Community. In: *Trauma : Explorations in Memory*, Cathy Caruth, 183-200. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy. 1996., *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy. 1995. *Trauma : Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Куљић, Благоје. 2003. *Психофизичка траума и акутни стресни поремећај*. Београд: Задужбина Андрејевић.
- Parent, Anne Martine. 2006. Trauma, témoignage et récit: la dérouté du sens. *Portée*, 34, 2/3, 113-125.
- Самарцић, Р. и Шпирић, Ж. 2004. Посттрауматски стресни поремећај. *Војномедицински преглед*, 61, 1, 47–57.
- Felman, Sh. and Laub, D. 1992. *Testimony crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. London: Routledge.
- Фројд, Сигмунд. 2006. *Психологија масе и анализа ега: изабрани списи*. Београд: Федон.
- Херман, Џудит. 2010. *Траума и опоравак: структура трауматског доживљаја*. Нови Сад: Психополис институт.

Ljiljana Petrović

TRAUMATISME ET DÉLOCALISATION TEMPORELLE DANS LE ROMAN *CETTE HISTOIRE-LÀ* DE ALESSANDRO BARICCO

Notre travail a pour but d'examiner le phénomène du doublement des sphères temporelles dans la conscience des héros traumatisés du roman *Cette histoire-là* de A. Baricco et d'envisager les issues de ce processus. Ayant créé une tension émotive extrêmement négative dans la psyché, l'événement traumatisant bloque ses victimes et les tient enfermés dans le passé, tandis que le moment présent, où ils passent réellement leurs vies, reste quasiment inaperçu. De cette manière les traumatisés sont deux fois

délocalisés d'un point de vue temporel : ils ne peuvent pas s'adapter psychiquement au présent auquel ils appartiennent physiquement, et d'un autre côté, ils ne peuvent pas retourner physiquement dans le passé où ils sont bloqués au niveau de la psyché. Les effets du traumatisme ne s'affaiblissent pas au cours du temps, mais, au contraire, s'aggravent progressivement. Le rapport des victimes envers l'évènement traumatisant est complexe : ou ils refusent d'en parler, ou ils deviennent obsédés par celui-ci. Les solutions qui s'ouvrent aux héros de Baricco sont différentes : ils s'échappent dans l'imaginaire, tentent d'affronter le problème à travers l'écriture, ou se suicident. La question est considérée à travers les travaux théoriques de Pierre Janet, Cathy Caruth, Kai Erikson, Aleida Assmann.

ljiljanalingua@gmail.com

RUŠEVINA LEPOTE I MULTITEMPORALNOST U ROMANU *ZLATNI PAVILJON*

Sažetak: Izostavljajući naturalistički postupak u romanu *Zlatni paviljon* (*Kinkaku-ji*) (1956), baziranom na stvarnom događaju, Jukio Mišima (Yukio Mishima) u fokus dovodi pitanje destrukcije lepote kroz priču o studentu koji je podmetnuo požar u čuvenom zen-budističkom hramu u Kjotu. Ovaj rad preispituje pojam lepote u okviru određenih koncepata japanske estetike koji se zasnivaju na vremenskom određenju, od setnog osećanja neizbežne prolaznosti (*mono no aware*) do suptilnog nagoveštaja, u potpunosti nedokučivog, večnog (*yūgen*). „Struktura lepote“ Zlatnog paviljona pronalazi se u ništavilu koje se u zen-budizmu sagledava kroz vremensku složenost. Nasuprot ustaljenim konvencijama estetike Zapada, japanski teoretičari, poput Keiđija Nišitanija (Keiji Nishitani), ideal lepote pronalaze u efemernom. Oslanjajući se na teorijske pretpostavke japanskih filozofa Kjoto škole, posebno odnosa temporalnosti i pojma *basho*, kao i određenja vremena kao *kontinuiteta diskontinuiteta* Kitara Nišide (Kitaro Nishida), razmatra se pitanje odnosa moći estetike, opsesije nedostiznim idealom i (samo)uništenja u kontekstu vremena kao večite promene.

Ključne reči: *Zlatni paviljon*, lepota, *mono no aware*, *kire tsuzuki*, Nišitani, *kontinuitet diskontinuiteta*, Nišida, *yūgen*, *sabi*

1. Uvod

U istočnoj filozofiji promišljanje vremena se opire idejama linearnog i nerepetitivnog i inklinira cikličnim fragmentarnostima. U okvirima ovako postavljene temporalnosti, koncept nestalnosti zauzima značajno mesto u japanskoj ontologiji i estetici.

Postavljajući u fokus roman Jukija Mišime (Yukio Mishima), *Zlatni paviljon* (*Kinkakuji*) (1956), ovaj rad preispituje pojam lepote u okviru određenih koncepata japanske estetike koji se zasnivaju na vremenskom određenju, kao i kroz teorijske pretpostavke japanskih filozofa (prevashodno Kjoto škole) koji se bave problematizovanjem vremena.

Narativ o učeniku Mizogućiju koji je podmetnuo požar u čuvenom zen-budističkom hramu u Kjotu, baziran na stvarnom događaju, Mišima generiše kao platformu za razmatranje pitanja odnosa vremena i umetnosti, lepote i destrukcije. Uništenje remek-dela zen-budističke arhitekture posledica je nepokolebljive opsesije

lepotom koja je tokom više od pet stotina godina odolevala svim neizvesnostima u protoku vremena, uključujući i opasnosti od ratnih razaranja. Roman *Zlatni paviljon* insistira na krajnjoj nedokučivosti sveta, u kojem se jednoznačnosti iznova negiraju i prevazilaze u kompleksnosti vremena.

2. Polifonija lepote – između stvarnosti i imaginacije

Na samom početku, osvrnula bih se na japanski koncept *mono no aware* koji se odnosi na *patos* stvari, tačnije na setno osećanje izazvano neizbežnom prolaznošću. U japanskoj književnoj kritici, visoko se vrednuju¹ tekstovi koji uspešno transponuju takav senzibilitet i time suštinski upućuju na neizvesnost i ograničenost egzistencije. Lepota trešnjinog cveta uslovljena je nestajanjem i pronalazi se na mestima budućih opalih latica. Iako Mišima izostavlja naturalistički postupak, *mono no aware* Zlatnog paviljona iniciran je gotovo i pre samog čitanja romana, jer je poznata činjenica da je hram uništen u požaru. Pomenuti ideal je prepoznat kao eho već poznatog kraja; odjeci prihvatanja neizbežne konačnosti prisutni su i u mnogim fasciniranim opservacijama naratora Mizogućija.

Prvobitna prekomernost upisivanja lepote u *Zlatni paviljon* koji nikada nije video uživo, postavlja se kao začetak njegove izrazite opsesije paviljonom koja vodi ka nasilnim impulsima za uništenjem. Njegova impresioniranost ne potiče iz susreta sa reprodukovanim slikama i fotografijama paviljona u udžbenicima koje je čitao, već se generiše kroz medij jezika – na osnovu očevih priča o nesvakidašnjoj lepoti paviljona i samog oblika kineskih karaktera kojima se ispisuje njegov naziv. Mizogući prepoznaje lepotu nečijeg lica, krhkog cveta okupanog jutarnjom rosom, ili veličanstvenih, pretećih oblaka praćenih munjama kao odblesak ideala lepote paviljona. On insistira na gotovo fiktivnoj lepoti zdanja, ulažući „svu svoju snagu i moć“ kako bi zamislio lepotu paviljona „bez obzira na njegovu stvarnu lepotu“ (Mišima, 1999: 28). Čini se da Mišima već na samom početku romana, upućuje na stanovište da lepota mora biti izmeštena iz stvarnosti, ma kakva ta stvarnost bila, odnosno da je ideal lepote suštinski neuhvatljiv u konkretnoj manifestaciji ideje, koliko god bile prepoznatljive karakteristike izuzetnosti posmatranog objekta.

Međutim, Mizogućijev iluzorni ideal lepote biva izneveren u njegovom prvom susretu sa paviljonom. Razočaran u vizuelni identitet građevine, nakon što se i fizički ponovo udaljava od paviljona, Mizogući razvija narativ o lepoti koja se skriva od pukog posmatrača, dostupnoj samo onima koji pažljivo ispituju pojedinosti, otklonivši prepreke obmanjujuće neprivlačnosti. Kasnije, otkrivajući da mu u direktnom susretu sa paviljonom njegova lepota izmiče, Mizogući moli za trenutak sagledavanja imanentnosti lepote koja bi prethodila onoj mentalnoj slici koja je konstruisani ishod njegove imaginacije. Zakašnjenje u prepoznavanju lepote posebno je vidljivo i u repetitivnim scenama pokušaja gubljenja nevinosti kada se Mizogućiju neizostavno

¹ Čuveni japanski teoretičar osamnaestog veka, Motori Norinaga ukazao je na značaj pomenutog koncepta u delu Murasaki Šikibu (Murasaki Shikibu) – *Priča o princu Genđiju* (*Genji monogatari*), insistirajući na ovom idealu „japanske osećajnosti“ kao suštinski određujućeg za japansku književnost.

u svesti pojavljuje Zlatni paviljon, blokirajući seksualni nagon prema ženi. Tačnije, u pomenutim situacijama, protagonista ne prepoznaje lepotu kojoj bi trebalo da se prepusti, već mu se ukazuje zdanje čiju lepotu prvobitno nije mogao u potpunosti da prozre.

Shodno tome, sagledavanje lepote je svojevrsan paradoks, uslovljen neopodno distancom od predmeta posmatranja i sofisticiranim pogledom kadrim da prepozna izrazite estetske vrednosti u sveprožimajućim pojavnim nesavršenostima.

Udaljenost od lepote, prostorna i vremenska uspostavlja se kao uslovnost za njeno suštinsko promišljanje. Narator Mizogući navodi sledeće:

„Srušila se moja vizija da Zlatni paviljon i ja živimo u istom svetu. Sada se moramo vratiti svom prvobitnom stanju, ali to će biti stanje još beznadežnije od ranijeg. Stanje u kojem ja živim na jednoj strani, dok lepota postoji na drugoj. Stanje koje se nikada neće promeniti, dokle god ovaj svet bude trajao“ (Mišima, 1999: 88).

Monološka ispovest naratora otkriva da fasciniranost hramom potiče prevashodno od njegove vlastite ružnoće. Zapravo, Mizogućijev odnos prema paviljonu određen je sledećim dihotomijama – ružno-lepo, kontinuitet-diskontinuitet, konkretnost-ideal.² Njegovo mucanje postavlja ga u tok neprestanog prekida, odvojenosti od spoljnog sveta u kojem stvarnost postaje trula iščekujući dovršenost misli, gubeći boju i „svežinu kakva je upravo [Mizogućiju] odgovarala“ (Mišima, 1999: 10). Sa druge strane, čini se da je postojanost lepote paviljona permanentna i nepokolebljiva. Ushićenje opasnošću da paviljon može biti uništen tokom vazdušnih napada, približava paviljon i Mizogućija jer su, kako narator zaključuje, njegovo „slabašno, ružno telo“ i čvrst paviljon koji se sastojao „od lako zapaljivog ugljenika“ (Mišima, 1999: 65) jednako podložni uništenju. Opčinjenost građevinom koja odoleva vremenu i samim tim suštinski je razdvaja od smrtnih posmatrača, pojačava se idejom o mogućnosti njene potpune destrukcije u ratnim uslovima. Međutim, opsesivni učenik preuzima na sebe čin destrukcije paviljona, jer se plauzibilnost uništenja gubi kapitulacijom Japana. Za njega, lepota postoji kao izraz kontradikcije većitog i konačnog:

S jedne strane, uobraženje o besmrtnosti zasnivalo se na očiglednoj uništivosti ljudskih bića; s druge strane, na izgled neuništiva lepota Zlatnog paviljona navodila je na pomisao o mogućnosti njegovog uništenja. Smrtna bića, kao što su ljudska stvorenja, ne mogu se iskoreniti; a neuništive stvari, kao što je Zlatni paviljon, mogu da se unište. Zašto to još niko nije shvatio? Moj zaključak je, nesumnjivo, bio originalan. Kada bih ja zapalio Zlatni paviljon, koji je 1897. godine proglašen za nacionalno blago, onda bih izvršio delo čistog razaranja, konačnog uništenja, delo kojim bih zaista upropastio jedan deo lepote koju su ljudska bića stvorila na ovom svetu (Mišima, 1999: 262–263).

Mizogućijeve konfuzne misli o lepoti dobijaju svoju završnicu u ideji o uništenju ljudske tvorevine čime bi se negirala „uobrazilja“ da se smrtnost života prevazi-lazi delima koja ostaju da žive večno.

² Videti: "Beauty and Eroticism in Mishima's *The Temple of the Golden Pavilion*", S. Karim (S. Carrim), koja pomenute dihotomije razmatra pozivajući se na ideju erotizma Žorža Bataja.

3. Presecanje kontinuiteta kao čin otelotvorenja ideala lepote

Zlatni paviljon se može čitati kao Mišimina metafora o umetničkom delu čija se vrednost opire vremenskoj destrukciji. Upravo zbog pomenute metafore, moramo se osvrnuti na kratki esej o ikebani, japanskog filozofa Keiđija Nišitanija (Keiji Nishitani) koji razmatra odnos vremena i umetničkog dela. Zastupajući stanovište da sva umetnička dela imaju ograničen vek trajanja i da je neumitno njihovo iščezavanje pod stuporom vremena, Nišitani ističe da se upravo kroz umetnička dela reflektuje poriv umetnika da se suprotstave takvoj temporalnoj uslovljenosti. Ikebana operiše kao direktna i radikalna suprotnost težnji ka večnom, jer je usmerena na lepotu koja se prepoznaje u kratkom vremenskom roku. Efemerna lepota ikebane jeste lepota koja večnost otelotvoruje u trenutku i koja je generisana iz „nestalnosti samog vremena“ (Nishitani, 2011: 1198). Princip japanske estetike koji se može prepoznati u okviru ikebane jeste *kire tsuzuki – presecanje kontinuiteta*. Nišitani smatra da biljke koje rastu iz zemlje upućuju na „biće koje pokušava da negira vreme dok je u njegovom toku“ (Ibid.), reč je o ukorenjenim entitetima čije uporno opiranje vremenskim uslovima i okruženju predstavlja varku o egzistenciji koja istrajava. Termin ikebana doslovno nosi značenje „cveće koje živi“, jer se odsecanjem od korena iskazuje prava priroda svakog bića u svetu nestalnosti. *Presecanje kontinuiteta* jeste princip koji upućuje na lepotu odsečenog cveta koji više ne može da negira vreme svojim ukorenjenim porivom za reprodukcijom.

Moglo bi se reći da je iluzija o večnom trajanju od jednakog značaja za čoveka kao iluzija lepote. Naime, za Mišimine likove lepota je nedokučiv privid kroz koji se prelama umetnost:

„E pa, lepota – lepota koju ti toliko voliš – to je iluzija preostalog dela, suvišnog dela, koji je dodat znanju. To je iluzija, drugi način podnošenja života – koju si ti pomenuo. Moglo bi se reći da, u stvari, lepota i ne postoji. Upravo znanje je ono što čini tu iluziju tako jakom i što joj daje snagu stvarnosti. Sa stanovišta znanja, lepota nikada nije uteha. Ali kad se blisko sjedine te dve stvari, lepota, koja nikada nije uteha, s jedne strane, i znanje, s druge strane, rađa se nešto drugo. A to drugo je prolazno i kratkovečno poput mehura, i krajnje beznadežno. Ipak, nešto se rađa. A to nešto ljudi nazivaju *umetnost*.“

„Lepota...“, rekao sam i zgrnuo se od napada mucanja. Bila je to bezgranična misao“ (Mišima, 1999: 293).

Kantova ideja da lepe stvari nagoveštavaju da se čovek uklapa u svet³, čime se kroz estetiku esencijalno briše radikalna razdvojenost čoveka i sveta, ne uspeva da se održi u Mišiminom romanu. Mizogučijeva neprilagođenost je prisutna od samog početka uprkos njegovom prepoznavanju lepote a tek sa uništenjem paviljona, on zapravo pristaje da živi u svetu u kojem se do tog trenutka nije mogao osećati spojnim. U pitanju je kantovska pozicija u obrnutom ključu, lepota paviljona učvršćuje ponor između glavnog junaka i sveta kojem (bi trebalo da) pripada, a njihovo približavanje uspostavlja se kroz destrukciju te lepote.

³ “Die Schöne Dinge zeigen an, dass der Mensch in die Welt passe” (Immanuel Kant, ‘Reflexionen zur Logik,’ Akademie-Ausgabe, Berlin: Reimer, 1914, XVI, 127 [Nr. 1820 a]).

Istovremeno, potrebno je istaći da se u skladu sa japanskom estetikom, lepota Zlatnog paviljona odražava zahvaljujući pomenutom rušilačkom činu. Iz sledećeg citata postaje jasno da je Mizogući motivisan da Zlatni paviljon pretvori u ideal japanske estetike upravo onda kada uočava da paviljon odoleva vremenu:

„Poraz Japana u ratu bio je za mene iskustvo neuporedivog očajja. Još i sad mi pred očima iskrsava ona plamena sunčeva svetlost na dan kapitulacije, petnaestog avgusta. Ljudi su govorili da su sve vrednosti porušene; a i u meni se, naprotiv probudila večnost, ona je oživela, i zahtevala svoja prava. Večnost koja mi je govorila da će Zlatni paviljon ostati tu zauvek“ (Mišima, 1999: 88).

Mizogućijeva želja za uništenjem paviljona odgovara principu *presecanja kontinuiteta*, jer požar koji izaziva drastično prekida kontinuirani vremenski tok umetničkog dela, u iščezavanju paviljona isijava lepota sveta nestalnosti.

Nišitani razlikuje dve vrste umetnosti, one koja uporno stremlji večnosti kroz negaciju temporalnosti i druge koja „pokušava da razotkrije večnost postajući radikalno temporalna“ (Nishitani, 2011: 1198). Slično nagoveštava i Mišima kroz lik Kašivagija, naratorovog prijatelja, kome je „trajna lepota bila mrska“ te je „mrzeo arhitekturu i književnost“, i koji je u domenu umetnosti cenio muziku „koja trenutno nestaje“ ili ikebanu „koja uvane za nekoliko dana“ (Mišima, 1999: 189). Sa druge strane, Mizogući naizgled jednako vrednuje obe vrste umetnosti, jer se fokusira na različite manifestacije lepote:

„Međutim, kako je čudna lepota muzike! Kratkotrajna lepota koju svirač ostvaruje pretvara određeno vreme u čist kontinuitet; izvesno je da on nikada neće biti ponovljen; poput postojanja mušica koje žive jedan dan i drugih bića tako kratkog veka, lepota je savršena apstrakcija i kreacija samog života. Ništa nije tako slično životu kao muzika; međutim, iako je Zlatni paviljon istog tipa lepote, ništa ne bi moglo biti udaljenije od sveta i prkosnije prema svetu nego lepota ove zgrade“ (Mišima, 1999: 190).

Ipak, Mizogućijev destruktivan čin razbija konvencionalni pristup lepoti kroz očuvanje, ona se čuva upravo kroz uništenje, kroz prekidanje kontinuiteta i stvaranje prostora za nove iluzije pokrenute narativima onih koji su bili svedoci izuzetnosti paviljona.

„Možda je lepota čak imala prava da od mene zahteva da se odreknem svog ranijeg cilja. Jer sasvim je jasno da je nemoguće dodirivati večnost jednom rukom, a život grabiti drugom. Ako je smisao postupaka koji se odnose na život ta zakletva odanosti izvesnom trenutku i nastojanje da taj trenutak ne bude poremećen, onda je možda, Zlatni paviljon u potpunosti svestan toga, tako da za izvesno vreme prestaje da bude uobičajeno ravnodušan prema nama. Čini mi se da je hram uzeo oblik jednog jedinog trenutka i da me je posetio ovde u parku, kako bih uvideo koliko je isprazna moja žudnja za životom. U životu se opijamo jednim trenutkom što dobija oblik večnosti; ali Zlatni paviljon je bio potpuno svestan da je takav trenutak beznačajan u poređenju s onim što se dešava kada večnost uzme oblik jednog trenutka, kao što je bio ovaj slučaj sa hramom. Upravo u takvim trenucima, činjenica o večnosti lepote može zaista da blokira naš život i zatruje naše postojanje. Trenutna lepota koju nam život dozvoljava da ugledamo bespomoćna je protiv takvog otrova. Taj otrov je potpuno skrši i uništi, obnaživši, najzad, sam život pod svetlosmeđim bleskom ruševina“ (Mišima, 1999: 172).

U Mizogučijevom diskursu lepota fluktuirá između trenutka i večnosti, a „stvarnost“ života moguće je sagledati tek u ruševinama. Metafora ruiniranog paviljona upućuje na „konkretnost ideje“, jer se u ruševini otelotvoruje njena nematerijalnost. U analizi Harmsovih rukopisa, Branislav Jakovljević ukazuje da je *providnost* tajna ruševine, jer se ruševina „nikada ne zatvara potpuno nad sobom“, već pruža mogućnost gledanja same strukture. „Zbog toga se često, od romantičara naovamo, slika ruševine povezuje sa pojmom vremena i melanholije“ (Jakovljević, 2004: 9). Ipak, Jakovljević uvodi termin „obratne ruševine“ – Harmsovog dela koje izrasta kao da jeste ruševina, okarakterisanog kao „efermernalnost“, i čiji je tekst na suprotnoj strani od „fiksno i statično“. U okviru istog stanovišta, značaj uništenog paviljona ogleda se u fragmentarnosti njegovog postojanja, jer evidentna krhkost njegove materijalnosti inkorporira ideju večnog u svoju strukturu ili u prazninu koja se otvara između skeleta konstrukcije.

Bartovim uvidom da „praznina bez riječi uspostavlja Pismo“ (Barthes, 1989: 10), prepoznajemo da se u Japanu, praznina utemeljuje kao ono što motiviše, čiji „nedostatak smisla u 'zapadnom' značenju riječi, kao onog što je puno, čvrsto, što je ishodište, temelj“ (Marić, 1992: 288) i postaje krajnja vrednost u svetu nepostojanosti. Takva praznina omogućava cikličnost, kontinuitet i dalje formiranje novih perspektiva. Zlatni paviljon koji gori, prevazilazi hronološku temporalnost, i upućuje na koncept vremena Kitara Nišide (Kitaro Nishida) kao *kontinuiteta diskontinuiteta* (*hirezoku no renzoku*) koji podrazumeva da vreme nestaje, prekida se iz trenutka u trenutak i istovremeno se rađa.

U Nišidinom filozofskom diskursu, koncept vremena se upotpunjuje pojmom *basho* (mesto) koji je potrebno podrobnije objasniti. On japansku kulturu smešta u „imanentan svet“ baziran na realnom svetu u kojem su subjekt i objekt dijalektički sjedinjeni, određujući je „emotivnom“ a ne „intelektualnom“, jer negira racionalno stanovište i ne teži večnom (Uehara, 2009: 154–155). Apsolutno ništavilo karakteriše *basho*, ono je samo-određujuće bez međusobno determinističke relacije između subjekta i objekta (Nishida, 2011: 657). „Primenjujući logiku koncepta *basho*, vreme nije linearni tok od večne prošlosti do večne budućnosti“ (Uehara, 2009: 158), već se jedino pronalazi u *potpunoj sadašnjosti* (*zettai genzai*) ili *večitom sada* (*eien no ima*). Ovaj koncept nastaje iz Nišidine težnje da se prevaziđu opoziciona uporišta subjekta i objekta, individualnog i univerzalnog. Platonovsko percipiranje ideja unutar vidljivih oblika, podrazumeva istrajnost i večnost, dok Nišida zastupa polazište da istočne kulture otkrivaju oblik u nevidljivom, odnosno „iskazuju ono što još nije doseglo formu“ (Uehara, 2009: 157). Praznina spaljenog paviljona ne upućuje nužno na ideju lepog, rezistentnog uprkos fizičkoj destrukciji, već na strukturu lepog koja se sagledava kroz vremensku složenost. Ako prihvatimo da je vreme bez početka i kraja, u sadašnjem trenutku su sadržani i početak i kraj, odnosno ono što čini postojanje jeste simultanost početka i sadašnjosti i kraja i sadašnjosti. Ništavilo paviljona predstavlja samo-određujući princip sveta, izmičući hronologiji, istorijskom kontekstu i suštinski pravolinijskoj koncepciji vremena.

U značajnom delu *Deadly Dialectics – Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima* (1994), Roj Stars (Roy Starrs) tvrdi da Mizogučii svojim činom

spaljivanja paviljona simbolički nudi „lekciju ništavila“ dekadentim „modernim“ monasima koji su isuviše opčinjeni materijalnom lepotom hrama (Starrs, 1994: 185). Jednako se opirući idejama sveta kao jedinstva mnoštva ili kao mnoštva pojedinačnosti, Nišida predlaže koncept sveta potpunog Ništavila – večitog kretanja. U protoku vremena od jedne sadašnjosti do sledeće, uspostavlja se „kreativnost“, jer stvarnost „ima formu“, odnosno uslovljena je „odlučivanjem kroz jedinstvo opozita“ (Nishida, 1966: 167). „Menjajući kompoziciju stvari“ (Ibid.), pretvarajući ideal lepote u zgarište materijalnosti, Mizogući se postavlja kao izvanredan primer Nišidinog razumevanja sveta kao permanentnog stvaralačkog impulsa.

Džon V. M. Kramel (John W. M. Krummel) u *Nishida Kitaro's Chiasmatic Chronology – Place of Dialectic, Dialectic of Place* (2015) objašnjava pomenuti Nišidin koncept na primeru želje koja se postavlja između sopstva i stvari. Unutrašnja želja usaglašava spoljašnji objekat sa svojom subjektivnošću, ali „istovremeno predstavlja apsolutni prekid ili razliku između te unutrašnje subjektivnosti i njenog spoljašnjeg objekta kao *drugog*“ (Krummel, 2015: 103). Oslanjajući se na Kramelovu pretpostavku da želja posreduje između „povezivanja i razdvajanja“ unutrašnjeg i spoljašnjeg, sopstva i objekta, *kontinuitet diskontinuiteta* se na Mizogućijevom primeru očitava upravo kroz njegovu neprekidnu usmerenost na paviljon, koja i njega samog u jednom trenutku zbunjuje („Jesam li ja posedovao hram ili je hram posedovao mene?“ (Mišima, 1999: 180)). Upravo Nišidina ideja o subjektima koji „žive umirući“, odnosno kao *kontinuitetima diskontinuiteta*, omogućava razumevanje svih kontradiktornosti Mizogućijevih promišljanja. Različitost svakog pojedinačnog trenutka u personalnom kontinuitetu generiše subjektivnost koja se neprestano menja, stvarajući sopstvo kroz kontinuirani „proces sjedinjenja“ u sadašnjosti (Krummel, 2015: 103). Shodno tome, Mišima uspeva da dvostruko uspostavi princip Nišidinog koncepta – kroz naratora (i njegove protivrečnosti i nestabilnosti) i paviljon (koji istrajava kao ideal lepote nezavisno od toga da li odoleva vremenu ili biva uništen). Izjednačeni kroz *kontinuitet diskontinuiteta*, Mizogući i paviljon zapravo dele poziciju protagoniste romana.⁴ Pored toga, ova dvoslojnost protagonističke figure izvanredno odgovara Nišidinom određenju *čistog iskustva* koje se manifestuje „kada neko neposredno doživljava vlastito stanje svesti, [a] tada još uvek nema subjekta ili objekta, a saznavanje i njegov objekat su potpuno ujedinjeni“ (Nišida, 2012: 7). Neophodno je razjasniti da Nišida pod terminom *čisto iskustvo* podrazumeva trenutnu svest „o činjenicama kakve jesu“ (Nišida, 2012: 8), ali da apstraktni pojmovi nikada ne prevazilaze takvo iskustvo. Shodno tome, Mizogućijeva kontemplacija o lepoti, suprotno konvencionalnom rezonovanju o apstrakciji van dometa neposrednog iskustva, omogućava mu *čisto iskustvo* i čini ga nerazdvojnim od samog paviljona. Neraskidiva veza sopstva i objekta, koja se iznova uspostavlja i prekida kroz različitost trenutaka otelotvorena je u binarnosti protagoniste romana.

⁴ U pogovoru dela *Zlatni paviljon*, Dejan Razić drugačijom argumentacijom dolazi do istog zaključka o Zlatnom paviljonu kao „pravom protagonisti“.

4. Zaključak

Na samom kraju, uputila bih i na dva koncepta japanske estetike – mističnog, suptilnog nagoveštaja, u potpunosti nedokučivog, mračnog – *yūgen* i *sabi* koji prepoznaje lepotu nesavršenosti, neprekidno nastajući i gubeći se u ništavilu. Sintetizujući sve „suprotnosti i nesklad u svakom delu [ovog] zdanja“, sa lepotom koja „nikada nije dovršena ni u jednom pojedinačnom detalju hrama“, već uvek ispunjena svojevrsnim „nemirom“, Mizogučijev monolog istovremeno uključuje oba pomenu ta principa:

„Ipak nisam bio siguran da li je lepota identična sa Zlatnim paviljonom ili je izatkana od istog kvaliteta kao i noć ništavila, koja okružuje hram. [...] Lepota je bila i svaka pojedinost i celokupna građevina, i sam Zlatni paviljon, i noć koja ga je obavijala. [...] Nagoveštaj lepote sadržane u jednom detalju povezan je sa sledećim nagoveštajem lepote; i tako su razni nagoveštaji lepote *koja nije postojala* postali podloga i motiv Zlatnog paviljona. Takvi nagoveštaji bili su znaci ništavila. Ništavilo je bilo sama struktura te lepote“ (Mišima, 1999: 344).

Sabi prepoznaje svojevrsnu lepotu u okrnjenim predmetima, izbledelim bojama i patini koju vreme donosi, takvi predmeti simbolišu zen-budističko ništavilo (*mūjo*) u kojem se ogledaju nestalnost i nezaustavljivi protok vremena. Često razmatran i u polju japanske književnosti (prevashodno poezije), kompleksan koncept *yūgen* prate elementi aluzivnog, neobjašnjivog i krajnje nedokučivog. Otkrivajući lepotu „koja nije postojala“, već je oduvek bila samo implikacija iluzije, Mizogučijev zapravo pronalazi *sabi* vrednost u građevini, dok istovremeno izražava *yūgen* odbacujući jednoznačnost u definisanju lepote.

Uzmimo da je književnost večno u ruševinama, da se *providnost* konstrukcije dela iznova otkriva svakim čitanjem. Fragmentarnosti teksta su neizostavne, jer onaj koji piše uporno izostavlja deo imaginarnog materijala koji čitalac ugrađuje, ili suprotno, dovršenost napisanog biva razarana predviđanjima i tumačenjima. Poput feniksa postavljenog na vrh Zlatnog paviljona, tumačenje je generišući proces onoga što je prethodno uništeno drugim interpretacijama ili nikada u krajnjoj instanci zaista završeno. *Menjajući kompoziciju stvari*, čitalac je suočen sa repetitivnom uslovnošću umetnosti/ realnosti/ sveta. Nišidim rečima – „kada sagledavamo istoriju kao određenje večnog sada u kojem i prošlost i budućnost nestaju u sadašnjosti, sve što dolazi, dolazi niotkuda, sve što odlazi, ne odlazi nikuda; stvari su večne upravo kao što jesu“ (Nishida, 2011: 662). Multitemporalnost *Zlatnog paviljona*, ustanovljena kroz *kontinuitet diskontinuiteta*, izjednačava lepotu i njenu destrukciju, fikciju i stvarnost i omogućava jedinstven, otvoren, potencijalni prostor za interpretativne kontradikcije i razmimoilaženja.

Reference

- Barthes, R. 1989. *Carstvo znakova*. Zagreb: August Cesarec.
- Carrim, S. 2014. Beauty and Eroticism in Mishima's *The Temple of the Golden Pavilion*. U *Re(Possessing Beauty): Politics, Poetics and Change*, S. McNamara ed., Oxford: Interdisciplinary Press. Dostupno na https://www.academia.edu/1906593/Beauty_as_disequilibrium_in_Yukio_Mishimas_The_Temple_of_the_Golden_Pavillion_ [03. mart 2016.]
- Jakovljević, B. 2004. Tekst i propast: Harms i događaj, predavnje Narodne biblioteke Srbije. Dostupno na https://www.nb.rs/view_file.php?file_id=744 [14. april 2016.]
- Krummel, J. W. M. 2015. *Nishida Kitaro's Chiasmatic Chronology – Place of Dialectic, Dialectic of Place*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Marić, A. 1992. Struktura praznog, Tokyo. *Delo - Mesečni časopis za teoriju, kritiku, poeziju i nove ideje*, god. XXXVIII 3-4, 285–290.
- Mišima, J. 1999. *Zlatni paviljon*. 2. izd. Beograd: Nolit.
- Nišida, K. 2012. *Rasprava o dobru*. Beograd: Kokoro.
- Nishida, K. 1966. *Intelligibility and the Philosophy of Nothingness – Three Philosophical Essays*. Honolulu: East – West Center Press.
- . 2011. The Eternal in Art and Poetry. U *Japanese Philosophy – A Sourcebook*, J. W. Heisig, T. P. Kasulis, J. C. Maraldo, eds., 659–662. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- . 2011. The Logic of Place. U *Japanese Philosophy – A Sourcebook*, J. W. Heisig, T. P. Kasulis, J. C. Maraldo, eds., 649–659. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Nishitani, K. 2011. Ikebana. U *Japanese Philosophy – A Sourcebook*, J. W. Heisig, T. P. Kasulis, J. C. Maraldo, eds., 649–659. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Starrs, R. 1994. *Deadly Dialectics – Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Uehara, M. 2009. Japanese Aspects of Nishida's *Basho* – Seeing the “Form without Form”. In *Frontiers of Japanese Philosophy 4 – Facing the Twenty-First Century*, W. Lam, C. Cheung, eds., 152–164. Nagoya: Nanzan Institute for Religion & Culture.

Ana Došen

THE RUINATION OF BEAUTY AND MULTITEMPORALITY IN THE *TEMPLE OF THE GOLDEN PAVILION*

Summary

Refraining from the employment of naturalism in *The Temple of the Golden Pavilion* (*Kinkakuji*) (1956) which was based on true events, Yukio Mishima focuses on an issue of destruction of beauty through a narrative about the student who had set a fire



in the famous Zen-Buddhist temple in Kyoto. This paper explores the notion of beauty through the certain concepts of Japanese aesthetics which are marked by temporal determinants – from melancholic sentiment of inevitable impermanence (*mono no aware*) to a subtle hint of the eternal, which is essentially incomprehensible (*yūgen*). The structure of beauty of the Golden pavilion could be found in Nothingness which is inspected in zen-buddhist tradition through temporal complexity. In an opposite perspective to well-established concepts of Western aesthetics, Japanese scholars, such as Keiji Nishitani, give prominence to the ephemeral as a ideal of beauty. Drawing on theoretical perspectives of the Japanese philosophers of Kyoto School, particularly a relation of temporality and term *basho*, as well as the designation of time as proposed by Kitaro Nishida and his notion of *continuity of discontinuity*, this paper probes the relational issues between aesthetic power, obsession with unattainable ideal and (self-) destruction in the context of time as an eternal change.

THE CONCEPT OF TIME IN HYPERREALITY OF DON DELILLO'S *COSMOPOLIS*

Abstract: This paper explores the concept of time within Baudrillard's theory of hyperreality on the example of Don DeLillo's *Cosmopolis*. Within this theory, time is perceived through the simulacra of the units of time measurement. In this novel, time represents a complex flux that the characters aim at possessing and defining, yet fail at doing so, since it proves to be too complex a concept for people to grasp and understand fully, let alone control.

Key words: time, hyperreality, Baudrillard, DeLillo, *Cosmopolis*

1. Introduction

There is hardly a notion that has been, during the course of human history, more interesting and more appealing for discussion than the concept of time. Time seems to be the crucial element for human understanding of the world around us, reality, and life in general. However, it is also a concept whose definition seems to be constantly changing as we as a civilization learn more and more about the phenomenon.

Yet, when we speak about time and what it means for people in everyday life, time is almost exclusively regarded in terms of a timeline; that is, a chronological line consisted of time units (e.g. seconds, minutes, years, decades, etc.) that take place one after another, moving from the past, through the present, to the future. Such a system of organization is an important topic among postmodern philosophers and theoreticians, who all claim that time cannot be defined through such units, because the phenomenon itself is non-linear and far more irregular than a timeline presents. Among the prominent ones, Baudrillard's theory of hyperreality (or theory of simulacra) seems to be particularly appropriate for the topic, since time units can be regarded as artificial, arbitrary constructs (that is, simulacra) which are used to simulate meaning for something real (that is, time).

This theory seems to be even more suitable for discussion on time in terms of DeLillo's novel *Cosmopolis* from 2003, which concentrates on a contemporary, consumerist society that is also the focal point of Baudrillardian theory. The novel depicts Eric Packer, a successful businessman, and his day-long journey through the

streets of New York which will turn out to be a one-of-a-kind quest for truth about different notions, one of which is time.

2. Theoretical Framework

Time as a concept has been defined throughout history in various different ways, and more often than not, those ways have been mutually contradictory. The original definition of time as a natural phenomenon was based on Newton and his representation of time as universal and objective. This stream of thought from physics and science was then reflected in literature within which time was consequently seen as a linear, chronological sequence of events. With the rise of Einstein's theory, however, the concept of time was forever changed for people and has ever since represented a relative and subjective concept, which is an integral part of the spacetime continuum. A significantly higher amount of irregularities and deviation was generally accepted within this theory. Hence, time has ever since been considered a concept that is out of people's grasp and understanding, a concept so complex that people have yet to explain and comprehend it. In literature, analogically, time has since then been represented as non-linear, and dependent on subjective perspective and association.

Even though physics has defined time as an important part of our reality, a dimension on its own which constitutes our world, even Einstein himself contemplated on the concept of time in terms of human understanding and its influence on everyday life. His statement that time started existing as a category once we started measuring it is important for the contemporary understanding of time on various levels (Kern 2003: 19). One of them is related to Baudrillard's theory of hyperreality in particular, in so far that it deals with the role that technology has in our understanding of the concept of time. Namely, Rifkin argues that "[i]t is the introduction of new technologies that change our consciousness of spatial and temporal relationships" (Rifkin 2004: 89). Indeed, it does appear that different technological inventions have influenced the way people perceive time and reality during history. Some of the most significant inventions certainly are the invention of the clock and even more the introduction of Standard Time, which led to the establishment of time zones. This all helped create a unique timeline, which could be defined as a sequence of events that take place within strictly and precisely defined units of time starting from the past, then moving through the present and eventually continuing into the future.

It is precisely this aspect of time that seems to reflect Baudrillard's theory of hyperreality and simulacra insofar that human system of time measurement can be interpreted as a simulacrum. Units of time, as a category, can thus be seen as arbitrary constructs that do not necessarily have a lot to do with the real phenomenon of time in its essence. Just like Baudrillard's simulacrum is "a copy without the original" (Smith 2010: 199), time units can be seen as constructs that only simulate actual segments of time. Such simulacra will evolve to constitute a hyperreality in DeLillo's *Cosmopolis* in which the protagonists attempt to possess and control time with the aim of mastering it and manipulating it.

Another aspect of time that is present in DeLillo's novel includes the direct interaction between the modern technology and media on one hand and time on the other. Namely, different means of transportation and machines that speed up events or actions (e.g. media, modern communication system etc.) have led to the creation of some kind of a global spot, or a global village, where everything seems to happen at once. Kern argues that "[s]imultaneity was the more directly influenced by technology, because electronic communication made it possible for the first time to be in a sense in two places at once" (Kern 2003: 88). Furthermore, Jameson adds that the modern communication system, especially concerning online communication, contributes to altering our perception of time since "[i]nstant information transfers suddenly suppress the space" (Jameson 2003: 701). In such environment, time seems to be sped up to such an amazing rate that it appears to lunge itself into the future.

This characteristic of time in contemporary society to seemingly "hurry" towards the future is also represented in *Cosmopolis* through an American society that is obsessed with innovation and moving forwards. This culture can be interpreted in terms of Toffler's notion of the accelerative thrust, which Noble mentions when he states that "[w]ith accelerated thrust, time [or rather spacetime] is not only radically sped up but it continually increases in speed" (Noble 2008: 67). This phenomenon is then reflected in society, he continues, since "[t]his speeding up of time creates not just an increased obsolescence of objects and vocabulary, but personal human relations as well" (Noble 2008: 68). Kern seemingly agrees with this statement, because he also notices that in such environment "[i]ndividuals behave in distinctive ways when they feel cut off from the flow of time, excessively attached to the past, isolated in the present, without a future, or rushing toward one" (Kern 2003: 3). Baudrillard has an even more extreme reaction to modern technology, stating that "the eye of the camera" becomes "substituted for time" (Baudrillard 1994: 117). Hence, from all these claims, it can be concluded that technology is an important element, to say the least, which the modern discussion on time inevitably has to include.

In *Cosmopolis*, DeLillo portrays America as a society in which a tremendous reorientation of time and space is present, and what is more, it seems to be occurring right before the audience's eyes. Technology and media are a huge and above all natural part of the world of Eric Packer, the protagonist of the novel, and in more ways than one they appear to dictate the rhythm of life and perception of time and reality not only for Eric, but also for the rest of the world as well. New York from this novel, or rather Eric's perception of New York that we are given, resembles, to a great extent, Baudrillard's hyperreality which rests upon the chaotic stream of information that carries no or slight meaning and a great part of parallel characteristics between these two rests upon the concept of time.

3. Time and the world of *Cosmopolis*

From the very start of this novel, time is established as an important element of the plot. Eric Packer, the protagonist, is depicted by himself as but "a mind in time" (DeLillo 2003: 6). Throughout the novel, he seems to master and manipulate time from his high-tech limo, which operates as some kind of an information center. Eric follows the stream of information that is related to his business, but he also follows

different events from different places and time zones through the media, most notably two assassinations (the assassination of Arthur Rapp which takes place in North Korea and that of Nikolai Kaganovich which takes place in Russia). It can even be said that Eric in a way experiences these events as if they happen personally to him, almost simultaneously with the moment when they actually occur in authentic time and place. In other words, the flow of information is so rapid, that Eric is practically a participant in the event, although he is, in fact, a mere spectator. DeLillo here seems to point out that everything happens instantaneously everywhere nowadays because the media has the power to make a simple, local event into a global one, thus conquering both space and time and the distance that they imply.

Moreover, Eric does not only experience these events, he seems to own them and more importantly manipulate them using technology. He can replay an event at his wish, which can be interpreted as him taking a moment out of time and practically reliving it again. This ability to stop and rewind time assigns Eric a somewhat god-like position, since all the technology that he possesses appears to put him above the laws of nature and natural forces. However, it is ironic how with all his power and gadgets, Eric is unable to conquer the space of New York, since its streets prove to be an insurmountable obstacle – his journey from one part of New York to another takes the whole day.

Another point that depicts Eric as if in complete control over time is the episode in which he brags about different units of time measurement that modern science invented. He introduces nanoseconds, zeptoseconds, and yoctoseconds, with each one smaller than the previous, and each one attempting to be the true, essential unit of time. DeLillo portrays Eric at these moments as a somewhat obsessed figure, since his great passion for precise units of measurement practically shines from his speeches. However, even though he tries to grasp the true essence of time by dividing each of its arbitrary part in half, he will never be able to succeed in doing so, mostly due to the phenomenon of the unattainable half; that is, no matter how many times he tries to divide a unit of time into half, he can never reach the end since there will always be a half left. What this seems to reflect is DeLillo's opinion on the system of measuring time as simulacra. Eric's attempts are absurd and futile mostly because he cannot grasp the essence of a real entity that is time by using such artificial units that are units of time measurement. In other words, something so essentially real like time cannot be understood in terms of artificial constructs or simulacra.

Furthermore, what this attempt of Eric's to measure time also hints at, is his obsession with control over things and his surroundings, which could be interpreted as a byproduct of his almost Faustian urge for knowledge of some higher level. He often states that he searches for something real, something that "charts" (DeLillo 2003: 21). This, combined with his obsession with measuring time, can be interpreted as his quest for the truth of the real, the quest for grasping the real. However, his quest often takes the form of mere possession, as well, because his world seems to be strictly material, even though he deals with abstract notions of virtual numbers and money. Vija Kinski, his chief of theory, says that "[m]oney makes time. It used to be the other way around... They began to concentrate on hours, measurable hours, man-hours, using labor more efficiently" (DeLillo 2003: 79). This echoes the saying that time is money, and hints

at an extremely materialistic society that the two of them inhabit. This claim is further confirmed by the following passage from Vija's speech on time:

Because time is a corporate asset now. It belongs to the free market system. The present is harder to find. It is being sucked out of the world to make way for the future of uncontrolled markets and huge investment potential. The future becomes insistent. This is why something will happen soon, maybe today... To correct the acceleration of time. Bring nature back to normal, more or less. (DeLillo 2003: 79)

Vija Kinski here acts as a prophet, predicting some great event that will bring the world back to normal, but she also hints at another phenomenon of contemporary society, and that is the accelerative thrust. Namely, the accelerative thrust, as defined by Toffler, is the human urge to get to the future, the constant need for a change, an innovation or generally something new. This is also seen in Eric himself, in particular in his obsession with the obsolescence of things, words, and understanding of the world in general. Eric himself is so advanced in his perception of the world (or at least he sees and represents himself in such manner) that he dreams of the day when he can continue to live on a chip. As opposed to that promising future, machines like the ATM and other different gadgets such as walkie-talkie seem to him obsolete and outdated. Even words such as skyscraper have no real meaning in the contemporary world that Eric inhabits mostly because they refer to things and goals that have already been surpassed. He openly notices that, as Noble explains, while his world, the world of digital (precisely measured) time and rapid online flow of information, operates on a modern, even somewhat futuristic level, the rest of the world operates on "a modernist and sometimes even nineteenth century industrial language platform" (Noble 2008: 61).

Moreover, Eric does not only work with futuristic technology, he is represented as a man of the future quite literally in the novel. DeLillo describes him as a man who actually lives in the future. He lives slightly ahead of his time in order to be able to predict the flow of the market and hence be great at his job. He always seems to be a few seconds ahead of the events around him. There are numerous scenes in the novel when he sees something happening before it even happens. In each of these scenes, technology is an important component, since it enables him to see these events usually on screen. For example, he sees himself recoil in shock in his car before the blast of the explosion outside of his limo actually happens. What is even more striking, he sees his own death before it actually happens on a small screen on his watch. Hence, apart from being a man of the future, Eric can also be described as a man who is constantly not there – he is not present in his life, he is always ahead of it – and for that he will be destroyed, even though we are not really given the moment of his death at the end of the novel. This motif of absence is reoccurring throughout the novel, most notably in the scene when Eric watches the World Trade Centre, or the famous Twin Towers, from his limo and describes them as a thing of the future.

They were made to be the last tall things, made empty, designed to hasten the future. They were the end of the outside world. They weren't here, exactly. They were in the future, a time beyond geography and touchable money and the people who stack and count it. (DeLillo 2003: 36)

Furthermore, what seems to be an even bigger problem with Eric's striving for the future is the fact that once the future arrives, it is a thing of the present for a short moment and then it instantly becomes a thing of the past. This leaves one dealing with obsolescence yet again, much like Eric does for the whole course of this novel. It also triggers one's need for the future even more, and further accelerates the collective thrust towards the future. All of this creates an atmosphere of a society of lost hope and failed expectations. DeLillo here seems to echo the famous saying that tomorrow never comes, and for his protagonist, unfortunately, it quite literally never does. Sadly, what *Cosmopolis* seems to predict for this type of future is a tragic destruction with seemingly no hope of solution or salvation, mostly due to the fact that none of the characters live in the present and consequently feel "located totally nowhere" (DeLillo 2003: 23).

However, DeLillo does meditate upon a completely different approach to dealing with time, as well. Such way of life is represented in the form of Eric Packer's antagonist Benno Levin, a man who is homeless and penniless, and in general seems to be a complete opposite to everything that Eric represents. He lives out of time, in a way, since he has no awareness of time in terms of human time measuring system. He says that he does not even own a watch or a clock, let alone register time; "I think of time in other totalities now," he says (DeLillo 2003: 59). However, he is no better than Eric, since he is also portrayed as obsessive, even crazy, and his future does not promise any more salvation than Eric's does. The only difference between the two of them is the fact that Benno here acts as some kind of an active agent of destruction, as opposed to being its direct victim – he will be the one to kill Eric and fulfill Vija's prediction; i.e. he will be the embodiment of the infamous event from Vija's speech that will slow the world down, quite violently indeed.

Yet, the main point of the novel remains identical for both approaches to time and reality. In their own, individual conflict with the concept of time, both Eric and Benno seem to suffer in the same way. Their distorted view of time, whether they try to tame it like Eric or ignore it like Benno, will inevitably result in distorted interpersonal relationships and eventually in the destruction of their lives. They both are represented as detached strangers who do not interact with other people on any normal, essentially real level. This is by far more evident in Eric, since Benno is an outcast, and we see him living on the margins of society to begin with, not interacting with people in general. As opposed to him, Eric is a part of the community, and not just any, but an important, leading part of the community. He constantly interacts with different people and he even has a family (i.e. he follows the conventional pattern of living in a community) – he is married to Elise Shifrin (although they are newlyweds, and the marriage is questionable when all the motifs behind it emerge) – but he at times does not even recognize his wife in the outside world, let alone know her in any real way. This applies to every other relationship he is depicted as having, as well – he interacts with different women who may or may not be his mistresses and various chiefs-of-but fails to appear as though he is connected to them in any real way. Moreover, he will even shoot his chief of security Torval, a man with whom he spends most of the time in the novel, without so much as flinching.

DeLillo seems to use their perception of time as a symbolic indicator of how out of balance they are in their lives. Their conflict with the notion of time seems

to be inevitably reflected in their conflict with their surroundings, since all of the characters seem to be out of the present moment, which is where life as we know it actually happens. Rather than accepting the flow of time and living with it, both Eric and Benno attempt to defy it, which DeLillo depicts as unnatural and futile.

This all does indeed support the same message that Baudrillard's theory of simulacra and hyperreality suggests. The world indeed seems out of joint, because it dwells too much on artificial, usually materialistic, constructs with which people attempt to either define the real or even control it. The real that is most notable in *Cosmopolis* is the concept of time and it proves to be an entity far beyond one's reach and understanding, and, as such, something that cannot be defined and affected by means of human, arbitrarily-constructed notions. Just like Eric cannot own it and Benno cannot deny it, one can never fully comprehend time, but it does not mean that one should never try to do so. Quite the contrary, DeLillo's message seems to be that the quest for the real is a positive urge for one to have, as long as it does not turn into an obsession, because obsessions, as seen from DeLillo's characters in *Cosmopolis*, inevitably lead to destruction.

4. Conclusion

In DeLillo's novel *Cosmopolis*, the concept of time appears to be an important element of the plot. Moreover, the characters from the novel, most notably the protagonist and the antagonist, seem to be in some kind of conflict with it. Eric Packer tries to control time and even own it, whereas his nemesis Benno Levin tries to deny its existence completely. Time is an attempted object of possession in this novel generally, but also an ever-distant notion that somehow escapes people's comprehension. Finally, time will also prove to be a mighty force that will define the outcome of the lives of DeLillo's characters and will inevitably lead them to destruction, for Eric Packer quite literally.

Concerning the theoretical framework that applies to this novel, the world of *Cosmopolis* resembles strongly Baudrillardian hyperreality, insofar that it rests upon artificial constructs, or simulacra, and is inhabited by a strongly materialistic, consumerist society. In terms of the concept of time, DeLillo includes Baudrillard's theory, in particular the part that is concerned with the notion of the timeline and the system of time measurement and exposes both as simulacra. Furthermore, the concept of time is represented in the novel with a strong connection to technology, especially the contemporary communication system and the media. Technology and media affect time so as to compress it, and to provide a possibility of simultaneity, thus creating a global spot at which everything happens at the same time. All of this affects people's perception of time and hence reality and life in general. More importantly, such implications also hint at different social issues brought by the changing perspective on time.

Cosmopolis seems to be a study of the contemporary society that is obsessed with the future, insofar that New York, and its people, seem to be completely occupied with the innovation, constant change and moving forward. This absurd obsession to constantly accelerate time, especially under one's own terms, however, only results in distorted

interpersonal relationships which is illustrated by DeLillo's characters who fail to be present in their lives. They appear to be living outside of the present moment and thus, in a way, miss their lives and people in them completely. In the end, the only promise for the future the author here offers is a rather pessimistic one, yet with a weak ray of hope lying in the possibility of life achieved by avoiding the specific behavior of his protagonists.

Literature

- Baudrillard, J. 1994. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan.
- DeLillo, D. 2003. *Cosmopolis: A Novel*. New York: Scribner.
- Jameson, F. 2003. The End of Temporality. *Critical Inquiry*, 29.4, 695-718. Web. 10 July 2015.
- Kern, S. 2003. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. London: HUP.
- Noble, S. 2008. Don DeLillo and Society's Reorientation to Time and Space: An Interpretation of *Cosmopolis*. *Aspeers: Emerging Voices in American Studies*, 1.1, 57-70. Web. 19 May 2013.
- Rifkin, J. 2004. *The European Dream: How Europe's Vision of the Future is Quietly Eclipsing the American Dream*. New York: Penguin.
- Smith, Richard G. 2010. *The Baudrillard Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh UP.

Sladana Stamenković

POJAM VREMENA U HIPERREALNOSTI ROMANA *KOSMOPOLIS* DONA DELILA

Rezime

U ovom radu razmatra se pojam vremena u svetlu Bodrijarove teorije o hiperrealnosti, a na primeru romana *Kosmopolis* Dona DeLila. Ova teorija predstavlja vreme kroz ljudski sistem merenja vremena, koji se može definisati kao simulakrum. U ovom romanu, vreme predstavlja veoma složen fenomen koji likovi u romanu žele da poseduju i definišu, u čemu ne uspeavaju, jer se vreme pokazuje isuviše komplikovanim pojmom, koji ljudi teško mogu i da shvate i razumeju, te tako ne uspeavaju ni da ga kontrolišu.

sladja_stamenkovic@live.com

**AUTOPORTRET UMETNIKA U MLADOSTI:
VREME LIČNOG I UMETNIČKOG SAZREVANJA
U KNJIZI *SAMO DECA* PETI SMIT**

Um je slika. A tamo u uglu je nagoveštaj spirale.

Peti Smit (2015)

These things were on my mind: the course of the artist, the course of freedom redefined, the re-creation of space, the emergence of new voices.

Patti Smith (2006)

Sažetak: Široko polazište ovog rada čini filozofsko gledište Pola Rikera da je svet koji prikazuje svako pripovedno delo uvek vremenski svet i da je priča izraz ljudske težnje da se razume vreme i da se organizuje na narativni način. U radu se takođe zastupa moderno književno-kritičko gledište da je pisanje, u suštini, čin samootkrivanja a ne samoizražavanja i s tim u vezi se ističe da to još više važi kad je posredi memoarska proza. Knjiga memoara *Samo deca* Peti Smit – pank rok legende, pesnikinje i vizuelne umetnice – nije vremenski linearno vođena, niti potpuno zaokružena celoživotna priča. Pre, to je sentimentalna ispovest usredsređena uglavnom na jedno posebno važno vreme njenog života. Iz razvojno-psihološke perspektive, to je period od rane mladosti do rane zrelosti; iz kulturno-istorijske perspektive, to je period potkraj 1960-ih i tokom 1970-ih godina, uzbudljivo vreme kad se Njujork ubrzano razvijao u prestonicu pop-kulture i moderne umetnosti. Međutim, u središtu njenog autobiografskog narativa je sećanje na mladalačku podsticajnu vezu s Robertom Mepltorpom – kontroverznim umetničkim fotografom – sećanje fokusirano na njihove rane njujorške dane ljubavi i zajedničkog ličnog i umetničkog sazrevanja. Tako, *Samo deca* nije samo knjiga memoara koja predstavlja autoportret Peti Smit, nego je ujedno i portret ovog kultnog umetnika. To je duboko lična priča, koja uključuje preplet dve različite vrste vremena: fizičkog (spoljašnjeg) vremena i psihološkog (unutrašnjeg, egzistencijalnog) vremena, ili takozvanog “*clock-time*” i “*story-time*”.

Ključne reči: „Samo deca”, Peti Smit, Robert Mepltorp, memoarska proza, književnost i vreme

1. Vreme: neka pitanja i teme

Problem vremena nesumnjivo je velika i večna tema ljudskog promišljanja. Još od antičkog doba, priroda vremena jedan je od velikih problema filozofije. Postavljena su mnoga ontološka i epistemološka pitanja, ona koja se tiču njegovog postojanja i načina ili mogućnosti njegove spoznaje. Neka ključna pitanja su, na

primer, sledeća: Da li je dobro razmišljati o vremenu kao o *toku*? Može li vreme proticati brže ili sporije? Težina, pa i apsurdnost, ovih pitanja može nas navesti da o vremenu ne razmišljamo na ovaj način. S druge strane, ukoliko se odbaci metafora *vremenskog toka*, kako je onda moguće razumeti njegovo proticanje? Da li postoji nešto što razlikuje sadašnjost od prošlosti i budućnosti, ili ovde možda nema objektivne razlike? Šta vremenu daje pravac, tj. čime objasniti asimetriju prošlosti i budućnosti? Možemo li stvoriti osećaj bezvremene egzistencije, ili možemo samo da posedujemo osećanje za postojanja u vremenu? Ovo su samo neka od pitanja o prirodi i samom postojanju vremena koja su vekovima zaokupljala pažnju filozofa – od Aristotela i Zenona, preko Svetog Avgustina, a potom Lajbnica, Berklija, Kanta i Bergsona, sve do savremenih mislilaca (Bleekburn, 1999: 451).

U psihologiji se vreme definiše kao dimenzija *svesti* pomoću koje osoba daje određeni poredak i smisao svom individualnom iskustvu (npr., Roeckelein, 2000). Problematika vremena je u psihološkim razmatranjima prisutna uglavnom u teoretisanju i istraživanju o individualnom celoživotnom razvoju shvaćenom kao složen proces koji podrazumeva sled razvojnih promena koje se odvijaju tokom vremena i povezane su sa vremenom života (tj., uzrastom) pojedinca; o načinima subjektivnog doživljavanja vremena i našeg odnosa prema vremenu, svesti o protoku vremena i sopstvenoj konačnosti, a s tim u vezi i o životnom smislu; pored toga, ona je sa razvojem moderne kognitivne psihologije postala deo teoretisanja i istraživanja o prirodi naših sećanja, posebno naših ličnih sećanja. Predmet pažnje različitih proučavalaca u psihologiji su, na primer, sledeća pitanja: Da li se i kako sa starenjem menja naš doživljaj vremena, doživljaj ili poimanje nas samih (uključujući samopoštovanje i lični identitet), kao i doživljaj subjektivne dobrobiti (blagostanja) i ličnog smisla života (ili: smisla u životu)? Zašto nam izgleda da se život ubrzava dok starimo? Kako to da dok starimo, vreme kao da se zgušnjava, ubrzava i izmiče našoj kontroli, a značajni događaji iz daleke prošlosti izgledaju jednako jasni i stvarni kao da su se dogodili juče? Zašto su takozvane „vremenske perspektive“, naši nesvesni kognitivni odnosi prema vremenu (prema prošlosti, sadašnjosti i budućnosti) koji utiču na osmišljavanje i organizovanje naših životnih iskustava, važne za naš osećaj (doživljaj) lične dobrobiti? Zašto neke događaje iz prošlosti pamtimo, a druge zaboravljamo? Iskazano frejdovskim terminima, kakva je stvarnost i uloga „potisnutih sećanja“? Ili, terminima moderne kognitivne psihologije pamćenja, u kojoj meri su naša sećanja istinita (verodostojna), a u kojoj meri su krivotvorena (lažna; engl. *false memory*) više proizvod našeg kreiranja ili konstruisanja? I tako dalje.

S tim u vezi, naglasimo na kraju ovog uvodnog odeljka da se mnoga od navedenih, često kontroverznih pitanja tiču prirode kognitivno-psihološkog fenomena *autobiografskog* pamćenja ili sećanja – onog dela našeg pamćenja u kojem čuvamo, skladištimo sećanja iz prošlog ličnog iskustva. Autobiografsko pamćenje se istovremeno priseća i zaboravlja; ono se pokorava nekim sopstvenim tajanstvenim zakonitostima, kao da ima sopstvenu volju (Draisma, 2008: 11). Ova vrsta pamćenja je glavni oblik ljudskog pamćenja, jer je izvor suštinski važnih informacija o našem životu, važna je komponenta u mnogim oblicima našeg svakodnevnog ponašanja, a ujedno je i osnova našeg samopoimanja i samorazumevanja – našeg jedinstvenog

samstva (sopstva, engl. *self*) ili pojma o sebi (engl. *self-concept*), kao i osećaja ličnog identiteta tokom vremena i u različitim okolnostima, načina na koji odgovaramo na vekovno, večno pitanje „Ko sam ja?“ (Više o ovome: Draisma, 2008; Friedman, 1993; Robinson, 1992; Rubin, 1988; Zlatanović, 2004).

2. Vreme i priča

Razmatrajući tezu o uzajamnom odnosu vremena i priče, narativnosti i temporalnosti, istaknuti francuski filozof Pol Riker je svojom analizom ovog odnosa značajno uticao na savremeni *narativni* pristup u psihologiji i drugim društveno-humanističkim naukama. Prema njegovom često citiranom gledištu, svet koji prikazuje svako pripovedno delo uvek je vremenski svet, a priča (tj., narativ) izraz je upravo ljudske težnje da se shvati vreme. Za Rikera, vreme postaje ljudsko vreme u onoj meri u kojoj je artikulisano na pripovedni način – to jest, kad je iskazano i organizovano u obliku *narativa*; s druge strane, priča (narativ) je onoliko bogata značenjem koliko ocrta karakteristike vremenskog iskustva ili vremenske egzistencije (Ricoeur, 1984: 3; up. srpsko izdanje: Riker, 1993: 11). Ovom temeljnom pretpostavkom svoje interpretacije Riker ukazuje na to da ljudska bića teže poimaju vremena posredstvom priče. Prema njegovom tumačenju, dobre priče su one koje na odgovarajući način osmišljavaju vreme, koje pruža određeni osećaj ili smisao vremena. S tim u vezi, posebno kad je posredi narativni pristup samstvu i identitetu, vredno je takođe spomenuti Rikerovo gledište da se problematika *ličnog identiteta* može artikulirati samo putem vremenske dimenzije ljudskog postojanja (Riker, 2004: 120), kao i da su „samstvo” i „drugi” toliko blisko povezani da se opiru odvajanju. Samstvo kao lik u nečijem narativu je taj „drugi”. Tako se samstvo kao autor (osoba koja govori) i samstvo kao lik (osoba o kojoj se govori) nalaze u neprekidnom dijalektičkom odnosu (Martin and Barresi, 2006: 278).

Prema Denu Makadamsu (McAdams, 2006: 406–407), istaknutom zastupniku narativnog pristupa razumevanju ličnosti i individualnog života, kad naše ponašanje, naše postupke, posmatramo ili nastojimo da shvatimo tokom *vremena* kao definišuće odlike nas samih, ono što činimo ili smo činili vidimo kroz priču, odnosno u okvirima životne priče sa svojim temama i epizodama. Vidimo postupke koji vode određenim reakcijama ili posledicama, dostignute ciljeve, prepreke i osujećenja sa kojima smo se suočavali, ostvarene namere ili namere koje su osujećene, napetost koja raste ili opada kad se u našoj životnoj priči krećemo napred – od juče do danas i od danas do sutra, i sl. Tako, naši životi slede jednostavan i redovan kalendar koji se kreće napred i reprezentuje regularne cikluse. Vreme i život tačno su određeni; svaki trenutak delić je vremena, jedna epizoda povezana u vremenski organizovan zaplet. Oni su konstruisani kao priča: život se usaglašava sa pričama koje mi, kao pripadnici kulture koja naglašava individualni identitet i linearnu prirodu vremena, znamo i koje pričamo.

Međutim, naše uobičajeno shvatanje vremena – prema kojem je ljudsko socijalno ponašanje smešteno u vreme kako ga mi razumemo a život svake osobe ima

strukturu sličnu priči, tj. konstruisan je kao priča sa svojim početkom, sredinom i krajem – određeno je *kulturom*. To što mi težimo da mislimo o vremenu kao o priči a da o priči mislimo terminima vremena, predstavlja, u stvari, naše *zapadnjačko*, na individualizmu zasnovano, viđenje vremena i priče. S tim u vezi, kao što je američki kulturni antropolog Kliford Girc (Geertz, 1973) svojim terenskim istraživanjima pokazao, ovakvo viđenje vremena jeste preovlađujuće, ali ono nije i jedino. Na primer, proučavajući društvo na Baliju, Girc je utvrdio da njegovi starosedeooci žive u kulturi koja se značajno razlikuje od zapadnjačke na nekoliko suštinski važnih načina: u pogledu ponašanja, identiteta i doživljaja vremena. Tako, život na ovom indonežanskom ostrvu sledi složen i neredovan kalendar, koji se ne kreće napred i ne reprezentuje regularne cikluse. Umesto toga, vreme je *klasifikovano* prema određenim, kulturom ustanovljenim, ciklusima. Tako, na primer, današnji datum se odnosi na to koliko vremena je prošlo (proteklo) od prethodnog praznika i koliko je ostalo do sledećeg praznika. Za Makadamsa (McAdams, 2006: 407), Gircov antropološki nalaz sugerise da *kultura* utiče na poimanje vremena i priče. Za razliku od stanovnika Balija, mi u zapadnjačkoj kulturi izgleda živimo prema *narativnim* pretpostavkama o vremenu i životu, snažno vrednujući individualnost i neponovljivost našeg sopstvenog životnog toka. Posledično, ukoliko bismo uklonili naše priče o sopstvenoj prošlosti, bili bismo prinuđeni da živimo kao „stereotipni savremenici, izvan vremena i izvan samstva” (McAdams, 2006: 407).

3. U prvom licu: život i priča

Za Žorža Pulea (Pule, 1974), francuskog književnog kritičara i istoričara, veliko otkriće do kojeg je došla misao osamnaestog veka je otkriće fenomena *pamćenja* – spoznaja da egzistirati znači biti svoja sadašnjost, ali takođe i svoja prošlost i svoje uspomene. Rečima Pulea (Pule, 1974: 58), „Čovek se spasava od trenutalnog pomoću uspomena; pomoću uspomena on se spasava od ničega na koje nailazimo između svih trenutaka egzistencije”.

Iako se neguju od najranijeg vremena, od antičkog doba do danas, memoari su kao književna vrsta doživeli procvat tek u novije vreme i taj trend se, čini se, nastavlja sve naglašenije i danas. Po definiciji, memoari (fr. *mémoire* – spomenica, sećanja) predstavljaju pripovedno delo u kome se izlažu uspomene autora na neka značajnija društvena ili kulturna zbivanja u kojima je pisac takvih uspomena učestvovao ili je bio njihov očevidac. Slika vremena, portreti i zaključci prelamaju se kroz prizmu ličnih preživljavanja i sudbine autora u doba o kome se govori, ali su i pod uticajem posledica koje je ono donelo. Mnoga književna ostvarenja koja se svrstavaju u memoare nalaze se na granici između dnevnika, zapisa, izveštaja i autobiografije. Obuhvatajući prvenstveno literarno svojstvo, kao i ono koje uključuje građu i činjenice, u svakom memoarskom obliku se oživljava i razotkriva jedno doba, jedan socio-kulturni trenutak, kao i likovi i uloge učesnika i savremenika u njima (Živković, 1986: 419).

Oslanjajući se na svoje ograničeno i često nedovoljno pouzdano autobiografsko pamćenje (sećanje), pisac autopoetičke ispovesti u formi memoara ili autobiografije

nalazi se pred jednim izazovnim zadatkom: da svojim retrospektivnim unutrašnjim pogledom pokuša da izvuče i osmisli iz sivila pa i tame sećanja kako takozvane životne činjenice, tako i subjektivna iskustva, doživljaje i značenja, svog sopstvenog života. Kad piše o sopstvenom životnom iskustvu, tačnije o svom zapamćenom iskustvu, za koje veruje da je stvarno ili istinito (a, u stvari, može biti bar delom izmišljeno, konstruisano), pisac memoarske proze iz sopstvene aktuelne egzistencije, iz pozicije „ovde-i-sada” pripoveda sa vremenskom distancom o onome što poznaje, što mu je blisko ili lično važno, i što u svom umu kroz slike sećanja poseduje. Međutim, to lično znanje o „tamo-i-onda” može biti krhko, nejasno pa i iskrivljeno, a privatni posed iskustva, kako je barem frejdovska psihoanaliza snažno ukazala, može biti više ili manje sakriven od svesti. Jer, postoje trenuci života kojih želimo da se sećamo i oni trenuci koje bi radije da zaboravimo, da izbrišemo iz sećanja, da ih potisnemo u tamu nepojamnog nesvesnog dela naše ličnosti. Pisac ovakve ispovedne proze mora da otvori svoje unutrašnje oči za minulo, nepovratno vreme svog života, za prošli život – dakle, za pogled u sopstvenu prošlost, koja, kao što savremeni irski pisac Džon Banvil u romanu *Drevna svetlost* (Banvil, 2014: 245) na jednom mestu kaže, „tako često liči na slagalicu za koju su izgubljeni najvažniji delovi”. Takav naknadni pogled unazad kroz vreme, u teško dokučivu prošlost, može da znači i osvrt, imaginativno osvežen mnoštvom asocijacija kao i činjenica iskustva, na bolna i uznemirujuća emocionalna iskustva, koja onda mogu odrediti ne samo narativni ton, nego i biti doživljena kao mogućna pretnja postojećem samoidentitetu. A, u stvari, ona su, znamo, samo neizostavna životna građa za lično samosagledavanje, samopreispitivanje i samointegrisanje kroz osobeno ljudsku sposobnost za autobiografsku refleksiju – odnosno, za *samorefleksiju* nas samih kao ličnih i socijalnih bića.

U svom memoarskom osvrtu, prigrlivši sopstvene osećanjima ispunjene uspomene, pisac takve proze mora iz skladišta sećanja, pa i onih duboko zakopanih, da izvuče važne slike iz prošlosti, da oseti u sebi kako jedan opštiji sociokulturni kontekst, tako i specifičnije emocionalno važne epizode ili trenutke, susrete sa ljudima i mesta na kojima je bio, izazove sa kojima se morao suočiti, reči i stvari proživljenog vremena svog života, ili makar jednog njegovog dela. Zavisna od autorovog sećanja i njegovog pogleda (jasnovidog ili zamućenog) na prošlost iz aktuelne perspektive, memoarska proza može biti iskrivljena u pogledu istinitosti, no ona, za razliku od pisanja istorije, uvek „pruža ukus, živ osećaj, onoga što je stvarno bilo” (Phillips, 1986: 629). Prema književno-kritičkom gledištu Aleksandera Blekburna (Blackburn, 1987: 7), pisanje je, u suštini, čin *samootkrivanja* a ne samoizražavanja, ili se barem ne svodi na ovo poslednje. Tako: „Kad bliže obratite pažnju na vaš doživljaj vremena i prostora, imaginacija kao suštinska moć uma nadmašuje doživljaj, šireći ga u stvarni svet, pesmu ili priču, u kojem naš stvarni svet vidimo kao da nam je prvi put” (Blackburn, 1987: 7). Ovom zapažanju moglo bi se dodati da to još više važi kad je posredi *memoarska proza*, čije pisanje je, u stvari, naratorovo otvaranje vrata svoje duše, svog istinskog unutrašnjeg samstva kao dubokog kreativnog izvora književnog (umetničkog) stvaranja, njegov kreativni način traganja za samosaznanjem kroz, metaforično rečeno, silazak u vreme, posetu vremenu, putovanje u sopstvenu prošlost. To je stvaralački put prepoznavanja određenih sržnih osećanja i vrednosti,

temeljnih posvećenosti ili odanosti, individualnog samstva – put i putovanje do sebe samog.

Ove reči su, čini se, prikladna najava odeljka koji sledi.

4. Slike sećanja, slike vremena u knjizi *Samo deca* Peti Smit

Knjigu memoara *Samo deca* Peti Smit (Smit, 2013) – muzičke rok legende, uticajne figure na nekadašnjoj pank-rok i novotalasnoj sceni Njujorka, kantautorke i istinske rok-pesnikinje koja je na tragu Boba Dilana i Leonarda Koena snažno doprnela kreativnom stapanju poezije i rok muzike, nezavisne i slobodoumne društvene aktivistkinje, književnice i svestrane vizuelne umetnice, jedne od ključnih umetnika rok muzike koja je vremenom postala „kriterijum za potonje generacije rok umetnika” (Du Noyer, 2013: 116) – njenu poetski snažnu autobiografiju sagledavamo u ovom radu u kontekstu prethodno izloženog razumevanja složenih uzajamnih odnosa između objektivnog i subjektivnog ili spoljašnjeg (linearnog) i unutrašnjeg (egzistencijalnog) vida ili dimenzije vremena, između memoara i pisca, vremena i priče, sećanja i samstva, narativa i identiteta.

Uz priznavanje vrednosti memoarske ili autobiografske proze za razumevanje ličnosti i života njenog autora, ali i uključenih likova, kao i za razumevanje duha vremena i mesta obuhvaćenih u takvoj prozi, naglašavamo da ova knjiga sećanja (ovenčana 2010. godine uglednom američkom književnom nagradom “*National Book Award*”) ne pruža jednu vremenski linearno vođenu i potpuno zaokruženu, celoživotnu priču. Umesto toga, potvrđujući snažno da ne postoji potpuno objektivna lična istorija već da je ona uvek u umu pojedinca, posredi je lična priča satkana iz rasutih fragmenata sećanja na rani, mladalački period boemskog života Peti Smit. To je period započet kada se ona, kao dvadesetogodišnjakinja, sa velikim umetničkim ambicijama (katkad snažnim, a katkad poljuljanim) i romantičarskim pogledom na to „kako umetnik treba da živi i za šta treba da se žrtvuje” (Smit, 2013: 71) u julu 1967. godine preselila iz Nju Džerzija u Njujork, iz autobiografskih prisjećanja na period jednog *novog*, a pokazaće se, i značajnog početka. Knjiga *Samo deca* je, dakle, sentimentalna i krajnje iskrena ispovest usredsređena uglavnom na jedno posebno vreme njenog života, na mladalačke dane njenog ličnog i umetničkog samootkrivanja i samooblikovanja, na ljude i događaje jednog perioda koje je ona smatrala lično posebno važnim i vrednim spomena.

Za razliku od druge, u prevodu kod nas objavljene, knjige Peti Smit, sa naslovom *Sakupljanje vune* (Smit, 2015) – koju je njen prevodilac Zoran Paunović u svojoj kratkoj belešci na poleđini ovog izdanja prikladno odredio kao impresionističku zbirku slika, utisaka i osećanja iz *detinjstva* Peti Smit, zbirku tekstova koja je ujedno poetska proza i roman o odrastanju, u kojem ona, upoznavajući spoljašnji svet, osluškuje sopstveni doživljaj bolnog prelaska iz sveta nevinosti u svet iskustva (v. Smit, 2015) – *Samo deca* je u osnovi knjiga koja predstavlja ne nisku već složen amalgam sećanja na gorko-slatko vreme kada je kao veoma mlada odlučila da preokrene sklop i tok svog života, da mu dâ novi pravac. Psihološki, to je sećanje na vreme teško-

ća i izazova na putu ličnog i umetničkog sazrevanja, na putu ka sopstvenoj imaginarnoj budućnosti i ka zamišljenim ili mogućim samstvima (ili, jungovski rečeno, na putu razvoja i individuacije ličnosti), sećanje na formativne godine mladalačkog samoispitivanja i konstruisanja sopstvenog ličnog i umetničkog identiteta. Rečima Peti Smit (Smit, 2013: 97): „Kuda sve to vodi? Šta će biti s nama? Bila su to naša mladalačka pitanja, i mladalački odgovori uskoro su usledili. Sve nas je to vraćalo nama samima. Postajali smo svoji.” Za mladog umetnika to je životno doba kad se u dubini svoga bića počinje sve snažnije i sve jasnije osećati da stvarati umetnost znači ujedno stvarati sebe samog, graditi moguće ishode sebe kao stvaraoca i osobe. To je subjektivni osećaj koji mladoj osobi pruža novi, suštinski važan, stepen razumevanja – „privilegovanog uvida”, kako bi rekla Peti Smit (Smit, 2013: 16).

Iz perspektive uticajne teorije Erika Eriksona (Erikson, 1968: 2008) o psihosocijalnom razvoju pojedinca, to je period individualnog razvoja samopoimanja i samoidentiteta (engl. *self-identity*), period na prelazu od rane mladosti do rane zrelosti (odnosno, ranog odraslog doba), kada mlada osoba nastoji da odgovori na složena pitanja u pogledu sopstvenog samstva i ličnog identiteta. U ovom stadijumu razvoja, glavno postignuće u razvoju ličnosti je izgradnja zrelog ličnog identiteta, a glavni psihološki konflikt je „identitet nasuprot konfuzije”. U tom ličnom nastojanju, ispunjenom krizama i izazovima, ona stiče osećanje da je jedinstveno, osobeno ljudsko biće a ipak spremno da se uklopi u neku *ulogu* u društvu, bilo da se ta uloga odnosi na usavršavanje postojećeg ili na uvođenje nečeg novog. Osoba postaje svesna individualnih sastavnih karakteristika, prioriteta anticipiranih ciljeva, potrebe stvaranja planova o budućem zanimanju, kao i jačine i svrhe kontrolisanja sopstvene sudbine. To je period u životu kad ona želi da dođe do jasnije spoznaje o tome ko (šta) je u sadašnjosti i ko (šta) želi da bude u budućnosti, koje su njene vrednosti i smerovi koje će slediti u svom životu. Glavni psihosocijalni razvojni izazov ovog stadijuma je uspešno razrešenje moguće zbunjenosti, zbrke ili krize identiteta (v. takođe: Berk, 2008; Hol i Lindzi, 1983). Memoarska proza Peti Smit, iako dotiče i sećanja na rano detinjstvo („Sećanja na to neodređena su poput crteža na staklu” (Smit, 2013: 13)) i kasnije periode detinjstva i rane adolescencije, ovde je, dakle, uglavnom fokusirana na jedno, nazovimo ga, „granično” doba života jedinke, kad se životne mogućnosti čine gotovo bezgraničnim, doba koje je posebno važno za lično samopoimanje i samoizrastanje kao ličnosti, tj. kao osobe u celini.

A opet, posmatrano iz istorijske perspektive i sa fokusom pažnje na razvojima u američkoj kulturi i društvu, to je period potkraj burnih i bučnih 1960-ih i tokom 1970-ih godina u Njujorku – jedno kulturološki zanimljivo i na svoj način uzbudljivo vreme, kad se ovaj grad za mnoge željne uzbuđenja i uspeha počeo doživljavati kao istinski „otvoreni grad”, ostajući to i danas, i kad se ubrzano razvijao u prestonicu pop kulture i moderne umetnosti, središte koje će mnogim umetnicima pružiti stvaralački podsticaj i energiju. Opisujući intelektualnu situaciju toga vremena, francuski filozof Žil Lipovecki sažeto primećuje:

„Šezdesete godine i početak sedamdesetih jesu avangardističke godine: sinkretizam je pravilo trenutka, treba ukinuti granice, dekonstruisati oblasti i koncepte, izgraditi mo-

stove između odvojenih disciplina i suprotnih teorija. Konceptualnost usvaja strategiju otvaranja i destabiizacije: frojdo-marksizam, strukturalo-marksizam, strukturalistički frojdzizam, antipsihijatrija, shizo-analiza, libidna ekonomija, itd. Filozofija odbija zatvaranje i usvaja nomadski stil, (Lipovecki, 1987: 108).

Uz to, kontrastirajući pojavljivanje i ispoljavanje postmodernizma u umetnosti naspram prethodne moderne umetnosti, Žil Lipovecki navodi mišljenje socijalnog mislioca Denijela Bela, prema kojem umetnost modernizma šezdesetih, težeći ponovnom pronalaženju prvobitnih izvorišta poriva, i slobodnom razmahivanju iracionalističkog senzibiliteta, „gubi svaku meru, definitivno poriče granice između umetnosti i života, odustaje od distance između gledaoca i događaja u prilog trenutnog efekta (akcije, hepeninzi, Living teatar)” (Lipovecki, 1987: 104). To je, dakle, vreme „avangardističkog kulta Novog” (Lipovecki, 1988: 108), vreme pojave i razvoja novih umetničkih senzibiliteta i alternativnih umetničkih pojava i ideja, od kojih su neke, svojim upadljivim odvajanjem od preovlađujućih tokova umetnosti, često označavane kao „anti-umetnost” (npr., Lippard i sar., 1977).

Tako, vešto stapajući vreme i prostor, Peti Smit je u ovoj memoarskoj knjizi portretisala, sa osećanjem za detalj, jedno vreme i jedan grad, dočaravši svojim slikama kulturnu i potkulturnu atmosferu i andergraund muzičku i umetničku scenu u Njujorku toga vremena – vremena koje je slavilo pomirenje visoke kulture sa masovnom (popularnom) kulturom, u gradu u kojem je vladala nenametljivo slobodna i kreativna umetnička atmosfera. Na stranicama njene knjige opisana je sa puno zanimljivih i živopisnih detalja, jezikom koji je ujedno sirov i prefinjen, atmosfera ispunjena različitim oblicima ličnog i umetničkog traganja i esperimentisanja, atmosfera zbog koje je ovaj grad – sa svojim brojnim muzejima, galerijama, pozorišnim scenama, knjižarama i muzičkim klubovima – postao pozornica raznih umetničkih pojava u svim oblicima umetničkog stvaralaštva i tako magnetski privlačan i obećavajući kako za već afirmisane umetnike tako, još više, za „entuzijastičnu decu” (kako bi rekla Smitova; Smit, 2013: 121), za mlade željne drugačijeg senzibiliteta i kreativnog samoiskazivanja.

U tom vremensko-prostornom okviru, u knjizi se na mnogim kulturnim mestima koja čine važan deo gradskog pejzaža ondašnjeg Njujorka – od slavnog i ekscentričnog hotela „Čelzi” („U sobi do naše Dylan Thomas napisao je svoje poslednje stihove” (Smit, 2013: 144)), legendarnih muzičkih klubova „Max’s” i „CBGB” gde su nastupali brojni novi rok i pank rok muzičari (uključujući i samu Peti Smit sa svojim bendom „Patti Smith Group”), avangardnih pozorišta kao što je „La Ma Ma”, do muzeja moderne umetnosti („MOMA”) – pojavljuju mnoga značajna umetnička i muzička imena blisko povezana sa ovim gradom i njegovom ondašnjom kulturnom (subkulturnom) scenom. Tako, u različitim okolnostima pojavljuju se pisci i umetnici kao što su Vilijam Barouz, Alen Ginzberg, Gregori Korzo i Endi Vorhol, kao i mladi Sem Šepard (sa kojim je Smitova saradivala u drami *Cowboy Mouth*, i rok muzičari kao što su Dženis Džoplin, Džimi Hendriks, Džoni Vinter, Tom Verlen i Televižn, Lu Rid i Velvet Andergraund, Grejs Slik i Džeferson Erplejn, i dr. Njujork 1970-ih godina, kad se na različite načine težilo probijanju granica lične i stvaralačke slobode.

de, mnogi su doživljavali kao mesto mogućnosti i susretanja različitosti, grad koji je ujedno nenametljivo slobodan i gdekad nebezbedan, megalopolis sa svojim svetlostima i senkama, no uvek uzbudljiv i inspirativan. Pre i iznad svega, Njujork onda, kao i danas, doživljavao je kao grad šansi koje mogu otvoriti vrata, grad želja i nada. A, njujorška alternativna umetnička scena toga vremena – nespupana i razučena – za mnoge je danas predmet nostalgije. Čini se da i ova knjiga Peti Smit ima nešto od te nostalgije za Njujorkom sedamdesetih godina prošlog veka.

Posmatrana u celini, autobiografska naracija u knjizi *Samo deca* pruža čitaocu *ujedno* ličnu ispovest o jednom subjektivno važnom periodu života Peti Smit i sliku umetničke i muzičke subkulturne atmosfere ondašnjeg Njujorka – jednog vremena koje se tragično završilo sumanutim ubistvom Džona Lenona 8. decembra 1980. godine ispred zgrade Dakota u kojoj je stanovao sa Joko Ono u Njujorku, a onda i ozvaničenjem AIDS-a kao novog kliničkog sindroma koji je ubrzo, kad se dvadeseti vek bližio svome kraju, počeo da odnosi mnoge živote. Među njima, i život Roberta Mepłtorpa (1946–1989), kontroverznog umetničkog fotografa – poznatog po svojim visokostilizovanim, senzitivnim i često provokativnim erotskim fotografijama – srodne umetničke duše i mladalačke ljubavi, prijatelja i umetničkog partnera, Peti Smit. Na fotografijama ovog kultnog umetnika Smitova se često pojavljuje kao model, kao muza, kao inspiracija, uključujući onu slavnu fotografiju, svojevrsnu modernu ikonu, portret Peti Smit za njen izuzetni debitantski, sada već „klasični”, „istorijski” album *Horses*, objavljen 1975. godine. Upravo je smrt ovog umetnika – jedne od ikona njujorške potkulturne scene sedamdesetih, sa kojim je tih ranih njujorških dana od 1967. do 1974. godine, Smitova delila duboku uzajamnu bliskost u skromnoj sobi hotela „Čelzi” i sa kojim je kreativno odrastala, tragajući za sopstvenim umetničkim izrazom i formom svog kreativnog izražavanja, za sopstvenim glasom – podstakla pisanje ove memoarske knjige.

Povezujući različite, prilično jasne i precizne fragmente sećanja i aspekte ili vidove temporalnosti (objektivno i subjektivno vreme, vreme prošlo i vreme buduće, ono „pre” i ono „posle”), njena knjiga sećanja otvara se i sklapa trenucima umiranja i smrti Roberta Mepłtorpa – momentima osluškivanja samrtno tišine, „koja jedva da može da se iskaže čitavim jednim ljudskim vekom” (Smit, 2013: 307) – ali i spoznajom-proviđenjem, unutrašnjim glasom Smitove *kako* da „mladiću koji je voleo Mikelandela” (Smit, 2013: 310), svojoj neprolaznoj ljubavi i odanom prijatelju (i onda kad su njihovi životi krenuli drugačijim tokovima; „odvojenim putevima zajedno” (Smit, 2013: 243)) kaže „zbogom” – kako da jednog dana napiše priču o sudbinski povezanoj „deci ponedeljka”, priču o jednoj ljubavi i prijateljstvu, priču o njima samima, kako da ispuni to obećanje koje je dala Robertu pre nego što je umro. Kraj knjige je, kako je Teofil Pančić (2013) lepo primetio veličanstveno potresan i potresno veličanstven – dakle, *petismitovski*:

„Oprostili smo se i otišla sam iz njegove sobe. Međutim, nešto me je nateralo da se vratim. Bio je u laganom snu. Stajala sam tamo i posmatrala ga. Bio je tako miran, kao dete koje pripada nekom drugom vremenu. Otvorio je oči i nasmešio se. “Već si se vratila?” i ponovo je utonuo u san.

I tako je ta scena, kada sam ga poslednji put videla, nalikovala onoj kada sam ga i upoznala. Scena usnule mladosti okupane svetlošću, scena mladića koji otvara oči i osmehuje se u času kada prepoznaje onog ko mu nikada nije bio stranac“ (Smit, 2013: 311).

Ta lična priča o Robetu i Peti, o ličnosnom i umetničkom odrastanju dvoje mladih buntovnih zanesenjaka, sa izvornim osećajem ličnog i kreativnog stila, rođenih istog dana u nedelji, u ponedeljak, iste 1946. godine, vođenih u svom samorazvoju, samooblikovanju i građenju umetničke karijere željom za beskompromisnim kreativnim dokazivanjem i ranom spoznajom da je umetnost iznad svega oblik nespurnog kreativnog traganja i samoizražavanja, čini narativno jezgro memoarske knjige *Samo deca* – dragocenog književnog svedočanstva iz pera jedne izuzetne umetničke ličnosti, jedinstvene Patriše „Peti“ Smit.

5. Zaključak

Vreme je velika i večna tema ljudskog promišljanja. U bavljenju tim složenim problemom, filozofi različitih epoha postavljali su brojna pitanja o postojanju vremena i načinu njegovog saznavanja. Definisano kao dimenzija svesti, vreme je kao tema na različite načine takođe prisutno u psihološkom teoretisanju i istraživanju. U novije vreme, problematika vremena posebno je prisutna u *narativnom* pristupu razumevanja ličnosti (identiteta) i individualnog života – pristupu koji se usredsređuje na nivo konstruisanih integrativnih životnih priča sa svojim temama i epizodama, narativima koji nam govore o oblicima života koje pojedinci nastoje da izgrade, o tome šta čini njihov osobeni životni smisao, i šta je to što njihovim životima u celini pruža osećaj jedinstva, sklada i svrhe (npr. McAdams, 2006, 1988). Naše shvatanje vremena i konstruisanje života kao priče određeno je *kulturom*. Kulturno-antropološka istraživanja su pokazala da naša težnja da mislimo o vremenu kao o priči a da o priči mislimo terminima vremena predstavlja, u stvari, naše *zapadnjačko*, na individualizmu zasnovano, viđenje vremena i priče (Geertz, 1973; McAdams, 2006).

Na temelju ovakvog poimanja vremena i načina na koji kao (hajdegerovski rečeno) bića-u-vremenu mislimo o sebi samima i o svojim individualnim životima, konstruišući lični identitet i egzistencijalni smisao, u radu je tema književnosti i vremena razmotrena specifičnije u okvirima memoarsko-autobiografske proze kao književne vrste koja se neguje od najranijih vremena do danas. Pisanje memoara uvek je zavisno od sećanja, od autobiografskog pamćenja pisca, koji svojim retrospektivnim unutrašnjim pogledom, iz pozicije „ovde -i-sada“, nastoji da izvuče i osmisli iz svog sećanja kako događaje i životne činjenice („objektivnu prošlost“) tako i subjektivna iskustva (doživljaje) i njihova lična značenja (lično znanje o „tamo -i -onda“). Za njegov kreativni književno-memoarski rad može se reći ono što je Aleksander Blekburn (Blackburn, 1987: 7) rekao za književnost uopšte: u suštini, pisanje je čin *samoopriskrivanja* a ne samoizražavanja.

Knjiga memoara *Samo deca* Peti Smit sagledana je u ovom radu u kontekstu ovakvog razumevanja složenih odnosa između memoara i pisca, vremena i priče,

sećanja i samstva, narativa i identiteta. Naglašeno je da njena memoarska proza nije vremenski linearno vođena, niti potpuno zokružena celoživotna priča. Ona, dakle, nije sveukupni životopis, nego sentimentalna ispovest sa primarnim fokusom pažnje na jedno posebno važno vreme njenog života. Pri tome, u središtu njenog autobiografskog narativa je sećanje na mladalačku podsticajnu vezu sa Robertom Meplertopom – kontroverznim i ekscentričnim umetničkim fotografom – na njihove rane njujorške dane ljubavi i zajedničkog ličnog i umetničkog sazrevanja. Otuda, *Samo deca* nije knjiga memoara koja predstavlja autoportret Peti Smit, nego je ujedno i portret ovog kulturnog umetnika. To je duboko lična priča, čija temporalna dimenzija uključuje složen preplet dve različite vrste vremena: fizičkog (spoljašnjeg; linearnog i regularnog) vremena i psihološkog (unutrašnjeg, egzistencijalnog) vremena, ili onoga što se u literaturi (npr. Kenyon and Randall, 1977) takođe označava terminima *clock-time* i *story-time*. Vremena koje merimo i vremena koje pamtimo i o kojem pričamo.

Literatura

- Banvil, Dž. 2014. *Drevna svetlost*. Beograd: Clio.
- Berk, L. E. 2008. *Psihologija cjeloživotnog razvoja*. Jastrebarsko: „Naklada Slap”.
- Blackburn, A. 1987. Experience, imagination, and revolt. *Writer's Forum*, 13, 1–8.
- Blekburn, S. 1999. *Oksfordski filozofski rečnik*. Novi Sad: Svetovi.
- Draisma, D. 2008. *Zašto život ubrzava dok starimo: kako sećanja uobličavaju našu prošlost*. Novi Sad: Stylos art.
- DuNoyer, P. 2013. *Rock, a life story*. London: Flame Tree Publishing.
- Erikson, E. H. 1968. *Identity, youth, and crisis*. New York: Norton.
- Erikson, E. H. 2008. *Identitet i životni ciklus*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Friedman, W. J. 1993. Memory for the time of past events. *Psychological Bulletin*, 113, 44–66.
- Geertz, C. 1973. *The interpretation of cultures*. New York, NY: Basic Books.
- Hol, K. S. i Lindzi, G. 1983. *Teorije ličnosti*. Beograd: Nolit.
- Lippard, L. R. i sar. 1977. *Pop art*. Beograd: Jugoslavija.
- Lipovecki, Ž. 1987. *Doba praznine: ogledi o savremenom individualizmu*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Kenyon, G. and Randal, W. 1997. *Restorying our lives: Personal growth through autobiographical reflection*. Westport, CT: Praeger.
- Martin, R. and Barresi, J. 2006. *The rise and fall of soul and self: An intellectual history of personal identity*. New York, NY: Columbia University Press.
- McAdams, D. P. 1988. Biography, narrative, and lives: An introduction. *Journal of Personality*, 56, 1–18.
- McAdams, D. P. 2006. *The person: A new introduction to personality psychology* (4th ed.). New York, NY: John Wiley & Sons.

- Pančić, T. (2013). Gladni dendi i cura iz Džersija. *Vreme*, br. 1199–1200, 26. decembar 2013.
- Phillips, W. 1986. Father and sons, *Partisan Review*, LII: 4, 629–634.
- Pule, Ž. 1974. *Čovek, vreme, književnost*. Beograd: Nolit.
- Ricoeur, P. 1984. *Time and narrative* (Vol. 1). Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Riker, P. 1993. *Vreme i priča* (Prvi tom). Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka Knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Riker, P. 2004. *Sopstvo kao drugi*. Beograd; Nikšić: Jasen.
- Robinson, J. A. 1992. Autobiographical memory. In: M. Gruneberg and P. Morris (Eds.), *Aspects of memory* (2nd Ed. Vol. 1). London: Routledge, 223–251.
- Roeckelein, J. E. 2000. *The concept of time in psychology: A resource book and annotated bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Rubin, D.C. 1988. Introduction. In: D. C. Rubin (Ed.) *Autobiographical memory*. Cambridge: Cambridge University Press, 3–19.
- Smith, P. 2006. *Complete 1975-2006: Lyrics, reflections & notes for the future*. London: Bloomsbury Publishing.
- Smit, P. 2013. *Samo deca* (preveo s engleskog Periša Perišić). Beograd: Rende.
- Smit, P. 2015. *Sakupljanje vune* (preveo s engleskog Zoran Paunović). Beograd: Geopetika izdavaštvo.
- Zlatanović, Lj. 2004. Autobiografsko pamćenje, shematizacija i samstvo. *Teme*, 4, 421–431.
- Živković, D. (Gl. ur.) 1986. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

Ljubiša Zlatanović

**SELF-PORTRAIT OF A YOUNG ARTIST:
THE TIME OF PERSONAL AND ARTISTIC MATURATION
IN THE MEMOIR BOOK *JUST KIDS* BY PATTI SMITH**

Summary

The wide background of this work is Paul Ricoeur's philosophical point of view that the world which presents any narrative work always refers to time, while the story is an expression of human need to understand time and organize it in the narrative manner. The article also supports the modern literary-critical view that the writing is an act of self-discovery not simply self-expression, and thus emphasizes that this is even more true in memoirs. The memoir book *Just kids* by Patti Smith – a punk rock legend, poet and visual artist – is not linearly temporal, nor is it a complete lifelong story. It is rather a sentimental confession focused mainly on a single, immensely important period of time in her life. From the developmental psychology perspective, it is the period from the early youth to the early maturity; from the cultural, historical perspective, it is the period from the late 1960s and during 1970s, the exciting time when New York was be-

coming the capital of pop – culture and modern art. However, the core of the author’s autobiographical narrative is a memory of her youth-inspired relationship with Robert Mapplethorpe – a controversial art photographer – the memory focused of their early love days in New York and their joint personal and artistic maturation. Thus, *Just kids* is not only a memoir book that represents an self portrait of Patti Smith; at the same time, it is also a portrait of this cult artist. It is a deeply intimate story which includes the interweaving two different kinds of time: physical (outer) time and psychological (inner, existential) time, or a so-called “*clock-time*” and “*story-time*”.

zlatanovic1301@yahoo.com

**Spisak učesnika konferencije *Jezik, književnost, vreme*, april 2016.
List of participants of the Conference *Language, Literature, Time*, April
2016:**

1. Jasmina Ahmetagić (jaca.a@eunet.rs)
2. Jelena Aleksov (jelena.aleksov@yahoo.com)
3. Danica Andrejević (andrejevic03@gmail.com)
4. Mihailo Antović (mantovic@gmail.com)
5. Zoran Aracki (zoran.aracki@filfak.ni.ac.rs)
6. Jasmina Arsenović (jasmina_arsenovic@yahoo.com)
7. Sara Arva (sara.arva@gmail.com)
8. Monika Bala (moniballa@gmail.com)
9. Andrej Blagojević (andrej.blagojevic@filfak.ni.ac.rs)
10. Savka Blagojević (savka.blagojevic@filfak.ni.ac.rs)
11. Hana Bogdanova (hanabogdanova@yahoo.com)
12. Marijana Bogdanović (marijana.Bogdanovic@isj.sanu.ac.rs)
13. Mirjana Bojanić Ćirković (mirjanab027@gmail.com)
14. Jasmina Bučevac (jasminabn@gmail.com)
15. Lilijana Burcar (lilijana.burcar@guest.arnes.si)
16. Cristóbal Pagán Cánovas (cpaganc@unav.es)
17. Yildiray Cevik (cevikyildiray@yahoo.com)
18. Mladen Ćirić (mladenciric84@gmail.com)
19. Svetlana Ćirković (scirkovic@hotmail.com)
20. Ilijana Ćutura (ilijana.cutura@gmail.com)
21. Ivan Cvetanović (ivan.cvetanovic@filfak.ni.ac.rs)
22. Dragana Dimitrijević (dragana_dim77@hotmail.com)
23. Milan Dojčinović (dojchaaa@gmail.com)
24. Jasmina Đorđević (jasmina.djordjevic@filfak.ni.ac.rs)
25. Dragana Đorđević (dragana.djordjevic@fil.bg.ac.rs)
26. Ana Došen (ana.dosen@fmk.edu.rs)
27. Dragana Drobnjak (dragana.drobnjak@ff.uns.ac.rs)
28. Tatjana Đukić (tatjana.aiki@gmail.com)
29. Selma Đuliman (selma.djuliman@gmail.com)
30. Miloš D. Đurić (milos.djuric@etf.bg.ac.rs)
31. Ivana Đurić Paunović (ivana.djuric.paunovic@ff.uns.ac.rs)
32. Ana Elaković Nenadović (aelakovic@yahoo.com)
33. Vladimir Figar (vladimir.figar.81@gmail.com)
34. Violeta Gerjikova (vio@gbg.bg)
35. Anica Glodović (glodjovicanica@yahoo.com)
36. Sanja GolijaniinElez (snjelez@gmail.com)
37. Vladislava Gordić Petković (vladysg@yahoo.com)
38. Zdravka Grublješić (gzdravkica@yahoo.com)
39. Snežana Gudurić (snezana.guduric@ff.uns.ac.rs)
40. Jan Hartman (hartman.honza@gmail.com)
41. Sanja Ignjatović (sanja.ignjatovic@gmail.com)
42. Katarina Ivanović (kaja.aksic@hotmail.com)
43. Milan Jačević (jacevicmilan@gmail.com)
44. Aleksandra Janić (aleksandra.janic@filfak.ni.ac.rs)

45. Milan Janjić (milanknight@live.com)
46. Marina Janjić (marina.janjic@filfak.ni.ac.rs)
47. Marijan Jelić (marijan.jelic@pef.uns.ac.rs)
48. Radojka Jevtić (Green.piano.in.blue@gmail.com)
49. Dragana Jevtić (draganajevtic88@gmail.com)
50. Zoran Jevtović (zoran.jevtovic@filfak.ni.ac.rs)
51. Danica Jerotijević Tišma (danicajerotijevic@gmail.com)
52. Sandra Josipović (sandrajosipovic@gmail.com)
53. Ivan Jovanović (ivan.jovanovic@filfak.ni.ac.rs)
54. Jovana Jovanović (j.jovanovic85@gmail.com)
55. Ana Jovanović (jovanna762004@yahoo.com)
56. Vera Ž. Jovanović (lullabyav@gmail.com)
57. Milena Kaličanin (mkostic76@gmail.com)
58. Milica Karić (comkaric@gmail.com)
59. Aleksandar Kavgić (sasa.kavgic@gmail.com)
60. Sonja Kitanovska Kimovska (sonjakitanovska@yahoo.com)
61. Ana Kocić (anakocic@hotmail.com)
62. Milica Kočović (milicak@hotmail.com)
63. Maja Kostadinović (mayavuyinovic@gmail.com)
64. Miloš M. Kovačević (mkovacevic31@gmail.com)
65. Anica Krsmanović (anicarad@yahoo.com)
66. Ivana LazićKonjik (ivana.konjik@isj.sanu.ac.rs)
67. Emilija Lipovsek (foxlinden@gmail.com)
68. Vesna Lopičić (lovevuk@gmail.com)
69. Wei-lun Lu (weilunlu@gmail.com)
70. Sanja Macura (sanja_macura@yahoo.com)
71. Sergej Macura (sergej.macura@fil.bg.ac.rs)
72. Svetlana Maksimović (cecasmile@mts.rs)
73. Nina Manojlović (manojlovic.nina@gmail.com)
74. Elia Marinova (marinovaelia@hotmail.com)
75. Fedor Marjanović (marjanovicfedor@gmail.com)
76. Ljiljana Marković (ljiljana.markovic@gmail.com)
77. Jelena Matić (jelenamatic@sbb.rs)
78. Tijana Matović (tijana_matovic@yahoo.com)
79. Jelena VeljkovićMekić (vmjelena@yahoo.com)
80. Sena Mihailović (sena.mihailovic@gmail.com)
81. Nenad Miladinović (nenad_miladinovic@yahoo.com)
82. Žarko Milenković (zarkomilenkovic@hotmail.rs)
83. Snežana MilosavljevićMilić (snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs)
84. Vanja Miljković (Vanja.Miljkovic@isj.sanu.ac.rs)
85. Sofija Miloradović (sofija.miloradovic@sanu.ac.rs)
86. Jelena Milovanović (blue_girl_89@live.com)
87. Milica Milovanović (mmilovanovic14@gmail.com)
88. Sonja Milovanović (sonja.kovljanic@gmail.com)
89. Biljana Mišić Ilić (bmisicilic@gmail.com)
90. Danijela Mišić (danijelam@ucfak.ni.ac.rs)
91. Marijan K. Mišić (marijan.misic@gsm-nis.edu.rs)
92. Milica Mitić (milica09@hotmail.com)
93. Petra Mitić (petra.mitic@filfak.ni.ac.rs)
94. Borjan Mitrović (kirborjan@hotmail.com)

95. Milivoje Mladenović (milivoje_mladjenovic@yahoo.com)
96. Kerstin-Anja Munderlein (kerstin-anja.muenderlein@uni-bamberg.de)
97. Predrag Mutavdžić (predrag.mutavdzic@fil.bg.ac.rs)
98. Aleksandar B. Nedeljković (abnedelkovichscifi@yahoo.com)
99. Silvana Neshkovska (silvanakolevska@yahoo.com)
100. Melina Nikolić (nikolicmelina@ikomline.net)
101. Predrag Novakov (predragnovakov@sbb.rs)
102. Olga Panić Kavgić (olgapk@sbb.rs)
103. Vladan Pavlović (vladanp2@gmail.com)
104. Vladimir B. Perić (vladimirperic99@gmail.com)
105. Petra Pešić (petra88pesic@gmail.com)
106. Velibor Petković (velja.petkovic@gmail.com)
107. Margita Petrović (margita.petrovic@gmail.com)
108. Aleksandar Petrović (apetrovic018@gmail.com)
109. Ljiljana Petrović (ljiljanalingua@gmail.com)
110. Jelena Pilipović (abaridovastrela@gmail.com)
111. Milena Podolšak (milena.podolsak@gmail.com)
112. Vladeta Radović (vladeta.radovic@filfak.ni.ac.rs)
113. Milica Radulović (mlcradulovic2@gmail.com)
114. Jelena Ristović (zlocko83@live.com)
115. Zoran Ristović (ristoviczoran@gmail.com)
116. Amira Sadiković (amira.sadikovic@bih.net.ba)
117. Valentina Sedefčeva (v_sedefcheva@yahoo.com)
118. Jelena R. JovanovićSimić (jelenajo@bitsyu.net)
119. Radoje D. Simić (jelenajo@bitsyu.net)
120. Svetlana Slijepčević (s.slijepcevic@gmail.com)
121. Milica Spremić Končar (mspremic@eunet.rs)
122. Ivana Šorgić (ivana.vlajkovic@filfak.ni.ac.rs)
123. Dubravka Popović Srdanović (dubravka.popovic.srdanovic@filfak.ni.ac.rs)
124. Dušan Stamenković (dusan.stamenkovic@filfak.ni.ac.rs)
125. Ivan Stamenković (shubyyo@gmail.com)
126. Ivana Stamenković (stojkoviccsi@yahoo.com)
127. Slađana Stamenković (sladja_stamenkovic@live.com)
128. Ana Stanković (ana.stankovic86@yahoo.com)
129. Milena Stanković (milenastankovic1705@hotmail.com)
130. Strahinja Stepanov (straxstepanov@yahoo.com)
131. Buba D. Stojanović (bubast@ucfak.ni.ac.rs)
132. Natasha Stojanovska Ilievska (n.stojanovska@flf.ukim.edu.mk)
133. Vojkan Stojičić (vojkans@hotmail.com)
134. Marija Stojković (marija.stojkovic@filfak.ni.ac.rs)
135. Mirjana Stošić (mirjana.stosic@fmk.edu.rs)
136. Ksenija Šulović (ksenija.sulovic@ff.uns.ac.rs)
137. Miloš Tasić (tmilos@masfak.ni.ac.rs)
138. Nikola Tatar (nikolatatar@gmail.com)
139. Katarina Todorović (katarina.katja.t@gmail.com)
140. Stefan Todorović (stodorovic@rocketmail.com)
141. Jelica Tošić (jelica.tosic@znrak.ni.ac.rs)
142. Saša Trenčić (sasa.trencic@gmail.com)
143. Divna Tričković (divna.trickovic@gmail.com)
144. Aneta Trivić (morena77@ptt.rs)
145. Nataša Đ. TrnavacCaldović (natasatrnovac@gmail.com)

146. Nataša Tučev (natasa.tucev@filfak.ni.ac.rs)
147. Sonja Urošević (urosevic.sonja@gmail.com)
148. Sonja Veselinović (sonjecka@gmail.com)
149. Djordje Vidanović (vidanovic@gmail.com)
150. Katerina Vidova (vidovakaterina44@gmail.com)
151. Biljana Vlašković Ilić (biljanavlaskovic@gmail.com)
152. Nermin Vučelj (nermin.vucelj@filfak.ni.ac.rs)
153. Miroslav Vukelić (eirenokles@gmail.com)
154. Maja Vukić (maja.vukic@filfak.ni.ac.rs)
155. Sanja Vuletić (vuleticsanja01@gmail.com)
156. Tatjana Vulić (tatjana.vulic@filfak.ni.ac.rs)
157. Elżbieta Mańczak Wohlfeld (manczak@uj.edu.pl)
158. Snežana Zečević (snezzanaz@yahoo.com)
159. Milan D. Živković (mzivkovic@useens.net)
160. Ljubiša Zlatanović (zlatanovic1301@yahoo.com)

JEZIK, KNJIŽEVNOST, VREME
Književna istraživanja
april 2016

Izdavač

Filozofski fakultet u Nišu
Ćirila i Metodija 2

Za izdavača

Prof. dr Natalija Jovanović, dekan

Lektura

Maja Stojković (srpski)
Kelsey Montzka (engleski)

Dizajn korica

Darko Jovanović

Prelom

Milan D. Ranđelović

Format

17x24

Štampa

UNIGRAF X-COPY

Tiraž

100 primeraka

ISBN 978-86-7379-445-7