



Niš 2022

Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet

**JEZIK, KNJIŽEVNOST, ALTERNATIVE
LANGUAGE, LITERATURE, ALTERNATIVES**

JEZIK, KNJIŽEVNOST, ALTERNATIVES

Vesna Lopičić / Biljana Mišić Ilić

JEZIK, KNJIŽEVNOST, ALTERNATIVE



DOI: <https://doi.org/10.46630/jkal.2022>

Biblioteka
NAUČNI SKUPOVI

Urednice:

Prof. dr Vesna Lopičić
Prof. dr Biljana Mišić Ilić

Koordinator izdavačkog centra:

Prof. dr Dušan Stamenković

Akademski odbor:

Prof. dr Vesna Lopičić
Prof. dr Biljana Mišić Ilić
Prof. dr Milena Kaličanin
Prof. dr Dušan Stamenković
Prof. dr Mihailo Antović
Prof. dr Vladimir Jovanović
Prof. dr Snežana Milosavljević Milić
Prof. dr Miloš Kovačević
Prof. dr Sofija Miloradović
Prof. dr Željka Babić
Prof. dr Kristel Verdun
Prof. dr Kristobal Pagan Kanovas
Prof. dr Janina Vildfojer
Prof. dr Janoš Kenjereš
Prof. dr Marija Krivokapić
Prof. dr Elžbjeta Manjčak-Volfeld
Prof. dr Roberta Pjaca
Prof. dr Slavka Tomaščkikova

Sekretari:

Natalija Stevanović
Mladen Popović

Recenzenti:

Prof. dr Goran Maksimović
Prof. dr Aleksandra Jovanović
Prof. dr Sonja Veselinović

Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet

JEZIK, KNJIŽEVNOST, ALTERNATIVE
LANGUAGE, LITERATURE, ALTERNATIVES

Književna istraživanja

Tematski zbornik radova



Urednice:
Vesna Lopičić
Biljana Mišić Ilić

Niš, 2022.

*Recenzenti pojedinačnih radova
sa konferencije Jezik, književnost, alternative:*

Ljiljana Aćimović	Mira Ilić
Slađana Aleksić	Mladen Jakovljević
Ana Andrejević	Aleksandra Janić
Irina Antanasijević	Vladimir Ž. Jovanović
Mihailo Antović	Božica Jović
Boban Arsenijević	Marija Lojanica
Jelena Arsenijević Mitrić	Svetlana Kalezić-Radonjić
Galina Avramova	Milena Kaličanin
Josip Babić	Jelena Kleut
Faruk Bajraktarević	Saša Knežević
Tatjana Bijelić	Ksenija Kondali
Savka Blagojević	Tamara Kostić Pahnoglu
Radmila Bodrić	Aleksandra Krstić
Mirosława Buchholtz	Ognjen Kurteš
Maja Ćuk	Jelena Kusovac
Ivana Damnjanović	Kornelije Kvas
Madeleine Danova	Nebojša Lazić
Brankica Drašković	Aleksandra Lončar Raičević
Jasmina Dražić	Vesna Lopičić
Zorica Đergović-Joksimović	Sanja Macura
Borjanka Đerić Dragičević	Monica Manzollillo
Jasmina Đorđević	Adrijana Marčetić
Mina Đurić	Jelena Marićević Balac
Ivana Đurić Paunović	Biljana Marić
Uroš Đurković	Ljubica Matek
Ana Elaković-Nenadović	Branka Milenković
Michelle Gadpaille	Mira Milić
Dragana Gak	Smiljana Milinkov
Slavica Garonja Radovanac	Lidija Mirkov
Nina Govedar	Ivana Mitić
Dinko Gruhonjić	Biljana Mišić Ilić
Lovorka Gruić Grmuša	Lejla Mulalić
Vladimir Gvozden	Aleksandra Nikčević-Batrićević
Sabina Halupka Rešetar	Časlav Nikolić
Sanja Ignjatović	Aniko Novak

Jelena Novaković
Svjetlana Ognjenović
Biljana Oklopčić
Tomaz Onič
Ivana Palibrk
Armela Panajoti
Melina Panaotović
Jelenka Pandurević
Jovana Pavićević
Dragana Pavlović
Tomislav Pavlović
Vladan Pavlović
Pavel Petkov
Lena Petrović
Predrag Petrović
Vuk Petrović
Roberta Piazza
Vesna Pilipović
Valentina Pitulić
Jasna Poljak Rehlicki
Jovan Popov
Tvrtko Prčić
Danijela Prošić-Santovac
Goran Radonjić
Maja Radonić
Stanislava Radosavljević
Milica Radulović
Sanja Runtić

Nadežda Silaški
Igor Simanović
Saša Simović
Sona Snircova
Marina Spasojević
Veran Stanojević
Marija Stefanović
Jelica Stefanović-Štambuk
Strahinja Stepanov
Bojana Stojanović Pantović
Violeta Stojičić
Saša Šmulja
Sanja Šoštarić
Ksenija Šulović
Miloš Tasić
Lidija Tomić
Uroš Tomić
Tatjana Trajković
Radoslava Trnavac
Nevena Varnica
Sonja Veselinović
Natalija Vidmarović
Biljana Vlašković Ilić
Vesna Vukićević Janković
Vuk Vučetić
Ana Vujović
Milan Živković

SADRŽAJ

JEZIK, KNJIŽEVNOST, ALTERNATIVE

UVODNI ČLANAK

Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić KNJIŽEVNOST I ALTERNATIVNE PARADIGME	11
---	----

KONCEPT ALTERNATIVNOG I KNJIŽEVNI ŽANROVI

Mirjana Bojanić Ćirković <i>PORTRET ARNOLFINJEVIH JANA VAN AJKA</i> I NARATIVNE ALTERNATIVE	29
Jelena V. Jovanović ALTERNATIVE PRIČE U RAZLIČITIM KNJIŽEVNIM I NEKNJIŽEVNIM ŽANROVIMA	43
Nenad Blagojević, Velimir Ilić RAZVOJ ŽANRA ALTERNATIVNE ISTORIJE U RUSKOJ KNJIŽEVNOJ FANTASTICI	59
Jelena S. Mladenović ROK POEZIJA KAO ALTERNATIVNA FORMA KNJIŽEVNOSTI	73
Ana Firat Radović, Zorica Mladenović OSTRAKIZAM U ROMANU <i>ŽENSKA FRANCUSKOG PORUČNIKA</i> DŽONA FAULSA	85
Jovana Josipović NA MEĐI EROSOVIH ALTERNATIVA	99
Biljana Soleša ПОЕТИЧКЕ АЛТЕРНАТИВЕ ЕРОТСКОГ ГОВОРА У ПРИПОВЕТКАМА БОРЕ СТАНКОВИЋА	113
Jelena Milić ALTERNATIVNA ISTORIJA BEOGRADSKIH ULICA: <i>DORČOL</i> SVETLANE VELMAR-JANKOVIĆ	129
Marija Panić GRAD KAO ALTERNATIVA: TEMATIKA GRADA U POEZIJI RITBEFA I FRANSOA VIJONA	147

Azra Mušović	
DOBA DEZINTEGRACIJE – ALTERNATIVNI OSVRT NA <i>ŠIPARICU</i> U DELU F. SKOTA FICDŽERALDA	163
Danijela Vasić	
NAJSTARIJA JAPANSKA DELA, <i>KOĐIKI</i> I <i>NIHONGI</i> , KAO PRIMER ALTERNATIVNE UPOTREBE MITOVA	179
Milica Spremić Končar	
„СМРЗНУТО ТЕЛО, А НЕ БЛАГА ОВОГА СВЕТА”: АЛТЕРНАТИВА КОЛЕКТИВНОМ ЖИВОТУ У СТАРОЕНГЛЕСКИМ ЕЛЕГИЈАМА	191
Jelena Veljković Mekić	
ALTERNATIVNI PRAVAC U KNJIŽEVNOSTI ZA DECU: KNJIŽEVNE POTRAGE	205
Vladislava Gordić Petković	
TIŠINA KAO ALTERNATIVA U KNJIŽEVNOM TEKSTU	219
Jasmina Ahmetagić	
PRIKAZ ALTERNATIVNE KNJIŽEVNOSTI VLADANA DOBRIVOJEVIĆA	233

ALTERNATIVE WORLD VIEWS IN LITERATURE

Dušica Ljubinković	
COMMONISM AS THE ALTERNATIVE TO IDEOLOGICALLY OPPRESSED EXISTENCE IN ALI SMITH’S “COMMON”	245
Tijana Matović	
JOE SACCO’S GRAPHIC NOVEL <i>SAFE AREA GORAŽDE</i> AS AN ALTERNATIVE COMIC	255
Marko Mitić	
RESISTING BLACK AESTHETIC: TONI MORRISON’S „RECITATIF“	269
Bogdan Stanković, Nataša Tučev	
GROWING A NEW HEART: INTRUSION FANTASY AND AN ALTERNATIVE “CLUB STORY” IN <i>THE OCEAN AT THE END OF THE LANE</i>	283
Nicole Burgund	
THE PERSONAL IS POETRY: MEŠA SELIMOVIĆ’S <i>THE DERVISH AND DEATH</i> AS AN ALTERNATIVE TO AUTOBIOGRAPHY	295

Ana Kocić Stanković	
ALTERNATIVE LITERARY HISTORIES: TONI MORRISON'S <i>A MERCY</i> AND COLONIAL NORTH AMERICA	309
Aleksandra Z. Stojanović	
AN ALTERNATIVE WORLD-VIEW: IAN MCEWAN'S <i>NUTSHELL</i> ...	321
Marija Nešić	
IS A LIFE SAVED BY A COURT ORDER REALLY A LIFE SAVED? ART AS AN ALTERNATIVE TO THE RENOUNCED RELIGION IN IAN MCEWAN'S <i>THE CHILDREN ACT</i>	335
Mirna Radin Sabadoš	
IN PURSUIT OF ALTERNATIVE ENDINGS – FICTIONAL POST- HUMANS AND THE BOUNDARIES OF THEIR WORLDS	347
Milena Škobo, Sentov Ana	
ONLINE LITERATURE COURSE MODEL: AN ALTERNATIVE TO FACE-TO-FACE TEACHING	359

TUMAČENJA POZORIŠNIH ALTERNATIVA

Violeta M. Janjatović	
ALTERNATIVA ŠEKSPIROVOJ „BURI“: GDE JE KALIBAN U ROMANU <i>ĐAVOLJI NAKOT</i>	375
Vasilisa Cvetković	
HAMLET U SFRJ PREDSTAVA 'HAMLETA' U SELU MRDUŠA DONJA KAO BREŠANOV INTERTEKSTUALNI DIJALOG SA ŠEKSPIROM	387
Đurđina Šijaković Maidanik	
КЛАСИЧНЕ НАУКЕ, ГРЧКА ТРАГЕДИЈА И КОНФЛИКТ ЕУРИПИДОВЕ МЕДЕЈЕ: ФЕМИНИСТИЧКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА КАО КОРЕКТИВНА ПЕРСПЕКТИВА	405
Lena Tica, Lidija Palurović	
ALTERNATIVNI SVET U DRAMAMA ATOLA FUGARDA	421
Hristina Aksentijević	
ALTERNATIVNI TEATAR KOMEDIJE DEL ARTE I NJEGOV UTICAJ NA ŠEKSPIROVE KOMEDIJE	437

KNJIŽEVNOST I ALTERNATIVNE PARADIGME

U ovom istorijskom trenutku koji obeležavaju promene brojnih tradicionalnih paradigmi, alternative postaju koncept od suštinske važnosti. Iz tog razloga je termin alternative izabran u nadi da će podstaći istraživače na sagledavanje pojava u književnosti i jeziku na svež način a iz tog ugla, u okviru tradicionalnih konferencija koje Filozofski fakultet u Nišu organizuje svake godine. Ideja je potekla od samih kolega, redovnih učesnika skupa, kojima se zahvaljujemo na poslatim priložima, i pokazala se veoma inspirativnom. Trideset tekstova koji se nalaze u tomu zbornika *Jezik, književnost, alternative: književna istraživanja* pod opštom temom „Književnost i alternativne paradigme“ prošlo je rigorozne recenzije i lekture, te će po pretpostavci biti zanimljivo i korisno štivo svakome ko razmišlja o tekućim društvenim pojavama i načinima na koje se one manifestuju u naukama o jeziku i književnosti.

U eseju *Poetry and Commitment* pesnikinja Adrijen Rič slavi poetsku imaginaciju, kojom probijamo stege nametnutog stava da „ne postoji alternativa“: „The imagination’s roads open before us, giving the lie to that slammed and bolted door, that razor-wired fence, that brute dictum ‘There is no alternative’.” Imaginacija, kreativnost i traganje za alternativama svakako da nisu odlike samo poezije, već i književnosti uopšte, a i nauke. U naukama, pogotovo društvenim i humanističkim, nisu retke promene paradigme, manje ili više radikalni zaokreti, „pomeranja klatna“ od formalnijih i apstraktnijih pristupa ka onim više funkcionalnim, šire kontekstualno uslovljenim i društveno kritički angažovanim. Kao što mogućnost izbora između alternativnih formi izražavanja nije samo stvar stila, tako je i mogućnost alternativnih pristupa nekom jezičkom ili književnom fenomenu nužnost koja obezbeđuje bolje i kvalitetnije uvide. A kako kaže Teodor Adorno u zbirci eseja *Minima moralia*: „Kvalitet se određuje na osnovu dubine kojom neki rad ugrađuje u sebe alternative i tako ovladava njima“.

Ostavljamo čitaocima da procene u kojoj meri su priloženi radovi uspeli da integrišu ove i slične stavove. Kao urednice, mi smo ih grupisale u tematske i jezičke celine, te tako književni tom Zbornika obuhvata tri teme. Prva je *Koncept alternativnog i književni žanrovi* sa ukupno 15 tekstova, druga je *Alternative World Views in Literature* sa 10 priloga, a treća se sama nametnula, *Tumačenja pozorišnih alternativa* sa 5 radova. Ukratko ćemo se osvrnuti na sadržaj samih tekstova.



Prvi rad u segmentu *Koncept alternativnog i književni žanrovi* pod naslovom „Portret Arnolfinijevih Jana van Ajka i narativne alternative“ zanimljiv je kao i tema koju istražuje: zagonetni motivi ove čuvene slike koji vekovima inspirišu alternativna tumačenja. Autorka Mirjana Bojanić Ćirković rezimira niz dosadašnjih interpretacija i svojim interdisciplinarnim i metodološki pluralnim pristupom sa težištem na

okvirima interpretacije postklasičnih naratoloških teorija daje doprinos nauci ukazujući na doprinos tehnike i narativa ove Van Ajkove slike savremenim metodološkim orijentacijama u tumačenju umetničkih dela, kao što su teorije čitanja i kognitivna naratologija.

Narativne teorije intertekstualnosti, intermedijalnosti i transmedijalnosti su alati kojima se Jelena V. Jovanović služi da, preko pojma anamorfizma, u tekstu „Alternative priče u različitim književnim i neknjiževnim žanrovima” ispita kako različite alternative oblikovanja/predstavljanja priče i likova utiču na njihovo potvrđivanje, promenu, prijem i doživljaj. Autorka smatra da bez obzira na to što je kognitivna naratologija ponekad sklona tvrdnji da ima onoliko priča koliko i čitalaca, u književnom komunikativnom činu se može naći fabularno jezgro koje drži na okupu različite narativne verzije. Ako se iz teksta dobije dovoljan broj signala pomoću kojih se rekonstruiše odnekud već poznata priča, onda možemo da govorimo o anamorfizmu kao njenoj alternativni.

Prilikom razmatranja razvoja žanra alternativne istorije u ruskoj književnoj fantastici, autori Nenad Blagojević i Velimir Ilić u svom istoimenom prilogu koriste koncept bifurkacije. Kako alternativna istorija kao podžanr književne fantastike neizostavno podrazumeva izmenu toka istorije kao ključni element sižea, ta izmena (bifurkacija) postaje fantastična pretpostavka za stvaranje pripovedačkog sveta. Autori obrađuju niz dela ruske književne fantastike u pokušaju da izvedu hronološku klasifikaciju razmatranih pripovedačkih svetova, stvorenih u skladu sa principima teorije bifurkacije.

Žanrovsko određivanje rok poezije tema je članka „Rok poezija kao alternativna forma književnosti“ u kome Jelena S. Mladenović upozorava da je prelazak rok poezije u područje kanonske kulture, kao i u vlast masovne kulture jednako fatalan za njenu alternativnost jer se tupi oštrica njenog subverzivnog dejstva prema dominantnoj kulturi. Priznanje rok poeziji u vidu dodeljivanja Nobelove nagrade Bobu Dilanu u tom kontekstu postaje problematičan čin.

Erotizovani narativ je možda ono što povezuje sledeća tri rada: „Na međi Erosovih alternativa“ Jovane Josipović, „Ostrakizam u romanu *Ženska francuskog poručnika* Džona Faulsa“ Ane Firat Radović i Zorice Mladenović, te „Poetičke alternative erotskog govora u pripovetkama Bore Stankovića“ Biljane Soleša. Integralna bit erosa kao principa cikličnog kretanja čitave žive kosmičke strukture, prema rečima Josipovićeve, prepoznatljiva je i kod Faulsa i kod Stankovića. Kroz prizmu ostrakizma u viktorijanskom periodu Engleske, autorke Firat Radović i Mladenović sagledavaju posledice opšteg shvatanja morala viktorijanske ere koji javno osuđuje bilo kakvu formu erotizma dok Soleša razmatra posledice potisnutog erosa pod pritiskom krutih normi patrijarhalnog morala u pripovetkama Bore Stankovića. Alternativna forma romanesknog pripovedanja i alternativni postupci poetike erotskog identifikovani su u analiziranim delima.

Naredna dva rada donekle povezuje tematika grada viđena iz različitih uglova: „Alternativna istorija beogradskih ulica: Dorćol Svetlane Velmar-Janković“ i „Grad kao alternativa: tematika grada u poeziji Ritbefa i Fransoa Vijona“. Jelena Milić zaključuje da je živopisna alternativna istorija ulica Dorćola izgrađena nekonvenci-

onalnim pristupom prostoru i njegovim relacijama sa alternativnim verzijama istorijskih ličnosti po kojima su dorćolske ulice nazvane. U opštem smislu, koncepti metanarativa, scenarija, dominantnog kulturnog narativa i kulturno dominantnog narativnog modela, podjednako su kao i njihove kontračinjenične verzije proizašli iz uverenja da određeni narativni modeli imaju normativnu moć da upravljaju postupcima ljudi. Marija Panić se oslanja na dijahronijsku perspektivu i razmatra evoluciju slike gradske sredine u francuskoj građanskoj lirici, kroz poeziju Ritbefa i Vijona koji su gradsku sredinu i njenu dinamičnost i promenljivost prikazali kao jasnu alternativu ranije postojećim društvenim podelama. Kod ovih pesnika, grad manifestuje pojave koje su alternative dotadašnjim, a koje polako preuzimaju primat.

U prilogu „Doba dezintegracije – alternativni osvrt na Šiparicu u delu F. Skota Ficdžeralda“ Azra Mušović nastoji da pokaže kako Ficdžeraldova proza opisuje kompleksnost i višestruku ironiju oslobađanja žene od tradicionalne uloge. Androgina kompleksnost i raznovrsnost prisutna u njegovim romanima protkanim sveprisutnim motivom „tatine devojčice“ i temom rađanja „nove žene“, postaje alternativa prevaziđenim tradicionalnim konceptima, a njegova ambivalentnost potvrđuje one književne teorije koje ukazuju da estetika vrhunskog modernizma, oličavajući muške vrednosti, dobija svoj oblik kao reakcija na estetiku mas-kulture, koja se povezuje sa ženskom sentimentalnošću i površnošću.

Članak Danijele Vasić „Najstarija japanska dela, *Kodiki* i *Nihongi*, kao primer alternativne upotrebe mitova“ vraća nas istorijskim hronikama kao žanru koji povezuje mitove, predanja i legende i pruža dragoceni uvid u tokove istorije, politike, književnosti, ali i emocije ljudi koji su mogli da utiču na konačan izgled određenog teksta. Ova dva dela japanske književnosti iz 8. veka predstavljaju odličan primer alternativne upotrebe mitova u ideološke i političke svrhe. Elegije „Potukač“, „Moreplovac“ i „Ženina tugovanka“ kojima se u radu „Smrznuto telo, a ne blaga ovoga sveta: alternativa kolektivnom životu u staroengleskim elegijama“ bavi Milica Spremić Končar nastale su u istom periodu, oko 8. veka, i predstavljaju najpoznatije tekstove tog žanra u staroj engleskoj književnosti. Autorka iz perspektive novog istorizma opisuje pozitivne i negativne posledice života usamljenika i izgnanika kao alternative života u kolektivu.

Tekst „Alternativni pravac u književnosti za decu: književne potrage“ obrađuje žanr kojim se Jelena Veljković Mekić redovno predstavlja na našim konferencijama. Ovaj put, na obimnom korpusu, ona preispituje podžanr poznat kao „književne pustolovine“ ili „istorijske potrage“ kao alternativu klasičnoj književnosti za decu i dovodi u pitanje njegovu estetsku vrednost, ali „opravdanje“ za lepo nalazi u njegovoj hipnotičkoj moći po čitaoca i u iluziji koautorstva koja intenzivno intrigira i uzbuđuje.

Poslednja dva rada u odom delu Zbornika priložile su dve renomirane učesnice aprilskih skupova u Nišu. Vladislava Gordić Petković pristupa tišini kao alternativu u književnom tekstu u istoimenom članku. U njenom tumačenju nekoliko dela naše i strane književnosti, tišina i tajna obavijaju stvaralačke postupke dozom mistifikacije koja nije uvek razrešiva u kritičkom tumačenju. Autorka stoga zaključuje da tišina nije lišavanje, a nije ni simptom siromaštva, ni duhovnog ni jezičkog, već postaje

sinonim precizne mere koja nas vodi ka suštini svega onoga što se mora iskazati.

Jasmina Ahmetagić odlučuje da prikaže alternativnu književnost Vladana Dobrivojevića u prilogu sa tim nazivom. Kao izvrstan poznavalac dela ovog kontroverznog srpskog pisca, autorka u fokus stavlja roman *Dom Kihota* kao njegovo manje uspelo delo, koje ipak ne narušava reputaciju kao alternativnog autora ovog pisca koji je od prvog romana dosledno sučeljen književno-jezičkim kanonima i vladajućoj estetici.



Sledećih deset radova u delu Zbornika književnih radova sa podnaslovom *Alternative World Views in Literature* objedinjuje lajtmotiv alternative i činjenica da su pisani na engleskom jeziku, te su stoga smešteni u isti segment Zbornika.

Dušica Ljubinković tumači pripovetku „Common“ iz perspektive komonizma Paskala Gilena. Njen tekst „Commonism as the Alternative to Ideologically Oppressed Existence in Ali Smith’s ‘Common’“ navodi na zaključak da je najvažnije otvoriti se prema mogućnosti povezivanja, ne samo prema drugim ljudima već i prema drugim vrstama, prirodi i istoriji. Ali Smit ali i autorka skreću pažnju na ulogu dece budući da ona imaju viši nivo svesti o komonizmu unutar sveopšte egzistencije.

Kako razumeti ogromnost ljudske žrtve i saosećati sa kompleksnošću ljudske patnje u situacijama kada osuda zla predstavlja samo strategiju snalaženja onih privilegovanih, moralno je pitanje kojim se bavi Tijana Matović u prilogu „Joe Sacco’s Graphic Novel *Safe Area Goražde* as an Alternative Comic“. Ovaj žurnalistički strip je alternativan po odbacivanju niza karakteristika konvencionalnog stripa i oslanjanju na teoriju traume, tako da se može opisati kao grafički uobličen traumatski narativ.

Tekst koji je Marko Mitić odabrao za analizu takođe je izuzetno zanimljiv, jedina pripovetka prve Afroamerikanke koja je dobila Nobelovu nagradu, Toni Morrison. U ovoj priči rasna pripadnost dve glavne junakinje, crkinje i belkinje, ostaje nepoznanica do kraja, a autor u prilogu „Resisting Black Aesthetic: Toni Morrison’s ‘Recitatif’“ tvrdi da je u pitanju primer književnog teksta koji se pojavio u određenom istorijskom trenutku i ponudio alternativu dominantnoj praksi čitanja, klasifikovanja i kanonizovanja afroameričke književnosti.

Predmet analize u radu „Growing a New Heart: Intrusion Fantasy and an Alternative ‘Club Story’ in *The Ocean at The End of the Lane*“ je roman *Okean na kraju puteljka* Nila Gejmena koji autori rukopisa Bogdan Stanković i Nataša Tučev klasifikuju kao intruzivnu fantastiku u kojoj koncept okvirna klupska priča omogućava razumevanje zaista fantastičnog sivea. Najveću važnost imaju tri ženska arhetipska lika jer ovaploćuju jedan alternativni sistem vrednosti kome se glavni junak periodično vraća.

Sledeća dva članka spaja bavljenje alternativnim biografijama, ličnim i kolektivnim. Nikol Burgund neočekivano pronalazi paralele između života Meše Selimovića i Ludviga Vitgenštajna u tekstu „The Personal is Poetry: Meša Selimović’s *The Dervish and Death* as an Alternative to Autobiography“, a njihovo stvaralaštvo

tumači kao alternativu autobiografiji, gde je fokus na jeziku. Sa druge strane, Ana Kocić Stanković smatra da roman *Milosrđe* Toni Morison predstavlja alternativnu verziju rane američke istorije u kojoj su naratori predstavnici različitih marginalnih grupa. Rad „Alternative Literary Histories: Toni Morrison’s *A Mercy* and Colonial North America” navodi na zaključak da ovaj roman ne samo da dopunjuje zvaničnu istoriju već pojedinačni naratori postaju simboli kolektivnih iskustava svojih manjinskih grupa.

Aleksandra Z. Stojanović i Marija Nešić se obe bave romanima Iana Mekjuana, jednog od najpoznatijih savremenih britanskih pisaca. U radu „An Alternative World-View: Ian Mcewan’s *Nutshell*” Stojanovićeva analizira roman *Orahova ljudska* kao kreativnu verziju Šekspirovog *Hamleta* u kome je pripovedač fetus, te je njegov pogled na svet koliko nepouzdan toliko i alternativan. Raspon Mekjuanove imaginacije pokazuje i drugi tekst, „Is a life saved by a court order really a life saved? Art as an Alternative to the Renounced Religion in Ian Mcewan’s *The Children Act*” u kome Nešićeva suprotstavlja religiozni i sekularni pogled na svet u romanu *Zakon o deci*, te posledice odsustva vere u životu glavnog junaka.

Dva čuvena romana Dona Delila, *Kosmopolis* i *Zero K*, inspirisala su Mirnu Radin Sabadoš da se pozabavi sudbinom čoveka kao proto-post-humanog bića kome se nudi mogućnost da bira postojanje kao besmrtni kiborg ili kao smrtno ljudsko biće. Alternativni oblici ljudskog postojanja koji se ostvaruju u kontaktu sa tehnologijom prikazani su kroz analizu ovih romana u prilogu pod nazivom „In Pursuit of Alternative Endings – Fictional Post-Humans and the Boundaries of their Worlds”.

Poslednji članak u drugom segmentu Zbornika književnih radova ima dve autorke, Milenu Škobo i Anu Sentov, koje su prikazale svoja metodička iskustva na predmetima Engleska književnost II – Viktorijanska književnost Filološkog fakulteta Univerziteta Sinergija u Bijeljini i predmeta Engleska književnost 19. veka u okviru studijskog programa Engleski jezik Fakulteta za poslovne studije dr Lazar Vrkić Univerziteta Union u Beogradu. U radu „Online Literature Course Model: An Alternative to Face-To-Face Teaching”, a u kontekstu prelaska sa kontaktnog na virtuelni način rada, autorke nude alternativu u načinu podučavanja književnosti i predstavljaju svoj onlajn model književnog kursa kao podsticaj za dalju razmenu pedagoških iskustava na ovu aktuelnu temu. Time je u potpunosti zaokružena tema *Alternativni pogledi na svet u književnosti*.



Treći deo Zbornika sa pet radova pod nazivom *Tumačenja pozorišnih alternativa* razmatra nekoliko čuvenih drama i njihove obrade u različitim žanrovima. Čak tri rada se bave verzijama Šekspirovih dela, jedan Euripidovom Medejom, a jedan dramama Atila Fugarda.

Da se alternativne verzije najpopularnijih Šekspirovih drama mogu iznova pojavljivati u najrazličitijim periodima i socijalnom kontekstu pokazuje i roman Margaret Atwood *Đavolji nakot* u kome se *Bura* dešava u kazneno-popravnim domu. Violeta M. Janjatić u svom tekstu „Alternativa Šekspirovoj *Buri*: Gde je Kaliban

u romanu *Đavolji Nakor*“ u stvari ukazuje na činjenicu da se Kaliban u naše vreme ne može naći van specijalnih institucija za prevaspitavanje iako ovaploćuje strasti i instinkte neophodne za preživljavanje.

Vasilisa Cvetković proučava proces kojim je Šekspirov Hamlet postao Brešanov Hamlet u prilogu „Hamlet u SFRJ: Predstava Hamleta“ u selu Mrduša Donja kao Brešanov intertekstualni dijalog sa Šekspirovom. Prepoznajući grotesku i karnevalizaciju, kao i tehniku pozorišta u pozorištu, autorka zaključuje da ova politička drama komunicira sa renesansnom Šekspirovom tragedijom i uspeva da prenese na čitaoca karakterističnu atmosferu bezizlaznosti u kojoj se nalazio Hamlet, ali ovoga puta u komunističkom okruženju specifičnom za vreme SFRJ.

Grčko-rimska književnost se nesporno dijahrono obraća raznim kategorijama društva. Đurđina Šijaković Maidanik tvrdi da feminističko čitanje antike, pored ostalih, ima tu mogućnost i odgovornost da deluje kao nasušna revitalizacija antičkog nasleđa. U rukopisu „Klasične nauke, grčka tragedija i konflikt Euripidove Medeje: feministička književna kritika kao korektivna perspektiva“ autorka zagovara tezu da feministička tumačenja nude alternativnu perspektivu u odnosu na konvencionalni pristup u klasičnim studijama zasnovan na navodno objektivnom tekstualnom kriticismu, šireći područja za istraživanje inače nepristupačna tradicionalnoj metodologiji.

Četvrti članak u ovom segmentu zbornika nosi naziv „Alternativni svet u dramama Atola Fugarda“. Autorke Lena Tica i Lidija Palurović tumače dve Fugardove drame, *Sizve Bansi je mrtav* i *Ostrvo*, izrazito subverzivne u odnosu na vreme aparthejda u Južnoj Africi. Preokretanje odnosa moći koje se u dramama odigrava ukazuje na njegovu veštačku, a ne biološku prirodu, čime se ideološki diskurs vladajuće klase razotkriva kao fikcija i skreće pažnja na alternativni svet koji može da postoji izvan tog diskursa, zaključuju autorke.

Poslednji rad u ovom delu, a ujedno i u celom *Zborniku književnih radova*, priložila je Hristina Aksentijević. Kao što se po naslovu može pretpostaviti, „Alternativni teatar komedije del arte i njegov uticaj na Šekspirove komedije,“ ispitivanje relacija između italijanske komediografske tradicije i Šekspirovih drama *Komedija zabuna*, *Ukročena goropad* i *Bura* pokazuje nesumnjivo prisustvo umetničkog obrasca komedije del arte. Autorka podseća da pozorište del arte, kao vid alternativnog italijanskog teatrološkog fenomena, na renesansnu i baroknu pozornicu izvodi kompleksan scenski organizam što Šekspiru kao njihovom savremeniku daje inspiraciju za slične novine u navedenim dramama. Za razliku od uobičajene prakse da Šekspirova dela inspirišu druge stvaraoce, Hristina Aksentijević pokazuje da je i sam Šekspir bio pod uticajem nekih svojih savremenika.

Ovih trideset književnih radova koji su prošli kroz proces višestrukog recenziranja svedoče o raznovrsnosti mogućih pristupa konceptu alternative, kao trajno validnom u književnoj kritici.



Radovi izloženi na konferenciji *Jezik, književnost, alternative* u okviru jezičkih sesija, koji su uvršteni u zbornik *Jezik, književnost, alternative: jezička istraživanja*,

bave se konceptom alternativa i alternativnosti na vrlo raznovrsne načine, shvatajući ga primarno kao izbor jedne od dve ili više mogućnosti, kao ekvivalentnost i uzajamnu zamenljivost postojećih opcija, ali i kao nešto što je drugačije od uobičajenog, manje konvencionalno i manje poznato. Tako široko shvaćen pojam alternativa autori radova u ovom Zborniku analiziraju kroz različite lingvističke, primenjenolin-gvističke i srodne discipline i teorijske i metodološke modele. Ovakva raznovrsnost tema i pristupa uslovlila je i grupisanje radova u tri tematske celine:

- Alternativnost i alternative u jezičkom sistemu
- Alternative u jezičkoj upotrebi
- Alternative i alternativni pristupi u nastavi stranih jezika

Prvi segment Zbornika *Jezik, književnost, alternative: jezička istraživanja*, naslovljen „Alternativnost i alternative u jezičkom sistemu”, najobimniji je i sadrži dvadeset radova. Autori se bave alternativama na različitim nivoima jezičkog sistema kako unutar jednog jezika tako i kontrastivno (sintaksa, morfologija, fonologija, leksika, frazeologija, terminologija, ortografija), kao i teorijskim ili metodološkim alternativama u proučavanju različitih fenomena u jezičkom sistemu.

Prva grupa od sedam radova na početku ovog segmenta bavi se sintaksičkim temama. Zbornik otvara rad Miloša Kovačevića „(Ne)gramatikalizovana alternativnost u odnosu na disjunkciju u savremenom srpskom jeziku”. Među više navedenih filozofskih i lingvističkih značenja alternativnosti, autor dokazuje da je samo značenje izbora između dvaju mogućnosti gramatikalizovano kao disjunktivno. Ostala dva značenja – značenje ekvivalentnosti i značenje naizmeničnosti ni u jednom kontekstu nemaju disjunktivno značenje, iz čega proističe da konstrukcije s tim značenjima ne potpadaju pod gramatički shvaćene disjunktivne konstrukcije. U radu se jasno obrazlaže kom tipu gramatičkih konstrukcija pripadaju pre svega konstrukcije naizmeničnosti, i zašto one ne mogu, iako ih pojedini gramatičari tako tretiraju, pripadati nezavisnosloženim rastavnim rečenicama.

Tema rada Tanje Rusimović: „Alternativnost endocentričnog antecedenta relativne klauze sa referencijalnom anaforam” je referencijalna anafora anakataforičkog endocentričnog antecedenta izraženog pokaznom zamenicom, a autorka razmatra odnos sintaksičkih alternativa i njihovih stilskih vrednosti. Endocentrični antecedent najpre anaforički upućuje na referent koji je jedinstven ili predstavlja klasu, što anaforu čini referencijalnom. Zatim, kataforički upućuje na sadržaj relativne klauze koji predstavlja novu relevantnu odredbu već određenog referencijalnog izraza i doprinosi informativnosti iskaza. Ukoliko bi se anulirala kopula, endocentrični antecedent i relativizator, dobila bi se nezavisna rečenica i pritom se ne bi ugrozila informativnost iskaza. Nezavisna rečenica predstavlja alternativu relativnoj u komunikativnom smislu, međutim, narušena je ekspresivnost iskaza, odnosno anulirano je isticanje subjekta njegovom reduplikacijom u relativnoj rečenici.

Sledeća dva rada bave se, iz različitih perspektiva, rečeničnim fokusom kao mogućim parametrom za objašnjenje izvesnih sintaksičkih pojava. Boban Arsenijević i Stefan Milosavljević u radu „The Pronoun *sam* (self) in Serbo-Croatian and Binding Theory” razmatraju distribuciju zamenice *sam* uz refleksive i pronominalne

sa posebnim osvrtom na njen doprinos koreferencijalnoj upotrebi pronominala u lokalnom domenu (*Pera_i je kritikovao njega_i samog*). Takva upotreba nije u skladu sa onim što predviđa standardna teorija vezivanja (Chomsky 1981, 1986), pa se autori pozivaju na alternativnu teoriju refleksivizacije predikata Reinhard i Reuland (1993), koje za anafor koriste termin refleksiv. Arsenijević i Milosavljević svoju analizu zasnivaju na intenzifikatorskoj prirodi reči *sam*, usled koje ova reč rečeničnom članu nameće fokalni status, a karakteristika fokalnih rečeničnih članova je da imaju visok interpretacijski opseg. Posmatrano iz šire teorijske perspektive, autori zaključuju da podaci iz srpsko-hrvatskog jezika daju prednost teoriji refleksivizacije predikata. Ema Živković u radu „Presupposition Projection and Alternative Placement of Focus: A Case of Cognitive Factive Verbs in Serbian” ispituje fenomen projekcije presupozicije čiji su okidači tri kognitivna faktivna glagola u srpskom (*otkriti, saznati i primetiti*). Posebno je istraženo da li mesto fokusa (na okidaču ili presuponiranoj dopunskoj klauzi) utiče na interpretaciju postojanosti presupozicije.

Poslednja tri rada u podsegmentu iz sintakse su kontrastivna. Selena Stanković i Nataša Živić u radu „Francuska apsolutna detaširana konstrukcija i njeni srpski ekvivalenti” utvrđuju strukture koje se pojavljuju kao srpski prevodni ekvivalenti date francuske konstrukcije za koju ne postoji formalni sintaksički ekvivalent izraza, odnosno šta su srpske alternativne konstrukcije, kako u odnosu na francusku tako i međusobno. Analiza pokazuje da je u ispitivanoj građi srpska alternativa francuskoj konstrukciji genitivna ili instrumentalna padežna sintagma kojom se ostvaruje kvalifikativna determinacija rečenične predikacije sa značenjem prateće okolnosti ili se postiže kvalifikacija pojma u vremenu vršenja radnje; osim toga, pojavljuju se i različite rečenične strukture, kao i morfosintaksičke i sintaksičke kategorije u službi odredbi samostalnih i zavisnih reči. Maja Veljković u radu istoimenog naslova analizira ruske bezlične rečenice bez izraženog vršioca radnje i moguće alternative u srpskom prevodu u slučajevima kada je upotreba bezličnih rečenica u srpskom jeziku neuobičajena ili nemoguća. Metodom konfrontacione analize autorka je potvrdila pretpostavku da su najčešće alternative u srpskom jeziku dvočlane subjekatsko-predikatske rečenice. U radu „Collostructional Insights into Alternative Constructions in TEFL Perspective” Vladan Pavlović razmatra tri para sintaksičkih konstrukcija koja su u čestoj upotrebi u engleskom jeziku i koja se mogu smatrati sinonimičnim – konstrukcije *get* i *have something done*, konstrukcije *will V-inf* i *be going to V-inf*, kao i par koji čine ditranzitivna i predložna konstrukcija. Nakon pregleda dosadašnje literature o primeni analize distinktivnih koleksema na date parove alternativnih konstrukcija i razmatranja kako se ti rezultati uklapaju u viđenje datih konstrukcija u referentnoj literaturi koja se koristi u nastavi engleskog kao stranog jezika, autor zaključuje da takva referentna literatura neretko zanemaruje deo značajnih semantičkih i/ili pragmatičkih razlika između takvih konstrukcija i zalaže se za tešnju integraciju rezultata do kojih se dolazi u teorijskoj lingvistici i referentne literature koja se koristi u nastavi engleskog kao stranog jezika.

Sledeća grupa od sedam radova bavi se različitim oblastima morfologije. Prva tri su iz oblasti tvorbe reči, dva o sufiksima u srpskom jeziku, dok je treći kontrastiv-

na analiza engleskog i srpskog. Aleksandra A. Janić analizira pridevski sufiks *-jast* kao morfofonološku alternativu sufiksu *-ast* u smislu distribucije i konkurentnosti ovih sufiksa i potvrđuje paralelnu upotreba prideva sa istom osnovom i sufiksom *-ast* i *-jast* (poput *kestenast* i *kestenjast*, *žbunast* i *žbunjast*), ali ističe da ti oblici nemaju podjednaku frekventnost. Đorđe Šunjevarić na osnovu rečničkog korpusa razmatra alternative sufiksu *-ština* u tvorbi imenica sa ciljem da se uvidi koji sufiksi mogu predstavljati alternativu sufiksu *-ština*, kao i da se ispita semantička bliskost leksema sa alternativnim sufikslnim morfemama. Autor je utvrdio da postoji 16 alternativnih sufikslnih morfema, dolazi na tvorbene osnove iz građe kao alternativa. Ipak, sufiks *-ština* često utiče na pejorativnu nijansu značenja primera iz građe, ali da sufiks *-ština* često utiče na pejorativnu nijansu značenja primera iz građe. Dejan Pavlović i Vladimir Ž. Jovanović u radu „Ablaut Alternations in English and Serbian Adjective Derivation” na osnovu građe iz literature kontrastiraju primere derivacije prideva iz imenica i glagola sa pojavom ablauta tipa *bile* > *bilious* (engleski) i *hramati* > *hrom* (srpski). Autori analiziraju tip ablauta, učestalost pojave, kao i postojanje određenih pravila, kako i da li postoji veza između pomeranja primarnog akcenta i ablauta u derivaciji, koji afiksi uzrokuju pomeranje akcenta i pod kojim uslovima.

Naredna četiri rada iz oblasti morfologije bave se različitim gramatičkim kategorijama – komparacija, vreme, rod, uglavnom u kontrastivnoj perspektivi. Jelena M. Josijević razmatra alternativne modele analitičke komparacije u srpskom i engleskom jeziku, gde osim priloga sa značenjem ‘više’ i ‘najviše’, u srpskom i engleskom jeziku postoje i alternativni modeli sa leksičkim spojevima drugih priloških sredstava (npr. *jače*, *more strongly*) i pozitiva prideva ili priloga. Na osnovu korpusne građe autorka poredi repertoar priloških sredstava u alternativnim modelima analitičke komparacije u dva jezika, kao i njihova distributivna svojstva. Predrag Novakov razmatra alternativna tumačenja engleskog prezent perfekta koje teorijska literatura tretira kao glagolsko vreme, fazu ili kao glagolski vid. Nakon analize primera, autor iznosi argumente u prilog tumačenju da se radi o glagolskom vidu, kako sa teorijskog stanovišta, tako i sa stanovišta upotrebe engleskog prezent perfekta u konkretnom jezičkom materijalu. U još jednom radu koji se bavi kontrastiranjem glagolskih kategorija Jelena Jačović analizira prezent u alternativnoj upotrebi unutar francuskog i srpskog jezika ekonomije. Prezent, kao nemarkirano vreme, poseduje neutralnost koja mu obezbeđuje fleksibilnu vremensku interpretaciju i modalno transponovanje, kako u francuskom tako i u srpskom jeziku, a autorka ispituje njegovo prenošenje u prošlost ili budućnost, posmatra njegovu primenu sa imaginarnom, generičkom ili pak preludičkom vrednošću i ispituje i druge alternativne značenijske potencijale ove glagolske forme u francuskom i srpskom jeziku ekonomije. Na kraju ovog morfološkog segmenta, Emilija Jović u radu „Genderni aspekt opisivanja somatizama – alternativni pristupi (na planu ruskog i srpskog jezika)” ispituje uticaj genderne kategorije, u svesti govornika na materijalu tematske grupe somatizama. Polazeći od ideje o neizomorfnoj predstavi gramatičkih kategorija u jeziku i svesti njihovih govornika ili nosilaca, autorka eksperimentalnom analizom kao alternativnom metodom istražuje kako se genderna markiranost koja se ne slaže sa realizacijom kategorije roda u određenoj grupi leksema izražava u ruskom i srpskom jeziku.

Za dato istraživanje od najvećeg značaja je razgraničenje pola i gendra kao biološke i sociokulturne kategorije, antropocentrizam kategorije gendernosti, kao i njen odnos prema morfološkoj kategoriji roda.

Nakon bavljenja alternativama na nivou gramatike, sledi grupa radova koja se bavi leksikom. Ana R. Savić-Grujić uradila je semantičku analizu leksema sa značenjem „zaova” u govorima prizrensko-timočke dijalekatske oblasti. Na osnovu dijalekatskih rečnika i atlasa, predstavljeni su alternativni nazivi kojima bi snaha imenovala muževljevu sestru. Istraživanje je pokazalo da su alternativna imenovanja najčešće odražavala emotivni stav novodovedene mlade prema muževljevoj sestri, a neretko su imala i profilaktičku svrhu. Autorka ukazuje na kulturne specifičnosti (verovanja, rituali, simboli i sl.) koje su utkane u semantičke sadržaje datih imenovanja, kao i na specifičan odnos govornih predstavnika prema jednom segmentu njihovog okruženja. Nataša M. Milanov je, na osnovu rečničke građe, analizirala alternativnu upotreba leksema sa značenjem nedovoljnosti nečega na primeru prideva *mršav* i njegovih sinonima sa fokusom na polisemantičku strukturu ovog karitivnog prideva, kao i mogućnost da se različiti pridevi, koji takođe sadrže semu 'nedovoljnosti' upotrebe kao njegova alternativa u odgovarajućem kontekstu. Na nivou frazeologije i njene upotrebe, Ivan Stamenković u radu „Alternative Euphemisms: Investigating the Presence of “People-First” Expressions in the Coca Corpus” na korpusu engleskog jezika analizira politički korektne eufemizme koji se koriste kao alternativa manje poželjnom izrazu. Konkretno, analizirani su eufemizmi za osobe sa invaliditetom, uvedeni su da bi se stvorio neutralniji stav prema ovim osobama i sprečila njihova diskriminacija. Podgrupa politički korektnih eufemizama u fokusu ovoga rada je tzv. „people-first” jezik, koji zamenjuje premodifikovane imenice njihovim postmodifikovanim ekvivalentima („slepa osoba” se zamenjuje terminom „osoba sa slepilom”). Autor je pokazao da u periodu 1990–2010. raste udeo politički korektnih izraza sa postmodifikacijom zajedno sa neuvredljivim leksičkim eufemizimima.

Poslednja tri rada u prvom segmentu Zbornika koji se bavi alternativama u jezičkom sistemu primarno je okrenuta metodološkim i teorijskim alternativama za proučavanje izvesnih elemenata jezičkog sistema. Valentina Budinčić ispituje alternative u procesu adaptacije engleske terminologije u srpskom jeziku na korpusu leksema borilačkih sportova, u kontekstu terminološke standardizacije i prevođenja, na korpusu koji su činile sportske enciklopedije, rečnici i baze podataka na internetu. Autorka razmatra specifičnosti i frekventnost dve mogućnosti, adaptacije preoblikovanjem i adaptacije prevođenjem. Daniel Russo u radu „An Alternative Spelling for English: Contemporary Approaches and Simplification Criteria” daje istorijski pregled reformi pravopisa engleskog jezika, u kome je dominirao spor, ali dosledan i uspešan prelaz sa fonemskog pravopisa na morfofonemski sistem. U fokusu je nekoliko reformskih predloga iz druge polovine XX veka u cilju da se identifikuju njihove glavne zajedničke osobine isticanjem osnovne ideje pojednostavljenja. Svi modeli koji se razmatraju preferiraju fonemski pravopisni sistem kao ideal u pravcu jezičke jednostavnosti.

Prvi segment Zbornika zaključuje rad Olivera Marković „Kako razumemo priče smeštene u period pre Velikog praska? Nivoi utemeljenja kao metodološka

alternativa pri proučavanju humora”. Autorka istražuje kognitivnosemantičke pojmove utemeljenja (*grounding*) (Coulson & Oakley 2005) i nivoa utemeljenja (više-struko utemeljena semantika – Antović 2016, 2017) kao alternativu pri proučavanju humorističkih aspekata odabranih kratkih pripovedaka iz zbirke *Kosmikomike* Itala Kalvina, koja je izabrana zbog toga što su aletička ograničenja njihovih svetova priče radikalno drugačija u odnosu na naš realni svet. Autorkina teza da je proces ‘uranjanja’ u svet priče obeležen permanentnim pokušajima čitaoca da prati logiku blenda, ali da postoji „iskakanje” iz logike blenda koje znači da će procesi upotpunjavanja i razrade mreža pojmovnog sažimanja uključivati i proces zamene okvira (*frame shifting* – Coulson 2001), što će generisati humorne efekte na različitim nivoima utemeljenja.



Drugi segment Zbornika *Jezik, književnost, alternative: jezička istraživanja*, naslovljen *Alternative u jezičkoj upotrebi*, sadrži devet radova u kojima se autori bave upotrebom jezika u privatnoj, javnoj i medijskoj sferi, kroz teorijske modele dijalektologije, sociolingvistike, analize diskursa i teorije komunikacije.

Prva dva rada su iz oblasti dijalektologije srpskog jezika. Anđela Redžić u radu „Odnos upotrebe dijalekatskih i standardnojezičkih formi u govoru mladih u Ciriniću” nudi alternativu tradicionalnoj dijalektologiji sprovodeći istraživanje govora mladih u jednoj od manje urbanih sredina na području prizrensko-timočke dijalekatske zone, analizirajući akcenatski sistem, perfekat i futur prvi da se utvrdi prisustvo elemenata standardnog srpskog, kome su mladi izloženi u obrazovnom sistemu i preko medija. Miljana Čopa i Nina Aksić analiziraju zanimljiv fenomen u radu „Provincijski rep kao alternativni jezički i muzički pravac: Elementi kosovsko-resavskog dijalekta u rep muzici”, ne samo sa dijalektološkog već i sa (socio) lingvističkog i kulturološkog aspekta. Autorke identifikuju i ispituju funkciju i upotrebnu vrednost dijalekta u ovom alternativnom jezičko-muzičkom pravcu, ističući da „provincijski rep” predstavlja svojevrsni fenomen, koji može poslužiti i kao materijal za iščitavanje određenih elemenata tradicionalnog, ali i modernog života mladog čoveka koji živi van velegradskih muzičkih zbivanja.

I naredni rad je, uslovno rečeno, iz oblasti dijalektologije, ovog puta engleskog jezika. Jelena Grubor i Katarina Subanović u radu „The Expanding Circle under a Magnifying Glass: World Englishes in the European Context”. Koncept „svetskih varijeteta engleskog jezika/SVE”, koji potiče od Kašruove teorije koncentričnih krugova, proistekao je iz uverenja da engleski jezik pripada govornicima širom sveta i potrebe da se uloži izvornog govornika pristupi iz drugačijeg ugla. Dok postoji veliki broj istraživanja o varijetetima tzv. spoljašnjeg i širećeg kruga izvan Evrope, daleko je manji broj onih koji se bave „evropskim varijetetima engleskog jezika/EVE. Autorke ispituju zastupljenost ove teme u naučnim radovima objavljenim u poslednjoj deceniji u časopisu *World Englishes*. Utvrđeno je da je broj radova koji ispituju varijetete u kontekstima izvan Evrope duplo veći od radova koji se bave evropskim varijetetima, a i oni su uglavnom deskriptivne i hibridizacijske perspektive, ali ne i kritičke.

Narednih šest radova u drugom delu drugog segmenta Zbornika bave se jezikom medija. Tri rada se bave analizom konkretnih medijskih tekstova, u jasno specifikovanim različitim teorijskim okvirima. Admir Gorčević u radu „Dysphemisms in British Print Media – Inevitable Negative Alternative or Trend?” proučava upotrebu disfemizama u britanskim kvalitetnim i tabloidnim novinama. Disfemizmi, izrazi motivisani mržnjom, prezirom, strahom ili zavišću, nastaju kada se jedan neutralni izraz sa namerom zameni drugim izrazom koji nosi negativne asocijacije. Autor zastupa tezu da upotreba disfemizama u masovnim medijima u velikoj meri prikazuje sliku jednog društva i života u njemu, a rezultati koje je dobio pokazuju da svi obrađeni listovi i časopisi sadrže disfemizme, ali su češći u niskokvalitetnim tabloidima i senzacionalističkoj štampi, i njihov stepen negativnog značenja je veći, nego u informativnim novinama kvalitetnijeg sadržaja. Strahinja Stepanov u radu „O alternativnom uokviravanju događaja u novinama” ispituje kako je u novinskim člancima u odabranim srpskim dnevnim listovima prikazan protest taksista u Beogradu (s jeseni 2019. godine), koristeći dve teorije okvira, jednu iz mas-mediologije/komunikologije (Entman), i, drugu, semantičku (Filmor), koje se integrišu u jedinstven pristup. Autor uočava različita jezička sredstva pomoću kojih se stvaraju/aktiviraju određeni (alternativni/„alternativni”) okviri [frames] u kojima se – unutar novinskog diskursa – predočava konkretni događaj, a u kritičkom osvrtu prepoznaje naznake o političkim/ideološkim razlozima za takav tip verbalnih/tekstualnih okvira u posmatranim dnevnim novinama. U trećem radu iz ove grupe, Sonja Lero Maksimović razmatra alternativnu medijsku sliku stvarnosti kroz širok teorijski okvir koji kombinuje postavke postklasične naratologije, teorije mogućih svetova i teorije kontrafaktivnosti, gdje se alternativno shvata kao ona druga mogućnost koja ostaje u sferi virtuelnog, kao ono potencijalno koje nije aktuelizovano, realizovano. Na korpusu tekstova o pandemiji iz dnevnih novina i poznatih informativnih portala, autorka se bavi specifičnostima koje se tiču jezičkog uobličavanja neaktuelizovanih aspekata stvarnosti u medijima u onim slučajevima kada takvi iskazi pogoduju konstruisanju širih narativa pretnje i nadolazeće opasnosti. Autorka ukazuje na osnovne mehanizme i lingvističke markere koje možemo prepoznati u slučajevima kada se upravo ono virtuelno, kao svojevrsna alternativna, neaktuelizovana stvarnost, koristi kao sredstvo konstruisanja ovakvih narativa.

Naredna tri rada se bave alternativnim medijskim žanrovima i alternativnim informativnim i komunikacionim medijima. Dušan Aleksić se bavi narativnim novinarstvom kao alternativom dominantnim medijskim žanrovima. S obzirom na to da je reč o specifičnoj formi, u jezičkom, sadržajnom i organizacionom smislu, koja u značajnoj meri uključuje i umetnički aspekt, narativno novinarstvo se u praksi često doživljava kao zastareli i ekonomski neisplativ oblik novinarskog izražavanja. Kombinujući deskriptivni metod i kvalitativnu analizu sadržaja, autor analizira prisutnost narativnog novinarstva u savremenom medijskom diskursu, njegove karakteristike i pozicija u sistemu medijskih žanrova. Posebnu pažnju autor posvećuje narativnim elementima u građanskom novinarstvu koje se razvilo zahvaljujući napretku tehnologije i koje predstavlja alternativu izveštavanju profesionalnih medijskih kuća. Vladeta Radović i Milan Dojčinović posmatraju veb medije kao alternativnu sferu

informisanja u eri postnovinarstva i postistine, koji poprimaju odlike internet komunikacije: brzo, kratko i jednostavno. Kako je sa sve većim protokom informacija u onlajn sferi povećana mogućnost za dezinformisanost, važno je istaći mehanizme kojima se auditorijum može zaštititi od lažnih vesti i neistina. Autori žele da pokažu da li se medijska onlajn sfera može percipirati kao zasebna sfera informisanja ili samo kao dopuna tradicionalnoj sferi. Dragana Bajić-Levy prikazuje kinesku aplikaciju za digitalnu komunikaciju *WeChat* kao alternativni oblik komunikacije u Kini. *WeChat* uspešno objedinjuje funkcije koje ga čine moćnim komunikacionim, kao i praktičnim sredstvom pomoću koga se lako saznaju najnovije informacije, vrše plaćanja, zakazuju medicinski pregledi itd. Autorka se posebno bavi komunikacionom funkcijom ove platforme koja se ogleda u razmeni informacija pisanim i audio-vizuelnim putem među prijateljima svih generacija i ukazuje na sličnosti i razlike koje postoje između ovog kineskog alternativnog načina komunikacije i sličnih aplikacija na Zapadu.



Treći, poslednji segment Zbornika *Jezik, književnost, alternative: jezička istraživanja*, naslovljen je *Alternative i alternativni pristupi u nastavi stranih jezika* i sadrži sedam radova. Prva četiri rada se bave nastavom engleskog kao stranog, a po jedan nastavom francuskog, španskog i srpskog kao stranog.

Ana Đorđević u radu „Teaching as an Alternative: English Language Students’ Motivation to Become Teachers Before and After the Practicum” ispituje eventualne promene u stepenu i tipu motivacije studenata engleskog jezika za izbor nastavničkog poziva pod uticajem iskustva metodičke prakse. Na osnovu ankete 72 studenta završne godine studija anglistike na Filološkom fakultetu u Beogradu o razlozima za i protiv rada u državnim školama i kako su ih različiti metodički aspekti studija pripremili za predstojeću studentsku praksu, autorka je zaključila da su studenti koji su metodičku praksu započeli pre uvođenja vanrednog stanja zbog pandemije Kovida-19 imali povećanu motivaciju za rad u državnim školama. Razlozi za to leže u porastu intrinzičke motivacije, smanjenom nivou anksioznosti studenata prilikom podučavanja i njihovim izraženijim opažanjem posedovanja odgovarajućih sposobnosti za nastavničku profesiju.

Ivana Marinković i Dragana Pešić u radu „The Role of Alternative Assessment Methods in Communicative Language Teaching” razmatraju potrebu uvođenja alternativnih metoda ocenjivanja, konkretno rad ispituje efikasnost samoocenjivanja i vršnjačkog ocenjivanja usmenih prezentacija na nivou visokog obrazovanja, kao i njihovu pouzdanost, odnosno podudarnost sa ocenama koje daje nastavnik. Metodom studije slučaja i obrasca za ocenjivanje Istraživanje je sprovedeno koristeći studiju slučaja i obrazac za ocenjivanje sadržaja i strukturalnih elemenata usmene prezentacije, autorke su utvrdile da kod većine tvrdnji nema statistički značajnog odstupanja između rezultata alternativnih metoda i tradicionalnog ocenjivanja. Autorke zaključuju da ispitivane metode ocenjivanja čine nastavu zanimljivijom, motivišu učenike da pažljivo prate i razmišljaju o dobrim i lošim stranama usmenih izlaganja, čime se podstiče razvoj kritičkog i metakognitivnog mišljenja, a aktivno

učesće nastavnika u pripremi učenika za sprovođenje alternativnih vrsta ocenjivanja povećava njihovu pouzdanost.

Danica Jerotijević Tišma u radu „Can ACCESS Framework Offer a Fresh Alternative to Teaching Target Sounds Production? - An Example of Postalveolar Sequences” ispituje uticaj metode ACCESS (Gatbonton & Segalowitz, 2005) na nastavu izgovora glasova stranog jezika, koja integriše fokus na formi i komunikativne aspekte učenja jezika, u konkretnom slučaju produkcije postalveolarnih nizova /tr/-/dr/ kod srpskih učenika engleskog kao stranog jezika. Rezultati eksperimentalnog istraživanja ukazuju na pozitivne efekte odabranog metoda i na važne pedagoške implikacije za nastavu izgovora u srpskom kontekstu učenja engleskog kao stranog.

Anica Radosavljević Krsmanović razmatra postignuće u učenju engleskog jezika i njegove alternativne indikatore kod studenata nefiloloških studija u Srbiji. U eksperimentalnom istraživanju u kome su korišćeni anketni upitnik sa pitanjima o ocenama iz predmeta Engleski jezik, samoproceni nivoa znanja engleskog i samoproceni uspešnosti u učenju engleskog, ovog jezika, kao i tradicionalni test znanja engleskog jezika, autorka je korišćenjem kvantitativnih metoda statističke analize utvrdila da u uslovima u kojima nije moguće organizovati testiranje znanja engleskog jezika, mogu se koristiti i alternativni indikatori postignuća u učenju engleskog jezika kod odabrane grupe ispitanika.

Vesna Simović piše o jednoj alternativnoj slici Francuske, različitoj od pozitivne stereotipne predstave koju obično imaju studenti o Francuskoj kao zemlji ljubavi, romantike, rafinirane kuhinje, visoke mode, luksuznog načina života, turističkih atrakcija Pariza i Azurne obale. Na osnovu analize onjaln rečnika slenga Vukajlija, ukazuje se na jednu drugačiju sliku Francuske koja postoji među srbofonim govornicima, i koja ukazuje na socijalne aspekte koji nisu prisutni u slikama koje imaju studenti. Iako reflektuje svakodnevni, realni život izvornih govornika (brojni imigranti, nezaposlenost, teški uslovi života u defavorizovanim četvrtima, multikulturalnost francuskog društva i dr.), i ova slika Francuske duboko je prožeta individualnim i kolektivnim stereotipnim predstavama čiji se afektivni naboj kreće između ironije i podsmeha, čak i prezira prema ovoj zemlji i njenim stanovnicima. Autorka smatra da je u savremenoj nastavi i učenju stranog jezika utvrđivanje dominantnih stereotipa o ciljnom jeziku i kulturi, bilo da su oni pozitivni ili negativni, preduslov za svaki dalji rad na osvešćivanju i prevazilaženju pojednostavljenih i uopštenih predstava o zemlji čiji se jezik uči, o izvornim govornicima i njihovoj kulturi.

Irena M. Selaković u svom radu „Usvajanje idiomatskih konstrukcija na španском jeziku uz pomoć žargonizama iz hispanske kinematografije” predstavlja to kao alternativni način za usvajanje ideomatskih konstrukcija koje su često zanemarena oblast u nastavi stranih jezika, posebno na nižim nivoima. Rezultati kvalitativnog i kvantitativnog istraživanja sprovedenog sa studentima Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu potvrđuju da studenti pokazuju visok stepen interesovanja za upotrebu filma u učionici zarad usavršavanja frazeološke kompetencije.

Zbornik zatvara rad Aleksandra M. Novakovića „Alternativni postupci prilikom učenja prezenta u nastavi srpskog kao stranog jezika”. Imajući u vidu poteškoće koje stranci imaju da savladaju prezent zbog nepostojanja jasnih pravila i postojanja

velikog broja nastavaka, autor predlaže alternativu tradicionalnom redosledu gradiva u udžbenicima pri čemu bi izučavanju prezenta trebalo da prethodi izučavanje imperativa. Razlozi su kako u potrebi razvijanja elementarne komunikativne kompetencije učenika, tako i u direktnoj vezi između načina obrazovanja 3. lica množine prezenta i (2. l. jednine) imperativa. U eksperimentalnom istraživanju u kojoj su učenici-početnici u kontrolnoj grupi radili po tradicionalnom redosledu obrade glagolskih vremena (prezent-imperativ) a u eksperimentalnoj po alternativnom (imperativ-prezent), rezultati su pokazali da su učenici u eksperimentalnoj grupi bili u stanju da gotovo nepogrešivo obrazuju oblike imperativa i prezenta, dok je uspešnost učenika u kontrolnoj grupi varirala od zadatka do zadatka.



Nakon ovog kratkog pregleda svih radova koji su se našli u oba toma Zbornika, koristimo priliku da se zahvalimo kolegama koji su se odazvali pozivu da nam pomognu u selekciji i oceni radova za ovu publikaciju. Kao kourednice, mi nastojimo da neprestano podižemo kvalitet i aprilskih skupova i zbornika radova sa njih, te nam je pomoć odgovornih recenzenata od ogromnog značaja. Ništa manji značaj nije ni doprinosa koji daju sekretari konferencije i tehnički sekretari na sesijama, bez čijeg rada sigurno ne bi bilo ni naših skupova, pa ni zbornika radova. Zadovoljstvo nam je što možemo, najiskrenije, da se zahvalimo svim službama Filozofskog fakulteta, a pre svega Izdavačkom centru, koji je nesebično uz nas od samog početka redovnih aprilskih konferencija. Ne treba naglašavati da su i uprave Fakulteta podržavale na adekvatan način sve aktivnosti oko realizacije konferencije i štampanja zbornika i posao nam činile lakšim nego što bi mogao biti.

Sada kada su staze dobro utabane, nadamo se da će organizacija narednog skupa 2022. godine sa temom *Jezik, književnost, moć* doneti i osveženja i novine koje će privući i nove učesnike.

U Nišu, februara 2022.

Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić

e konferencije sa opštim nazivom
teme relevantne iz ugla lingvističkih i
kurs, vreme, prostor, teorija i kontekst, već
politika, globalizacija, identitet, promene,
o su konferencije uvek bile tematski
alo uniformnost teorijskih i metodoloških
agledaju iz što više različitih, alternativnih
ativne perspektive, koje naročito nakon
staju veoma akt

**KONCEPT ALTERNATIVNOG
I KNJIŽEVNI ŽANROVI**

JEZIK, KNJIŽEVNOST, ALTERNATIVE

er the encompassing title *Language*,
t are relevant for linguistic and literary
heory and context, but also on the socially
ation, identity, changes, communication,
erences have always been thematically
oretical and methodological approaches;
topics from many different, alternative
ative perspectives, which, especially after
menon, become particularly relevant and

ns *JEZIK, KNJIŽEVNOST, ALTERNATIVES*

Мирјана Бојанић Ђирковић

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департаман за србистику

„ПОРТРЕТ АРНОЛФИНИЈЕВИХ” ЈАНА ВАН АЈКА И НАРАТИВ- НЕ АЛТЕРНАТИВЕ

Сажетак: „Портрет Арнолфинијевих” („The Arnolfini Portrait”, 1434) Јана ван Ајка (Jan van Eyck) већ шест векова интригира историчаре и теоретичаре уметности, што је резултовало настанком разних наративних алтернатива овој слици, а све са циљем да се расветле њена техника и тајна значења њених мотива. Међу наративима који алтернирају „Портрету Арнолфинијевих” најзаступљенији су биографски, теотоколошки, сексистички, детективски, есејистички и др. наративи, а њима свакако треба придружити и методолошки концепт когнитивних наратолога *mise en abyme*, чији је оквир значајно проширен разматрањем технике „Портрета Арнолфинијевих”. Налазећи у поменутиим наративним алтернативама потврду актуелности и вредности Ван Ајкове слике, интердисциплинарним и методолошки плуралним приступом са тежиштем на оквирима интерпретације посткласичних наратолошких теорија настојимо да осветлимо извор перманентне перцептивне игре ове уметничке слике са посматрачем и да укажемо на најрелевантније смернице тумачења тзв. празних места (*gaps*) у наративу ове слике. У закључку рада указујемо на допринос технике и наратива ове Ван Ајкове слике савременим методолошким оријентацијама у тумачењу уметничких дела, као што су теорије читања и когнитивна наратологија.

Кључне речи: „Портрет Арнолфинијевих”, наративност слике, празно место, *mise en abyme*, когнитивна наратологија

Сликарство је чаробно приповедање.
Ј. Г. Хердер, *Пластика*

1. *Ab ovo*: Књижевнонаучни наративи о Ван Ајку и „Портрету Арнолфинијевих”

Пратећи доступне и релевантне изворе, уочавамо да историја (интензивније) рецепције слике „Портрет Арнолфинијевих”/„Брачни пар Арнолфини”/„Ђовани Арнолфини са женом”¹ Јана ван Ајка почиње првих деценија 18. века (Thomas 1739, Poitiers 1781). У веку који следи долази до кулминације процеса

¹ Ово су неки од назива слике Јана ван Ајка заступљени у релевантној литератури из области историје уметности. У раду смо се определили за превод назива под којим је слика Јана ван Ајка регистрована у Националној галерији у Лондону (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>, 17. 1. 2021)

тумачења ове слике (Eastlake 1847, Viardot 1852, Weale 1861, Michiels 1866) и отварања њених нових наративних рукаваца. У историји (ликовних) уметности, делу холандског сликара Јана ван Ајка придаје се значајно место и у периоду ренесансе (Јансон 1975: 284), и у погледу развоја „новог стила” (Јансон 1975: 285), који се огледа у техници перспективизације и њеним ефектима, те у афирмацији уљаног сликарства која је допринела ефективности новог стила. Историчари уметности „нови стил” сликарства запажају најпре на слици „Олтара Мероде” (око 1425) фламанског Мајстора из Флемалеа, чији идентитет није са сигурношћу утврђен, док даљи развој елемената дате технике која се огледа у другачијем третману осветљења², односно у разликовању директне и дифузне светлости на слици, те кроз ефекат неограничене дубине простора налазе у делима Хуберта и Јана ван Ајка („Гански олтар, отворен”, 1432. и сл.).

У погледу доприноса сликарској техници, историчари уметности готово да не раздвајају заслуге браће Хуберта и Јана ван Ајка. Ван Ајкови се истичу као афирматори „атмосферске перспективе” (Јансон 1975: 289) чији се ефекат „дубине простора” постиже превасходно на удаљеним видицима. Репрезентативан пример успешно остварене примене технике атмосферске перспективе је слика „Распеће”, где се, „od likova u prvom planu pa do udaljenog grada Jerusalima i snegom pokrivenih vrhova iza njega, [...] uočava postepeno opadanje intenziteta lokalnih boja i kontrasta svetlog i tamnog. Sve teži jednoobraznom tonu – svetloplavičasto-sivom, tako da se najudaljeniji planinski venac neprimetno utapa u boju neba” (Јансон 1975: 289).

Слика „Гански олтар” коју је започео Хуберт, а завршио Јан ван Ајк 1432 (шест година након Хубертове смрти), укрштајем техника двојице сликара на једном месту покренула је низ књижевнонаучних дискурса о проблему ауторства Ван Ајкових слика. Тумачења овог проблема крећу се на релацији Јановог довршавања неколицине Хубертових слика због обавеза према имућном покровитељу до ретуширања и прекривања Хубертовог стила. Међутим, историчари уметности (Јансон 1975: 291) са сигурношћу тврде да су Јанови ауторски делови „Ганског олтара” они који се односе на приказ Адама и Еве – најстарије и најсмелије актове северњачког сликарства на дрвету (у природној величини). Адам и Ева и овде су „нежно обавијени деликатном игром светлости и сенке” (Јансон 2975: 291). Загонетност/интригантност и игра светлости су и данас препознатљива обележја слика Јана ван Ајка и мотивација за наративизацију њихових детаља.

У Националној галерији у Лондону, ризници најзначајнијих светских колекција западноевропског сликарства из периода 1250–1900, „Портрет Арнолфинијевих” Јана ван Ајка издваја се као једна од најинтригантнијих слика на свету.³ Историја рецепције ове слике до данашњих дана показује кон-

² Уп. „U delu Jan Van Eycka istraživanje stvarnosti i njeno prikazivanje pomoću svetlosti i boje dostiglo je granicu koja neće biti prevaziđena za naredna dva veka” (Јансон 1975: 292).

³ Нав. према: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> [17. 1. 2021] У овом контексту занимљив је податак да је „Гански олтар” једно од „најкраденијих дела на свету”. Уп. <https://www.blic.rs/kultura/vesti/najuticajnija-i-najkradenija-slika-na-svetu-u-sredistu-13-zlocina/hzr1ne0> [16. 4. 2021].

тинуирано и помно интересовање истраживача за значење скривено у њеним детаљима, али и околностима њеног настанка и чувања, што је резултовало преокретом у одређеним сегментима тумачења ове слике (Koster 2003), којима ћемо посветити нарочиту пажњу у овом раду. Као што ћемо показати, улога ових наратива превазилази гранично паратекстуално уоквиравање Ван Ајкове слике и постаје подстицај за даље, дубље, вишедимензионално рођење у њеном наративу, сачињеном из наизглед једнодимензионалних ликова подједнако неодређених погледа и неколицине мотива (огледала, свећњака/свеће, пса, сандука, прозора, сандала/папуча). Приче о слици „Брачни пар Арнолфини” подстакле су истраживаче на осветљавање многих њених скривених (микро) наратива, чиме је изнова потврђен општи закључак историчара уметности о нарочитом Ван Ајковом умећу у погледу технике и композиције слике.

2. Типологија наратива „Брачног пара Арнолфинијевих”

Континуирани низ комплементарних, али и опречних наратива о слици или подстакнутих сликом „Портрет Арнолфинијевих” Јана ван Ајка тематски и жанровски можемо класификовати на:

а) биографске наративе о Арнолофинијевима који се и сами често преплићу са Ван Ајковом биографијом. Међу наративима овог типа, општеприхваћено је мишљење о нарученом портретисању брачног пара Арнолфинијевих. Ово презиме се за Ван Ајково портретисање брачног пара везује од 1857. године (Crowe, Cavalcaselle 1857: 65–66). Међутим, напори за идентификовање личности са слике нарашће у низ алтернативних наратива о загонетним ликовима још загонетнијег поступања у приказаној сцени. Крајности ових тумачења су наводно Ван Ајково аутопортретисање (на основу сличности са „Човеком са црвеним турбаном” и младим коњаником у црном са „Праведних судија”, али и погрешне семантичке анализе Ван Ајковог потписа на раму слике „Johannes de Euck fuit hic“ (подв. М. Б. Ћ.) као „Jan van Ajk je ovaj ovde“ (подв. М. Б. Ћ.) и портретисање Ђованија (ди Николау) Арнолфинија са преминулом супругом Констанцом Трента (Koster 2003). Полазећи од чињенице да је Јан ван Ајк био дворски сликар, Х. В. Јансон (1975: 291), аутор једне од најзначајнијих и свеобухватних историја уметности, даје слично тумачење наратива слике „Портрет Арнолфинијевих”:

„Mladi par svečano polaže bračni zavet u skrovitosti nevestinske odaje. Izgleda kao da su potpuno sami, ali ako bolje zagledamo u ogledalo, stavljeno na vidno mesto iza njih [...], videćemo da se u njemu ogledaju dve druge ličnosti koje ulaze u sobu. Jedna od njih mora biti sam umetnik [...]. Janova uloga je, dakle, uloga svedoka; slika treba da pokaže tačno šta je video i ima funkciju naslikanog svedočanstva o venčanju. I sama domaća sredina, mada ubedljivo realistična, puna je prerušenog najutančanijeg simbolizma, koji nam prenosi prirodu venčanja kao svete tajne. Jedna sveća u svećnjaku koja gori usred bela dana predstavlja Hrista koji sve vidi [...]; pa i mali pas je amblem bračne vernosti, a i nameštaj u odaji poziva na slično tumačenje.”

У опису ове слике на сајту „Националне галерије” у Лондону „препоручује” се управо тумачење „Портрета Арнолфинијевих” као сцене брачног завета („вероватно”) Ђованија Арнолфинија, италијанског трговца у Брижу (Холандија), и његове будуће супруге. У опису слике примећује се имплицитна критика аутора због „гомилања” детаља (предмета) на слици са циљем истицања аристократског порекла и статуса портретисаних личности.

б) Теотоколошке наративе подстакнуте паратекстуалним „читањима” „Портрета Арнолфинијевих” кроз хришћанску тематско-мотивску раван као доминанту Ван Ајкове поетике. Са овог аспекта лик Констанце Трента корелира са Ван Ајковим ликовима девице мученице, односно Пресвете Богородице, чије варијације налазимо у потоњим сликама преносног „Дрезденског триптиха” (1437), у лику Екатерине Александријске. У прилог оваквим тумачењима је семантика мотива беле мараме као чистоте/невиности и набора на хаљини као алудирања на трудноћу. У ширем контексту ренесансног (фламандског и холандског) сликарства, „Портрет Арнолфинијевих” вишеструко (формално и семантички) кореспондира са сликом „Олтар Мероде” Мајстора из Флемалеа, најранијим примером приказа Благовести у домаћем ентеријеру (дому фламанског грађанина). Сличност две наведене слике налазимо најпре у техници „прерушеног симболизма” (Јансон 1975: 287). У том контексту ружа и љиљан (у значењу чедности) на слици „Олтара Мероде” у симболичкој равни јасно упућују на Маријине атрибуте (односно атрибуте Пресвете Богородице), али један детаљ – мотив угашене свеће, заступљен на обема сликама измиче сваком „јасном” дешифровању. На слици „Олтар Мероде”, где имамо експлицитне назнаке транспозиције натприродног догађаја симболичких оквира у свакодневни амбијент, свећа је позиционирана крај љиљана и, што је важније, угашена је свега неколико тренутака пре него што је овековечена на слици/призору Мајстора из Флемалеа. Х. В. Јансон свећу паљену усред дана и угашену такође из непознатих разлога сматра најчуднијим и најинспиративнијим симболом у коме се могу (раз)открити скривени, алтернативни наративи. Такође, Јансон (1975: 287) свећу на Мајсторовој слици тумачи као симбол божанског присуства, остављајући отвореним питање да ли је угашена свећа показатељ да је „реч постала тело”, односно да је Бог постао човеком (у Христу). Било да је угашена свећа „оштроуман или нејасан симбол” (Јансон 1975: 289), сликом „Олтар Мероде” шири се и обогаћује симболичка традиција средњовековних религијских уметничких мотива.

Тумачење Ван Ајкових слика показује одређену стабилност у симболизацији предмета у положајима „изнад” и „испод”. На слици „Страшни суд” предмети у положају „изнад” симболички се везују за спокојство и блаженство, док се путем предмета у доњим просторима слике неретко приказује супротно стање (душевни немир). Дата (а)симетрија уочава се и на слици „Портрет Арнолфинијевих”: свећа (тачније свеће) заузима(ју) горњи положај, што се семантички може повезати са небом – блаженством, Господом. Пас чији се одраз види у огледалу може се сагледати у митском кључу као чувар подземног света

(Кербер). И мотив изувених сандала/ципела доприноси тумачењу ове слике у религијском кључу: од Нармерове палете из 32. века пре нове ере, преко Старог завета, изувене сандале упућују на поштовање светог места. Наведене чињенице (и тумачења) упућују на својеврсну интерференцију Мајсторове и Ван Ајкове слике: Мајстор из Флемалеа и Јан ван Ајк укрштају се управо у „дубокој стварности”, односно у откривању и истраживању њених нових видова. Међутим, укрштање упаљених и угашене свеће, такође у обданици, упућује на Ван Ајкову тежњу ка усложњавању симболике предлошка („Олтара Мероде”).

в) Сексистичке наративе који су највише усмерени ка мушкарцу. Иако су евидентна и тумачења Арнолфинијевог лика као починиоца греха који се искупљује веридбеним чином, чешића су тумачења да је он насамарен, за шта се аргументи могу наћи у имену Арнул – Ернул, Арнолф, Арно и Арнфил који се у књижевној традицији од *Романа о Ружси*, преко Молијеровог дела⁴ и надаље срећу као надимци преварених мужева, док се Свети Арнул сматра њиховим заштитником (нав. према: Постел 2018: 35). Биографи истичу да је Ван Ајк био „неприкосновени познавалац књижевности”.⁵

г) Детективске наративе усмерене на разрешење заплета оличеног сценом „читања са длана” које открива дететову судбину (Viardo 1855: 29–30), тајанственог брачног обреда (Panofsky 1934) или посмртне почести покојној супрузи (Paoli 2010). Детективско читање мотивишу и разни детаљи слике, карактеристични за наведени жанр: мотив огледала, обриси загонетних ликова у црним оделима, импликације демона које налазимо у неистоветности „стварности” призора и одраза у огледалу, заступљеност зелене (ђавоље) боје на женској одори, коса која подсећа на ђавољи рог и сл.

д) Есеје, огледе, студије и монографије који неретко инкорпорирају у свој садржај разне наративе о „Портрету Арнолфинијевих”, од предања до оних скривених у детаљима: композицији медаљона на оквиру огледала, слову које гради положај папуча на слици и сл., што можемо наћи у монографији *Случај Арнолфини: тајне Ван Ајкове слике* Жана-Филипа Постела.

Упориште за различита тумачења Ван Ајкове слике „Портрет Арнолфинијевих” налази се и у техници због које је Ван Ајк, између осталог, био (и остао) цењен сликар, а која је у више наврата, сходно умећу имплементације и ефективности⁶, поређена са техником мађионичара или аутора детективског романа (Постел 2018: 12–13) и у погледу мотива и детаља слике, и у погледу самих портретисаних личности загонетних приватних наратива ка којима нас усмеравају њихови развиђени погледи. Дијаметрално супротна тумачења портрета Арнолфинијевих подстакнута су микронаративима који су, заједно са сликом, преко Фландрије и Шпаније у 19. веку доспели у лондонску

⁴ Уп. са Арнолфовим ликом из Молијерове комедије *Школа за жене*.

⁵ Овај детаљ из биографске белешке Бартоломеа Фација наведен је према: Постел 2018: 17.

⁶ Уп. са речима Ервина Панофског да у Ван Ајковом свету не опстаје „ниједан предмет без значења нити симболи који нису прерушени” (Нав. према: Постел 2018: 103).

Националну галерију, где се слика и данас чува. Најмање шест таквих наратива, насталих у периоду 1516–1794, не споре изузетност и „величину” ове Ван Ајкове слике, али проблематизују додир руку мушкарца и жене са слике у смислу његовог (не)постојања, неприродности, али и симболике самог чина за који су ликови са слике, управо положајем својих руку, формално припремљени.

3. Савремена читања слике: наративни потенцијал „Портрета Арнолфинијевих”

Једино том слободом, том моћи, стиже опет песник уметника, а њихова ће дела бити најсличнија онда кад је њихово дејство подједнако живо; а не када једно дело не даје души кроз уво више, или не даје мање, него што оно друго може да представља оку.

Г. Е. Лесинг, *Лаокоон*

Иако се методолошка интерференција наратива и слике „канонизује” тек посткласичним наратолошким истраживањима усмереним ка разматрањима наративног потенцијала у различитим вербално-визуелним и невербалним медијима – филму, стрипу, уметничкој слици, фотографији, музици (Bal 1991, Steiner 2004, Ryan 2012, 2014 (revisited), Abott 2008, Meuter 2011, 2013 (revisited)), иако су концепти попут *сликовне приповести*, *визуелне наративности* и *визуализације* тек одреднице последњег, али најобухватнијег и најзначајнијег речника *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), наративна перцепција слике много је старија од сваке теорије и методологије јер, како истиче Х. Портер Абот (2009: 30–31), „narativ je toliko prisutan u našem opažanju sveta da zapravo predstavlja sastavni deo naše percepcije. [...] Čak i kada posmatramo nešto što je statično i u potpunosti prostorno predstavljeno, kao što je slika, naša narativna svest dolazi do izražaja.” Своју тврдњу Абот (2009: 31) аргументује примерима перцепције слике бродолома где реципијент неизбежно види догађај, а потом и низ ситуација које претходе и објашњавају бродолом. Наративна перцепција неће заобићи ни последице бродолома (у свести реципијента евоцира се слика мирног мора на чијој површини плутају остаци брода), али ни могуће ситуације подстакнуте низом књижевних, филмских и др. оквира *бродолома*, познатих реципијенту. „Izgleda da je ljudska tendencija da se narativno vreme pridoda statičnim, nepokretnim scenama gotovo sasvim automatska, slična refleksu”, наставља Абот (2009: 31), отклањајући дилеме и сумње о инхерентности наративне перцепције човековом свеколиком опажању.

С друге стране, „umetnici su se u svom radu često oslanjali na ovu ljudsku težnju” (Абот 2009: 31), што је потврђено низом студија (нпр. Рембрантових слика у: Бал 1991). Од расветљавања исходишта човекове потребе за читањем слике, значајније је Аботово издвајање услова наративности слике и оцртавања методологије њеног „читања”.

Међу операцијама структурирања наратива слике у уму реципијента Абот (2009: 32–34) издваја: смештање призора у временски оквир (и шири контекст); уочавање чињеница; предвиђања; испитивање могућности; наративизацију формулама (оквирима) које су део нашег сећања и уједно плодноне за попуњавање празнина у причи; успостављање узрочно-последичне везе (што се може обухватити Калеровим појмом натурализације); превазилажење „нарративног ометања”, што је у непосредној вези са техником слике и ефектом; и, напослетку, *поимање* слике, при чему је нарратив служио као инструмент за подстицање на активно размишљање („активно читање”) и био помоћ у превазилажењу неодређености/празнина. Једноставније речено, али методолошки сложеније, Мери-Лор Рајан (2013: 22–23) *читање слике* појашњава низом питања: Ко су ликови приказани на слици? Какви су њихови међуљудски односи? Шта су радили пре? Шта то раде? Који су њихови разлози? Какву ће промену стања донети радња? Како ће ликови реаговати на догађај?

Историја рецепције Ван Ајкове слике „Портрет Арнолфинијевих”, не дајући једнозначан одговор ни на једно од могућих питања, постаје пример парадоксалне сложености (слојевитости) у једноставности: *наизглед* Арнолфинијеви *наизглед* се додирују рукама. Ван Ајкова слика деконструираше и друга традиционална уверења о ограничењима овог медија: поред тога што садржи десетине паратекстуалних коментара (есеја, огледа, студија, монографија), „Портрет Арнолфинијевих” садржи коментар сопственог наратива, оличен, тј. реплициран у огледалу уз минус-елемент, парадоксално најречитији у том „коментару”; потом, она собом (композицијом, где један наизглед безначајан детаљ слике води преокрету у постављању њене „реалне” и „виртуелне” димензије) представља контрафактност и иницира вишеструке могућности нарративизације/тумачења. С друге стране, слика (у односу на вербални нарратив) има своје нарративне снаге (Wolf 2005): она може сугерисати емоције путем израза лица и говора тела, лепоту може приказати непосредно и сл. Наративна снага слике „Портрет Арнолфинијевих”, без обзира на одсуство карактеристичног израза лица и неодређени поглед, налази се у загонетном и наводном додиру, опозитном наведеном разилажењу погледа, мисли, осећања.⁷

⁷ Истражујући нарративни потенцијал слике „Портрет Арнолфинијевих” са групом испитаника окупљеном у уметничкој групи „Клише” (<https://casopisklise.wixsite.com/pocetna>), без предзнања реципијената о времену и месту настанка слике, о аутору, те о полемикама у вези са ликовима и приказаном сценом, још једном се истиче виталност различитости наратива подстакнутих сликом. С једне стране, реципијенти су слику нарративизовали у смеру на први поглед идиличне стереотипичне љубавне приче младих племићког порекла која се деконструираше управо кроз говор лица и погледа: мушкарац бива приморан на љубавну заклетву, а жена, упркос заклетви, остаје „уверљиво неповерљива”. Један од наратива слике тежиште ставља на женино неверство, стид, али и на њено демонизовање, што наводно разоткрива етичке принципе тадашњег друштва. „Портрет Арнолфинијевих” углавном је сагледан као оличење контраста и неслагања, али има и примера њихове „уједињености” у тежњи да задовоље одређене друштвене формалности (А. Н.). Цитираћемо неке опсервације испитаника: „Слика је замрзнути моменат из живота, а по лицима ових људи закључује се да су они и сами замрзнути у својим судбинама. Највише по очима и невеселим уснама примећује се да у животној представи играју неке наметнуте улоге. [...] Та црвена боја балдахина, боја љубави и страсти, није за њих иста нијанса” (Д. Т.); „Рам је попут

У контексту савремених, посткласичних наратолошких теорија усмерених ка испитивању својства наративности у различитим, наизглед ненаративним медијима, слика може да задовољи већину услова наративности који, како показују савремене студије (Ryan 2011) ни не зависе од речи: постојање заплета (наративне дилеме, неизвесности), доприношење осећају каузалности, утисак „оживљавања” једног света.

Ако, по Лесингу, просторне уметности могу превазићи свој наративни недостатак одабиром бременитог тренутка („pregnant moment”) који нуди прозор ка претходним и наредним радњама, онда је Јан ван Ајкова слика прави пример датог налажења и превазилажења. Терминолошки, слика „Портрет Арнолфинијевих” може се одредити као монофазно дело (Wolf 2006) јер читав наративни лук који доводи до сусрета наводних супружника сажима у сцену која је на лиминалној позицији сусрета и додира (руку/рукама). Динамизам радње обезбеђен је покретом који води додиру, али и погледима који се не укрштају, већ се њима алудира на засебне, приватне наративе дуге предисторије и неизвесног исхода. Ако се у контексту слике теорија и пракса фокализације везују за „поглед” фокализованих објеката, али и за друге визуелне означитеље попут линија, тачака, светлости и таме, композиције, развиђени погледи наводних супружника уводе нас у најмање две интерпретације наратива слике, са најмање два аспекта (мушкарца и жене). Огледало удваја (односно учетворостручује) интерпретације наратива Арнолфинијевих, а пас који једини на слици гледа у реципијента, без свог одраза у огледалу, опомиње на постојање најмање једне загонетке у наративу ове слике.

3.1. Претприповест „Арнолфинијевих”

У иницијалном позлаћеном дрвеном раму слике са мотом из Овидијевог дела *Умеће љубави* („Обећај. Шта је лоше у обећању? / Да обећа може свако”) и вратима којима се затварала слика „Портрет Арнолфинијевих”, поједини истраживачи налазили су импликације преприповести о тајној слици и разлозима њеног скривања. Упутство Маргарете Аустријске по коме се слика мора држати закључаном (забрављеном) навело је Маргарет Костер (2003) на сумњу да се на слици, заправо, налази портрет покојнице (Арнолфинијеве супруге Констанце Трента, чија се смрт заправо поклапа са годином датирања Ван Ајкове слике, 1434).

3. 2. Скривени наратив о страдању Исуса Христа

Рам огледала који краси десет малих медаљона чини композицију Христовог страдања и васкрснућа. Редом, у смеру казальке на сату, Постел (2018: 73) под лупом уочава сцене Христа на Маслиновој гори, хватања Христа, Христа пред Пилатом, шибања Христа, успона на Голготу, распећа, скидања с крста, полагања Христа у гроб, силазак у Ад и васкрсење. Наведени библијски нара-

зупчаника, што упућује на немоћ човека пред судбином (или грехом у овом случају)” (Ј. Ђ.).

тиви у Ван Ајковој слици расветљавају онтолошки различит хронотоп мушкараца и жене: мушкарац, налазећи се на страни медаљона где је Христ жив, припада „реалности” слике, док жена припада оностраном. Последњи медаљон (Васкрсење), позициониран над женином главом, наслућује могућност њеног спасења.

3. 3. Огледало: редупликација или наративна саморефлексиивност

Тумачећи детаљ огледала, Постел (2018: 50) истиче његов минус-елемент оличен у псу који се једини не види у огледалу и закључује да:

„u tom nedostatku odraza u najgorem slučaju može se videti slikarev propust, a u najboljem siguran trag da je Van Ajk grifona naslikao naknadno, u brizi da kompoziciju slike uravnoteži. U prilog toj pretpostavci, proučavanje infracrvenom svetlošću otkriva da za psetance nije bilo pripreme skice.”

Дакле, упркос Ван Ајковој прецизности и тачности, у „редупликацији” (огледалу) „Портрета Арнолфинијевих” уочавамо минус-елемент. Наведени детаљ Ван Ајкове слике (огледало) у хронолошки последњем, али и најзначајнијем речнику *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005) наводи се као један од илустративних канонских примера концепта „mise en abyme”, односно наративне редупликације (Nelles 2005: 312) који се обично своди на „текст у тексту”. „слику у слици”, или пак „игру у представи”.⁸ Међутим, управо овај „илустративни пример” својом техничком и семантичком сложености пробија овако дефинисани оквир концепта „mise en abyme”. Полазећи од општег става историчара уметности о Ван Ајку као мајстору технике сликања „у детаљима”, одсуство одраза пса у огледалу наводи нас на закључак о Ван Ајковом саморефлексиивном промишљању стваралачког чина, за шта (Ван Ајку временски) најближи, а суштински најадекватнији текстовни пандан налазимо у Жидовом *Дневнику* (1893), који први поетички промишља наративну технику редупликације, касније појмовно одређену као *mise en abyme*. Разматрајући наративну редупликацију у дијакронији руске, али и светске књижевности, Лариса Муравјева (Муравјева 2020) закључује да се концепт *mise en abyme* у уметничкој пракси ређе задржавао на редупликацији (односно на иконичком дословном представљању оригинала), те да је чешће користио потенцијал алегорије и пародије. Јан Ван Ајк, несумњиво један од (ако не и први у низу) афирматора

⁸ Терминолошки и концептуални парњак феномену *mise en abyme* јесте *mise en cadre*. У корпус наратолошке терминологије уводи га Вернер Волф 1999. текстом „Framing Fiction: Reflections on a Narratological Concept an Example: Bradbury, *Mensonge*” (*Narratology in Context*, 97–124). У оквиру феномена *mise en cadre* Волф (2010: 63–79) посматра други смер „реплике” текста и његову функцију на релацији споља–унутра, односно од оквирних (виших) нивоа текста ка унутрашњим (нижим) нивоима. Док Волф налази успешну примену овог концепта у домену трансмедијалне наратологије, С. М. Милић кроз концепт *mise en cadre* указује на нову могућност читања Лазаревићеве *Швабице* јер у прошлом делу ове приповетке и амбивалентном коментару о Помпеји проналази „минијатурни наративни резиме читаваг заплета”, односно „когнитивни, оквирни метакоцепт читања приповетке, што јесте једна од функција *mise en cadre*” (Милосављевић Милић, Вукићевић 2014: 46, 47).

концепта *mise en abyme* у уметности ствара сложен однос између два нарративна нивоа своје слике јер њен одраз у огледалу нипошто није њена реплика. Потом, сам мотив огледала, у основи најмање дуални, додатно усложњава однос између „истине” и фикције ове слике. Више истраживача Ван Ајкове вишеслојне композиције „Портрета Арнолфинијевих” (Костер 2003, Постел 2018) управо огледало сматра повлашћеним простором, односно простором истине. Аргумент за ово тумачење наведени истраживачи налазе у доминантној семантици огледала у *Роману о Ружу* (на коју Ван Ајкова слика делом алудира)⁹ сублимираној у стиховима „Огледало наспрам нас / све нам показује / те видимо без цензуре / и боје и фигуре” (стихови 1552–1555), те у општој конотацији огледала у делима Ван Ајковог и њему блиског времена где је огледало неретко одређено епитетима *јасно* (Беранже, 16. век) и *блиставо* (Корозе 1539). Минуциозном анализом детаља слике, која му је као посетиоцу – истраживачу била омогућена у лондонској Националној галерији, Жан-Филип Постел запажа неприродност одраза жене у огледалу што га, уз минус-елемент одраза пса (према старогрчком предању такође хтонског бића), а уз подстицај фантастичне анегдоте (приче) *Доживљај тетке Меланхтон* записане у 15. или 16. веку на основу „сведочења” Филипа Меланхтона, наводи на закључак да је на слици дефинитивно представљена покојница, а да је сцена посете мотивисана њеном жељом за Арнолфинијевим обећањем и помоћи. Из овог угла, положај Арнолфинијеве десне руке казује заклетву, а (не)могућност додира бива јаснијим.¹⁰ Након ових „сазнања”, Жан-Филип Постел осветљава и наратив скривен у свећи: трећа неупаљена свећа рукавац је ка наративу о нерођеном детету, односно о детету умрлом исто када и мајка. Детали у соби, почев од сандука са стварима, али и за седење током посете, упућују на скори порођај. Погледи, лица и ствари остају одељене на земаљску и фантастичну раван слике које се укрштају само осећајем мистичног – Арнолфинијевог, нашег...

4. Закључак

У историји рецепције Ван Ајкове слике „Портрет Арнолфинијевих”, као један од њених кључних мотива издваја се *поглед*. Овај мотив наглашен је и мотом истоимене монографије аутора Жана-Филипа Постела *Случај Арнолфини: тајне*

⁹ Уп. „Портрет Ван Ајка и његове жене надахнут *Романом о Ружу* (Марко Паоли, 2010)” (нав. према: Постел 2018: 43).

¹⁰ Жан-Филип Постел (2018: 82–83) доноси и надахнуто тумачење Арнолфинијевог неодређеног, а речитог погледа: „Ne usudujući se da je pogleda, kune joj se da će joj dati sve što mu traži. Zaklinje se da će platiti mise, da će se za nju moliti, da će postiti, da će udeliti siromašnima, da će dati crkvi, da će dati za duše u čistilištu, da će davati iznova i iznova, da će se iznova i iznova moliti, da će jednom za svagda ispuniti sve posmrtnе dužnosti prema ženi za koju bi se reklo da je došla da to od njega traži. Zaklinje se, ali mu pogled beži i kao da opovrgava pokret ruke i odgovara na Ovidijeve stihove na pozlaćenom drvenom ramu kog danas više nema. [...] Muškarac nevoljno daje obećanje. Zaklinje se suzdržano i verovatno gleda da se što pre oslobodi senke koja ga pohodi, ali se ipak zaklinje. Šta je loše u obećanju? Da obeća može svako.”

Ван Ајкове слике (2016); међутим, „Гледати, гледати поново, гледати стално, само тако и можемо видети” (Жан-Мартен Шарко) није само упутство читања Ван Ајкове слике које се, како сведочи историја њене рецепције, грана у више различитих, чак дијаметрално супротних наративних рукаваца без довољне (адекватне, јасне) аргументације за коначан „суд” у вези са наративом чији су учесници, упркос номинализацији, подједнако неодређени, а детаљи дисемични. Речима Жана-Филипа Постела, једног од ретких тумача ове слике са лупом (у фигуративном, али и у дословном значењу за шта му је, као посетиоцу Националне галерије у Лондону, загледао у слику под бројем 186 у сали 56, било омогућено), пред њом ћемо се увек наћи у улози читаоца детективног романа истргнутог последњег поглавља. Упоредјујући Ван Ајка са писцима детективских романа (примера ради, са аутором дела *Десет малих црнаца*), или пак са мађионичарима, Жан-Филип Постел позива рецепијенте не толико на одгонетање загонетних мотива слике јер, како показује својом монографијом, ни шест векова од њеног настанка о њеном наративу се ништа не може са сигурношћу рећи, већ на разматрање Ван Ајкове технике и тактике (замки), односно „неприкосновене вештине” захваљујући којој ова слика остаје безвремена и вредна дивљења. „Читајући” слику „Портрет Арнолфинијевих” од (раз)откривања тематике, преко дешифровања симбола до описа њене методологије, изнова долазимо до разумевања ауторове „девизе” похрањене на четири слике и исписане грчким алфабетом: „Als ich can”, односно „Како могу” нипошто није топос скромности средњовековног аутора, већ израз поетичке самосвести да аутор Јан ван Ајк уме и може прецизно и дугорочно загонетати рецепијента.

Литература

- Abot, Porter H. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bal, Mieke. 1991. *Reading Rembrandt: Beyond the World – Image Opposition*. New York: Cambridge.
- Viardot, Louis. (1852). *Les Musees D'Angleterre Et de Belgique...* Paulin & Le Chevalier, Paris.
- Weale, W. H. James. (1861). *Notes sur Jean Van Eyck*, Bruxelles.
- Wolf, Werner. (2005). Intermediality; Pictorial Narrativity. In: D. Herman et al. (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 252–56 and 431–35.
- Volf, Verner. (2016). „Okviri, uokviravanja i okvirne granice u književnosti u drugim medijima”. Prevod Milene Kaličanin. *Philologia Mediana*, VIII, br. 8, Niš: Filozofski fakultet, 708–737.
- Eastlake, Charles Lock. (1847). *Materials for a History of Oil-Painting*, London, vol. 1.
- Janson, H. W. (1975). *Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*. Prevod Olge Šafarik. Beograd: Izdavački zavod „Jugoslavija”.
- Koster, Margaret L. (2003). The Arnolfini Double Portrait: A Simple Solution. *Apollo*, vol. CLVIII.

- Lesing, Gotthold E. 1964. *Laokoon*. Beograd: Rad.
- J. Ch. Meister (ed.). (2005). *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter.
- Милосављевић Милић, Снежана и Драгана Вукићевић. (2014). *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*. Филозофски факултет: Ниш.
- Milosavljević Milić, Snežana. (2016). *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš – Sremski Karlovci: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu – Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Michiels, Alfred. (1866). *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, vol. 2, Paris–Bruxelles.
- Муравьева, Лариса Е. (2020). *Mise en abyme (нарративная редупликация) в русской литературе: диахроническая перспектива*. *Нарраториум*, выпуск 14. <http://narratorium.ru/2020/11/29/462/> [10. 4. 2021]
- Nelles, William. (2005). *Mise en Abyme*. In: D. Herman et al. (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 312–313.
- Poitiers, Aliénor de. (1781). *Les Honneurs de la Cour*, u: *La Curne de Sainte-Palaye, Memoires sur l'ancienne chevalerie*, vol. 2, Vve Duschesne éditeur, Paris.
- Postel, Žan-Filip. (2018). *Slučaj Arnolfini: tajne Van Ajkove slike*. Beograd: Službeni glasnik.
- Ryan, Marie-Laure. (2012; 2014), *Narration in Various Media*, *The Living Handbook of Narratology*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/53.html>. [15. 1. 2021]
- Ryan, Marie-Laure. (2013). *Transmedial Storytelling and Transfictionality*. *Poetics Today* 34.3, 361–88.
- Steiner, Wendy. (2004). *Pictorial Narrativity*. In: Ryan, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 145–177.
- Thomas, Mangeart. (1739). *Traite Theologique, Dogmatique et Historique Sur Le Purgatoire*, vol. 2, Nancy.
- Crowe, Joseph Archer, Cavalcaselle, Giovanni Battista. (1857). *The Early Flemish Painters: Notices of their Lives and Works*. Albemarle Street, London: John Murray.

Mirjana Bojanić Ćirković

THE ARNOLFINI PORTRAIT BY JAN VAN EYCK AND NARRATIVE ALTERNATIVES

Summary

Jan van Eyck's *The Arnolfini Portrait* (1434) has intrigued art historians and theorists for six centuries, so that various narrative alternatives to this painting have been offered in order to shed light on its technique and the secret meanings of the motifs. Among the narratives which alternate with *The Arnolfini Portrait*, the most common

are detective narratives, sexist narratives, family narrative, chthonic narratives, etc., and they should be accompanied by *mise en abyme*, the methodological concept of cognitive narratologists, whose framework is significantly expanded by considering the portrait of Arnolfini. In the narrative alternatives mentioned, finding the confirmation of the actuality and value of Van Eyck's painting, with an interdisciplinary and methodologically plural approach focusing on the interpretation of postclassical narratological theories, we examine the source of permanent perceptual play of this artistic painting, with the observer gaps in the narrative. In the conclusion, we point to the contribution of the technique and the narrative of this painting to modern methodological angles to the interpretation of works of art, such as theories of reading and cognitive narratology.

mirjana.bojanic.cirkovic@filfak.ni.ac.rs

ALTERNATIVE PRIČE U RAZLIČITIM KNJIŽEVNIM I NEKNJIŽEVNIM ŽANROVIMA

Sažetak: Ako pod alternativom podrazumevamo ono što se može jedno drugim zameniti, a da se pritom ne izgubi suštinski smisao (Vujaklija 1980: 34), onda se i neka transfiktionalna i transmedijalna putovanja priče i njenih likova mogu podvesti pod ovaj pojam. U centru našeg interesovanja jesu likovi koji putuju kroz različite narativne svetove unutar književnosti – u okviru istog ali i različitih žanrova, kao i putovanje koje priče preduzimaju „seobom” u druge medije. Za to će nam kao teorijska osnova poslužiti narativne teorije intertekstualnosti, intermedijalnosti i transmedijalnosti (M. Bahtin, J. Kristeva, L. Doležel, D. Herman, M. Lor-Rajan, L. Hačion, H. Danenberg i dr.). Kao bazične književne tekstove izdvojili smo dela pisaca srpske književnosti 20. i 21 veka (D. Kiš, J. Hristić, V. Matijević). Ideja je ispitati kako različite alternative oblikovanja/predstavljanja priče i likova utiču na njihovo potvrđivanje, promenu, prijem, doživljaj; šta je ono što može ostati nepromenjeno, a koje promene diktira priroda žanra ili medija u koji se priča i likovi „useljavaju”. Kao središnji pojam, pozajmljen iz vizuelnih umetnosti, a koji će nam pomoći da što bolje predstavimo prirodu transfiktionalnih i transmedijalnih alternacija, poslužiće anamorfizam.

Ključne reči: Priča, anamorfizam, intertekstualnost, transfiktionalnost, transmedijalnost

Anamorfizam predstavlja vrstu obmanjujućih crteža. Projektovana slika izgleda deformisano (iskrivljeno), ali sa određene tačke posmatranja njen originalan oblik može ponovo postati prepoznatljiv. To može biti veština crtanja dvodimenzionalnih crteža na asfaltu koji ostavljaju iluziju stvaranja treće dimenzije. Ono što je ključno u anamorfizmu jeste perspektiva iz koje se crtež posmatra. Samo sa određene stajne tačke deformisani oblik ponovo može postati prepoznatljiv. Oko posmatrača u jezgri je anamorfizma. Doživljaj menja ugao posmatranja. Iluzija se može preneti na sva druga iskustva. U zavisnosti od pozicioniranja recipijenta menja se izgled i doživljaj stvari. Sama reč anamorfizam u doslovnom prevodu znači vratiti oblik. Naše pitanje jeste: šta to ostaje od priča koje se sele iz teksta u tekst?

Pokušaj odgovora na ovo i slična pitanja vodi do razmišljanja o intertekstualnosti, intermedijalnosti, transtekstualnosti, transfiktionalnosti, transmedijalnosti, transgeneričnosti. Sa današnje distance možemo reći da je u nauci o književnosti čitav zbir pomenutih pojmova nastao nakon što se „zavrtela” Bahtinova dijalogičnost:

„Pojava unutrašnje dijalogičnosti, kao što smo rekli, prisutna je, u većoj ili manjoj meri, u svim oblastima života reči. Ali ako se u vanumetničkoj prozi (sa temom iz svakodnevnog života, retoričkoj, naučnoj) dijalogičnost obično izdvaja kao poseban sa-

mostalan čin i razvija u direktan dijalog ili u druge kompoziciono izražene jasne oblike razgraničavanja i polemike sa tuđom reči – u umetničkoj prozi, naročito u romanu, ona iznutra prožima samo koncipiranje predmeta pomoću reči i njegovu ekspresiju, preobražavajući semantiku i sintaksičku strukturu reči. Dijaloška uzajamna orijentacija ovde kao da postaje događaj same reči, koji iznutra oživljava i dramatiše reč u svim njenim momentima” (Bahtin, 1989: 39).¹

Julija Kristeva šezdesetih godina dvadesetog veka skreće pažnju na Bahtinovu dijalogičnost, donoseći novinu pre svega na pojmovnom planu:

„Primalac se kao diskurs uključuje u diskurzivni univerzum knjige i tako biva suprotstavljen drugom diskursu (drugoj knjizi), koji autor učitava u svoje delo, tako da dolazi do preseka između horizontalne ose (subjekat–primalac) i vertikalne ose (tekst–kontekst). Ovaj presek otkriva bitnu činjenicu: reč (tekst) jeste presek reči (tekstova) u kome se čita najmanje još jedna druga reč (drugi tekst). Bahtin između ovih osa, koje naziva dijalogom i ambivalencijom, često ne pravi jasnu distinkciju. Ta manjkavost u pogledu strogog razdvajanja pre je otkriće koje je Bahtin prvi uveo u teoriju književnosti: svaki tekst se gradi kao mozaik od citata, svaki tekst je apsorpcija i transformacija drugog teksta. Na mesto pojma intersubjektivnosti stupa pojam *intertekstualnosti*, a poetski jezik se može čitati u najmanju ruku kao dvostruki” (Kristeva, 2021: 2).²

Od tada su počele da se nižu teorije koje su za osnovu imale isti ili sličan ugao posmatranja. Prilika nije da duže raspravljamo o gorepomenutim terminima proisteklim iz tih metodologija, njihovoj adekvatnosti, međusobnom ukrštanju ili nedovoljnoj preciznosti, jer bi nas to znatno udaljilo od bazičnog istraživanja. Naglasićemo samo da oni danas najčvršće uporište imaju u postklasičnoj, kognitivnoj naratologiji; ona je pod svoj krov okupila sva ranija istraživanja koja su u pristup delima uključivala interakciju teksta i konteksta.³

Ovaj teorijski okvir potrebno je dopuniti pre nego što se fokusiramo na sagledavanje i tumačenje odabranih tekstova srpske književnosti 20. i 21. veka koji u sebi sadrže jezgro priče preko koga su povezani sa drugim narativima u okvirima istog ili različitih žanrova, u istom ili različitim medijima. To je put da se međusobno rasvetle alternative priče i da se odgovori da li verzije i adaptivne interpretacije⁴ dodatno približavaju ili udaljavaju od izvora, da li su one dopuna, potvrda ili poništavanje; kako pozivanje na izvor i prepoznavanje u njemu doprinosi estetskoj vrednosti, i šta utiče na to da novi tekst ne doživimo kao neinventivan, kao kopiju.

Potporu u traganju za odgovorima na ova pitanja pronalazimo u danas opštepoznatoj hipotezi o putovanju priče iz teksta u tekst, a iz koje su izvedena različita određenja sa

¹ Navedeni zaključci nalaze se u tekstu *Reč u romanu* iz 1934–1935, a citat je dat prema srpskom prevodu objavljenom mnogo godina kasnije.

² Tekst Julije Kristeve prvi put je objavljen 1967. u *Critique* XXIII.

³ Najviši domet postklasične naratologije nalazimo upravo u objedinjavanju i dopuni već postojećih pristupa, posebno u pravcu širenja prostora ka izučavanju novih oblika narativa uzrokovanih savremenom tehnološkom praksom. Tome treba dodati da uz obilje novih termina, koji često nose više zabune no što pomažu rasvetljavanju problema, savremene naratološke teorije donose i neke vrlo korisne termine kako za razumevanje prirode narativa tako i za tumačenje konkretnih tekstova.

⁴ Termin preuzet od Portera Abota (2009: 177).

prefiksom trans-, od *transfiktionalnog*, preko *transmedijalnog*, do onog koji se jednako može odnositi na oba: *transgeneričko*. Uzrok takvim „migracijama” možemo pronaći i u Jausovom zapažanju o neprekidnom lancu dijaloga na relaciji delo–čitalac pri čemu svaka nova recepcija bogati tekst novim značenjima iz generacije u generaciju (Jaus, 1978). Saglasni smo s Jausom, osim u jednom: reč „bogati” radije bismo zamenili rečju „menja”. Svakog od trojice izdvojenih autora – Matijevića, Kiša, Hristića – posmatramo kao čitaoce/interpretatore koji na različite načine bogate smisao narativnih svetova⁵ inicirani narativnim reprezentacijama i artefaktima. Ono što ih razlikuje jeste što stvaraju različit odnos prema poznatim pričama, ukrštajući mnogobrojne kriterijume koji se dotiču na beskonačno različitih načina. Kako bismo što bolje pratili trag za kojim smo krenuli, a to su delovi istog sveta priče u različitim narativima, poslužićemo se tipologijom koju o vezi fikcionalnih svetova eksplicira Lubomir Doležel u *Heterokosmici*, pišući o postmodernističkim preradama. M.-Lor Rajan se oslobađa okvira postmodernizma, pa „prerade” koristi kako bi objasnila različite tipove transfiktionalnosti. Jezgro ove podele služi nam da utemeljimo premisu o nukleusu sveta priče koji dele čitaoci: oni koji na osnovu protosveta stvaraju nove fikcionalne narative i oni koji u njima prepoznaju taj isti protosvet.⁶ Upravo kao u slučaju anamorfizma: sa određene stajne tačke iz iskrivljenog/deformisanog oblika iskrsava originalni svet. U slučaju književnog prepoznavanja, zahvaljujući tim prodorima usložnjava se, bogati, menja recepcija već poznate priče. Prvi korak sastoji se u tome što prerade „iznova dizajniraju, iznova lociraju i iznova vrednuju” protosvet. Doležel, uz napomenu da je tipologija selektivna i da dopušta proširenje, izdvaja sledeće tipove prerade i ovako ih objašnjava:

- a. **Transpozicija** zadržava nacrt glavnih priča protosveta, ali ih locira u drugačije vreme i/ili prostor. Protosvet i svet sukcesor su *paralelni*, a prerada

⁵ Sinonimno se koristi svet priče, izvorno *storyworld* u značenju koje mu pripisuje Dejvid Herman u knjizi *Story Logic* (2004). O tome je u srpskoj nauci o književnosti mnogo pisano, te ćemo ovde skrenuti pažnju samo na onaj deo koji je značajan za naše istraživanje. M.-L. Rajan, opservirajući mogućnosti različitih mentalnih reprezentacija, izdvaja tri modela: jedan tekst/jedan svet, jedan tekst/mnogo svetova, jedan svet/mnogo tekstova. Isključujući krajnosti pomoću kojih možemo zaključiti da ima onoliko priča koliko i recipijenata (što nikako ne može biti u funkciji tumačenja književnosti), a prizivajući u pomoć uslovnosti koje predodređuju potencijalnog čitaoca, potpuno smo saglasni sa prva dva predložena modela, dok se o trećem može polemisati, posebno ako se ima u vidu obrazloženje prvog. Naime, autorka prvu relaciju smatra mogućom ukoliko većina recipijenata konstituiše otprilike isti sled događaja, iste uzročne veze i otkrije iste motivacijske komplekse za postupke likova. To znači da čitaoci izgrađuju isti svet priče ako otkriju „neposredno značenje” teksta (2013: 365). Ova mogućnost je prilično potisnuta autorčinom početnom opaskom da će različiti korisnici teško ikada projektovati isti mentalni model teksta. U tom svetlu treća relacija deluje nelogično. Za našu polazišnu tačku je značajno to što, objašnjavajući prvu relaciju, M.-L. Rajan, sasvim opravdano, mada nevoljno, odstupa od strogih uslova istovetnosti i time posredno čini mogućim prizivanje iste priče u pozadini različitih narativnih svetova, bez koje se prazni semantičko zasićenje potonjih.

⁶ Ovo je moguće ako ostavimo neke granice u oblikovanju sveta priče koje nam omogućavaju da ostanemo u okvirima teorije čitanja, a što odlično objašnjava L. Doležel: „Autor je odgovoran za proizvođenje teksta i konstrukciju sveta; njegov tekst funkcioniše kao zapis u koji je upisan fikcionalni svet. Čitaocева obrada teksta i rekonstrukcija sveta sledi instrukcije sadržane u tom zapisu. Istina, niko ne može sprečiti stvarne čitaoce da čitaju kako god požele, i da upotrebljavaju tekst u ma koje svrhe. Ali individualistička etika čitanja, koja čitaocu dopušta tu slobodu, nije teorija čitanja” (Doležel, 2008: 210).

ispituje topiku kanonskog sveta tako što ga smešta u novi, obično savremeni, istorijski, politički i kulturni kontekst.

- b. **Ekspanzija** širi obim protosveta time što popunjava njegove praznine, konstruiše predistoriju ili postistoriju, itd. Protosvet i svet sukcesor su *komplementarni*. Protosvet biva smešten u novi ko-tekst, što menja njegovu prvobitnu strukturu.
- c. **Izmeštanje**⁷ konstruiše suštinski drugačiju verziju protosveta tako što iznova dizajnira njegovu strukturu i nanovo izmišlja njegovu priču. Te najradikalnije [...] prerade stvaraju *polemičke* antisvetove, koji podrivaju ili negiraju legitimnost kanonskog protosveta (Doležel, 2008: 213 podv. J. J.).

Doležel objašnjava da je „ponovno stvaranje” motivisano političkim faktorima, misleći pritom na politiku pola, rase, klasne, etničke pripadnosti, seksualnih naklonosti i sl. (Hačion prema Doležel, 2008: 277).

Cilj našeg puta je da pronademo put do našeg cilja.

F. Kafka

Pošto smo odredili potreban teorijski okvir, poći ćemo od romana *Sloboda govora* Vladana Matijevića, objavljenog 2020. godine u kome prepoznajemo postupak *transpozicije* putem stvaranja paralelnih fikcionalnih svetova. Prva asocijacija na ovaj roman jeste *Proces* Franca Kafke. Kritika uglavnom govori o kafkijanskoj atmosferi, kafkijanskom apsurdnom, dijalozičnom, a šta je ostalo od kafkijanske priče?

Roman ide tragom vesti da je ubijen novinar Saša Čomski. Glavnootuženi je njegov kolega Vladimir F. koji je nestao. Već nakon prvog, pseudodokumentarnog dela shvatamo da je ceo proces, kao i samo ubistvo igra moćnika sa onima koji su pokušali da ih razotkriju. Saša Čomski nestaje, a ubrzo nakon toga Vladimir F. dobija nalog da izveštava sa slavističke konferencije u Čačku. Kada ga šoferka ostavi ispred hotela, shvata da se nalazi na sasvim drugom mestu. I tu priča počinje da poprma karakter apsurdnog. Niz potpuno bizarnih situacija dovodi Vladimira F. do optuženičke klupe. Već na početku upozoreni smo da možemo zakoračiti u svet Jožefa K. To je inicijal koji stoji umesto prezimena, ukazujući na moguću nedovršenost identiteta. U *Procesu* on implicira na Kafku, a kod Matijevića može biti signal za ulazak u podvojeni um, u psihijatriji poznata F dijagnoza. Došavši u hotel *Panorama* aktiviraće se potpuno suludi svet u kome svaki lik ima svog dvojnika: recepcioner je istovremeno i upravnik, šoferka – čistačica, konobar – islednik. Oni su svi deo mašinerije koja glavni lik uvlači u ubistvo. Sam pisac signalizira kafkijansko otključavanje sveta: gospođica Birstner, replike iz *Procesa*, recepcioner koji čita Kafku. Međutim, ovo su samo putokazi za pronalaženje ostalih „znakova na putu”. Kada se sagleda struktura oba romana, jasno je da kafkijanski prostor zaprema 10 glava. Tome su kod Matijevića priključena dva intermeca („Nezvani gost” i „Prijatelji”).

Svi junaci iz *Procesa* imaju svoje parnjake u *Slobodi govora*, ali u drugom tekstu poseduju i svoje intratekstualne verzije⁸, čime se pojačava osećaj izmeštenosti

⁷ U originalnom tekstu ovaj tip prerade imenovan je kao *modification*. Lubomir Doležel u radu je citiran prema srpskom izdanju.

⁸ O tome više u: *Virtuleni narativ* (Milosavljević Milić, 2016).

koji dodatno upućuje na protosvet. Ispostavlja se da je konobar koji jede doručak Vladimiru F. službenik policije koji Jozefu K. preotima jelo. Čudljiva šoferka zapravo je čistačica u kojoj su se slile zajedničke osobine nekih Kafkinih ženskih likova – ona je promiskuitetna i navalentna, radi za vlast kojoj se i telesno podaje, ali joj je dozvoljeno da se podaje i optuženima. Matijevićevi opisi zadovoljavanja Vladimira F. neumitno upućuju na odnose koje Jozef K. ostvaruje sa praljom i sobaricom Leni. Pomenuto otkriva veliku naklonost prema ženama kod obe intertekstualne verzije junaka. Nagla promena raspoloženja kojoj su skloni recepcioner-upravnik i konobar-islednik, prikrivena je agresivnost koja postoji i kod Kafkinih začudnih likova. Kod Matijevića pronalazimo i gotovo preslikanu scenu s početka Kafkinog romana: Vladimir F., potpuno sluđen zbog situacije koja ga je zadesila u hotelu, traži da razgovara s upravnikom, na šta mu konobar odgovara: „Šta vam pada na pamet?! Zar tako obučeni nameravate pred upravnika? Još neobrijani!” (Matijević, 2020: 230). Skoro identično će se Jozefu K. obratiti stražari pre odlaska kod nadzornika: „Šta vam pada napamet! [...] Zar u košulji hoćete kod nadzornika?” (Kafka, 2004: 12). Poseban utisak na čitaoca ostavlja i Vladimirov jutarnji izlazak iz hotela kada, slično Jozefu K., zaključuje da je u stvari slobodan: „Mogao je bez problema da ode iz hotela, niko ga nije zadržavao. Samim tim nije bio ni kidnapovan” (Matijević, 2020: 211). Na osnovu svih iznetih detalja, a u tekstu ih ima još mnogo, jasno je da priča nije izgubljena, uspela je da se održi zahvaljujući signalima kojima potonji tekst upućuje na pretekst. To su: ogledalski postavljeni događaji, intertekstualne verzije likova, kompoziciono uobličavanje priče, obesprostorenje, apsurdni dijalozi, dominantna unutarnja fokalizacija. Bez obzira na početnu iskrivljenu sliku, skupljanjem razbacanih i maskiranih delova, obavešteni čitalac sklapa zajedničko jezgro – apsurdni proces koji junake bez krivice svrstava u optužene.

Da li je onda Matijevićev tekst kopija Kafkinog? Iako eksplicitne reference na Kafku pojačavaju utisak kopiranja, njega u ovom slučaju nema. U pitanju je Jozef K. novog vremena, to je jedna od mogućih verzija lika. Vladan Matijević polazi od tzv. žanrovske književnosti kojom pokazuje da se iskorakom i u njoj mogu ostvariti dela visoke estetske vrednosti. Ovaj tekst može se čitati na dva nivoa u zavisnosti od interesovanja i obaveštenosti čitaoca, tako da prepoznavanje Kafkinog *Procesa* može sasvim izostati. To je onaj potencijal priče dostupan povlašćenom, obaveštenom čitaocu. Baveći se konkretnim vremenom i konkretnim prostorom – životom u Srbiji u poslednjih 30 godina, Matijević pokazuje apsurd u koji zapada pojedinac uhvaćen u lance izvitoperenog društvenog sistema. Polazeći od konkretnog hronotopa on čitaoca seli na Maljen, u Paklje ili Brežje – to junak ne zna – dakle, u ne-prostor i ne-vreme, spuštajući ga direktno u svet filozofije egzistencijalizma. Od tog sveta dobijamo taman onoliko koliko nam je potrebno da uvidimo, pomalo Kafkinim ogoljenim, čak suvim izrazom, da spasa duši nema. Unutrašnja podvojenost Jozefa K. jednako važi i za šizofrenog Vladimira F. I tu dolazimo do tačke otuđenosti čoveka i njegove nemogućnosti da dosegne cilj. Oba romana završavaju tamo gde su počela, ili kako bi Kafka rekao: „Cilj našeg puta je da pronađemo put do našeg cilja.” Sve se vrti i ostaje u tom začaranom krugu.

Za trenutak ćemo otići i korak dalje. Ako se osvrnemo na dve filmske verzije Kafkinog *Procesa* (reditelja Orsona Velsa i Dejvida Džonsa) iz njih ćemo, uz sve

promene oblikovanja koje drugi medij zahteva, mnogo lakše i brže rekonstruisati originalnu Kafkinu priču. U dve pogledane verzije, scenaristi i reditelji su išli prilično dosledno za književnim tekstom. Ono što je pronašlo posebno mesto u verzijama jeste priča u priči, zapravo parabola *Pred Zakonom*. Ona govori o seljaku koji stoji pred kapijom Zakona nadajući se ceo život da će proći kroz nju i spoznati taj svet. Ipak, do kraja ostaje s druge strane, jer vratar stoji ne dozvoljavajući prolaz. Seljak saznaje i poražavajuću činjenicu da su ta vrata namenjena samo njemu. Ova priča i diskusija koja se u romanu razvija oko nje jedna je od ključnih za razumevanje *Procesa*. U verziji filma koju je režirao Orson Vels data je na samom početku u vidu animiranog filma, a u drugoj verziji priča je sam tamnički kapelan, baš kao i u romanu. Zbog žanrovskih konvencija, priča romana mora se znatno elidirati. U tom procesu, birajući šta da uklone a šta da zadrže, scenaristi su se opredelili za navođenje pomenute parabole. Zašto nje u Matijevićevoj knjizi nema? Da li upravo minus postupak dodatno skreće pažnju na propuštenu priču, pa je čitalac samoinicijativno dodaje? U naporu da dogradi ono što nedostaje, recipijent parabolu u *Slobodi govora* može prepoznati u slici kapije pred kojom stoji pas razjapljenih čeljusti ne dozvoljavajući Vladimiru da napusti apsurdni prostor hotela *Panorama*. U okvirima koje je postavio Matijevićev roman, ova nedostajuća priča traži realizaciju u svesti obaveštenog čitaoca, te on tačno prepoznaje mesto gde bi parabola trebalo da bude ispričana. I opet stižemo do anamorfizma koji zahvaljujući stajnoj tački vraća prvobitni oblik, ovaj put parabolu *Pred Zakonom*.

...pokušavam da kroz reči dospem do svojih trauma...

D. Kiš

U okviru doleželovskih relacija među narativnim svetovima dramu Danila Kiša *Noć i magla* posmatraćemo ovom prilikom kao *ekspanziju* sveta kreiranog u okviru njegovog *Porodičnog cirkusa*. Okosnicu drame čini povratak Mladića u mesta u kojima je proveo deo detinjstva, a koja se pominju u tekstovima tzv. porodičnog ciklusa. Mladić/ Andreas Sam/ Danilo Kiš nakon mnogo godina obilazi stari kraj s namerom da se sretne sa jednim od vinovnika očeve nesreće.

Jezgro priče u proznom ciklusu čine godine za i oko Drugog svetskog rata i u njima život i stradanja porodice Sam. Jedna ista priča kruži u okviru ciklusa pokazujući svu težinu traume koju lik / pripovedač / pisac nosi iz detinjstva. Korišćenjem pravih i pseudodokumenata iskrsavaju narativni svetovi koji treba da popune prazninu očevog nestanka, nestanka Eduarda Sama, čoveka nalik Eduardu Kišu.⁹

Nakon ispričane priče napravljen je skok od dvadesetak godina kada Andreasa Sama zatičemo na vratima gospođe Rigo, svoje nekadašnje učiteljice iz sveta *Porodičnog cirkusa*.¹⁰ Još na samom pragu započinje priča o prošlosti koja čitaoca vraća

⁹ O ovim tekstovima je do danas napisano mnogo sjajnih studija koje su otvorile različite puteve za otključavanje. I sam Danilo Kiš imao je potrebu da ih objasni. Mi ćemo ih se, pokušavajući da ne ponavljamo već rečeno, dotaći samo onoliko koliko je potrebno da pokažemo očuvanje sveta priče u dodiru sa dramoletom *Noć i magla*.

¹⁰ Zanimljivo je pomenuti hronologiju objavljivanja tekstova koje dovodimo u vezu: najpre je objavljen roman *Bašta pepeo* (1965); *Noć i magla* prvi put je izvedena u TV formatu 1968, a iste godine i štampana

u vreme Andijeveg detinjstva. Učiteljici bivši đak pomaže da se seti i njega i njegove porodice, kao i detalja iz školskog života. U toj priči čitalac otkriva gde je otišla učiteljica dvadeset godina od Andijeveg napuštanja mađarskog sela, šta je sa njenim mužem i sinovima. Gospodin Emil, suprug gospođe Rigo, postao je lokalni funkcioner, mlađi sin Oto je oficir, a stariji je u inostranstvu. Među dramskim i pomenutim likovima u tekstu *Noć i magla* neki se tek u naznakama pojavljuju u proznom ciklusu Danila Kiša, a neki su prvi put uvedeni u svet priče o stradanju porodice Sam.

I ovde, kao i *Porodičnom cirkusu*, dominira rekonstrukcija prošlosti¹¹, te najpre zapažamo jaz na relaciji prošlo–sadašnje kroz različite verzije likova.¹² Taj jaz je dvoplanski: on je s jedne strane okrenut ka neprepoznavanju starih poznanika i starog pejzaža, a sa druge je strane diskrepancija najbolje uočena u potpuno oprečnim sećanjima na neke junake starih priča. U prvom slučaju stara učiteljica Rigo ne prepoznaje svog bivšeg đaka, bez obzira na to što je on podseća na nekadašnje reči: „Ti ćeš postati poznata ličnost, lekar, pisac, inženjer, možda glumac... i vratićeš se jednog dana u našu varošicu da potražiš svoju dobru staru učiteljicu, gospođu Rigo” (Kiš, 1995: 17). Slično neprepoznavanje dešava se i kada Andreas Sam ne može da u ženi koju sreće prilikom obilaska starog kraja prepozna nekadašnju veliku ljubav Juliju Sabo:

„Pružila mi je svoju tvrdu, veliku, spečenu ruku, skoro mušku, i rekla mi je: Zdravo Andi, kako si? Dobro, rekoh, kako si me prepoznala. Tako, reče ona. A da li si ti mene prepoznao. Jesam, slagah ja [...] A ja sam očekivao da ću naći, zamislite koliko sam bio šašav, očekivao sam da ću naći onu istu devojčicu, prćasta nosa, plavokosu, zeljoku...” (Kiš, 1995: 47)

Na ovom mestu uočava se i drugi raskol u sećanju: Mladićev opis male Julije Sabo sasvim je drugačiji od izgleda koji pamti njegova učiteljica.

„Ti, Andi, zbilja preteruješ...uvek si bio sklon fantazijama, kao tvoj pokojni otac, oprostite što ti to moram reći, ali ipak malo preteruješ...Pa Julija Sabo nije bila nikad plavokosa, niti zeljooka, niti je imala prćasti nos...” (Kiš, 1995: 48)

Priča će se dalje širiti ka još nekim nespornostima u vezi sa sećanjima gospođe Rigo i Andresa Sama: različito se sećaju izgleda Andijeveg psa Dinga, nekadašnjeg pejzaža. Zanimljivo je da se svi pomenuti detalji u segmentima iz porodičnog ciklusa poklapaju sa Andijevim sećanjem, te uključivanjem perspektive sećanja gospođe Rigo oni dobijaju svoje verzije, problematizujući kategoriju sećanja. Uporište izgradnji ovih inter- i intratekstualnih verzija likova nalazimo u psihološkim teorijama sećanja.

u *Pozorišnom životu*; *Rani jadi* izlaze 1969, dok je *Peščanik* objavljen 1972. Bez obzira na ovakav vremenski poredak, *Noć i magla* predstavlja dogradnju priče iz *Porodičnog cirkusa*.

¹¹ Zbog toga će nam ovde kao metodološko uporište poslužiti studije sećanja, danas veoma razvijene i sa mnoštvom rukavaca koji se međusobno dopunjavaju, ali i potiru. Prostor nam ne dozvoljava da o njima šire raspravljamo, te ćemo tamo gde je potrebno samo uputiti na literaturu ključnu za naše istraživanje.

¹² Reč je o sve tri verzije transsvetovnih identiteta koje izdvaja H. Danenberg (prema Milosavljević Milić, 2016: 109, 110).

„[P]amćenje nije skladište, iz kog se hladno vade sadržaji sećanjem, nego je više nalik magnetnom polju, u kom su prošli sadržaji centrirani oko osećanja i sadašnjih potreba. [...] Realno minulo iskustveno vreme može se razlikovati od vremena kog se sećamo. Sećamo se u okviru manje ili više nametnutih periodizacija, početaka, osećajnih tačaka prošlosti (ratovi, smrti, traume). [...] Kod autobiografskog sećanja pozniiji život shvata se kao nastavak celine, a celokupno prošlo iskustvo je integralni deo sadašnjih procesa. Život teče u mnoštvu različitih vremena, a autobiografsko pamćenje stvara jedinstvo iz fragmenata” (Kuljić, 2006: 38–39).

Ove relacije samo su podloga da se uključi kategorija nesećanja, koja problematizuje i dopunjava Andreasovu/Kišovu zaokupljenost očevom sudbinom. Ono što se u drami implicitno može otkriti, dobrim delom zahvaljujući predgovoru, jeste namera Mladića da popuni neke praznine očeve sudbine. U dopuni već oblikovane priče u porodičnom ciklusu traga se za mogućim očevim potkaziivačem, koga Mladić otkriva u Emilu. Tako se iza prividnog razloga da vidi staru učiteljicu, otkriva pravi razlog njegove posete: suočavanje sa nekadašnjim mađarskim fašistom. Autorov predgovor omogućava čitaocu da lakše rekonstruiše dijaloge Andreasa i Emila.

„Ličnosti koje se tu [u drami, prim. J. J.] pojavljuju pod imenom gospođe Rigo i Emila, transkripcija su stvarnih osoba. [...] Bez obzira na neka dobra dela koja su nam za vreme rata učinili, pouzdano pamtim da su oboje bili simpatizeri *njilaša*, mađarskih fašista. Podsećanja na takvu prošlost mojih junaka urednik TV programa je, iz prevelike opreznosti, izbacio, tako da se ovaj moj dramski prvenac sveo na neku vrstu lirske varijacije, na temu vremena i sećanja, a od pomenute aluzije ostao je samo naslov – doslovan prevod zloglasnog nacističkog *Nacht und Nebel*, čije je značenje uredniku izgleda izmaklo” (Kiš, 1995: 7–8).

Tek uz piščevu intervenciju jasno se očitava pritajena borba i isleđivanje koje obavlja Andreas Sam nad mogućim krivcem za očevu smrt. Zato on uporno provoci- ra Emilovo sećanje na Eduarda Sama:

„**Mladić:** ...mislio sam da kažem, da biste možda mogli da me se setite po mom ocu... Verovatno bi vam njegovo ime...” (Kiš, 1995: 34)

„**Mladić:** Zbilja mi je žao što ne možete da se setite moga oca. A znate, ja sam u stvari ovamo došao na hodočašće. Hodočašće uspomena... Mislio sam da biste možda vi...

Emil: Na žalost, ne mogu da se setim vašeg oca...”(36)

„**Mladić:** Znači, gospodine Emile, ipak se sećate mog oca... Da, tako je rekao: Jedan dobar traminac...

Emil (*naliva sebi piće*): Naime, ja se sećam, ili tačnije sada sam se podsetio Marusjine priče o gospodinu... kako mu beše ime.” (49–50)

Polemičan ton je održan do kraja susreta u kome učiteljici i Emilu Andreas želi da otkrije svoju sumnju da su znali da je njegov otac odveden i da su i sami u tome saučestvovali. Indikativno je i to što Mladić ne želi da ruča sa Emilom, ne želi da mu pravi društvo u ispijanju vina, niti da se posluži njegovim cigaretama. U neprekidnoj igri sećanja i zaborava, koja predstavlja glavnu potku teksta, u mogućem dramskom klimaksu (ako se o njemu uopšte može govoriti u ovako komponovanoj drami) Mladić navodi Emila da za sebe kaže da je cinkaroš: „To bi značilo, na osno-

vu te pretpostavke, da bi me taj izvesni En-En, optužio za cinkarenje, kako bismo mi to u žargonu zvali...” (Kiš, 1995: 51).

Svim likovima postaje jasna igra koju vodi Andreas Sam. Gospođa Rigo negoduje: „Pa vaš se razgovor polako pretvara u suđenje...” (Kiš, 1995: 52), da bi potom pokušala da umanja suprugov greh: „Ne samo Emil, nego i tvoji drugovi, mislim Anton i Oto, svi mi... Teško iskajali, dete moje, sve ono što ti sada prebacuješ Emilu...” (Kiš, 1995: 56).

Ovakvo čitanje drame, u dosluhu sa *Porodičnim cirkusom*, pokazuje opsesivnu želju Mladića da izvuče priznanje. Ono mu je potrebno kako bi popunio još jednu prazninu u očevom životu i time potpomogao izgradnju vlastitog identiteta¹³. U kritici je *Peščanik* Danila Kiša posmatran kao postsećanje – svedočenje u ime nestalih kako ne bi bili dvostruko zaboravljeni. Potomci generacije stradalih pamte, rekonstruišu događaje kojima nisu prisustvovali, a to mogu, jer postsećanja pravim sećanjima odgovaraju po afektivnoj snazi (Herš, 2011: 154).¹⁴ Oblikovanje očevog života i stradanja za tvorca ima terapeutsko dejstvo. O tome piše i sam Danilo Kiš:

„Što se mene lično tiče, ja u svojim prozama sramno ležim na psihijatrijskom otomanu i pokušavam da kroz reči dospem do svojih trauma, do izvorišta svoje sopstvene anksioznosti, zagledan u sebe. Kad sve to što kažem ne bi bilo rečeno ‘na izvestan način’, to bi bila samo tzv. ispovest. Ovako, to je proza. Proza života. Proza sveta.” (Kiš 2012: 33)

Priča o ocu, ali i celokupna rekonstrukcija prošlosti u porodičnom cirkusu, uključujući i dramu *Noć i magla*, potrebna je piscu kako bi „povezao pokidane niti i razumeo sebe samog”, kako bi „konstruisao svoje rasparčano ja” (Nešić Pavković, 2019: 165, 163).

Razgovoru sa Grcima nikad kraja.

J. Hristić

Čiste ruke Jovana Hristića, prizivajući mit o Edipu i njegovu verziju u Sofoklovoj tragediji *Car Edip*, pokazuju primarno polemičan odnos prema protosvetu.¹⁵ Treba reći da je u tom slučaju reč o najradikalnijem tipu prerade koji predstavlja podrivanje „originalnog” fikcionalnog sveta. Međutim, odnos svetova ovde je znatno složeniji. Kompleksnost je sadržana u raskolu između tekstualnih signala koji upućuju na žanrovsku podudarnost sa Sofoklovim tekstom uz istovremeno razaranje tragične matrice.

Kako bismo objasnili kretanje od transpozicije ka *izmeštanju* poslužićemo se terminima kognitivne naratologije koja izdvaja inicijalne, medijalne i finalne kognitivne

¹³ Iz tog ugla dramu *Noć i magla* tumači B. Jakšić Provči (2014).

¹⁴ Heršova, odgovarajući na prigovore da se postsećanja čak i ne mogu nazvati sećanjima, objašnjava njihovu prirodu: „Naravno da nemamo doslovna ‘sećanja’ na doživljaje drugih, naravno da su na delu drugačiji semiotički principi, naravno da ma kakve bile razmere nekog događaja, on ne može da preobrazi sećanja na proživljeno koje jedna osoba ima u sećanja nekog drugog. Postsećanje nije isto što i sećanje: ono je ‘post-’. ‘nakon’, ali istovremeno odgovara sećanju po svojoj afektivnoj snazi“ (Herš 2011: 154).

¹⁵ Drama *Čiste ruke* s druge strane okrenuta je i ka svetu Sartrovih *Prljavih ruku*. Služeći se terminologijom L. Doležela, Hristićeva prerada u ovom slučaju predstavlja transpoziciju.

okvire (Milutinović, 2015: 68).¹⁶ Inicijalni okviri aktiviraju svet priče o Edipu i njegovom sudbinski predodređenom stradanju, jer se već u popisu lica uočavaju podudarnosti: Edip, Tiresija, Jokasta, Sfinga. Aktiviranje mitske priče prati i njena varijanta u antičkoj tragediji, jer se pored pomenutih likova pojavljuju hor i horovođa. Dva prizvana sveta u odnosu su međusobne podudarnosti na tematsko-motivskom planu, pojačavajući kod čitaoca već oformljeni horizont očekivanja. Nagrizanje protosveta kreće već prvim replikama u kojima učestvuju Sfinga i Dečak, a kasnije se priključuje i Edip. Ukidanje uzvišenog stila, ozbiljnog tona, dramske napetosti jasni su signali udaljavanja od poznatog sveta. Sve očekivano, zahvaljujući istovetnom jezgru priče, razrušava se igrivošću koju implicira početna dramska situacija. Sfinga više nije zastrašujuće biće koje dovodi Tebu na ivicu opstanka, već žena neobične lepote, koja grad čuva od razbuktavanja greha i koja je tu po zakonu nužnosti a ne svojom voljom. Kao ključni faktor destabilizacije pozadinske priče pojavljuje se lik Dečaka¹⁷, koji utiče na početno pomeranje sa mitskog u životni prostor. On stvara kontekst svakidašnjeg, uobičajenog u kome dominira biološko, instiktivno, neobuzdano. Dečak je radoznao, željan igre i gladan. Sve to nagoni ga da dosađuje Sfingi, neprekidno je nešto zapitkuje, traži od nje ovcu, učestvuje u zajedničkim igrama. Detalj iz tog uvodnog dela drame krije sasvim novu prirodu Sfinge: na jedno od pitanja koje upućuje Dečaku, on odgovara najpre pogrešno, ali ne biva kažnjen smrću. Samo grešni mogu biti stradalnici, a deca tu ne spadaju. Svoju ulogu iscelitelja Sfinga objašnjava slikovitim poređenjem. Na pitanje Dečaka zašto je zaustavila i ubila jednog starca, ona odgovara: „Ja sam kao lekar, ni on ne može da bira svoje bolesnike” (Hristić, 2016: 77).¹⁸

Ovakvo korektivno uokviravanje lako je prihvatilo i lik Edipa kao pastira koji dolazi u Tebu da kupi psa. Ništa od tragične uzvišenosti ovog junaka u Hristićevoj drami nije ostalo: nema njegove požrtvovanosti, ponositosti, osionosti, emotivnog ulaganja, istrajnosti da se odupre sudbini. To je u novoj verziji priče čovek sasvim suprotan antičkom junaku: nesiguran, neodlučan, pasivan, sa samo jednom opsesivnom težnjom – da ostane „čistih ruku”. To je lik koji nije ubio svoga oca i nije se oženio svojom majkom. U kritici je dobro primećeno da se verzija mogućeg sveta otvara zahvaljujući početnom pitanju: Šta bi bilo sa Edipom da je uspeo da izbegne obrazac sudbine? Međutim, postoji nešto što dvojicu likova u krajnjoj instanci čini gotovo istovetnim: Dok sudbina u tragediji/mitu pretvara Edipa u pasivnu marionetu, u drami on sam rešava da bude pasivan, što kao posledicu u oba slučaja nosi

¹⁶ Ovoj tipologiji u radu Dejana Milutinovića prethodi objašnjenje: „[F]rejmovi su kontekstualne kategorije koje se vezuju ne samo za postojeće spoznajne predstave koje predodređuju recepciju, već ujedno i izgrađuju kontekst, tj. okvir sveta priče na osnovu njenih skriptova, dakle aktiviraju se tokom i u zavisnosti od recepcije segmenata priče, ali i proveravaju i konačno uspostavljaju nakon kraja priče” (2015: 68).

¹⁷ U nama dostupnoj recepciji ove Hristićeve drame nismo naišli na onu koja skreće pažnju na funkciju pomenutog lika.

¹⁸ Sfinga se u mitu opisuje kao čudovište koje se lako moglo prepoznati „po svojoj ženskoj glavi, lavljem trupu, zmijskom repu i orlovskim krilima. Sfinga se smestila u Gori Fikiji, u neposrednoj blizini grada, i presretala je svakog putnika koji je išao u Tebu postavljajući mu zagonetku. [...] Sfinga je one koji nisu umeli da odgonetnu zagonetku smesta rastrzala, a među žrtvama bio je i nesrećni Jokastin nećak Hajmon, koga je Sfinga zaista načinila haimonom ili ‘krvavim’” (Grevs, 1991: 322). U Sofoklovoj tragediji ona se ne pojavljuje kao dramsko lice, već se o Edipovom susretu s njom saznaje posredno.

apsurdnost egzistencije. Na taj način ostvaren je uspešan spoj *prošlog* i *sadašnjeg* sveta, i tako pokazano interesovanje ne samo za prošlo u prošlosti, već i sadašnje u prošlosti (Eliot, 1963: 35).

Da ne ostanemo nedorečeni napomenućemo da se na još mnogo mesta u odabranim dramskim tekstovima može uočiti odnos izmeštanja: od likova, preko dramskih situacija, sistema motivacije, leksike i sl. Ove aspekte nećemo dodatno objašnjavati, jer u potpunosti prate već ilustrovanu liniju polemičnosti transfiktionalnih svetova, a kritika je o njima dosta pisala.

Za nas su u ovom kontekstu mnogo zanimljiviji finalni okviri koji doprinose dodatnom usložnjavanju priče. Oni su jednim delom usmereni ka aktiviranju znanja koje čitalac poseduje o poetici Jovana Hristića, najbolje objašnjenom u sintagmi A. Jovanovića „moderni klasicista” (2009: 11)¹⁹, putem koje se očituje stvaralačka okrenutost starini, ali na moderan način.²⁰ To je vidljivo u svim segmentima Hristićevog stvaralaštva – poeziji, drami, esejima. Kada je reč o drami, značajno mesto zauzimaju teorijski tekstovi. Posebno su zanimljiva njegova zapažanja o tragediji za kojom, smatrao je, vapi savremeni čovek. Za Hristića tragedija predstavlja istinu o čoveku, „[o]na nam pruža najpotpuniju sliku našeg života i najpotpuniju panoramu ljudskih vrednosti, koju je književnost u stanju da pruži” (Hristić prema Zubanović, Pantić, 1992: 120). I njegova poezija negovala je misao o ovom žanru.²¹ Tako u pesmi „Tragedija je završena” objašnjava zbog čega ona danas nije moguća. Stihovi „Na trgu ostaje hor da promrmlja još nekoliko stihova / i razide se kućama gde već miriše večera” u kontrastiranju sadašnjice i ostataka prošlosti pokazuju „nemogućnost da se u modernijoj kulturi, gde je izgubljena bliska veza sa mitom i bogovima, a osećanjima savremenog čoveka ‘nedostaje nešto dovoljno duboko’, obnovi vrhunsku umetnost tragedije” (Jaćimović, 2009: 302).²² Do apstrahovanja zaključaka čitalac dolazi opet preko priče o Edipu:

„Tragedija je završena. Oslepljeni Edip odlazi
u svoj mrak, u naš mrak.

[...]

Sve što se zbililo, prikazaćemo još jednom:
Edip će odgovoriti na pitanje i iskopati sebi oči,
Jokasta će kriknuti iza scene,
doći će Glasnik da saopštiti poslednje užase,
i krv će poteći.” (Hristić, 2016: 59–60)

¹⁹ Bojana Stojanović Pantović vidi specifičnost Hristićeve eksplicitne i implicitne citatnosti kao primere postmodernističkih pesničkih postupaka, zasnovanih na složenom poznavanju antičke, grčke i rimske filozofske i poetske misli, istorije i mitologije. Svojevrsna reaktualizacija i resemantizacija mitskih likova i situacija počiva na paraboličkoj i simboličkoj naraciji (2016: 11).

²⁰ Neki kritičari, zbog tih uticaja, za pojedine aspekte njegovog stvaralaštva predlažu termin „mitografski poetski model” (prema Stojanović Pantović, 2016: 11).

²¹ „Tumači Hristićeve poezije redom su isticali jednu od njenih konstanti: prisutnost i prizivanje stare grčke kulture, odnosno aktiviranje, u lirskom tekstu, raznorodnih elemenata antičke filozofije, mita i tragedije” (Jaćimović, 2009: 295).

²² Istu misao ekspliciraće i u tekstu „Šta se dogodilo sa tragedijama”. Odgovor na ovo pitanje Hristić pronalazi u prekidanju humanističkih veza sa prošlošću. „Vreme snažnih emocija je izgleda prošlo i zato se tragedija sve više udaljava od nas, tačnije rečeno, mi od nje” (1998: 159).

To je onaj Edip iz mita, tragedije, drame... To je očuvana priča o njemu zahvaljujući kojoj čitalac u modernom stihu može da oseti „pročišćenje i strah” antičkog gledaoca. Tek sa te pozicije, a u dramskoj napetosti minolog i aktuelnog vremena izraženog stihovima, sposoban je da uoči jezu novog dehumanizovanog sveta. Sažimanje dramskog naboja poetskim izrazom dovodi osećaj tragičnosti do tačke pucanja, te demolirani svet uvlači u osećaj potpunog bezizlaza.

Transžanrovski svetovi međusobno se dozivaju dajući jedan drugom punoću. Tako je dramskom tekstu pridodat poetski karakter koji se očituje posebno u ritmičkoj organizaciji teksta, simbolici izraza, dominaciji refleksivnih pasaža do kojih se u drami najčešće dolazi posredno. Od nabrojanih osobenosti u kritici je ritam ostao (gotovo) neistražen²³. Zbog toga ćemo navesti one najočiglednije primere iz *Čistih ruku* gde se poetski ritam ostvaruje figurama ponavljanja.

„Ti, Trazibule? Ti, Trazimaše? Ti, Harmide? Ti, Damoče? Ti? Ti? Ti?” (Hrستیć, 2009: 78)

- Dovoljno je što smo ga proterali.
- Tiresija je rekao da je to dovoljno.
- Mi slušamo Tiresiju.
- Tiresija poznaje sve nebeske znake. (78, 79)
- Svaka kazna mora da ima svoj kraj.
- Kazna nije kazna ako nema svoj kraj. (79)
- Samo Tiresija kaže da je on bolestan!
- Neka nam on kaže treba li onog mladića da proglasimo za kralja!
- Neka nam on kaže staro proročanstvo!
- Neka nam on kaže zbog čega bogovi nisu hteli da prime naše žrtve!
- Neka nam on kaže gde je greh! (97)

Igra je suviše lepa, Tiresija suviše samouveren, građani suviše ograničeni, Jokasta suviše lepa. (97)

I jedno i drugo? I „ostani” i „idi”? I „da” i „ne”? (107)

Mnogobrojne figure ponavljanja od kojih smo naveli samo neke (npr. asindeton, polisindeton, anaforu, epiforu, anadiplozu), time što naglašavaju segmentaciju iskaza, posebno ističu pojedine reči i misli, intenziviraju afektivno stanje likova i često stvaraju utisak gradacijskog niza.²⁴

Ako pitanju transgeneričnosti pridemo iz drugog ugla, onda možemo reći da je poetski oblikovana priča o Edipu („Tragedija je završena”) poprimila i nešto od dramskog sveta. To odlično obrazlaže Slađana Jaćimović uočavajući da

„cela pesma ima dramsku, dijalošku koncepciju – između drame i njenog izvođenja, između glumaca i likova koje tumače, između iluzije i stvarnosti (šta je od ta dva ilu-

²³ S obzirom na značajan korpus književnokritičkih tekstova koji se bavio dramama J. Hrستیća, moramo ostaviti mogućnost da nam je nešto ostalo nedostupno.

²⁴ U drami *Čiste ruke* gotovo da nema replike koju ne odlikuje naglašena ritmičnost postignuta ponavljanima (glasovnim, leksičkim, sintaksičkim), te se može reći da ona predstavljaju jedan od bazičnih stilskih postupaka u oblikovanju ovog teksta.

zija, Hristić jasno stavlja do znanja od početka, kada nasuprot zvučnim imenima Edipa i Jokaste stavlja gomilu skrivenu pod skromnim *mi*” (2009: 302).

Na kraju se nameće zaključak da je Hristić u drami *Čiste ruke* i pesmi „Tragedija je završena” uspeo da očuva drevnu priču o Edipu u iskošenoj dimenziji koja je obogaćuje zahvaljujući, dobrim delom, njenim transgeneričkim putovanjima.

Na osnovu iznetog istraživanja nazire se naš odgovor na postavljeno pitanje, koji je ujedno bio i baza tumačenja izdvojenih tekstova. Bez obzira na to što je kognitivna naratologija ponekad sklona da tvrdi da ima onoliko priča koliko i čitalaca, jasno je da se u književnom komunikativnom činu može naći fabularno jezgro koje drži na okupu različite narativne verzije. Ako iz teksta dobijemo dovoljan broj signala pomoću kojih rekonstruišemo odnekud već poznatu priču, onda možemo da govorimo o anamorfizmu kao njenoj alternativni. U estetski vrednim tekstovima, čak i onda kad je reč o smišljenom postupku *mise an abyme*, nikada nema doslovnog umnožavanja, već je to uvek iskrivljeni crtež koji se tek iz određenog ugla vraća svom prvobitnom obliku.

Literatura

- Abot, P. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bahtin, M. (1989). Reč u romanu. *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Doležel, L. (2008). *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik.
- Eliot, T. S. (1963). *Izabrani tekstovi*, Beograd: Prosveta.
- Grevs, R. (1991). *Grčki mitovi*. Beograd: Nolit.
- Herman, D. (2004). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Herš, M. (2011). Generacija postsećanja. *Polja. Časopis za književnost i teoriju* 496, 149-169.
- Hristić, J. (1998). *O tragediji*. Beograd: Filip Višnjić.
- Jakšić Pročvi, B. (2014). Potraga za identitetom kao književni postupak Danila Kiša u drami *Noć i magla*. U: prof. dr Gorana Raičević (ur.). *Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti*. Novi Sad: Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu, Odsek za srpsku književnost, Odsek za komparativnu književnost, str. 237–248.
- Jaćimović, S. (2009). Dramske mere lirskog teksta – elementi drame u poeziji Jovana Hristića. U Jovanović, A. (ur.), *Moderni klasicista Jovan Hristić*. Beograd: IKUM, Učiteljski fakultet, str. 291–313.
- Jaus, H. R. (1978). *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit.
- Jovanović, A. (2009). Moderni klasicista Jovan Hristić – uvodna beleška. U Jovanović, A. (ur.), *Moderni klasicista Jovan Hristić*. Beograd: IKUM, Učiteljski fakultet, str. 9–12.
- Kiš, D. (2012). *Gorki talog iskustva* (prir. M. Miočinović). Beograd: Arhipelag.
- Kristeva, J. (n. d.). Bahtin, reč, dijalog i govor. Preuzeto sa <https://pdfcoffee.com/julija-kristeva-bahtin-re-dijalog-i-roman-pdf-free.html>

- Kuljić, T. (2006). *Kultura sećanja: teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Beograd: Čigoja štampa.
- Milosavljević Milić, S. (2016). *Virtuelni narativ*. Niš, Novi Sad, Sremski Karlovci: Filozofski fakultet, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Milutinović, D. (2015). Okviri u kognitivnoj naratologiji. *Književna istorija*, 156, str. 63–79.
- Nešić Pavković, M. (2019). *Refleksija prošlosti i (po)etika postmemorije u romanima Iseljenici V. G. Zebalda, Peščanika Danila Kiša i W ili sećanje na detinjstvo Žorža Pereka*. Doktorska disertacija. Preuzeto sa <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/17551/Disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ryan, M.-L. (2013). Ryan, Marie-Laure. Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today* 34: 3, 361–388.
- Vujaklija, M. (1980). *Leksikon stranih reči i izraza*. Beograd: Prosveta.
- Zibanović, S, Pantić, M. (1992). Pišemo da bismo otkrili šta mislimo, intervju sa J. Hrstićem. U: *Deset pesama- deset razgovora*. Novi Sad: Matica srpska.

Izvori

- Hrstić, J. (2016). Čiste ruke. U *Deset vekova srpske književnosti knj. 89* (prir. Bojana Stojanović Pantović). Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 73–114.
- Hrstić, J. (2016). Tragedija je završena. U *Deset vekova srpske književnosti knj. 89* (prir. Bojana Stojanović Pantović). Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 69–70.
- Kafka, F. (2004). *Proces*. Beograd: Novosti.
- Kiš, D. (1993). *Porodični cirkus*. Beograd: SKZ.
- Kiš, D. (1995). *Noć i magla*. Beograd: BIGZ.
- Matijević V. (2020). *Sloboda govora*. Beograd: Laguna.
- Sofoklo (2020). *Kralj Edip* (prev. Koloman Rac). e.Lektire.skole.hr Preuzeto sa http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/sofoklo_kraljedip.pdf

Jelena V. Jovanović

ALTERNATIVE STORIES IN LITERARY AND NON-LITERARY GENRES

Summary

If by alternative we mean what can be replaced with each other, without losing the essential meaning, then some transfictional and transmedial journeys of the story and its characters can be subsumed under this term. The center of our interest are characters who travel through different narrative worlds within literature – within the same but

also different genres, as well as the journey that stories take by “migrating” to other media. Narrative theories of intertextuality, intermediality and transmediality (M. Bakhtin, J. Kristeva, L. Dolezel, D. Herman, M.-L. Ryan, L. Hutchion, H. Dannenberg) will serve as a theoretical basis for this. We have singled out the writers of Serbian literature of the 20th and 21st century (D. Kiš, J. Hristić, V. Matijević) as basic literary texts. The idea is to examine how different alternatives of shaping / presenting stories and characters affect their confirmation, change, reception, experience; what can remain unchanged, and what changes are dictated by the nature of the genre or medium in which the story is told and the characters “move in”. It is anaphorism that will serve as a central concept here; it is borrowed from the visual arts, and it will help us to better represent the nature of transfictional and transmedial alternations.

jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

Ненад Благојевић**Велимир Илић**

Универзитет у Нишу,

Филозофски факултет

РАЗВОЈ ЖАНРА АЛТЕРНАТИВНЕ ИСТОРИЈЕ У РУСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ ФАНТАСТИЦИ¹

Како за алтернативну историју као жанр књижевне фантастике централну улогу има тачка бифуркације, тј. фантастичне претпоставке да је у неком од преломних историјских тренутака дошло до другачијег развоја догађаја, овај жанр књижевности је постао веома захвалан за анализу перцепције националне историје путем сагледавања утицаја одређених догађаја на процес историјског развоја дате културе. У овом раду кроз призму развоја жанра алтернативне историје у руској књижевној фантастици сагледавамо историјске догађаје, који се из перспективе руских аутора издвајају као централни, анализирамо мотиве и сижејну структуру тих дела, и предлажемо хронолошку класификацију разматраних приповедачких светова, створених у складу са принципима теорије бифуркације.

Предмет разматрања у нашем раду су најзначајнија дела руске књижевности овог жанра, међу којима издвајамо циклус романа о алтернативној историји руског средњег века под заједничким називом „Евроазијска симфонија“ (2000–2005) Холма Ван Зајчика, новелу „Други живот Наполеона“ (1917) и роман „Победник Пугачов“ (1924) Михаила Первухина, роман „Острво Крим“ (1979) Василија Аксјонова, као и низ романа о алтернативној историји Другог светског рата у ауторству Андреја Лазарчука, Сергеја Сињакина и др.

Кључне речи: алтернативна историја, књижевна фантастика, руска књижевност XX века, теорија бифуркације, фантастична претпоставка.

Увод

Сам појам бифуркације, уз пратеће разматрање ове појаве, први почиње да примењује француски математичар и теоријски физичар Анри Поенкаре у свом раду из 1885. године, у коме пише о различитим типовима стационарних тачака, које класификује као мотиве (Poincaré, 259-380). Касније ће се на основу ове и многих каснијих студија развити прилично разграната теорија бифуркације, која је своју примену нашла превасходно у области математике, и која се најчешће дефинише као проучавање промена у квалитативној и тополошкој структури динамичких система (Dingjun, 1997: p. 26). Управо су динамички системи, као примарна област примене ове теорије, послужили као основа за примену концепта

¹ Рад је настао у оквиру интерног пројекта Филозофског факултета у Нишу *Русистика у Нишу током 20 година постојања* (бр. 100/1-10-7-01).

бифуркације и приликом описивања појава у другим сферама научне делатности, па се данас са употребом овог термина срећемо и у географији, праву, медицини, биологији, филозофији, психологији, политологији итд. Зато и не чуди што теорија бифуркације налази своју примену и у контексту истраживања хронотопа у хуманистичким наукама, будући да у оквирима овог концепта свакако може наћи место и динамички систем у књижевној нарацији.

Као појам који у теорију књижевности доспева преваходно захваљујући студијама М. М. Бахтина, хронотоп се најчешће схвата као „узрочно-последична веза просторно-временских координата“², што је инспирисало велики број истраживања карактеристика времена и простора у књижевним делима. Међутим, када коментарише хронотоп, Бахтин указује да се управо „жанр и жанровске врсте одређују хронотопом, при чему је у књижевности главно начело у хронотопу време“ (Бахтин 1975: 407). Другим речима, за књижевно дело временски ток постаје онај динамички систем који у највећој мери обликује карактеристике жанра у чијим оквирима је неки текст написан. На том плану се и отвара могућност примене теорије бифуркације у области књижевности, будући да се писцу нуди пре свега могућност онеобичавања приповедачког света, којом се најчешће подстиче читалачко интересовање.

Напоредо са свакојаким постмодернистичким експериментима са паралелним световима, нарушавању линијске концепције времена, деконструкцији сижеа и логоцентризма класичне књижевности, итд., бифуркација је наишла на веома плодно тле преваходно у домену научне фантастике. У контексту овог специфичног жанра књижевности, бифуркација је могла да послужи као *фантастична претпоставка* за потпуно преуређење приповедачког света, али истовремено и задржавање сижеа на граници реалног и измишљеног света, што је писцима пружио нове могућности за увођење разноврсних идеолошких, социјално-психолошких, филозофских и других тема.

Тако смо дошли до једног од, у уметничком смислу, провокативнијих поджанрова фантастике, који је добио одредницу „алтернативна историја“. Иако се корени овог приповедачког жанра везују још за античку књижевност, сам појам почиње да се употребљава тек у XX веку као назив за један од поджанрова научне фантастике. Како алтернативна историја као поджанр књижевне фантастике неизоставно подразумева измену тока историје као кључни елемент сижеа, та измена (често означена као *тачка бифуркације* или *тачка дивергенције*) постаје фантастична претпоставка за стварање приповедачког света. Коментаришући овај жанр књижевности, Роберт Шмунк у уводу своје књиге пише да је реч о „тексту који описује историјско „шта ако“ и/или последице различитог развоја тог догађаја“ (Schmunk, 1991). Управо се радозналост која стоји иза тог питања претвара у главну инспирацију аутора текста, а овај феномен можемо пратити и ван оквира књижевности – у домену историјске науке, социологије, политике, технике, итд.

² Изворно се ова дефиниција односила на истраживања руског физиолога А. А. Ухтомског, коме се иначе и приписује увођење термина „хронотоп“, в. Ухтомский А. А. *Доминанта*. СПб.: Питер, 2002. С. 347.

Трагање за одговором на питање „шта ако“ подстакло је и далеко значајније интересовање у процесу разраде одређене теме, која се обично односи на улогу коју је у животу појединца и друштва одиграо одређени догађај или моменат у историји, који постаје предмет ауторске манипулације у поджанру алтернативне историје. Овде је од велике важности постао управо однос према историји, повлачећи за собом сву проблематику националне перцепције историјских догађаја и огроман утицај митолошког мишљења на исту. А. Ф. Лосев у својој књизи „Дијалектика мита“ препознаје три слоја у историјском процесу: природно-материјални слој историје, слој схватања и разумевања, и слој самосвести, или историјске речи (Лосев 2017: 100–110). У студији Лосева се разумевање историјског процеса не доводи у везу са митом као таквим, али се под поменутиим слојем историјске речи подразумева уздизање историјског догађаја до нивоа самоспознаје. Самим тим било каква хипотетичка измена историјских догађаја водила би ка свеопштем преосмишљавању како личног, тако и колективног идентитета. Тако алтернативна историја постаје платформа за анализу, између осталог, и основних архетипова одређене културе.

Са тим у вези једно од најважнијих питања у жанру алтернативне историје постаје идентификација кључног историјског догађаја, оног који је одиграо фундаменталну улогу у обликовању свести одређене друштвене групе и чијим би се преиначавњем (фантастичном претпоставком) отвориле неслућене могућности стварања нових приповедачких светова у оквирима којих се промишљају и испитују границе до којих су могле довести другачије политичке одлуке или историјске прилике.

1. Источни код алтернативног руског средњег века: „Евроазијска симфонија“ Холма ван Зајчика

Као цивилизацијски модел, који је првенствено обликован по византијском обрасцу, идеја руске државе се кроз историју развијала кроз перцепцију „посебног“ света, који се разликује и у односу на Исток и у односу на Запад, и у исто време садржи елементе и једне и друге цивилизације. О томе колико је било важно сачувати такву свест о себи најбоље сведоче критични моменти у руској историји, попут оних који су се збили средином XIII века, када услед монголско-татарске најезде престаје да постоји средњовековна руска држава, Кијевска Русија. Преостале неосвојене руске територије на крајњем северу европског дела Русије, одржавајући континуитет свог постојања у облику Новгородске и Псковске кнежевине, сада угрожене и претњом крсташких похода ливонских витезова са Запада, формирају свој политички идентитет управо око идеје непотчињавања, не базирајући се на рационалну неутемељеност такве политике. У том историјском тренутку тај посебни, руски свет, притиснут немилосрдним монголским хордама са Истока, и незауостављивим коњичким оклопницима са Запада, никад није био ближи свом нестанку. Такве околности

у први план стављају личност Александра Невског, легендарног кнеза Новгородске кнежевине, који ће својим одлучним, одважним, али и дипломатским подухватима одбранили не толико територију, колико саму идеју тог независног, „трећег“ цивилизацијског пута.

Управо је због тога личност Александра Невског привукла интересовање, поред осталих, и писаца алтернативне историје, будући да се у делатности те личности препознавала једна од кључних тачака у развоју културних, друштвених и политичких процеса на простору рускојезичног говорног подручја. Узимајући делатност Александра Невског за тачку бифуркације у руској историји, савремени књижевници фантасти Вјачеслав Рибакoв и Игор Алимoв, под псеудонимом Хoлм ван Зајчик, објављују читав циклус књига под заједничким називом *Евроазијска симфонија*. Иако је прва књига у том циклусу објављена још 2000. године, сматра се да је ово дело још увек недовршено, јер је од најављених девет романа до сада објављено седам.

На општу поетику свих романа у циклусу у великој мери утицало је то што су аутори познати руски синолози, чија интересовања за историју, културу, језик и традицију Кине у извесној мери чак и надилазе њихову књижевну делатност. Управо је та посвећеност кинеској, и у ширем смислу, источној култури, условила главну мотивацију за настанак таквог циклуса, какав је постала «Евроазијска симфонија». У роману се за полазну тачку временске дивергенције узима измишљени споразум о пријатељству који склапају Александар Невски и монголско-татарски хан Сартак, што према историји романа касније доводи до уједињења руских земаља са монголском хордом. Према тој верзији историје, монголска Златна Хорда никада није сишла са историјске сцене, већ се трансформисала у моћну средњовековну империју под називом Ордус, што представља једну од многих језичких игара, које аутори примењују у текстовима (Ордус је спој руског назива за Златну Хорду – Орда, и средњовековног назива за Русију – Рус).

У даљем току приповедања о алтернативној историји средњег века у свету «Евроазијске симфоније» говори се о наставку експанзионистичке политике Монгола у складу са њиховим традицијама још од времена Темудин кана, што доводи до припајања Ордусу Кине, а затим и Ближњег и Средњег Истока. Као резултат, настаје гигантска империја која обухвата више стотина националности и више десетина конфесија који живе у условима узајамног поштовања својих традиција, језика и култура. Полемика која се управо овим поводом повела у књижевној критици указивала је на аналогију таквог описа државе са носталгичним освртом на Совјетски савез³, а такође и на везу са историјом Руског царства (Елисеев, 2001). Аутори су по том питању превасходно истичали значај премисе мултиетничке, мултикултуралне и мултиконфесионалне средине, која им је пружала могућност за свакојаке језичке и културолошке

³ У роману се појављују такви слогани, попут, нпр. „Союз нерушимый улусов культурных сплотили навек Александр и Сартак“ („Неразрушиви савез улуса културних спојише навек Александар и Сартак“, прев. аут.), који представљају недвосмислену референцу на период Совјетског савеза (Зайчик 2005: 84).

експерименте, са посебним нагласком на пародијске и хумористичке момен-те услед комбиновања дискурса и традиционалних концепата. И како нам се чини, управо се на овом моменту и заснива основна идеја датих текстова – стварајући приповедачки свет у духу постмодернистичке игре са језиком, аутори на један превасходно духовит начин спајају удаљене, а понекад и неспојиве вредносне системе, описују реалије које неодољиво подсећају на изврнуте појаве из руске свакодневнице совјетског и постсовјетског периода, и граде језик који неодољиво подсећа на ‘новојаз’, језички експеримент из доба раног совјетског система, само у овом случају заснован на елементима руског, кинеског и средњеазијског говора.

Важно питање које произилази из премисе романа из циклуса «Евроазијска симфонија» тиче се корелације са концепцијом ‘евроазијства’ руског филозофа и социолога Станислава Дугина. И на том плану нам се чини да аутори остварују један превасходно сатирични осврт на савремене идентитетске концепције појединих руских мислилаца, тако да читав циклус романа, поред преовладавајуће потребе аутора да се поигравају савременим руским језиком, постаје још и платформа за геополитички дијалог о савременим процесима на ширем источноевропском простору (у овом погледу није нимало случајно то што аутори живе и раде у Харкову, украјинском граду у близини границе са Русијом).

2. Устаници, револуционари и цареви у делима Михаила Первухина

Епоха постепеног јачања и експанзије Руског царства у XVII и XVIII столећу праћена је дугим низом сељачких буна, делимично изазваних ужасима феудалног поретка, а делимично борбеним карактером козака, чија се фундаментално важна улога огледала у заштити јужних граница империје. Управо из козачке средине потичу два најистакнутија имена немилосрдних руских устаника тог периода, Стењке Разина и Јемељана Пугачова, чија су дејства озбиљно уздрмала основе царске власти. Поготову је устанак Пугачова (1773–1775. г.) имао велики одјек у руском историографском и књижевном наслеђу, будући да је за разлику од Разинових разбојничких похода Пугачов јасно формулисао своју намеру преузимања власти у тадашњем Руском царству (Мавродин, 1966).

Руски новинар и прозаик Михаил Первухин ће управо овај устанак узети као основу за своју фантастичну претпоставку у роману „Пугачов победник“. Первухинова перцепција овог периода руске историје није била толико условљена његовим личним схватањем посебности тог тренутка за даљи развој руског друштва, колико утицајем преовладавајућег мишљења у време када је сам аутор живео и стварао. Наиме, Первухин је као писац на размеђу XIX и XX века доживео један од најтурбулентнијих периода у руској историји, испуњен великим идеолошким сукобима, политичким тероризмом, револуцијама, светским и грађанским ратом, итд. У то време великих превирања Первухин је,

иако је водио порекло из средњег сталежа и градске интелигенције, остао на радикалним антибољшевичким позицијама, због чега ће се напослетку и наћи у емиграцији, где је и написао највећи део свог стваралачког опуса. Оваква идеолошка позиција га је већ од ране младости водила у полемику са апологетима револуције, услед чега је писац у свом стваралаштву врло често разматрао кључне аргументе тих својих идејних противника (Гаков, 1995: 394). Како се у духу револуционарних расположења на почетку XX века у руском друштву водила велика дебата о томе каква би Русија била да је династија Романових свргнута са власти у Пугачовљевом устанку, Первухин предлаже на примеру романа „Пугачов победник“ такву визију алтернативне историје руске државе у својству својеврсног одговора на размишљања својих политичких неистомишљеника.

Уместо визије просперитетне и напредне државе, о којој су маштали револуционари, Первухин приказује победу, по Пушкиновим речима, „бесмислености и немилосрдности“ руске побуне, успињање на „древни престо московских царева“ Пугачева, као оличења хаоса, непросвећености и окрутности (Первухин, 1994). Первухинов дистопијски опис унесрећене Русије свакако је био у вези са изазовима његовог времена, те у опису Пугачовљеве власти лако препознајемо пишчеву осуду насиља и бруталности бољшевика.

Овакав пишчев однос према историји утемељен је на још од младости дубоко укореењеним Первухиновим схватањима о револуционарима као носиоцима рушилачког и хаотичног начела, својеврсним оличењем деструктивне стране руског народа. На оваква Первухинова схватања у великој мери су могли да утичу руски класици, будући да је добро познато да се писац током свог боравка на Јалти упознао и одржавао пријатељство са Антоном Чеховом и другим писцима (Гитович 1986: 607–640). Иако никада неће достићи статус препознатљивог и популарног руског писца, Первухин се ипак идентификовао са следбеницима руске класичне књижевности и њених традиционалних тема, тако да је емигрантски период његовог стваралаштва попримио облик борбе за континуитет руске класичне културе друге половине XIX века. Управо се у томе крије разлог Первухиновог кретања у круговима најекстремнијих делова руске емиграције, који ни по коју цену нису хтели да пристану ни на какве контакте са новом бољшевичком влашћу. Нажалост, такав правац размишљања довео је писца до крајности у виду симпатија према фашистичком покрету, који се постепено ширио Италијом, земљом у којој је Первухин провео последње године живота. Преминувши 1928. године, Первухин није доживео да види куда ће фашизам да одведе човечанство, али готово са сигурношћу можемо да тврдимо да би се писац одрекао ових својих ставова, судећи по његовој позицији безусловног осуђивања насиља и хаоса, нереда и било каквих оружаних револуција.

Овакав Первухинов однос према револуционарима може се пратити и у његовом роману „Други живот Наполеона“, који се обично сматра првим романом написаним на руском језику у жанру алтернативне историје. Управо из тог разлога узимамо и ово дело у разматрање, без обзира на то што се у њему

писац не бави непосредно руском историјом. За тачку временске бифуркације Первухин предлаже успешно Наполеоново бекство са острва Света Јелена, које овог истакнутог војсковођу доводи до обала северне Африке. Према Первухиновом виђењу, сопствени карактер и психолошке карактеристике Наполеону не дају мира и он се одмах упушта у закулисне радње, узурпације власти, анексије територија, стварање армија, изазивање револуција, што као резултат, корак за кораком доводи до стварања његове нове империје на афричком континенту. И у овом роману писац се дотиче своје перцепције револуционарног хаоса, рата, страдања и насиља, приказујући у лику Наполеона оваплоћење необуздане деструктивне снаге, која руши сваки поредак, без обзира на околности, локацију и услове у којима се налази. Овакав концепт Наполеоновог лика могао би се чак назвати традиционалним у руској књижевности, тако да Первухиново интересовање баш за овог актера историје и дату историјску епоху није нимало случајно: Наполеон, исто као и Пугачов, у Первухиновом стваралаштву представља оваплоћење револуционарног духа човечанства, које у пишчевој перцепцији има недвосмислено негативну конотацију. Тај револуционарни дух је супротност мирном, сталоженом развоју, еволуцији, и собом носи превасходно истицање рушилачке стране људске личности, која изазива само патњу, страдање и умирање и још једна сугестивна илустрација неминувих последица претпостављања ма колико насилне и деструктивне револуције природном еволутивном развоју, као једна од варијација омиљених, поред осталог, и булгаковских тема повести прве половине XX века.

3. Аксјоновљева визија „оазе слободе“ у совјетско доба

Док Михаил Первухин са временске дистанце од једног века пише о алтернативној историји руског царства у XVIII и XIX столећу, други истакнути руски писац, Василиј Аксјонов, писаће о Первухиновом времену са отприлике исто толике временске дистанце. И Аксјонова ће, исто као што је то био случај са Первухином, слобода у размишљању и стваралаштву учинити „ненародним“ и „несовјетским“ писцем, услед чега ће и он почетком осмдесетих година бити принуђен да напусти Совјетски савез и настави свој живот и стваралаштво у емиграцији. Управо ће се у Сједињеним државама појавити Аксјоновљев роман „Острво Крим“, написан још током боравка у Совјетском савезу, али објављен у емиграцији, 1981. године. Писац у овом роману предлаже алтернативну историју, која више гравитира ка политичкој сатири, него фантастици и углавном се бави тематиком социјално-психолошког стања јунака.

За тачку бифуркације Аксјонов узима једну сасвим неочекивану и, може се рећи, нетрадиционалну претпоставку – промену основних географских карактеристика. У Аксјоновљевом приповедачком свету Крим није полуострво већ острво, у целини одвојено од копна мореузом. Ова премиса омогућава писцу да уз релативно прецизно придржавање реалних околности развоја догађаја у Грађанском рату у Русији 1917–1924. опише повлачење остатака бело-

гардијске војске на територију Крима, где услед пуге случајности (пуцања леда на мореузу услед топовске паљбе са бродова) офанзива Црвене армије пропада, и белогардијска војска успева да се прегрупише, те уз помоћ савезника одбрани острво и претвори га у независну државу. За овакав развој алтернативне историје аутор је стваралачки нашао поприлично плодотворну инспирацију у реалним геополитичким дешавањима друге половине XX века, које нескривено цитира у свом роману – управо из тог разлога судбина независне кримске државе у роману Аксјонова неодољиво подсећа на још једну острвску државу која настаје као резултат идеолошких сукоба из прошлости, на Тајван. Писац користи ову аналогију не би ли по угледу на односе између континенталне комунистичке Кине и острвске демократске републике Тајван, моделовао односе између Совјетског Савеза и полуострва Крим, првенствено кроз призму идеолошких разлика, али и појединих других културолошких разлика, које у овом роману доприносе не само аутентичној атмосфери приповедачког света, већ посредно чине и основу главне идеје текста.

Осмишљавајући своје острво Крим као крхотину руског царства, која наслеђује цивилизацијски и културни модел „Русије коју смо изгубили“, и притом пролази кроз фазу модернизације уз помоћ утицаја европских држава, Аксјонов гради сиже на заостреном политичком конфликту, у чијем је центру неколицина главних јунака, који се током осамдесетих година боре да премосте разлике између две физички раздвојене, а у основи веома сродне културе. Како нам се чини, за писца је управо овај моменат културне основе био од фундаменталне важности: образован у духу најбољих традиција руске племићке интелигенције XIX и европских демократских тековина XX века, главни јунак романа Андреј Лучников покреће процес уједињења Совјетског Савеза и Крима, несвестан фаталне грешке коју тиме чини. Започевши поменути процес са најбољом намером и искрено верујући у аутентичност „заједничке судбине и заједничког пута“, јунак на крају романа постаје сведок масовног страдања људи услед уласка совјетске војске на Крим. Аксјонов тиме, по свој прилици, жели да апострофира разлике између идеолошких система, не просто као нешто што обликује државну политику, већ као оно што у корену мења начин размишљања, вредносни систем и културу одређене друштвене групе. Зато се и главни јунак, иако веома сличан својим сународницима, при чему налази чак искрене истомишљенике међу грађанима самог Совјетског Савеза, на крају ипак суочава са потпуним поразом својих ставова и погледа на свет, у чијој је суштини схватање о заједничкој историји, култури и идентитету као основи система етичких начела једног друштва.

У реакцијама руских теоретичара књижевности, који су писали о овом роману, главни акценат се ставља на актуелност Аксјоновљевог текста, који је написан у оном тренутку када је Совјетска војска отпочела своју интервенцију у Авганистану:

«... интервенција на Криму „на основу молбе кримске власти” је очигледно подсећала на упад [совјетске војске] у Авганистан на основу сличне „молбе“.

Роман Аксјонова је у том тренутку [осамдесетих година] представљао не само бајку о „Русији коју смо изгубили“, већ и протест против такве ситуације, у којој би нови губитак постао неизбежан” (Березин 2004: 276, прев. аут.)

Повлачење паралеле са Авганистаном у радовима Березина има историјску оправданост, будући да се та интервенција у осамдесетим годинама заиста преточила у велику кризу поверења у совјетски идеолошки модел. Међутим, чини нам се да је то био само „врх леденог брега“, и да поред очигледне повезаности текста са друштвеним и политичким актуелностима у Совјетском савезу у оно време када роман настаје, писац предлаже алтернативну верзију историје са кудикамо разрађенијом идејом и циљем.

4. Алтернативна историја Другог светског рата из перспективе руских аутора

Нема потребе посебно наглашавати какву улогу у руској историји XX века заузима Други светски рат. У поджанру алтернативне историје руске књижевне фантастике написан је огроман број романа на ову тему, са посебно интензивним развојем у постсовјетском периоду и у најновије доба. То је делимично последица извесне осетљивости према било каквим реинтерпретацијама реалне историје Другог светског рата, што је било карактеристично за период Совјетског Савеза, као и великог таласа књижевних дела преведених са других језика, који је заплуснуо руско књижевно тржиште деведесетих година. Све ове околности значајно су подстицале руске ауторе да из перспективе сагледавања догађаја на источном фронту предложе алтернативни развој догађаја у том великом конфликту XX века.

У великом броју сличних фантастичких романа (ми смо побројали четрдесетак романа на ову тему на руском језику)⁴, налазимо најразличитије обраде алтернативне историје Другог светског рата – од крајње маштовитих теорија паралелних светова, до врло реалистичних и детаљних описа промене у начину командовања војним јединицама, захваљујући очувању официрског кадровског састава (настрадаога у Стаљиновим чисткама 1938. године), услед чега долази до промене самог тока рата. Приметили смо и да се у великом броју случајева (17 од поменутих четрдесетак романа) појављује мотив временског

⁴ „Вариант „Бис“-1“, „80 лет форы“, „Затянувшийся полет“, „Горсть песка“, „Параллельный катаклизм“, „Зверь над державой“, „Вчера будет война“, „Выйти из боя“, „Июнь 1941-го. Война на западном направлении“, „Превосходящими силами“, „опадать, так с музыкой!“, „Московский выбор“, „Интендант — 1“, „Одиссей покидает Итаку“, „Порядок в танковых войсках“, „Мы погибнем вчера“, „Черный бушлат — 1“, „Попытка возврата“, „Механическая пьеса для неоконченного пианино — 1“, „Клим Ворошилов – или три танкиста и собака“, „Дивизион“, „Противостояние: Время — в наших руках!“, „Бомбардировщики“, „Варианты без выбора“, „Горячий июнь“, „Зенитчик“, „Игрушки. Выше, дальше, быстрее“, „Судьба наизнанку“, „Достойны ли мы отцов и дедов“, „Боевой 41 год“, „Reich wird nie kapitulieren!“, „Если вчера война“, „Третий фронт“, „Симбиот“, „Игра на выживание“, „Майская Гроза“, „И на вражьей земле мы врага разгромим“ и др.

премештања главног јунака у прошлост, тј. из савремености и будућности у време Другог светског рата, што, по свој прилици, представља предмет посебног интересовања руских писаца фантастике, до те мере да се у руској књижевности појавио посебан термин за ту појаву, ‘попаданец’, тј. ‘онај који упада [у прошлост]’ (премда сам термин почиње све више да се употребљава у презривом значењу, као знак лошег укуса у књижевној фантастици).

За илустрацију овог периода у поджанру алтернативне историје одабрали смо књигу „Сви способни да држе оружје“ Андреја Лазарчука и роман „Полутан“ Сергеја Сињакина. Одабир ових текстова мотивишемо, поред квалитета и препознатљивости самих текстова и њихових аутора, и снажно развијеном социјално-психолошком тематиком, која се у извесном смислу може сматрати традицијом руске књижевности, као и веома оригиналном реализацијом сижеа. Такође, у оба романа се за тачку временске бифуркације узима хипотетички пораз Совјетског савеза у рату са нацистичком Немачком, што је у најмању руку нетрадиционални сиже руске књижевне фантастике.

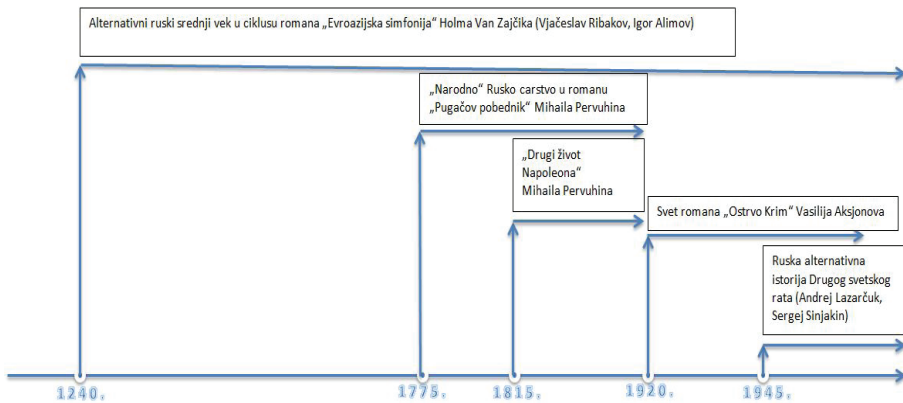
У Лазарчуковом роману брза победа Трећег Рајха 1941. године постаје основа за приповедање о животу јунака у самосталном Сибиру, који уз помоћ западне коалиције успева да одбрани своју независност и постане језгро идеолошке борбе за обнову Руског царства у границама из 1914. године. Писац уноси додатну проблематику тиме што у роман уводи погибију Хитлера у авионској несрећи 1942. године, те долазак на власт Хермана Геринга, услед чега се националистичка политика Земаља Осовине знатно ублажава, што омогућава очување континуитета постојања нацистичког режима све до деведесетих година XX века. Грађење оваквог приповедачког света писац користи да организује сиже у три временска слоја, 1961, 1991. и 2002. године, где у својству протагониста иступају представници различитих генерација једне те исте породице. Овакав сиже делимично подсећа на традицију породичних романа-хроника, попут „Буденброкових“ Т. Мана, „Дела Артамонових“ Горког, или „Тихог Дона“ Шолохова, када породична хроника омогућава да се испрате промене у вредносном систему друштва. Само што овде писац ту породичну хронику ставља у службу дочаравања алтернативног временског развоја и управо тај поступак придаје роману ону дозу оригиналности, која га издваја из масе других текстова овог усмерења. Још једна занимљива особеност овог романа, на коју се у нашој анализи осврћемо, је ауторова перцепција кретања историје по закону петље, која омогућава ликовима да упадају у паралелне варијанте развоја света, што је по мишљењу Капице и Кољадича послужило аутору и за извесне пародијске осврте на различите правце совјетске прозе четрдесетих и педесетих година XX века (Агеносов, Капица (и др.) 2011: 133).

Још једну прилично занимљиву алтернативну историју Другог светског рата даје у својој повести „Полутан“ недавно преминули руски писац Сергеј Сињакин. Овде се приказ пораженог Совјетског Савеза даје кроз призму личне судбине, идентитетске кризе и душевних превирања Ханса ун-Лебеља, сина повољског Немца и Русиње, који као полутан мешовите крви и расе бива одгојен у интернату за обуку фанатичних војника и следбеника Рајха, својеврног

топовског мяса за нацисте. Сињакин се не упушта у превише детаљно објашњавање тачке временске бифуркације, не указује конкретно који су фактори довели до пораза Совјетског Савеза, а приповедање измешта десетак година након ратних дешавања. У алтернативном свету повести „Полутан“ Трећи Рајх већ поседује нуклеарно оружје, развија технологију истраживања космоса и лансирање атомског оружја у било коју тачку света и спроводи најстрашније експерименте над представницима „нижих“ раса. Сињакиново интересовање превасходно је посвећено опису психе главног јунака, опису процеса васпитања и образовања, које доводи до тога да јунак у потпуности потисне сећања на своје родитеље, заборавља матерњи језик, заборавља сопствено име. Под утицајем идеолошке обраде његова основна тежња је да постане истински представник немачке расе и да служи на славу фирера и Трећег Рајха. Тако приповедање у роману добија једну изразито субјективну ноту, која за циљ има да, пре свега, опише како би могао да изгледа свет у којем господари нацистичка идеологија и какве би то последице могло да има на индивидуалну људску судбину. Иако Сињакин можда највише у односу на друге ауторе алтернативне историје одлази у правцу социјално-психолошке прозе, до те мере да се може говорити о томе да је временска бифуркација у његовом стваралаштву пре свега уметнички поступак, а не основа приповедања, значај ове повести огледа се у веома реалистичком сагледавању последица које је трагично наслеђе XX века могло да остави на руско друштво у случају другачијег развоја историје. Уколико се притом узму у обзир и савремене тенденције поновне популаризације одређених идеја из историје XX века, Сињакиново дело добија обресе повести упозорења, која још једном наводи читаоца да спозна или се подсети свих страхохта могућих последица идеолошких експеримената над људском личношћу.

Закључак

У раду су представљена дела аутора издвојених као најзначајнији представници жанра алтернативне историје, а класификација која се предлаже заснована је на хронологији догађаја, које аутори идентификују као кључне за даљи ток развоја историје Русије. Тиме је успостављен основни модел, који се може проширивати и допуњавати, како структурно, новим тачкама, које се могу издвојити као историјске прекретнице у перцепцији неких других аутора, који би на њима заснивали своје фантастичне претпоставке, тако и садржински, новим могућностима развоја догађаја у оквирима већ постављених тачака бифуркације. Како је на графику и истакнуто, основне тачке односе се на: средњи век и Александра Невског као главног актера историјског, а уједно и алтернативног историјског развоја, Руско царство друге половине XVIII века, са догађајима концентрисаним око побуне Пугачова, почетак XIX и догађаје изазване Наполеоновим освајачким активностима, почетак XX века и Други светски рат.



На самом крају приказа резултата нашег истраживања намеће се закључак да за даља истраживања у овом смеру остаје готово онолико могућности колико је и сама теорија бифуркације понудила ауторима за конструисање нових приповедачких алтернативних светова и свестрано расветљавање разноврсних идеолошких, социјално-психолошких, филозофских и других тема, које су се у процесу грађења ових светова сасвим природно наметнуле.

Литература

- Агеносов В. В., Капица Ф. С. (и др.). (2011). *Русская проза рубежа XX–XXI веков: Учеб. пособие* / Науч. ред. Т. М. Колядич. — М.: Флинта, Наука.
- Бахтин М. М. (1975) *Вопросы литературы и эстетики*. Сб.. — М.: Худ. лит.
- Владимир Березин. (2004) Крымский оборонный фэнфик. *НЛО*. 2004, №70, стр. 273–282.
- Гаков Вл. (ред.). (1995) *Энциклопедия фантастики: Кто есть кто*. Мн.: ИКО «Галаксиас».
- Гитович Н.И. (1986) *А. П. Чехов в воспоминаниях современников*. Москва: Издательство «Художественной литературы».
- Елисеев Н. (2001) Книжная полка Никиты Елисеева. *Новый Мир*. № 11. Retrieved from https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/11/knizhnaya-polka-nikity-eliseeva.html.
- Зайчик, Х.М. (2005) *Дело жадного варвара*. Москва: Азбука.
- Лосев А. Ф. (2017) *Диалектика мифа*. Под ред. А. Жикаренцева. Москва: ООО «Издательская Группа Азбука-Аттикус».
- Мавродин В.В. (отв. ред.) (1966) *Крестьянская война в России 1773—1775 годах. Восстание Пугачёва*. Т. II. Л.: Изд-во ЛГУ.
- Первухин М.К. (1994) *Пугачев-победитель*. Екатеринбург: КРОК- Центр.
- Dingjun L. Xian W., Deming Z., Han M. (1997) *Bifurcation Theory and Methods of Dynamical Systems*. Retrieved from <https://www.worldscientific.com/worldscibooks/10.1142/2598>. doi: <https://doi.org/10.1142/2598>.

Schmunk R.B. (1991) *Uchronia: The Alternate History List*. Retrieved from <http://www.uchronia.net/intro.html>.

Poincaré H. (1885) “L’Équilibre d’une masse fluide animée d’un mouvement de rotation”. *Acta Mathematica*, vol.7, pp. 259-380. Retrieved from <https://projecteuclid.org/journals/acta-mathematica/volume-7/issue-none/Sur-l%c3%a9quilibre-dune-masse-fluide-anim%c3%a9e-dun-mouvement-de-rotation/10.1007/BF02402204.full>.

Nenad Blagojević
Velimir Ilić

THE DEVELOPMENT OF THE GENRE OF ALTERNATIVE HISTORY IN RUSSIAN LITERARY FICTION

Since in the alternative history as a genre of literary fiction, the bifurcation point, namely the fantastic assumptions that at some of the turning points in history there was an alternative development of events, has a central role, this genre of literature has become quite useful in the analysis of the perception of national history through examination of the impact of certain events on the historical development of a given culture. In this paper, through the prism of the development of the genre of alternative history in Russian literary fiction, we look at historical events which stand out as central from the perspective of Russian authors, analyze the motives and the plot structure of these works, and propose a chronological classification of narrative worlds.

The paper focuses on the most significant works of Russian literature of this genre, among which we have singled out the cycle of novels on alternative history of the Russian Middle Ages under the common title “Eurasian Symphony” (2000-2005) by Holm Van Zajchik, the short story “The Second Life of Napoleon” (1917), the novel “Pugachev the Victor” (1924) by Mikhail Pervukhin, the novel “The Island of Crimea” (1979) by Vasily Aksyonov, as well as the novels about the alternative history of the Second World War by Andrei Lazarchuk, Sergei Sinyakin and others.

nenad.blagojevic@filfak.ni.ac.rs
velimir.ilic@filfak.ni.ac.rs

РОК ПОЕЗИЈА КАО АЛТЕРНАТИВНА ФОРМА КЊИЖЕВНОСТИ

Рок је супкултурни и контракултурни феномен субверзивног дејства према доминантној култури. Из њега се издваја рок поезија која фигурира и независно, као саставни део свеукупне књижевности. Рок поезија се најпре појављује као алтернативна форма песништва, али у оквирима званичних књижевних форми прелази пут афирмације, што резултира тиме да јој се у 21. веку упућују званична књижевна признања. Додељивањем Нобелове награде за књижевност Бобу Дилану и формално је уздрман однос између доминантне културе и њених алтернативних видова. Долази до деридијанског укидања граница и подела на маргину и центар, те се однос канона и алтернатива у великој мери динамизује. Рок поезију овде посматрамо најпре као алтернативну књижевну форму и у складу са владајућим ставовима (Брус Бо, Сајмон Фрит, Никола Божиловић), али конституисањем могуће поетике и естетике рок песништва, преиспитујемо њен однос према канонској књижевности и култури. Циљ рада је и удаљавање од уобичајеног посматрања рок поезије у домену социолошких и културолошких истраживања и приближавање књижевноисторијским и књижевнотеоријским интерпретацијама.

Кључне речи: рок, рок поезија, књижевни канон, маргина, алтернатива

1. Рок као супкултурна и контракултурна појава

У оквиру хуманистичких истраживања, феномену рока најчешће се прилазило са социолошког или антрополошког аспекта, ређе из угла естетике и још ређе из угла науке о књижевности. Овај супкултурни и контракултурни феномен јавио се педесетих година прошлог века у Америци као социјално ангажована и субверзивна појава која је имала намеру да превазиђе конзервативни дух доминантне културе. Иако представља уметничку алтернативу у опозицији према друштву и владајућој култури, он није деструктивна појава, већ жели да изрази потребе свог друштва и времена (Božilović, 2005: 18). Пре појаве рока у САД-у су биле заступљене три гране популарне музике: ритам и блуз, кантри и вестерн, као и поп у ужем смислу, чијим мешањем је настао рок као нови музички жанр који је истовремено превазилазио оквире музике као уметности и истовремено представљао вид отпора хегемонијалним механизмима. Баш због

тога што нема јединствен облик и што проблематизује само поимање уметности, али и естетике која ту уметност објашњава, многе студије су се више задржавале на разграничавању и евидентирању стилских праваца унутар рока, него што су се упуштале у неке озбиљније анализе његове природе, пре свега музике и текстова, чија га спрега конституише.

Према мишљењу социолога културе Сајмона Фрита, рок припада масовној култури. Фрит уопште не говори о уметничким делима унутар феномена рока, већ једино о његовим „производима” који не испуњавају услове да буду сврстани под окриље уметности (1987: 246–270). Сва наша до сада објављена истраживања која се на различите начине баве феноменом рока и рок поезије (уп. Младеновић 2014, Младеновић 2016а, Младеновић 2016б, Младеновић 2018, Младеновић 2020) у имплицитној су полемици са овом Фритовом тврдњом. Упркос томе што није избегао инвазији масовне културе, рок није настао као њен производ, што се у многим детаљима да уочити у оквиру рецепције рока и рок поезије: „Наиме, рок може доспети под власт масовне културе која ће му уздрмати интегритет дајући му тржишну, а занемарујући уметничку вредност” (Младеновић 2014: 140). У једном од својих радова о рокенролу, Драган Бошковић отвара и кључно питања са којим се сусреће сваки данашњи проучавалац овога феномена: „Да ли је, као и секс и дроге, и rock’n’roll друштвено субверзиван или фукоовски схваћен контролисани производ моћи (Фуко 1982: 32), и тако само једна од толиких друштвених жеља да будемо субверзивни, а заправо тек једна обмана моћи да будемо друштвено контролисани? [...]” (2016: 23). Једноставан и једнозначан одговор на ову упитаност тешко је дати. Од деведесетих година прошлога века долазило је до стапања алтернативне музичке сцене са главним музичким токовима, односно мејнстримом, те је политичка ангажованост уметнички амбициозног рока могла драстично слабити. Деловањем механизма комерцијализације, рок је могао постати продукт масовне културе, могао ући у процес „производње” али његово порекло упућује на то да генезу овог феномена морамо пажљивије разматрати. Иако је отворен ка прикупљању што већег броја поштовалаца, рок је својим константним позивањем публике на интелектуално ангажовање и морално просуђивање увек упућивао и на својеврсни „елитизам”, а не на постизање лаке забаве која је била карактеристика попа у ужем смислу, површног и хедонистички оријентисаног, од којег се рок педесетих година 20. века дистанцирао. Без обзира на то што по пореклу припада супкултурном (или контракултурном) систему, уметност рока се у многим детаљима вредносног поретка и значењског система који формира, може додиривати и преклапати и са званичном уметношћу, односно доминантном културом, којој се често више декларативно него у пракси противи. Положај рока између масовне и високе културе оно што у највећој мери одређује његову даљу судбину. Почетак приче о томе *како је пропао рокенрол* везује се како за приближавање рока (или рок поезије) званичној култури, тако и за „куповину” рока од стране масовне културе.

Постструктуралистичка истраживања су у великој мери утицала на укидање граница међу феноменима тзв. „високе” и „ниске” културе – канонских

са једне, и популарних, супкултурних и контракултурних феномена са друге стране, те се данас све више обраћа пажња на јединство уметности, али и јединство културе као последице међусобног прожимања и деловања канонских и неканонских феномена. Ахим Барш (2008: 335–336, 656–657) тврди да плурализацијом културе долази до слабљења контракултуре и супкултуре, те да се и сâм концепт доминантне културе урушава. Губљење изворне снаге и субверзивности рока зато и иде из оба поменута смера – масовне и високе културе – што указује на могући исход, а то је да рок култура и рок уметност постану историјске категорије које су имале свој почетак и крај.

Што се тиче естетике рока, она је углавном била окренута ка анализирању музике. Брус Бо заступа тезу да рок музика има сопствене естетичке стандарде, проистекле из њене природе, те да се не може описати мерилима традиционалне естетике (1993: 208). Формирање нових естетичких мерила, која у музици обухватају и нешто што до тада није било замисливо – дисонанцу, дисхармонију и атоналност – резултира појавом естетике ружног, мада се естетика рока, упркос томе, не може у потпуности свести на овај вид естетског израза (Воџиловић, 2005: 157–168). Бо истиче и да је код рок музике битан начин на који слушалац осећа музику, односно начин на који она делује на његово тело (1993: 208) што естетику рока чини субјективнијом, док су њена три главна елемента: ритам, експресивност и гласност (1993: 218). Први од ова три елемента у највећој мери ће обављати интегративну функцију свих елемената уметничког дела које припада року – музике, текста, али и плеса приликом његовог извођења (уживо или у оквиру видео-спота), где ће једнако бити важно и учешће саме публике, односно реципијената. У том смислу је веома важна афирмација самог естетског доживљаја оваквог вида уметности, која нас одваја од раније уврежених ставова о њиховој тривијалности, проблематичности или инфериорности у односу на дела високе уметности. Такође, не треба губити из вида ни то да нису сва дела која припадају феномену рока уметничка дела, мада она и даље могу бити предмет естетског доживљаја и вредновања.

2. Рок поезија између рока и поезије

Музика можда јесте примарни елемент у дефинисању рока, али не делује самостално. Уважавајући његов мултимедијални карактер – спој музике, текста, плеса (покрета), додатно и видео-спота – ипак је једино текст успео да доживи такав вид еманципације да можемо говорити о посебном феномену. Рок поезија са роком и даље остаје у непосредној вези, али истовремено почиње да буде и део поезије уопште. Издвајањем феномена рок поезије, она почиње да губи аутентичну изворну снагу поткултурног односно контракултурног подручја, али партиципирањем у свеукупном песништву добија могућност релевантне валоризације као и сваки други вид поезије. Иако први текстови у рок музици не би били у стању да оправдају овакво одвајање, временом су сазревали и уздизали се од некаквих „ономатопеја и отпадака наслеђених вер-

балних клишеа” (Andrić, 2000: 287) до сасвим аутентичног песништва¹. Најпре су текстови рок песама само доприносили преношењу одговарајућих порука и служили идеолошком обликовању садржаја рока као побуне против затечених лажних вредности, а временом су добили такав статус самосталности да су и сами по себи постали место конституисања посебног сензибилитета који је често одговарао идеолошким претензијама група младих.

Традиционална наука о књижевности је обично само евидентирала феномен рок песништва, остављајући га углавном поткултури. Студије културе, социологије и естетике нису се у довољној мери бавиле анализом самих текстова и релације са књижевношћу као посебном уметношћу која конституише рок, биле су спорадичне и на информативном нивоу. Временом се ова ситуација мењала, али је нажалост под окриље рок поезије долазио сваки текст који се нашао на неком рок албуму, што је у великој мери могло проблематизовати уметничку вредност рок песништва. Иако је рок поезија и даље алтернативна форма, све чешће добија статус поезије која завређује исти књижевнотеоријски, књижевно-историјски и књижевнокритичарски третман, упркос томе што је невелик број аутентичних рок песника. Еманципацији рок поезије доприносе и они аутори који своје текстове сматрају поезијом, те је у виду посебних збирки и објављују. Како претензије овог рада нису да буде направљена евиденција и попис рок аутора, још мање историја рок песништва, овде као пример из српске књижевности и културе издвајамо случај Николе Врањковића, некадашњег гитаристе и певача групе *Блок аута* који од 2013. године наступа са пратећим бендом и под својим именом. Његова прва збирка *Заовдешизапонети*, која садржи 85 песама, појавила се 2001. године као ауторско издање заједно са акустично-амбијенталним рок албумом истог назива. Године 2014. појавила се на сличан начин и друга песничка књига која се зове *Бременилов*. Његове песме су објављиване још 1996. године у два наврата, у зборнику алтернативног црногорског удружења књижевника *Аrs Antibarі*, који је, под називом *Изгледа да ће југо*, уредио Жељко Миловић. Највећи број песама из збирке је отпеван на албумима поменутог рок састава. Осим њих, овде се налазе и песме које немају музичку подлогу.

До појаве Боба Дилана, који је устоличио рок поезију, примарна функција текстова је била у преношењу расположења без неке значајније поруке. Иако се рок поезија тада још увек третирао као вид антилитературе, Диланово појављивање је иницирало идеју да се може посматрати као и свака друга поезија, а не само као поткултурни феномен. Додељивањем Нобелове награде за књижевност управо Бобу Дилану и формално је уздрман однос између доминантне културе и њених алтернативних видова и дошло је до деридијанског укидања граница и подела на маргину и центар, те се однос канона и алтернатива у великој мери динамизовао, а рок песништво полако почело улазити под окриље

¹ Драгослав Андрић у предговору својој антологији оправдава издвајање текстова од музике и њихово самостално читање тиме што указује на чињеницу да је и наша епска поезија издвојена од пратеће музике гусала (2000: 287) Отуда и њихово проучавање у оквиру науке о књижевности добија валидно покриће.

званичне литературе.² Иако је Фрит одлучно бранио становиште да је одвајање текста од музике и његово тумачење упрошћавање феномена рока, те да се на тај начин не открива његова идеологија (1987, 227), текстови рок песама ипак могу имати и самосталне уметничке вредности.

Ако сагледамо рок поезију кроз њену историју, приметићемо не само да се музичари, односно кантаутори, желе афирмисати као песници, на шта смо већ указали кроз пример поезије Николе Врањковића, већ и обрнуто – да се песници приближавају рокенролу, попут песника бит генерације, али и многих других који стварају и данас и своја читања поезије изводе јавно, уз музичку пратњу. У великом броју случајева музика није пратња већ подједнако важан саставни елемент перформанса, чиме се скреће пажња како на двосмерну природу односа који постоји између рока и поезије, тако и на флуидну границу међу њима. Поред тога, остаје огроман корпус рок поезије коју аутори нису одвојили од музике и публиковали засебно (ако не рачунамо штампање текстова песама које је долазило уз издања музичких албума на различитим носачима звука), али је он могао постати предмет интересовања антологичара рок песништва. Присетићемо се *Стерео стихова* Драгослава Андрића, *Ордена за оловног војника* (антологије поезије нишког рокенрола) Жељка Митића, *Песама братства, детињства и потомства* Петра Јањатовића или антологије преведених песама светског рок песништва под називом *Електрична сновиђења* Роберта Тилија. Једна од културних антологија свакако је *The Poetry of Rock* Ричарда Голдстејна (1967), која је у највећој мери заслужна за почетак еманципације рок поезије³. Појединачна интересовања заљубљеника у књижевност и рок, али и стваралаца у оба домена, такође не представљају редак случај. Давид Албахари је са Жарком Радаковићем саставио *Књигу о музици*, са Михајлом Пантићем *Ухвати ритам*, а 1981. године је у часопису *Књижевна реч* покренуо рубрику „Рок култура“.

Да рок поезија може бити предмет интересовања науке о књижевности која га неће само феноменолошки евидентирати, већ ће проучити њен развој, промене, еманципацију од рок музике, те се позабавити иманентним тумачењем конкретних песама, показује и научни допринос удружене филологије. Године 2015. је на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу одржан велики научни скуп где су хуманисти из читаве Европе били позвани да говоре и пишу о рокенролу – да мисле *рокенрол*:

„Био је то један од најнеобичнијих скупова академске јавности позване да искуство рокенрола двоструко проживи – у условима инертних факултетских сала, као и на бини. [...] Плакати са сликама бендова *The Clash* и *The Beatles*, кантаутора као што су Janis Joplin и Elvis Presley, на којима су биле исписане сатнице свих окупљања, од научних сесија до правих рок маратона у крагујевачком Дому омладине, пропагирани су апсолутно развлашћивање и коначно укидање било каквих подела на 'суб-', 'контра-' и канон, показујући да су места на којима живе уметност и наука, култура и супкултура, иста.” (Младеновић 2016б: 151–152)

² Већ смо указали на то да је ово одвајање слабило њен „рок карактер” и додатно утицало на дезинтеграцију и постепено нестајање самог рока.

³ Та антологија била је кључна за укидање границе између високе и ниске културе (Astor 2010: 145).

Зборник радова који је пратио скуп појавио се у јесен 2016. године под насловом *Rock'n'roll*. На преко 650 страна текста, обухватио је више десетина научних радова који су из перспективе филолошких наука проучили тај сегмент (контра/суп)културе двадесетог века. Баш исте године Боб Дилан је добио Нобелову награду за књижевност, а Драган Бошковић, професор савремене књижевности и песник, уредник поменутог зборника и један од организатора скупа, започео је серију вокалног извођења своје поезије из збирке *The Clash* у сценским перформансима⁴.

Занимљиво је уочити како се рок поезија појавила и у институцијама које се баве образовањем. Клаудиа Моника Ферадас на *Годишњем састанку наставника енглеског као страног језика* још је 1994. године приметила да су наставници страног језика спонтано узимали стихове из рок песама како би својим ученицима на материјалу који им је близак илустровали одређене језичке појаве. Присетимо се само једног примера са овдашњег простора. У уџбеник за енглески језик који се користи у трећем разреду гимназија и средњих стручних школа, Гордана Грба унела је стихове песме „Don't brake my heart again” групе *Whitesnake: Even in a summer love, a little bit of rain must fall*. Ферадас истиче велики значај увођења овог, како каже, алтернативног система у образовни, не само када су у питању илустрације одређених појава. Најпре, рок песничтво може бити одлична мотивација за читање, будући да су интертекстуалне везе званичне литературе и текстова рок песама бројне. С друге стране, напомиње значај увођења тумачења текстова рок песама као посебне форме песничтва која исказује протест против званичног поретка, ауторитета и конзумерског друштва, а која опет обезбеђује загонетност кроз употребу ониричких, мистичних и халуциногених детаља и референци (уп. Ferradas, 1994).

Мада рок представља ванинституционални феномен јер се и сâм појам институционалности коси са слободом деловања коју рок фаворизује, он ипак представља неку врсту алтернативне институције која је баш због своје неформалности могла да доведе до одређених промена неспроводљивих од стране званичних установа које регулишу друштвене односе.⁵

3. Ка поетици рок песничтва

Приметили смо да је процес одвајања текстова рок песама од музике и њихово самостално читање и тумачење налик процесу који је претрпело на-

⁴ Бошковићева поезија је и у потоњим збиркама одржавала снажне интертекстуалне и интермедијалне референце и везе са поткултурним и контракултурним феноменима, па тако и роком. Означитељи рока у најширем смислу поново су кодирани у новом тексту. Та ресемантизација знаковних структура које су дошле из супкултурних феномена, позната европском и светском песничству, једна је од главних поетичких особина Бошковићевог песничког стваралаштва.

⁵ Слобода коју конотира рок не обухвата одсуство одговорности, већ представља модус постојања мимо успостављених система, како би се ти исти системи унапредили.

родно стваралаштво, како епско, тако и лирско. Из првобитног синкретичког споја музике, песме и игре, издвајале су се данашње уметности, те је сâм начин њихове еманципације оправдавао нова могућа самостална значења тако издвојених поетских творевина. Тај синкретизам се у рок феномену одржао кроз његову мултимедијалну природу, где је важан однос свих елемената: музике, текста и плеса (уживо или у видео-споту). Битно је да у синкретичком споју, само значење рок творевине бива додатно појачано не само снагом непосредног дејства аутора/извођача на публику већ управо садејством уметничких садржаја који се изражавају кроз различити медијум. Оно што посебно повезује музику, поезију и плес (покрет) јесте ритам, тако да је његова улога неприкосновена у формирању рока. Ритам котрљајућег камења (rock'n'roll) се и јавио најпре као диференцијална и конститутивна одлика рока. Он овде долази чак и пре мелодије, те је отуда његова вредност од фундаменталног значаја.

Не само посредством синкретичности већ имајући у виду и извођачки аспект, могуће је даље вршити паралелу између рока и народног стваралаштва. Свако појединачно извођење је уметничко дело за себе и зато можемо говорити не само о уметности стварања, већ и о уметности интерпретације. Отуда се и сваки пут, уз импровизацију какву рок познаје више на нивоу музике и покрета, а мање на нивоу текста, може говорити о појави варијантности, која је карактеристична за народну поезију. Иако се рок песништво у многим својим карактеристикама може додиривати са лирским стваралаштвом, рок аутори су, као и епски песници, својеврсни записничари и хроничари свог времена, у непосредном дијалогу са својим савременицима. Перформативност, варијантност и синкретичност, тако постају најважнији заједнички елементи рок песништва и народне поезије⁶. У року се чак нашло места и за праисконски врисак и покрет који публика у тренутку непосредне рецепције дели са поставом на бини, што још једном подвлачи везу са фолклором⁷. Перформативност рока, иако може бити најсличнија драмском извођењу, не подлеже строгим и унапред задатим оквирима. Импровизација коју рок преузима од цеза, у извођачком аспект, део је концепта слободe коју рок идеолошки пропагира. Слободу мишљења прати слобода у интерпретацији, односно у импровизацији која се најпре у том извођачком аспект може приметити. „Ослобођеност” рока одражава се и у неограничености комбинација различитих жанрова и њихових елемената, односно у такозваним „кросовер” формама.

Значење рок поезије у великој мери је контекстуално условљено и веома је важно приликом интерпретације имати у виду и културолошке оквире у којима та поезија настаје, односно оне у којима се значење самих текстова ре-актуализује. Уколико рок има јасну везу са непосредном стварношћу, разумљиво је да ће ангажованост овде фигурирати као веома заступљена особина, чија

⁶ Извођачки аспект потекао из рока утицао је и на настанак слем поезије која популаризује нову усменост у књижевности.

⁷ „What is more, the primeval scream finds its XXth century correlative in the rock recital or live concert, where the participants joins the musicians and singers in a trancelike communication where the body plays an essential part and without which the work is definitely incomplete” (Ferradas, 1994: 4).

се доминантност али и важност временом појачавала. Најчешћа тематика рок поезије јесте везана за активно и ангажовано тумачење друштвене стварности. У њој се налази позив за деловање како би се догодиле одређене промене унутар поретка и система, вредносне хијерархије, чак и у оквирима дневно-политичких проблема и околности свакодневице. Отуда није чудно што је рок као контракултурни феномен коришћен приликом демонстрација, у револуционарним покретима и програмима, будући да је био не само инструмент против владајуће културе, већ и средство у борби против владајућих облика друштвеног односно државног уређења. Рок се јавља и као политички освешћена творевина, те осипање овакве уметничке форме може сугерисати опасне појаве у друштву, каква је одсуство критичког мишљења и фаворизација поданичког менталитета масе, што се посебно може тумачити и анализирати са социолошког и психолошког аспекта.

У складу са извођачким аспектом, али и синкретичношћу, односно мулти-медијалношћу, где се једна информација преноси симултано путем више различитих знаковних система, рок поезију би, у односу на целокупно песништво, требало да карактерише и већи степен комуникативности. Његова примарна усмереност на то да изазове што бурније реакције публике од ње ствара битне чиниоце у формирању значења. У том смислу рок песништво одговара теоријама Умберта Ека и Ролана Барта, а највише критици читалачког одговора, јер управо указује на активно учешће читаоца/слушаоца/посматрача у довршавању уметничког дела кроз непосредну рецепцију. Рок поезија рачуна на двосмерни однос колектив – индивидуа, где је важно истаћи припадност те индивидуе одређеној скупини људи са којом се дели исти културолошко-идејни хоризонт. Тако је рок поезија често испевана у другом лицу јединине или првом лицу множине, а не искључиво у исповедном првом лицу јединине чију субјективност лирика има у првом плану. Аутор (или певач) је гласноговорник групе којој се и обраћа. Лирско „ја” тако може бити носилац колективног идентитета којем „ти”, коме се обраћа, припада, али које је ту да га освешћује, упућује, и које му императивно „наређује” или скреће пажњу. То је обраћање једног члана заједнице другом. Али лирско „ја” је у великој мери и променљиво, а не само децентрирано, што је свакако одлика постмодернистичке линије рока⁸. Осим тога, „ти” може бити и онај „други”, који се налази на супротној страни вредносног поретка. Онај који у име групе говори, не лишава себе тога да се обраћа како члановима заједнице, тако и онима изван ње јер је промена као резултат деловања пожељна на обема странама. Формирање идентитета алтернативне културне заједнице тече паралелно процесу формирања идентитета појединца који тој заједници настоји да припада. Њихова узајамна условљеност такође одговара домену идеологије која почива на апсолутној развлашћености афирмисаној од стране рок културе, а која подсећа на авангардно ослобађање

⁸ Рок, према Божиловићу, не припада ни категорији модерног ни постмодерног, мада садржи карактеристике обе уметничке тенденције (Božilović, 2004: 149), што је и разумљиво када имамо у виду и историјски тренутак његовог настанка у оквиру касних модернистичких и раних постмодернистичких тенденција у књижевности и уметности уопште.

које је погодило уметност почетком 20. века. Рок поезија добија чак и форме манифестног обраћања. Она позива на побуну појединца и групе да негацијом постојећег искажу жеље за новим. Негирање, одбацивање и неконформизам ту имају стваралачку, а не рушилачку функцију. Према типологији Богуслава Жељинског, „парахимне и манифести рока” могу се разврстати на следећи начин:

- „1. Парахимне и манифести поткултуре рока (идеја слободе, слободне љубави, пацифизма и неизбежних атрибута рока – гитаре и мотоцикла),
 2. Парахимне и манифести контракултуре, духовности новог доба и езотеричних традиција,
 3. Парахимне и манифести сексуалних мањина,
 4. Парахимне утопије и антиутопије рок поткултура,
 5. Парахимне и манифести уплетени у државне и националне идеологије.”
- (2016: 65)

Ова подела у великој мери покрива тематске опсеге рок песничтва. Та друштвено-политичка односно идеолошка ангажованост, рефлектује се и кроз формирање посебног песничког субјекта – rock anthros-a (према Воџиловић 2004) – којег одликује грађанска непослушност, сумња и критика. Њега најпре одређује колективни идентитет групе у чије име иступа. Истовремено, фигура рокера одређује и фигуру имплицитног читаоца и профилише га у истом семантичком опсегу. Такав субјект може најпре одговарати профилу тзв. бунтовника без разлога, али се његов делокруг све више утемељује и оправдава. Према могућим типологијама савремене поезије, Дубравке Ђурић (2010: 191–205), рок поезија би се могла означити као критичка (уп. Младеновић 2014), заснована на веристичком сликању стварности, са јаким позицијом критике друштва, идеолошко-политичких система, као и инертног и суздржаног појединца. Поред тога што је то поезија урбаног типа, она се фокусира углавном на садржај, док формална страна није најважнија.

„У средишту је индивидуални доживљај света и друштва у којем појединац живи. Разобличавање стварности човековог живота постиже се или необичним, често изопаченим и гротескним сликама (трагови касног надреализма), веристичким и натуралистичким сликањем стварности, а субверзивност критичког дискурса је најразорнија када разобличава друштвени поредак, структуру друштва и положај појединца у њој.” (Ђурић, 2010, 201)

Рок поезија је по свом квалитету урбана и указује на еманципаторско стање духа, заступајући пре свега идеологију слободе изражавања и ангажовања као универзалног модуса деловања. Из те перспективе постаје јасно зашто је слика града, Вавилона или Новог Јерусалима једнако, један од топоса рок песничтва (уп. Младеновић 2016а), као и конституисање поменутог песничког субјекта којем се најчешће, уз његову побуњеничку страну, може приписати и то да је представник појединца усамљеног у гомили. Тако је његова индивидуалност, аутентичност понашања и размишљања, владање по властитим принципима, оно што се издваја након слике колектива у односу на коју се формира.

Он може бити на релацији припадања и неприпадања онима (о) којима пева и у тој његовој разломљености открива се нестабилност као идентификацијски модус постмодернистичког порекла.

Директне референце на друштвено-историјски контекст и стварност у складу су са ангажованошћу читаве рок културе, самим тим и рок поезије, што резултира и посебним језичким и стилским обликовањем. Често се говори о прозирном и транспарентном језику и типизираним стилским изразу који такав вид идеолошке оријентације и циљева треба да прати. То, наравно, не искључује могућност настанка песама код којих се употребом, за рок поезију нетипичних стилских изражајних средстава, кроз чешће коришћење тропа, односно ироније и пародије, остварује текст који се удаљава од уобичајеног поимања високо комуникативне рок песме и приближава свеукупном песничком стваралаштву. Рок поезија своје највише естетске домете остварује на оним местима мање или више неочекиваног искорака ка песничком језику канонског песништва. Управо је таква поезија и била значајна за еманципацију рок поезије, за њено одвајање од музике и партиципирање у свеколикој песничкој литерарној продукцији. Тако су места непроходности, вишезначности, појачане метафоричности, па и херметичности, у ствари отворила пут постављању рок поезије под кров поезије. Иако веза са роком никада није могла бити прекинута, партиципација у свеукупном песништву повлачила је ову повезаност у страну и отварала рок поезију моделима интерпретације којима подлеже поезија уопште.

У рок песништву истовремено се додирују и прожимају и епско и лирско. Њени епски квалитети допринели су популарности и изван ужих кругова посвећеника поетском тексту и заљубљеника у читање поезије. Ту најпре имамо на уму њену наративност. Уколико наративност одредимо као скаларну величину која је присутна и у поезији (Hühn & Schönert, 2005: 1–10) како и у прози, већу заступљеност ове особине у тексту који припада области рок поезије, издвојили бисмо као једну од веома честих и битних за њену широку рецепцију. Упркос томе, можемо приметити да је управо присуство поменуте лирске компоненте снажније деловало на еманципацију рок песништва, те да је врло често смањена наративност, а повећана лиричност, разлог због којег се рок текстови сматрају песмама и побуђују више интересовања љубитеља поезије, а не само поштовалаца рока.

4. Закључак

Иако можемо приметити да разматрање статуса рок поезије у свеукупном песништву не јењава, не можемо са сигурношћу рећи колико ће оно за будућа времена остати релевантно, односно неће ли преображај рока у историјску категорију ограниченог временског трајања потиснути важност самог питања. Пратити раслојавање рока и даље присуство форми које са њим могу имати генетских веза, упутило би на то да видимо који његови поджанрови и преображени облици и данас постоје, те да ли неки други вид поткултуре, осим рок

поезије, може потражити своје место под капом свеукупног песништва. Све док је рок алтернатива и рок поезија алтернативна форма песништва и све док обитава са обе стране границе која дели „високу” и „ниску” културу, можемо рачунати на његово постојање, али уз обазривост да је прелазак у подручје канонске културе, као и у власт масовне културе једнако фаталан за његову алтернативност.

Литература

- Andrić, D. (2000). Nekoliko uzgrednih napomena. U D. Andrić (Prir.), *Stereo stihovi: Antologija zlatnog doba rok-poezije* (str. 275–291). Beograd: Autorsko izdanje.
- Astor, P. (2010). The Poetry of Rock : Song lyrics are not poems but the words still matter; another look at Richard Goldstein's collection of rock lyrics. *Popular Music*, 29 (1), 143–148.
- Barš, A. (2008). Odrednice Supkultura i Kontrakultura. U R. Šnel (Ured.). *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas.* (str. 335–336, 656–657). Beograd: Plato Books.
- Bo, B. (1993). Uvod u buduću estetiku rok muzike. *Treći program*, 96/99, 207–218.
- Božilović, N. (2004). *Rok kultura*. Niš: Studentski kulturni centar. Božilović, N. (2005). Rok muzika i estetika ružnog. U M. Zurovac i N. Gubor (Ur.), *Položaj lepog u estetici* (str. 157–168). Beograd – Pančevo: Estetičko društvo Srbije – Mali Nemo.
- Бошковић, Д. (2016). Бели зец или како мислити књижевност, rock'n'roll, културу: Луис Керол, Jefferson Airplane, The Matrix. У Д. Бошковић и Ч. Николић (Ур.), *Rock'n'roll: Зборник радова са X међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, Књига II (стр. 21–27). Крагујевац: Филум.
- Željinski, B. (2016). Rok tekstovi između parahimne i manifesta. У Д. Бошковић и Ч. Николић (Ур.), *Rock'n'roll: Зборник радова са X међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, Књига II (стр. 63–71). Крагујевац: Филум.
- Đurić, R. (2010). *Politika poezije: Tranzicija i pesnički eksperiment*. Beograd: Ažin.
- Младеновић, Ј. (2014). Поезија и рок музика – рок поезија: *Заовдеилизанонети* Николе Врањковића. *Lunar*, XV(54), 139–151.
- Младеновић, Ј. (2016а). *И док нас небо испуни, град нас потроши* – топос града у рок поезији. У Д. Бошковић и Ч. Николић (Ур.), *Rock'n'roll: Зборник радова са X међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, Књига II (стр. 457–467). Крагујевац: Филум.
- Младеновић, Ј. (2016б). It's *only* Rock'n'roll (Драган Бошковић, *The Clash*, Нови Сад: КЦНС, 2016). *Повеља*, LVI (3) (2016), 151–156.
- Младеновић, Ј. (2018). Ламент над успаваним градом: Милош Црњански у рок музици. У М. Вукић (Ур.), *Музика у култури Срба и Бугара* (стр. 101–110). Ниш: Филозофски факултет.
- Младеновић, Ј. (2020). Први и последњи дан у личном откровењу Милана Младеновића. У М. Лојаница и Д. Бошковић (Ур.), *Doomsday III – Плач* (стр. 25–37). Крагујевац: Филум.

- Ferradas, C. M. (1994). Rock Poetry: The Literature Our Students Listen To. Annual Meeting of the Teachers of English to Speakers of Other Languages. Retrived from <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.894.7408&rep=rep1&type=pdf> (12. 03. 2021.)
- Frit, S. (1987). *Sociologija roka*. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije i Centar za istraživačku, dokumentacionu i izdavačku delatnost PK SSO Jugoslavije.
- Hühn, P. & Schönert, J. (2005). Introduction: The Theory and Methodology of the Narratological Analysis of Lyric Poetry. In P. Hühn and J. Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, translated by Alastair Matthews (pp. 1–13). Berlin and New York: De Gruyter.

Јелена Младеновић

ROCK POETRY AS AN ALTERNATIVE FORM OF LITERATURE

Summary

Rock is a subcultural and countercultural phenomenon of subversive action towards the dominant culture. Rock poetry stands out from it and becomes a part of an integral literature. Rock poetry first appears as an alternative form of poetry, but within the framework of official literary forms, it crosses the path of affirmation. In the 21st century, its artwork has gained official literary recognition. By awarding Bob Dylan with the Nobel Prize for Literature, the relationship between the dominant culture and its alternative forms was formally disturbed. There is a Deridian abolition of borders and divisions into margins and centers, and the relationship between canons and alternatives is dynamic. We consider rock poetry first as an alternative to literary form and in accordance with the ruling attitudes (Bruce Bo, Simon Frit, Nikola Božilović). By offering possible poetics and aesthetics of rock poetry, we re-examine its relationship to canonical literature and culture. The aim of this paper is to take a step away from the usual observation of rock poetry in the domain of sociological and cultural research, so that we can come closer to the literary-historical and literary-theoretical interpretations.

jelena.mladenovic@filfak.ni.ac.rs

OSTRAKIZAM KAO ALTERNATIVNA PERCEPCIJA VIKTORIJANSKIH NAČELA U NARACIJI ROMANA *ŽENSKA FRANCUSKOG PORUČNIKA*

Apstrakt: U radu će biti reči o fenomenu ostrakizma u viktorijanskom periodu Engleske, opisanog perom Džona Faulsa koji u romanu *Ženska francuskog poručnika* izranja iz nesklada između nametnutih moralnih principa i traganja za istinom. Analiza fenomena ostrakizma biće prikazana kao alternativna društvena i moralna percepcija viktorijanskih etičkih načela. Džon Fauls, balansirajući između modernizma i postmodernizma stvara sopstvenu, alternativnu šemu viđenja društva, sa jedne, i drugačiju, alternativnu formu romanesknog pripovedanja sa druge strane. U književnom prostoru između modernizma i postmodernizma on balansira između tradicije i antitradicije, stvorivši jedinstven model odnosa prema konzervativizmu i društvenom licemerju. Fauls, bez osude, tragike i grube polarizacije likova, vešto koristeći ironične komentare, stvara sopstvenu društvenu kritiku koja odudara od osnovnih viktorijanskih principa i opšteg shvatanja morala viktorijanske ere.

Ključne reči: ostrakizam, erotizam, viktorijansko doba, moral, tradicija, alternativa.

1. Uvod

Rad predstavlja analizu ostrakizma kao alternativne percepcije viktorijanskog društva u Faulsovom romanu *Ženska francuskog poručnika* u kom je erotsko kontrastirano sa moralnom filozofijom doba. Društveni moral ovog doba podrazumevao je da sve puteno mora biti apriori gnusno i besramno, pri čemu su suprotnosti koje su se javljale u ovom periodu bile izrazito naglašene. S jedne strane viktorijansko društvo je potkopavalo sferu intimnosti svojih pojedinaca, a sa druge, privatni život građana često je skandalizovan. Realizovati ideje humanosti, slobode i ljubavi značilo je provokaciju i odstupanje od norme. Autor romana *Ženska francuskog poručnika*, kroz obilje erotskih aluzija i izrazito seksualizovanu potku, pokreće pitanja egzistencijalne slobode, nedoslednosti viktorijanskih principa u muško-ženskim odnosima, ophođenju prema seksualnosti ali i ustaljenim hrišćanskim načelima, zbog kojih se, u romanu, kao posledica javio fenomen ostrakizma. Ovaj fenomen kroz alternativnu naraciju Džona Faulsa kreira novu percepciju viktorijanske ere.

2. Teorijsko određenje pojma ostrakizam

Ostrakizam kao fenomen se prvi put javlja u antičkoj Atini i karakteriše atinsko društvo od kraja VII do V veka pre nove ere. Etimološko objašnjenje termina *ostrakizam* pretpostavlja metod proterivanja nepodobnih građana koji se sprovodio u drevnoj Grčkoj tako što su građani polisa na ostrahijama (krhotine grnčarija sa funkcijom glasačkih listića) ispisivali ime osobe koju treba prognati (Onions, 1966, str. 635)¹. Iako se atinski ostrakizam historiografski vezuje za početak demokratije, osnovno značenje termina se do današnjeg dana vezuje za izopštenje, žigosanje i društveni prezir, i „ima pežorativno značenje, ali pre svega za one koji ga sprovode, a ne za ostrakovane“ (Sartr, 2007, str. 87).

Pored političkog i sociološkog, priroda ovog fenomena takođe je podrazumevala i komunikativni i psihološki aspekt. Za razliku od većine interpretacija ostrakizma, prema kojima ovaj fenomen predstavlja oružje protiv izdajnika ili tiranina, autori Forsdajk i Vilijams preispituju *simboličku funkciju ostrakizma* koja se odnosi na kulturološke, društvene i psihološke konotacije ovog fenomena (Forsdyke, 2000, str. 233). Vilijams i Nida u studiji „Ostrakizam – posledice i prevladavanje“ prezentuju *vremenski model ostrakizma* koji podrazumeva tri faze kroz koju ostrahireni prolazi: 1. neposrednu fazu (faza bola), 2. fazu prevladavanja (faza tuge i ljutnje) i 3. dugoročnu fazu prihvatanja (faza refleksije) (Williams, 2011, str. 71). Prva faza je predstavljala direktnu pretnju osnovnim ljudskim potrebama pripadanja, samopoštovanja i smisla postojanja (Williams, 2011, str. 71), dok bi poslednja faza, faza refleksije, podrazumevala prevladavanje čitavog konflikta, i u njoj bi ostrahireni koristio proživljeno iskustvo za osnaživanje sopstvene ličnosti (Williams, 2011, str. 71). U tom smislu, ostrakizam predstavlja svako izopštavanje jedinke iz društva, ali i svako odstupanje od ustaljenih normi koje karakterišu identitet jednog društva, a ima za cilj katarzu društva jer se progonom nepodobnih sankcioniše neposlušno, nepodobno ili jednostavno drugačije ponašanje. Iako katarza u ostrakizmu podrazumeva pročišćenje društvene zajednice, suštinski ovaj fenomen poseduje kontradiktorno značenje, jer ovaj metod u samoj osnovi uvek sadrži nasilje. Rene Žirar u delu *Nasilje i sveto*, tumačeći fenomen društvenog pročišćenja kroz žrtvu, ističe da prilikom žrtvovanja čovek „odvraća nasilje od nekih bića i usmerava ih na druga bića čija smrt je manje važna ili uopšte nije važna“. Funkcija prinošenja žrtve u stvarnosti je „zamena žrtve“ sa ciljem da se „prevari nasilje“ i zaštititi zajednica od njene sopstvene agresije. On takođe primećuje da usmeravanjem nasilja ka jednoj žrtvi, društvo nastoji da zaštititi sopstvene privilegovane članove (Žirar, 1990, str. 11–16).

Međutim, iako se *zamenom žrtve* ili *prevarom nasilja* kontroliše celokupno društvo, fenomen ostrakizma je dovodio do brojnih psiholoških, kognitivnih i biheviorističkih reakcija.

¹ Kako se u radu pozivamo na ostrakizam kao društvenu pojavu u antičkoj Grčkoj i pratimo njenu pojavu u romanu *Ženska francuskog poručnika*, autorke su odlučile da u radu zadrže originalni termin iako je u srpskom jeziku adekvatan prevod za ovu reč izopštavanje.

3. Ostrakizam kao alternativna percepcija viktorijanskih načela u naraciji romana *Ženska francuskog poručnika*

Ostrakireni pojedinac prolazi kroz tri faze – fazu bola, tuge i refleksije (Tomić, 2016, str. 244), ali se društveno uvek uslovljava na drugačiji način. U ovom radu se ostrakizam uzima za sliku odnosa viktorijanskog društva prema Sari Vudraf, glavnoj junakinji Faulsovog romana. Za razliku od Atinjanki čija su prava u društvenom životu bila izjednačena sa pravima robova, pa tako nisu mogle biti ostrakovane, glavni lik Faulsovog romana, Sara Vudraf, postaje simbol društvenog izopštenja gde njen ostrakon ne čini samo roman već i jedna društvena era.

Viktorijansko društvo koje je prvo izolovalo, zatim žigosalo da bi na kraju potpuno izopštilo i prognalo Saru je bilo društvo suprotnosti u kome je s jedne strane žena bila „posvećena“, a sa druge toliko ponižena „da ste mogli kupiti trinaestogodišnju devojkicu za nekoliko funti ako ste je želeli samo na sat ili dva“ (Fauls, 1999, str. 193), društvo koje je, kako i sam Fauls u svojim komentarima navodi, iznedrilo po „jedan bordel na svakih šezdeset kuća, dok je svetost braka i čistoća pre braka bila tema koja se kompulsivno ponavljala sa svake govornice i u svakom novinskom članku“ (Fauls, 1999, str. 193). U viktorijanskom periodu, strast je sublimacijom dobila moć da privatni skriveni život pojedinaca pretvori u skandalozno. Fauls, kao autor, postaje moralni psiholog analizirajući zakone koji definišu kako vrednosni sistem tako i um viktorijanskih muškaraca i žena istovremeno izvodeći zaključak da potiskivanje seksualne želje i sublimacija mora dovesti do sigurne pojave takve represije. Sublimiran libido, pretočen u druga područja nije umanjivao sklonost ka seksu u viktorijanskom periodu, već je naprotiv dovodio do činjenice da su „viktorijanci bili mnogo više zaokupljeni seksom nego što smo to uistinu mi danas“ (Fauls, 1999, str. 194). Viktorijanci su osećali gađenje prema putenom, do te mere da su ga čak povezivali sa prostitucijom; što je dovodilo do toga da je svaka devojkica koja bi se osmehnula mladiću smatrana „prostitutkom u najavi“ (Fauls, 1999, str. 114).

Fauls nam kroz Saru prikazuje alternativnu percepciju ovakvog društva, i svojom naracijom u fokus postavlja pojavu koja je bila veoma prisutna, premda opsesivno skrivana u ovom periodu – licemerje, koje je u viktorijanskom dobu pokretalo jasan *ideološki žongleraj* sa seksualnošću jer se ona sa jedne strane prećutno podrazumevala brakom a sa druge je poimana kao suprotnost kulture koja poseduje „delić zebnje koja ide do mržnje“ (Lorenc, 1982, str. 48). Sarino nepristajanje na ovakva pravila pretapa se, kroz njen ostrakon, u alternativu viktorijanskog društvenog sistema. Sa druge strane njen ostrakon nije značio samo društvenu odmazdu koja podrazumeva učutkivanje, već i kontrolu stvaralaštva i javnog mnjenja. Pitanje suštine i prirode javnog mnjenja ovde nas ponovo vraća na ambivalentnost prirode i kulture i na stanovište Lešeka Kolakovskog po kome se istinit čovek izjednačava sa nagim jer biva lišen „dostojanstva“, tako da će pojedinac koji pokuša da dođe do istine povratkom na prirodu kao suprotnost kulture, tj. svoju nagost, postati „manje vredan“ od „obučenog“, i samim tim osuđen na poraz i izgnanstvo (Kolakovski, 1982, str. 25). Kako nas upozorava Jirgen Habermas konflikt između prirode i kulture se preliva i

na javno mnjenje, pa ono sa jedne strane poseduje „oblik zdravog ljudskog razuma“, a sa druge je „rašireno u narodu u vidu predrasuda“ (Habermas, 1969, str. 153). Habermas takođe ističe da funkcija javnosti predstavlja „integraciju subjektivnog mišljenja u objektivitet koji je duh sebi dao u obličju države“, i da javno mnjenje stoga istovremeno izaziva i poštovanje ali i prezir (Habermas, 1969: 154). Ova ambivalentna priroda javnosti je razlog paradoksa da društvo obeležava, izopštava ili proteruje one koji prevazilaze ili krše pravila aktuelnog doba.

Simbolička funkcija ostrakizma o kojoj je bilo reči u prethodnom delu rada biće sagledana kroz naraciju i karakterizaciju likova u romanu *Ženska francuskog poručnika*, koji svedoči o snažnom i dominantnom javnom mnjenju viktorijske Engleske i njegovoj alternativni predstavljenoj izopštenom Sarom Vudraf. Alternativa je prisutna i u Faulsovom eksperimentu u naraciji koji se ogleda u podrivanju realističkog pripovedanja. Fauls razara realistički postupak preklapanjem nekoliko vremenskih ravni kreirajući roman bez završetka u kome krajnju instancu predstavlja čitalac. Ovu alternativnu formu romanesknog pripovedanja karakteriše nedovršenost dela koja podrazumeva situaciju u kojoj elementi teksta zahtevaju od čitaoca da donosi sopstvene zaključke o tekstualnom značenju (uporedi Baldick, 2008; But, 1976). Baldick generalno smatra da se nedovršenost dela javlja ukoliko je završetak teksta nejasan i nepotpun, ako tekst i dalje karakteriše odsustvo odgovora na određena pitanja, ili ukoliko lingvistički korpus autora ne otkriva njegovu nameru tako da ona ostaje nepoznata i nejasna (Baldick, 2008). Dok se But usmerava ka čitaocu i zaključuje da „nas velika književna dela edukuju etički — osim ukoliko ih ne čitamo pogrešno“ (Booth, 2005, str. 76), Baldick dalje opisuje ovaj pojam kao *princip neizvesnosti* da bi se negiralo postojanje konačnog i određujućeg značenja kojim se zaustavlja igra smisla između tekstualnih elemenata (Baldick, 2008). Stoga je neodređenost uverenje da nije moguće u potpunosti odlučiti šta znači reč kada se koristi u određenim okolnostima, tako da značenje celog teksta mora ostati otvoreno za tumačenje.

Kao autor Fauls je višestruko prisutan u romanu. Osim kao spoljašnji autor, odgovoran za nastanak knjige, on sudeluje sa naratorom, i to kao sveznajući narator koji zna i ono van vidokruga glavnih junaka (vidi Genette, 1969; Marčetić, 2003). Međutim, pripovedač se u ovom romanu pojavljuje sa protivrečnim naracijama. Faulsov pripovedač se deli na još jedan, kako primećuje Vilijam Stivenson, bestelesan glas koji pripoveda izvan njega (Stephenson, 2003). Kao autor on menja narativni tok, dok je kao narator u prilici da komentariše ne samo Sarine postupke već i malograđanski stav društva, i da društvo predstavi specifičnim epitetima. U fiktivnom svetu romana, Faulsov autor poprima različite forme, pa tako ga prepoznamo čas kao bradatog stranca u vozu, čas kao komentatora koji ne samo što povezuje svoj narativ sa istorijskim događajima, već otkriva i skrivene kodove ponašanja koji su postojali u viktorijskom periodu, da bi se na samom kraju pretvorio u književnog „mučkarosa“ (Faulsov termin) koji nudi više različitih završetaka (Costa, 1975). Složen odnos između stvarnog pisca i njegovih različitih zvaničnih verzija samog sebe u Faulsovom romanu, ogleda se u očiglednim razlikama primetnih „kada se drugom ja da neskrivena, govorna uloga u priči“ (But, 1976, str. 87), tehnicu koju primećujemo

i u Tekerijevom romanu *Vašar taštine*, koji se po formi takođe ubraja u viktorijanske romane, a u kome je na isti način prikazan oštar kontrast između stanja pojedinca i lažnog društvenog morala.

Ukoliko se oslonimo na načelo objektivnosti koje je definisao Vejn But uvodeći kategorije *neutralnosti*, *nepristrasnosti* i *impassibilité*, možemo jasno da uočimo kada se Fauls pridržava načela objektivnosti a kada od njega odstupa. Iako But preporučuje „neutralan stav prema svim vrednostima” (But, 1976, str. 83) nameće se alternativni odnos autora prema liku, tj. Faulsa prema Sari, što dodatno opravdava primenu Butovih načela, budući da on uzima Flobera i njegov odnos prema Emi Bovari, za primer ispravne primene načela objektivnosti. Sam Fauls u romanu postavlja paralelu između Sare i Eme Bovari kada Faulsov lik Čarls videvši Saru pomišlja na Emu (videti Tarbox, 1996). Ova Butova ilustracija osvetljava Faulsovu društvenu kritiku viktorijanskog društva uzetog kao milje za smeštanje Sare Vudraf sa svim svojim osobinama. Fauls takođe priznaje da u tekstu romana učestvuje u procesu čitanja i pisanja koristeći brojne epigrafe i fusnote.

Ričard Hauer Kosta navodi da glavna odrednica Faulsove naracije leži u tome što on ne krije da je njegov *uljez* (Costa, 1975) prisutan i u viktorijanskoj i u modernističkoj i postmodernističkoj naraciji, pa stoga njegov tekst sadrži i *Ja* naraciju koja je rigorozno potisnuta kod viktorijanskih pisaca (Costa, 1975, str. 4). On primećuje da u Faulsovom eseju „Beleška o nezavršenom romanu“ (Note on an unfinished novel) „Ti nisi Ja koje prodire u iluziju, već Ja koje je deo nje... ono Ja koje će komentarisati u prvom licu tu i tamo u mojoj priči, a na jednom mestu će čak pokušati i da uđe u priču, neće nužno biti moje pravo Ja u 1967., već štaviše još jedan lik, iako u različitoj kategoriji od onog koji je samo fiktivan.“ (Costa, 1975, str. 4).

Dijalog između pripovedača i čitaoca kulminira u trostrukom završetku romana, alternativnom i u sižejskom i u fabularnom smislu, koji prati parodičnu nit romana. U prvom završetku, Čarls se vraća Ernestini i svom starom životu, u drugom on žrtvuje ugled da bi zadobio Saru, dok u trećem iako se odlučuje za Saru, ona se radije odlučuje za slobodu nego za vezu koja bi je ograničavala (Costa, 1975). Čitaocu je kroz prividan izbor zapravo nametnuto pitanje o ličnom sudu.

Ovakav trostruki i dijaloški završetak, koji je po formi alternativan, prihvatljiv je sa aspekta naratologije i književne teorije. Milo Lompar primećuje da su upravo modernisti doveli do preokreta u shvatanju završetka romana (Lompar, 2008, str. 37). Osim toga, samim postupkom Fauls se nije ogrešio o Aristotelovo jedinstvo, „jer nikakve razlike u položaju završetka ne nastaju kada se primeni književni rod, budući da završetak proističe iz one pretpostavke o celovitosti čija je determinacija opšta“ (Lompar, 2008, str. 10). Faulsova ideja o tri kraja je istovremeno u skladu sa Lotmanovim pojmom okvira sačinjenog od početka i kraja gde su dozvoljena *mnogobrojna varijantska odstupanja* jer „umetničko delo predstavlja sobom, konačan model beskonačnog sveta“ (Lotman, 1976, str. 278).

Fauls ostaje dosledan primer alternativnog autora datog još na početku romana u izjavi naratora: „lokalni špijun bi mogao fokusirajući svoj teleskop na Čarlsa da dobije jasniju sliku Čarlsa i Tine“ (Fauls, 1999, str. 8). Ne zaboravimo da Fauls Saru smešta u epohu u kojoj vlada prećutni dogovor da je mlada devojka poželjna ukoliko

je krasi hrišćanske vrline – čistota i odsustvo strasti. Međutim, baš kao i Saru, čiju pojavu i postupke autor provlači kroz erotizovani narativ, i Faulsovi opisi okruženja u koje smešta svoje glavne junake skrivaju putenost koje sa jedne strane parodiraju aktuelni period, dok sa druge podsećaju na scenu iz sna. Faulsov roman počinje jasnom erotskom slikom u kojoj je „Lajm najširi ugriz na donjoj strani ispružene jugozapadne noge Engleske, a vetar Istočnjak najneugodniji vetar u Lajmu.“ (Fauls, 1999, str. 7). Fauls radnju romana smešta u gradić u kome je odrastao. Prethodni roman *Magus* dobrim delom se podudara sa njegovom biografijom a još više sa njegovim filozofskim stavovima. Kao i u romanu *Ženska francuskog poručnika*, kraj je i u *Magusu* neodređen. Opisujući predeo u Lajm Regisu već na samom početku romana Fauls otvoreno kaže da „Kob izaziva onu vrstu čuvstva koja se rađaju iz bliskosti“ (Fauls, 1999, str. 7), i stiče se utisak da nas autor priprema za događaj koji je tako jednostavan, prirodan i čist, a sa druge strane skrivan, složen i ismejan.

U Faulsovom romanu Saru od samog početka prate glasine da je izgubila ugled zbog afere sa francuskim poručnikom Vargenom. Tek kasnije otkrivamo da je Sara lik koji izvire iz Faulsovog sna. Ričard Hauer Kosta opisuje Saru kao osobu koja u sebi nosi osobine bele boginje, majke zemlje, pobornice ženskog prava glasa, s tim što je jedina njena stalnost u stvari neobjašnjivost, jer u sebi nosi zaštitni znak mita. U njenom ponovnom rođenju, ona predstavlja ispunjenu „Novu Ženu“, asistent i model u kući Dante Gabrijel Roseti (Costa, 1975, str. 8).

Sara se otkriva kroz zagonetke i psihološku potragu na ivici „provalije koja opčinjava i nad kojom osećamo vrtoglavicu“ (Bataj, 2009, str. 13). Fauls na više mesta koristi termin *ponor* i *vrtoglava provalija*. Prema stanovištu Žorža Bataja provalija ima značenje psihološkog traganja².

Fauls u romanu opisuje predele oko Lajm Regisa u južnoj Engleskoj erotizujući celokupno okruženje i podsećajući nas na *vrtoglavu provaliju* koja opčinjava:

„Ako se leti dovoljno nisko, može se primetiti da je teren veoma vrletan, ispresecan dubokim provalijama i čudnovatim štrčavim strminama i kulama od krede i kremena koje poput zidova razrušenih zamkova vire iz bujnog okolnog lišća. Iz vazduha... Ali, kad se ide pešice, ova naizgled nevelika divljina prerasta u neobično prostranstvo.“ (Fauls, 1999, str. 51)

Mišel Zerafa u svojoj analizi erotskog i estetskog navodi da se erotsko sastoji iz oblika, da „zaokružuje jezikom i kodom predmet koji mu izmiče, koji uznosi i koga raspršuje“ (Zerafa, 1982, str. 321). I zaista u ovim klasično viktorijanskim opisima u romanu primetan je kod „primamljive zamisli i erotizma“ koji autor smišlja (Zerafa, 1982, str. 321), kod kojim se začinje uživanje, koji je osobina postmodernih romana, a koji preslikava piščevu nostalgiju i žudnju za predelom koji opisuje.

Sarina pojava je nesvakidašnja i drugačija od ustaljenih očekivanja sredine u koju je smeštena. Za razliku od ušuškanog viktorijanskog narativa o smernim devojčkama, Sara je već na samom početku romana označena žigom bestidnosti jer se

² Određujući erotizam kao potvrđivanje života čak i u smrti, Bataj smatra da su ljudi bića koja teže ka kontinuitetu, ili trenutnom spajanju, ali su međusobno razdvojena diskontinuitetom u čijoj osnovi je psihološko traganje nezavisno od brige za očuvanje života koje nije daleko od smrti (Bataj, 2009: 13).

u njenom devojačkom iskustvu nazreo trag najstrašnijeg viktorijanskog greha čije posledice su podrazumevale zgražavanje, prezir, osudu i gubitak ugleda. Faults još na prvim stranicama romana prikazuje Sarinu izdvojenost i izopštenost od drugih devojaka viktorijanskog doba. Čak i nadimak koji joj je dodeljen – *ženska francuskog poručnika*³ ukazuje na značenje – „bestidna Sara“. Socijalno okruženje, koje se neizbežno pretapa u javno mnjenje, a koje karakteriše „pasivnost i nekritička receptivnost“ (Habermas, 1969, str. VIII), određuje šta je besramno a šta ne. Za javno mnjenje Jildring Habermas navodi da iako se rađa u razgovoru i podrazumeva slobodu i postojanost, ono neumitno kreira „moralnu filozofiju, pri čemu se *social* moralno izjednačava sa prirodom i umom i proteže na sferu socijalnog“ (Habermas, 1969: 134/5). Hana Arendt u delu *Položaj čoveka* ukazuje na važnost ovog fenomena, definišući društvo kao oblik zajedničkog života u kome zavisnost pojedinca od drugih dostiže javni značaj isključivo zbog samog života u njemu (Arendt 1998, str. 46). Međutim, problem nastupa kada sfera intimnog koju poseduje svaki čovek prestane da bude jasno odvojena od sfere javnog života. Najproblematičnija je ona zona u kojima javnost održava vezu sa pojedincima, odnosno mesta susreta intimnog sa funkcijama građanske porodice (Habermas, 1969).

Pravi razlog zbog koga Sara Vudraf zadobija naziv „pala“, što nešto kasnije u romanu otkrivamo, u osnovi nije njena seksualnost, već njen prkos i odbacivanje moralne filozofije viktorijanskog doba, čije granice ona u krajnjem ishodu prevazilazi. Njen pokušaj da prekine spregu sa viktorijanskom zajednicom, spregu koja je uvek važnija za zajednicu nego za samog pojedinca, ima za ishod kaznu odbačenosti, prezira i izolacije.

3.1. Postmodernistička poetika Džona Faulsa

Savremena kritika Faulsovu prozu određuje kombinacijom nekoliko elemenata koji kreiraju prepoznatljivo jedinstvo. To su: snažan uticaj romanescne francuske književnosti, nostalgija za prostorom satkanim od ideja koji za Faulsa ima značenje doma, i pojam razlike koja u krajnjem ishodu inicira izgnanstvo i otuđenost. Faults navodi u njegovom eseju *Note on an Unfinished novel* da su mnoge stvari doprinele da se oseća izgnanikom u Engleskoj i da je najjezgrovitiji rezime svega u šta veruje rečenica – ideje su jedina otadžbina (Fowles, 1969).

Faults je pisac koji uvodi radikalne promene u englesku književnost šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka, a njegov roman *Ženska francuskog poručnika* iako sa jedne strane poseduje osobine popularnog romana, sa druge strane se uklapa u ono što Linda Hačion u *Poetici postmodernizma* zove *istoriografska metafikcija* (Hačion, 1988). Faulsova pripovedna tehnika je u toj meri precizna u svojoj lucidnosti da se njegov roman istovremeno može poistovetiti i sa viktorijanskim romanom i sa parodijom viktorijanskog žanra. Buker primećuje da je „snaga Faulsove parodije

³ Na srpskom jeziku dostupna su dva prevoda Faulsovog romana. Prevodilac Ljerka Radović prevela je naslov romana sa *Žena francuskog poručnika*, što odgovara Faulsovom naslovu *French lieutenant woman*, i nema konotaciju prekora i skandala, dok Jelena Stakić, u svom prevodu uzima termin *ženska*, naglašavajući na taj način perspektivu koju je društvo formiralo prema Sari Vudraf. Kako se u radu bavimo odnosom društva prema Sari, autorke su se odlučile za prevod Jelene Stakić.

istorijska, premda razlika između njegovog teksta i priče koja se parodira potiče iz jednostavne činjenice da su pisani u različitim vekovima, kojima su vladale različite episteme“ (Booker, 1991, str. 193).

Ženska francuskog poručnika kao roman sa više završetaka predstavlja u neku ruku primer postmoderne šaljivosti. Linda Hačion određuje istorijsku metafikciju kao „paradoksalnu kombinaciju samosvesnog poznavanja književnosti i svoje sličnosti sa neknjiževnim tekstovima kao što su dela istoričara ili dokumenti iz davnih vremena“ (Hutcheon, 1988, str. 19). Hačionova navodi da sve postmoderniste najpreciznije određuje upravo ta igra sa haosom, ironični znakovi navoda i šaljiv odnos prema ozbiljnim temama. Hačionova smatra da postmodernističke tekstove generalno određuje to što razaraju granice koje postavljaju, kao i što su specifično parodijski (Hutcheon, 1988). Parodiju kao savršenu postmodernu formu uspostavljaju intertekstualnim odnosom sa tradicijama obuhvaćenih žanrova, tako da paradoksalno stvara ono što parodira (Hutcheon, 1988). U tom smislu Hačionova navodi da je postmoderna umetnost protivrečna jer čim uspostavi red, odmah ga koristi kako za razaranje procesa strukturiranja haosa, tako i za demistifikaciju procesa određivanja značenja (Hačion, 1988).

Paradoks, prestup, prekoračenje granica je centralna karakteristika i najvažnija odrednica i modernizma i postmodernizma, s tom razlikom da modernizam nepogrešivo određuje granice koje prevazilazi (Booker, 1991, str. 195–196). Buker smatra da: „Postmodernizam nasleđuje svet nestabilnih i razorenih granica. Da bi nastavio dalje u uloji prevazilaženja granica na koristan način postmodernizam mora makar delimično da povрати bez nostalgije upravo te granice koje preispituje“ (Booker, 1991, str. 196).

Prema Lindi Hačion modernizam donosi raskid sa realizmom XIX veka gde narativ određuje sveznajući pripovedač (Hutcheon, 1988). Nastavljajući se na modernističku fragmentarnost u pripovedanju, postmodernizam, za razliku od modernizma, svedoči o nesavladivom haosu, o nemoći umetnika da uredi taj haos, i igri sa haosom kao jedinom utočištu od propasti (Hutcheon, 1988).

3.2. Alternativni odnos autora i junaka u slici viktorijanskog društva

U Faulsovom romanu prikazani su različiti odnosi autora i junaka. U Sarinom slučaju ona je ta koja kao lik odnosi prevagu u odnosu na autora, i autor sagledava svet jedino njenim očima. U većini scena na Anderklifu, dok prisustvujemo Sarinim ispovestima primetna je „spoznajno-etička pozicija junaka“ (Bahtin, 1991, str. 17) koja postaje toliko dominantna za autora da *vrednosnu tačku transgredijentnosti* (Bahtin, 1991, str. 17) autor nalazi jedino u junakinji Sari Vudraf, liku koji izvire iz autorovog sna, i koji za autora predstavlja misteriju, večiti ženski princip i ono što bi Jung nazvao njegovom animom. Glavna junakinja dela nam se otkriva kroz sopstvene ispovesti, skidajući sloj po sloj svoje ličnosti. Ona više nije objektivna slika već *čisti glas* (Bahtin, 1991) koji autor sluša, i mi je čujemo mnogo glasnije nego što je vidimo. Njene ispovesti se odnose na ljubav i prestup, a slušajući ih saznajemo da je ona svesna žiga koji joj društvo dodeljuje i svog odraza u očima viktorijanaca. Ono što je razlikuje od drugih likova u delu je samosvest. Svi njeni postupci predstavljaju sublimiranu želju za *kontinuitetom* (Bataj, 2009), iako je svesna da su erotizam,

nagost i strast nepoželjni, bestidni i nezamislivi u viktorijanskom svetu. Kada Sara smelo izjavi: „Ja sam mu se predala“, ona ruši viktorijanska načela i principe, dok nam autor otkriva poziciju drugog junaka, njenog sagovornika i tipičnog predstavnika svog doba, koji na takav njen postupak „obara pogled i jedva primetno klima glavom“ (Fauls, 1999, str. 126). Svesna moći svoje seksualnosti Saru njeni „čisti“ viktorijanski sugrađani nazivaju palom jer im ona dozvoljava da naslute trag njenog greha, ali ih istovremeno ona stavlja u neugodnu poziciju koje nisu ni svesni – „poziciju voajera uhvaćenog na virenju kroz ključaonicu“ (Sartre, 2003, str. 282). Sartr u svojoj analizi fenomena individue uhvaćene na virenju kroz ključaonicu navodi da doživljaj posmatranja drugog uključuje elemente stida, straha i ponosa. Svest o stidu je koncept kome Sartr posvećuje veliku važnost navodeći da pravila kojima se određena situacija određuje kao sramotna nisu proizvod prirode, već zavise od „sopstvene doživljavane subjektivnosti“ tj. od „izvedene prisutnosti stida od samog sebe, stida bez gledaoca“ (Sartr u Kolakovski, 1982, str. 22).

Sara je takođe svesna *vrtoглаve provalije*, ponora, nad kojom se nalazi kada kaže: „Ne mislim time da kažem da sam znala šta radim, da sam hladnokrvno pustila Vargena da radi sa mnom što mu volja. Tada mi se činilo kao da sam se bacila u provaliju, ili zabola sebi nož u srce“ (Fauls, 1999, str. 126), ali ipak ona nije u stanju da se odupre „sili koja može sve da pokrene i bezimenom nemiru koji je prati“ (Bataj, 1982, str. 17) i to ne krije od Čarlsa: „Znam da je to bilo poročno... bogohulno, ali nisam znala nijedan drugi način da se probijem iz same sebe“ (Fauls, 1982, str. 126). Iz nje izbija „čist, slobodan i moćan“ ženski princip (Barthes, 1991, str. 51). Na ovom mestu pozicija autora nam ne omogućava jasno sagledavanje Sarine pozicije iz koje se saznaje njena celina, već dolazimo do njene spoznaje iz unutrašnjosti njenog bića. Nema autorovog *viška pogleda* (Bahtin, 1991). Sara je ta koja poseduje svest o sebi, ali je ta svest raspinje i puni gorčinom. Njen ostrakon je u njenoj svesti, tako da ona bez otpora oseća zadovoljstvo u rečima koje izgovara dok ih pretvara u celinu i prostor u kome uživa. U trenutku kada Sara i Čarls opažaju Sema i Meri kako se miluju autor nam čita Čarlsove misli podsmevajući se čitavoj viktorijanskoj epohi navodeći da je Sara tada uradila nešto toliko čulno i sablažnjivo „kao da je zbacila svu svoju odeću – osmehnula se“ (Fauls, 1999, str.134). Ovaj jasan i otvoren napad na žensku požudu i seksualnost koji je bio sveprisutan u viktorijanskoj Engleskoj ukazuje na tadašnju neravnopravnost žena u odnosu na muškarce. Ipak, Sara se izdiže iz viktorijanskih okvira i manifestuje svoju ličnost u svetlu konstantnog nastajanja, nezavršenosti i nestapanja sa okruženjem u koje je autor smešta. Ona odbija da vidi sebe kao *bezglasni predmet* (Bahtin, 1991) i postaje Bogotražitelj, ali ne traži falsifikovanog Boga koga zamišljaju pobožni viktorijanci, već Boga u istini i ljubavi koga tražiti u osnovi znači i grešiti. I Lešek Kolakovski navodi da traženje istine jeste nejasno, podozrivo, bez krajnjih formulacija, radoznalo i da „za sobom vuče trag greha“ (Kolakovski, 1982, str. 29). Sara je glas koji vodi autora, ona je personifikovana Bartova „dijalektička žudnja i nepredvidivost naslade“ (Bart, 1975, str. 11), junak u koga se i sam autor romana zaljubljuje.

Drugi slučaj odnosa prema junaku je kada autor ovladava junakom. Izuzimajući Saru Vudraf, koja parodira čak i sopstvenu ulogu pale žene, svi ostali junaci su u ovoj poziciji. Njihovi životi su prikazani izvan njih samih. Autor ih drži pod

kontrolom i oni nisu svesni svoje slike u očima drugog. Ako za primer uzmemo Ernestinu, Čarlsovu verenicu koja je primer čedne i aseksualne devojkice sa svim vrlinama neophodnim za viktorijansko doba, primetićemo da joj se autor podsmeva. Sliku interesom ugovorene građanske porodice⁴, izražene kroz konflikt ljubavi, novca i staleža, Fauls predstavlja kroz odnos Ernestine i Čarlsa, ali tako da svaki opis Ernestine sadrži primesu ironije i podsmeha. Dok opisuje trenutak kada ona raspušta kosu i skida odeću sa sebe Fauls dodaje da je ona ipak „svesna da je to nešto neodređeno grešno, a ipak potrebno“ (Fauls, 1999, str. 25) i da je ona razvila svoju ličnu Božiju zapovest svaki put kada bi joj „fizička, ženska, skrivena značenja njenog tela, seksualna, menstrualna, porođajna, silom pokušavala prodreti u svest (Fauls, 1999, str. 25). Ernestina dakle strahuje od raspuštanja svog diskontinuiranog postojanja, jer intuitivno oseća da takvo opštenje ima sličnosti sa rasmusnim, raskalašnim i slobodnim, ali i društveno neprihvatljivim ponašanjem. Ernestina je verna svom estetskom načelu, i pri tom strada njena životna realistična ubedljivost u delu. Autor je sagledava kao objektivni deo sveta, prisutan je *višak viđenja* (Bahtin, 1991), i kroz nju autor nastavlja sa paradijom viktorijanskog falsifikovanja ženske seksualnosti:

„Ono što joj je sevnulo u mozgu – pošto joj je pogled, dok se obrtala, uhvatio u ogledalu ugao kreveta – bila je promisao na seks: zamišljanje, neka vrsta mutnog letimičnog viđenja laokonovske isprepletenosti golih udova. Nije nju uplašilo duboko nepoznavanje stvarnosti kopulacije, nego predosećaj bola i grubosti koju je taj čin čini se iziskivao, a što kao da je opovrgavalo svu onu blagost pokreta i obzirnost dopuštenog milovanja koje su je toliko privlačile kod Čarlsa.“ (Fauls, 1999, str. 25)

Iako su možda Ernestinini strahovi osnovani jer erotski činovi u osnovi jesu silni, nagoni i bezgranični, Ernestina ne poseduje svest o tome da su oni prirodni i nastavlja da lebdi između falsifikovanja i sramote. Kod ovog junaka ne postoji ništa što autor ne zna o njemu samom. Ernestina je bled junak i u potpunosti se podudara sa slikom koju je autor predodredio za nju. Kroz ovog junaka autor ismeva društvenu uslovljenost za odbojnost prema seksu, dok je istovremeno prisutna želja za njim.

Jasan trag autorovog prezira prema svetu u koga spušta svoju glavnu junakinju Saru se ispoljava i u opisima drugih junaka u svom delu, ali je najizražajni u opisu opsesivno-religiozne gospođe Poltni. Autor je definiše kao najokorelije i najgroznije oličenje viktorijanstva. U sceni prekoračenja viktorijanskih ograničenja, gde su dve mlade zdrave devojkice prikazane u zagrljaju, izbija *bezglasna naslada* koja se može reći samo između redaka (Bart, 1975, str. 28). Autor komentariše da su „tada neki poroci bili tako neprirodni da nisu ni postojali“ (Fauls, 1999, str. 113) i dodaje da gospođu Poltni ovaj prizor ne bi nimalo uznemirio jer je stanovište da žene ne osećaju puteni užitak bilo prihvaćeno kao aksiom tog vremena (Fauls, 1999, str. 113).

Iako Fauls gradi izrazito erotsku sivejnu liniju u romanu, koja je potpuno s blažnjiva za period u koji smešta svoje junake, Sarine reakcije, postupci i gestovi

⁴ Uvrezana slika o intimnoj sferi porodice, koju dobrovoljno stvaraju slobodni pojedinci, koja se održava bez prinude, i počiva na ljubavi supružnika, sukobljava se sa „realnim funkcijama građanske porodice“, jer „porodica nije oslobođena one prinude kojoj je građansko društvo kao i svako pre njega bilo potčinjeno“ (Habermas, 1969, str. 63).

potpuno se suprotstavljaju očekivanju okruženja, i kao znakovi pokraj puta ukazuju na pravi razlog Sarinog ostrakona. Njen ostrakon nije poput onih koji su sprovedeni u grčkim polisima, jer ona ne doživljava fizičko odstranjenje iz društva, već je njen progon simboličke prirode. Sara je neophodna viktorijanskoj sredini jer ona ima funkciju ogledala. Upirući prstom u nju sa *grozom* (Bataj, 1981) i zgražavanjem njeni viktorijanski sugrađani se zgražavaju ne samo porocima koje oni smatraju da ona oličava, već i sopstvenom odrazu u njima. Iako sam Fauls Saru ne poredi ni sa jednim ženskim likom u romanu, Sara je u dubljem društvenom kontekstu ogledalo i Ernestine i gospođe Poltni, jer na isti način na koji Ernestina i Poltni odsecaju ženski princip i seksualnost u sebi, one ostrahiruju i Saru kao ženu. Sa druge strane, Sarin prestup nije samo u njenom oglušenju o pravila viktorijanskog društva, već je prvobitno u njenoj žudnji i poigravanjem sa viktorijanskom percepcijom, kako njihovom percepcijom sebe kao moralnih čistunaca i sudija, tako i njihovom percepcijom Sare kao počinioca prestupa. Sarin ostrakon je u načinu na koji je, i muški i ženski likovi romana, sagledavaju, jer se oni sa njom ne identifikuju ni u jednom aspektu, i prečutno podrazumeva da Sara predstavlja društvenu smrt.

4. Zaključak

U radu je predstavljena analiza ostrakizma, tj. fenomena koji se oduvek dovođio u vezu sa procesima izopštavanja, žigosanja i društvenog prezira. U Faulsovom romanu *Ženska francuskog poručnika* ostrakizam je dat kao alternativna percepcija društva sa dominantnom suprotnošću između erotskog i etičkog. U pomenutom romanu, povezujući motive ljubavi i prestupa, Fauls čitaoca upućuje na termine morala i anti-morala koji su najizrazitije dovedeni u pitanje kroz moralno oporezivanje i ostrakon glavne junakinje, Sare Vudraf. Sarina neukrotiva i strasna priroda u romanu se pojavljuje neprimetno i neočekivano se pretvara u parodiju društvenih i moralnih normi viktorijanske Engleske. Fauls nam kroz Saru prikazuje alternativnu percepciju ovakvog društva, i svojom naracijom u fokus postavlja sliku društvenog licemerja i nedoslednosti uspostavljenih principa. Izopštavanje mlade Sare zbog njenog navodnog seksualnog prestupa ukazuje da je viktorijansko društvo, predstavljeno kroz diskurse i postupke Čarlsa, Ernestine, Ernestine, gospođe Poltni između ostalih, bilo u stanju da kontroliše, učutka i odbaci sve one koji se ne pokoravaju pravilima ili ukazuju na njihovu nedoslednost. Faulsov pripovedni postupak naglašava Sarino nepristajanje na ovakva pravila i sukobljava se sa sistemom vrednosti viktorijanskog doba. Likom Sare Vudraf Fauls donosi postmodernističku poetiku koja podrazumeva raskid sa realizmom XIX veka i svet razorenih granica u kome je igra sa haosom jedini način prevazilaženja daljeg ponora/dezintegracije/destrukcije. Baš kao što se glavna junakinja romana igra sa svojim sugrađanima, okorelim viktorijancima, tako se i Fauls igra sa pripovednim tehnikama balansirajući između viktorijanskog, fragmentarno modernističkog i ironično postmodernističkog stila.

Literatura

- Aristotel (1997). *Ustav atinski*. Plato: Beograd.
- Bahtin, M. (1991). *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo.
- Bart, R. (1982). Odlomci ljubavnog govora. u M. Komnenić (Ur.), *Goropadni Eros*, (str. 225–246). Beograd: Prosveta Beograd.
- Bart, R. (1975). *Zadovoljstvo u tekstu*. Gradina: Prosveta Niš.
- Barthes, R. (1991). *Mythologies*. Noonday press: New York.
- Bataj, Ž. (2009). *Erotizam*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bataj, Ž. (1981). *Plavetnilo neba*. Beograd: Prosveta.
- Bataj, Ž. (1982). Šta je erotizam. U M. Komnenić (Ur.), *Goropadni Eros*, (str. 7–21). Beograd: Prosveta Beograd.
- Booker, M. (1991). What We Have Instead of God: Sexuality, Textuality and Infinity in “The French Lieutenant’s Woman”. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 24(2), 178–198. doi:10.2307/1345562
- Booth, W. (2005). Resurrection of the Implied Author: Why Bother?. In J. Phelan and P. J. Rabinowitz, *A Companion to Narrative Theory*. (pp. 75–88). Oxford: Blackwell Publishing.
- But, V. (1976) *Retorika proze*. Beograd: Nolit.
- Costa, R. (1975). Trickery’s Mixed Bag: The Perils of Fowles’ “French Lieutenant’s Woman”. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 29(1), 1–9. doi:10.2307/1346994
- Fauls Dž. (1999). *Ženska francuskog poručnika*. Beograd: Zepter Book World.
- Fauls Dž. (1989). *Žena francuskog poručnika*. Bratstvo-Jedinstvo: Novi Sad.
- Forsdyke, S. (2005). *Exile, Ostracism, and Democracy: The Politics of Expulsion in Ancient Greece*. Princeton, New Jersey; Woodstock, Oxfordshire: Princeton University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt7srvc>
- Forsdyke, S. (2000). Exile, Ostracism and the Athenian Democracy. *Classical Antiquity*, 19(2), 232–263. doi:10.2307/25011121
- Genette, G. (1969). *Figures II*, Paris: Seuil.
- Habermas, J. (1969). *Javno mnjenje*. Beograd: Kultura.
- Hagopian, J. (1982). Bad Faith in “The French Lieutenant’s Woman”. *Contemporary Literature*, 23(2), 191–201. doi:10.2307/1208259
- Hannah, A. (1998). *The Human Condition*. London: The University of Chicago Press.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodern: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- Jackson, T. (1997). Charles and the Hopeful Monster: Postmodern Evolutionary Theory in The French Lieutenant’s Woman. *Twentieth Century Literature*, 43(2), 221–242. doi:10.2307/441570
- Kolakovski, L. (1982). Epistemologija striptiza u M. Komnenić (Ur.), *Goropadni Eros*, (str. 21-39). Beograd: Prosveta Beograd.

- Lompar, M. (2008). *O završetku romana*. Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije.
- Lorenc, D. H. (1982). Pornografija i bestidnost. U M. Komnenić (Ur.), *Goropadni Eros*, (str. 39–60). Beograd: Prosveta Beograd.
- Lotman, J. (1976). *Struktura umetničkog dela*. Beograd: Nolit.
- Marčetić, A. (2003). *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Onions, C. T. (1966). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press.
- Sartr, M. (2007). *Istorija Grčke*. Novi Sad: Adresa.
- Sartre, J. (2003). *Being and Nothingness: An essay on phenomenological ontology*. Trans. H.E.Barnes. London and New York: Routledge.
- Stephenson W. (2003). *John Fowles*. Tavistock: Northcote House.
- Tarbox, K. (1996). The French Lieutenant's Woman and the Evolution of Narrative. *Twentieth Century Literature*, 42(1), 88–102. doi:10.2307/441677
- Tomić, Z. (2016). *Knjiga o ćutanju*. Beograd: Čigoja štampa.
- Zare, B. (1997). Reclaiming Masculinist Texts for Feminist Readers: Sarah Woodruff's "The French Lieutenant's Woman" *Modern Language Studies*, 27(3/4), 175–195.
- Zerafa, M. (1982). Erotika, odnosno estetika. U M. Komnenić (Ur.), *Goropadni Eros*, (str. 321–336). Beograd: Prosveta Beograd.
- Žirar, R. (1990). *Nasilje i sveto*. Književna zajednica Novog Sada: Novi Sad.
- Williams, K., & Nida, S. (2011). Ostracism: Consequences and Coping. *Current Directions in Psychological Science*, 20(2), 71–75. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23045755>

Ana Radović Firat
Zorica Mladenović

OSTRACISM IN THE NOVEL *THE FRENCH LIEUTENANT WOMAN* BY JOHN FAULS AS AN ALTERNATIVE TO SOCIAL AND MORAL PERCEPTION OF THE VICTORIAN ERA

Summary

The paper presents an analysis of ostracism which occurred in the Victorian period of England, portrayed by John Fowles in the novel *The French Lieutenant Woman*. In the novel, the phenomenon of ostracism emerges from a discrepancy between the imposed moral principles and the individual pursuit of truth. The analysis of the ostracism will be presented as an alternative TO social and moral perception of the Victorian ethical principles. Balancing between modernism and postmodernism, John Fowles creates his own, alternative view of the Victorian society, on the one hand, and a different, alternative form of narration in the novel, on the other. In the literary space between modernism and postmodernism, Fowles balances between tradition and anti-tradition, creating a unique model of attitude towards conservatism

and social hypocrisy. Fowles creates his own social critique that differs from the basic social and moral principles of the Victorian era, without judgment and crude polarization of characters, skilfully using irony in the comments, footnotes and epigraphs.

ana.radovic-firat@ftn.k.g.ac.rs
zorica@zimco.com

НА МЕЋИ ЕРОСОВИХ АЛТЕРНАТИВА

Сажетак: Полазећи од поларности као примарног својства ероса, у раду се на темељу Платонових списа, етнолошко-археолошких налаза и из психолошко-еротолошког угла разматра двојакост митског Ерота, настала унутар културне средине неолитског земљорадника. На примеру теме љубави са препрекама у народним баладама и романсама, показују се крајности еросових стремљења, уз подвлачење традицијске важности интегративног приступа који алтернативе ероса посматра кроз космичку равнотежу и прокреативног и жртвеног еросовог принципа.

Кључне речи: Ерот, ерос, баладе, романсе, неолит, алтернативе

1. Ерос као сила микро- и макрокосмичке плодности

При анализи тога шта представља ерос као својство, односно Ерот као божанство, потребно је истаћи кључне карактеристике, природу и улогу тог принципа. У орфичким митовима и код Хесиода Ерот је прабог, односно настаје од сребрног јајета које божица Ноћи након Ветровог удварања полаже у утробу Мрака. Дакле, реч је о крајње апстрактним детаљима везаним за његов настајак, што одговара примарним, најстаријим концептима божанства. Затим, када се Ерот развије из јајета, он постаје тај који покреће свет из мировања (Гревс, 2003: 21). Код Аристофана, у *Птицама*, налазимо следећи опис рођења Ерота, где се уз порекло овог бога такође везује и порекло силе која ће родити све остале богове и људе:

„...Пре свега би Хаос, Ноћ и црни Ереб и уз њих големи Тартар, а Ваздуха, Неба и Земље још не би. У бескрајном Ереба крилу тамнокрила Нојца улегла се најпре и снела од ветра јаје, из њега се затим у току времена, чежњородни излег’о Ерот, на леђима златна му блистала крила, те беше к’о огњени вихор. Он с мрачним, крилатим Хаосом леже у Тартару пространом, силном, те излеже колена наше и најпре на светлост изведе птице. А бесмртних богова рода још не би док све не помеша Ерот; па како се једно мешало с другим и Небо и Океан и Земља се роде и сви непролазни бози“ (Аристофан, 1963: 169).

Ту видимо идеју о Ероту као првом од свих богова, старом колико и Земља и Тартар, као и идеју да сам није рођен од оца и мајке (Гревс, 2003: 41). На тај начин, будући онај који покреће свет, он представља иницијалну силу поларности, која се затим из космичког начела постепено преносила на људске односе.

„Митолошка слика свеопштег јајета је у ствари филозофски тумачено, јединство бића и ничега, пуnine и празнине у светском јајету, симболиком јајета је приказано космичко јединство, почетак свега као настанак космоса или рађање првог бога, Ерота. Он нема родитеље, он није посредник, он је „саморођен“ односно аутохтон. Индивидуација је остварена рађањем Ерота, космичка целина се у облику јајета „отворила“ богом Еротом који је највиша и најбоља ентелехија бића“ (Алишић, 2016: 24).

Када говоримо о Ероту као божанству коме мит приписује својство примордијалности, а стари Грци чак сопствено колена и старину изводе из порекла од тог бога, згодно је управо у што старијим доступним изворима и налазима потражити корен идеје о том божанском принципу. Из те поставке да Ерот сам нема родитеље, а родитељ је читавом роду и богова и људи, не само да можемо говорити о филозофској идеји праначела, већ се дата представа Ерота као оног који обједињава и спаја мушки и женски принцип у циљу рађања, може учавати и у занимљивим открићима каква проналазимо у археолошком наслеђу Балкана. Реч је о артефактима који више хиљада година претходе старогрчком периоду, односно реч је о добу раног неолита, када човек тек почиње бављење земљорадњом. „За ратарске заједнице карактеристична су, иначе, биокосмолошка схватања, у чијој основи је мистерија цикличног обнављања живота: рођење, смрт, поновно рођење“ (Стојић, 2011: 343), што, како ћемо видети, кореспондира са идејом Ерота као прастарог примордијалног божанства, односно ероса као силе иницијалне поларности и заправо плодности.

У Белици код Јагодине, 2001. године је откривена земљана јама првобитне дубине око једног метра, обојена црвеним окером што је боја крви и живота код старих народа, и испуњена са 80 фигурина од керамике, камена и кости, датираних на почетак неолита. „Предмети из Белице су највећи групни налаз фигуралних камених предмета у праисторији Европе. То је, такође, и највећи узорак фигуралне пластике у камену и кости са једног неолитског локалитета на свету“ (Стојић, 2011: 350). Фигурине су облог, јајастог облика, и углавном изображавају форму вулве, порођаја или фалуса. Археолог Милорад Стојић објашњава да се обред закопавања фигура које осликавају симболику плодности, најлакше може разумети преко митова о Великој Мајци и њеном божанском партнеру.

„За Инану-Иштар то је Тамуз, бог биљног света који умире и васкрсава. Трагајући за својим партнером Инана-Иштар долази у подземни свет. У Канану постоји исти мит – богиња Анат трага за мртвим Баалом, богом зимских киша, беспштедним борцем против неплодности. Богиња Нинхурсаг која је створила услове за земљорадњу (плодну земљу) час је у сукобу час сарађује са својим мужем богом Енкијем (Енки или Еа), богом воде. Исида тражи Озириса (или Хоруса). Афродита мора да пронађе Адониса, бога вегетације. Деметра не зна како да поврати своју ћерку Персефону из подземља, из ропства Хада, бога подземља, без кога нема вегетације нити богатства“ (Стојић, 2011: 345).

За неолитског земљорадника, данас очуване верзије наведених митова, некада би представљале јасну слику дешавања на почетку сваке вегетацијске године. Сила хтонске, земљане плодности, преко фигурица мушких и женских

божанстава које би се одлагале у подземну одају – имала би улогу да се излије на надземни свет и учини да нова вегетација никне и донесе плод. Управо на том месту долазимо до најранијих представа феномена означеног као *ерос*. Нова година је за старе ратарске народе почињала са „новим летом“, односно са појавом нове вегетације на пролеће, када уосталом и настају нови *годови* на стаблима, али и *годови* на роговима *јарца*, *дионизијске* животиње која се јари око Ђурђевдана, а за њу се веже и изразита похотност јер је јарац свакодневно спреман за парење. Самим тим, не чуди што је прабалканско становништво нову годину традиционално славило на данашњи Ђурђевдан, односно прет-хришћански Јариловдан.

„У најстаријој прошлости, у неолиту, Ђурђевдан, илити Јариловдан је заправо био дан када Сунце коначно побеђује зиму и добија јарост неопходну да изнесе вегетацију и плодове од којих је зависио опстанак човека. Реч јарост је у вези са речју *јурити*. Постоје и дублети *јара-жар* и *јурити-журити*. (...) Одатле и енглески назив за нову годину *New Year* (Њу Јр), немачко *Neujahr* (Ној Јар) и сви други германски називи за годину: *Nyår, Nýtt Ár...*” (Шаргић, 2020: 276).

Налазећи заједнички садржатељ поменутих речи које означавају ново кретање вегетативног круга године (*јара*, *жар*, *Year*, *Neujahr...*) али и речи *ерос*, видимо да се та заједничка потка налази у слову *р*. У Платоновом *Кратилу*, расправља се између осталог и о пореклу речи *ерос* (*Кратил*, 398ц, 420б), али и о смислу слова *р* (*ро*), на начин да се речи и етимологија не посматрају у десосировском смислу где је ознака тек договорени знак за означено, већ у духу *кратилизма*:

„И Кратил истину вели кад каже да су имена дата стварима према њиховој природи и да не може сватко бити творац имена; само онај ко има очи упрте у природно име сваке ствари може придати идеју и словима и слоговима“ (Платон, 1976: 27–28; 390е).

„СОКРАТ: Очигледно је да се први именодавац водио по смислу ствари и да је према њему постављао имена; то је наша мисао, зар не?“ (Платон, 1976: 77, 436б).

А смисао слова односно гласа *р*, следећи оноματοпејски, звучењски и значењски саобразан начин етимолошког размишљања, у *Кратилу* је одређен као глас кретања и чврстоће (*Кратил*, 434с), што изразито комплементира са претходно навођеним објашњењима о *новој јари* као периоду године од када Сунце појури, разјари се и ражари (Шаргић, 2020: 276). Уз то, и појам *ероса* у грчком смислу, неодвојив је од својства кретања:

„Веза свеопштег јајета и крила, као и порекло птица којима је родитељ Ерот према Аристофану, приказује целину вечне младости и полета, показује основну карактеристику овог бога, а то је „кретање“. Из тог разлога је нити једна друга митолошка представа било којег бога нити може надмашити нити може умањити. Ту налазимо и разлог зашто је у Аристофановој верзији приказа бога Ерота, у комедији *Птице*, управо птицама бог Ерот родитељ, док је такође код Платона у *Федру* душа „перјана“ односно љубав омогућује да душа „добије крила“. Душа се покреће због „животног даха“ или *ερος*-а, душа дише помоћу Ероса, а Платон је отишао и корак

даље, душа „напредује“ искључиво ерос-ом, узрок томе је што је душу још код Хесиода бог Ерот „покренуо“ у свим бићима“ (Алишић, 2016: 25).

Представу ероса као примордијалне божанске силе, којом се примарно упућује на помињано ратарско становиште где се ерос сагледава у контексту вегетативног процеса (а тек секундарно би се могла изводити апстрактна филозофска тумачења попут горенаведеног), налазимо и на рељефу бога Фанеса из 2. века н. е., изложеног у музеју у Модени у Италији. На рељефу је приказан крилати Ерот унутар космичког јајета које је окружено зодијачким појасом (в. Теодосију, Калаханис, Маниманис, и Димитријевић, 2014: 936–937), што је готово дослован приказ силе ероса као динамике вегетативног циклуса унутар годишњег соларног круга.¹



Слика 1: Рељеф бога Фанеса из 2. века н. е., музеј у Модени у Италији.

¹ Напомињемо да се принцип ероса не мора односити искључиво на земљораднички култ плодности, јер се са изменом религијских култова посебно од херојског доба и масовније употребе гвожђа (1500 година пре н. е.), рађа култ соларног јунака и рата, када се и идеја ероса трансформише у култ просветљеног јунака. Из те традиције ће се развити и традиција куртоазне, па и романтичарске љубави, која презире свет чула и прокреацију у свету материје. Но, дата струја еросовог култа превазилази оквире овог рада, и о њој ћемо шире писати на другом месту.

Са друге стране постоје и каснији митови где је улога Ерота далеко мање важна, где он није примордијално божанство, већ је дете богова класичног грчког пантеона, најчешће Афродитин син који је представљен као Купидон, дечак са златним крилима и стрелама које су распаљивале погођена срца. Као такав, био је неукротив, дивал и без поштовања према старости и положају, па није сматран за бога коме би припала нека истакнутија улога (Гревс, 2003: 41). У Платоновом дијалогу *Гозба*, у Паусанијиној беседи, износи се објашњење порекла двају Ерота. Један је небески, пратилац старије, небеске Афродите, која нема мајку већ потиче само од бога Урана; други Ерот је обичан и пратилац је млађе Афродите, ћерке Дива и Дионе (*Гозба*, VIII 180e). Али, чак и када се са космичког плана пренесе на људски, природа ероса тежи двојствености и парадоксалности: „код Сапфе је он људски ερος као *слатко-горак*“ (Алишић, 2016: 28). Реч је о кованици која се приписује песникињи Сапфи (7. век пре н. е.), а из чега ишчитавамо и дубљи доживљај ероса код предсократовских старих Грка:

„Придев *слатко-горак*, у непосредности коју има тек скована реч, дозива чулни осет, противречни доживљај укуса, а тек потом, у пренесеном значењу, амбивитетни емотивни или естетски утисак (...) На непцима оставља укус, испрва слadak, а потом горак, указује на променљивост у љубавном односу, на симболичке преокрете у животу жеље, која својим утажањем доноси сласт, а својом неутаживошћу горчину – јер чим се ерос утажи, открије се да је својом природом заправо неизбежно неутажив. Открије се горчина.“ (Пилиповић, 2016: 119–120)

У цитираној студији Јелене Пилиповић, *Ка лепоти: еротолошко читање Сапфине поезије*, налазимо и поглавље „Двоструки пут“, у коме се алудира на Хераклитову мисао где се подвлачи истост анабазе и катабазе („*Пут нагоре и пут надоле један је и исти.*“ (према Пилиповић, 2016: 124)). Ауторка такав *двоструки пут* доводи у везу са објашњењем феномена ероса и код Сапфе и код Платона, али подвлачи и да је реч о схватању ероса по линији савршене супротности. Док је платонистички ерос описан у *Федру* и *Гозби* усмерен ка небеском, горњем и апстрактном, сапфијски ерос полази од тих начела да би тежио конкретизацији те апстракције (в. Пилиповић, 2016: 139).

У *Гозби*, где се расправе о Ероту одвијају из више различитих углова, поменута Еротова двојственост се најбоље читава кроз Сократову беседу у којој се уводи жена Диотима (од које је и сам Сократ инициран у љубавна питања и мудрост). Диотима Еротово порекло описује као спој крајности, обиља и оскудице, бога Пеора и Пеније. Пенију (оскудицу), Диотима ће одредити као даимона – ни бог ни смртник, већ *посредник* између тих двеју крајности. Од своје мајке Ерот затим преузима то даимонично својство, те се рађа као „велики даимон“, онај који повезујући човека са божанским, представља начело привлачења поларности унутар укупне космичке целине. На тај начин Ерот постаје нераздвојан и од човекове потребе да тежи узвишеном. И то је још једно својство које Ерот добија од мајке Оскудице. За разлику од богова који већ поседују мудрост, човек обузет еросом ће бити у стању жеље која по дефиницији јесте одсуство, немање жељеног, било да је реч о чулној, емотивној или духовној оскудици (в. Berg, 2010: 95–129).

Шта би двојакост Еротове природе изворно могла означавати, лишена бремена апстрактне филозофске мисли, а ближе приведена поменутом земљорадничком култу, покушаћемо реконструисати и назрети уз помоћ два парадигматска примера усмене књижевности као споне народног обредног живота и митске традиције.

2. Рефлекс жртвеног и жетвеног Ерота у народним баладама и романсама

Узевши у обзир претходно речено, стоји да је унутар првобитне Еротове природе могуће разграничити две алтернирајуће струје. Једна дејствује у сфери доњег (чула, прокреација, пандан јој је Афродита Пандемос, богиња љубави доступне читавом народу), а друга тежи уздицању (пролазак иза граница познатог, богиња небеске љубави Афродита Уранија). Додатно, у Сократовом објашњењу Ерота дознајемо да је реч о богу који је зачет од сила крајности и да је његова основна бит да буде медијатор између супротних поларитета. На тај начин Ерот је истовремено и чулан и трансцендентан, али и нешто изузето од тог, нешто што *стоји на граници* обе перспективе самом својом природом рођеном у сусрету супротности. Односно, кроз сажимање двају усмерења и двеју природа, Ерот иницира прапокрет и поставља динамику кретања живота.

Идеја о Једном, из кога се диференцирају остале појаве које сачињавају свет, може се пратити од архајских корена неолитског човека и његових биокосмолошких представа стварности. Усмена књижевност и њена склоност ка конзервацији прастарих митско-обредних законитости, може нам послужити као мост и веза са најстаријим доживљајем ероса као најпре примордијалног, а затим и животворног принципа:

„Тако, док митолошке лирске народне песме, описујући делатности богова и натприродних бића, асоцирају на стварање света, остале лирске врсте певају о његовом сталном обнављању. Заједница кроз њих, да би заштитила и посветила сејање, жетву (календарски обреди), рађање, венчање, смрт (обреди прелаза), настоји да успостави однос са светим поретком, односно са силама које су га створиле. Рефлектујући комплекс ставова према земљи и космосу, она је постала имплицитна теорија универзума. Та поезија је, директно или скривено – будући да је архајски човек који ју је створио био у симбиози са светом као средиштем живих сила све док није започело његово растакање – певала о истом и о Једном.“ (Карановић, 2010¹: 62–63)

Полазећи затим од блискости митско-архајских садржаја и народне књижевности², литерарне обрасце који би чували одраз две димензије Ерота као бога, односно ероса као универзалног начела, потражићемо у две усмене књижевне врсте које управо припадају врстама „на међи“ (лирског и епског). Реч је о народним романсама и баладама, односно о подгрупи тих песама са одређеним типом љубавне тематике.

² Подаци које данас имамо о боговима конкретно грчког пантеона, потичу пре свега из усмених (дакле ведских) извора, најпре Хомерових и Хесиодових епова (Гречл, 2008: 5).

Интернационални мотив несрећних љубавника којима родитељи ускраћују право на личну срећу (Живковић, 1986: 64), један је од најчешћих мотива који у различитим варијантама налазимо у основи великог броја народних балада. Ако бисмо користили класификацију именовања те групе варијаната насловом најпознатије песме у групи, односно синтагме која обухвата садржину (Милошевић Ђорђевић, 1975: 501), групу балада којом ћемо се бавити, назвали бисмо *Омер и Мерима*.³

Као тим баладама комплементарна подгрупа лирско-епских народних песама издвајају се романсе са сличном љубавном тематиком. У њима нема трагичног расплета какав налазимо у баладама, визија света је далеко ведрија, а јунаци спремни да се суоче са изазовима које им околности намећу. За наш рад ће од важности бити она група романи која произлази из истих тематских оквира као баладе из групе *Омер и Мерима*, али је за разлику од тих балада, начин разрешења изазова у служби живота. Ту групу романи, по именима јунака из једне од њих где је тематизован поменути тренутак када се љубавни пар налази пред одлуком да ли се препустити нагонској жељи или чинити према жељи родитеља, назвали смо *Јагода и Радоје*. Већ ономастичком симболиком назив те групе романи упућивао би на витализам и радост, док имена Омер и Мерима у себи чувају корен „мр“ који у нашој и не само у нашој језичкој традицији открива везу са смрћу (сМРт, уМРети, МРтво, МиР, сМиРај, уМоР...), чиме је у суштини наговештен танатолошки смер деловања нагонског. Дакле, док у баладама постоји тежња ка смрти и дејствовање сила танатоса као негативног ероса, у романсама налазимо окренутост животу (позитивном еросу). Управо с обзиром на наведену разлику усмерености ероса, ка смрти или ка животу, биће могуће говорити о пријемчивости балада да резонују са сижејном основом *мита о романтичној љубави* из куртоазне традиције Запада, док ће романсе ипак бити склоније карневалској визији света.

Тема смрти љубавника који се живота одричу након суочавања са материјалним препрекама за остварење њихове страсти, јесте и тема корпуса наших народних балада које смо према тематско-мотивском језгру означили називом *Омер и Мерима*. Ако погледамо назначену групу балада у антологији Зоје Карановић („Иво и Јелица“, „Несуђено вјенчање“, „Павлова женидба“, „Јово и Мара“), видимо да се као препрека остварењу циља (венчања са вољеним/вољеном) увек изнова јавља родитељска одлука. Тој одлуци се јунаци ни у једном случају не супротставе конкретним чином који би био заснован на активном животном принципу (попут бунта, самовоље, младалачке дрзновитости јунака романи). Мит се у датом типу балада једнако реализује тако да родитељска одлука бива испоштована, а животи обоје љубавника окончани. Готово као да се чекало на најмању опреку замишљеној визији живота да се пронађе разлог за закорачење у смрт и то са неком посебном мистичном слашћу.

У романсама са сличним сижеима („Јагода и Радоје“, „Чини Стојанове“, „Прво мука, па добро“ (в. Карановић, 2010²: 194 и даље)) запажају се преокре-

³ За више података о варијантама песме о Омеру и Мерими, погледати чланак Илије Николића „Мотив о смрти Омера и Мериме у српскохрватској народној поезији“.

ти управо у служби превазилажења препрека које би у баладама водиле искључиво трагичком разрешењу. Реч је о томе да јунаци романси никада не улазе у онај ниво несвесног који се додирује са архетиповима мита везаног за јунаке и садржаје који почивају на жртвеном моделу. Уместо тога, јунаци романси остају одани конкретном, свакодневно-обредном моделу, те се нагонске силе ероса из несвесног усмеравају ка вани, ка стварању у најприроднијем смислу.

У расплету појединих балада након смрти јунака налазимо интересантне слике богате флоралном симболиком где се на одређени начин у дослуху са природом која је сва у трансформацијама и циклусима, пострадали љубавници претварају у биљке да би макар кроз тај вид постхумног бивствовања проживели потребу једног за другим која се кроз брак није смела остварити. Реч је заправо о веровању „да је самоникло биље на гробу залог загробног „венчања“, по правилу (у народним песмама) само оне љубави која за живота није добила благослов“ (Крњевић, 1997: 146).

„Он је опал к сунчану исходу,
а она је к сунчану заходу.
На њи расте роза шипковина,
на њем расте трсак мушкателов (...)
нег' то јесу два драги мед собом.“ (Крњевић, 1978: 230)

У балади „Иво и Јелица“, варијанти цитиране песме, јунаци након смрти задржавају не само симболичку паралелу са биљкама, већ добијају додатне антропоморфне карактеристике. Народни певач им даје глас и њихов разговор обликује тако да заиста подсећа на какву брачну расправу, заједно са замеркама и пребацивањима, међутим, како је све стављено у контекст после смрти, очувана је и свечаност баладичног тона.

„Из њег ниче винова лозица,
А из Јеле витак борака расте;
Лозица се око бора вија,
Као свила око ките смиља.
Мртва Јела говорила Иви:
„Што се вијеш око мене мртве,
Кад нис' ћио око мене живе?“
„Није дала остарела мајка,
Земљица јој кости изметала!“ (Карановић, 2010²: 85)

У обе издвојене баладе истиче се заједнички мотив старе мајке која одлучује над судбином једног од јунака (мушког). Син се повинује избору мајке, али не и животу са недрагом. Разрешење се одвија на поменути начин – смрћу заљубљеног пара. У приказаном моделу парадигматично се ишчитава један митски образац какав најчешће срећемо у бајкама, а који говори о одрастању и сазревању јунака. Потребно је да царевић напусти примарну породицу, да се суочи са вештицом, змајем и другим препрекама (које све заправо одражавају репресивни модел примарне „уроборос мајке“) и да заслужи принцезу, односно да из архетипа Велике Мајке издвоји архетип равноправне партнерке. У књизи

Велика Мајка јунговац Ерих Нојман као најстарији облик архетипске свести наводи симбол круга, односно уробороса – змије која прождире свој реп. Ту се заправо крије мит о великој, самодовољној Мајци свег живота, при чему је уистину реч о несвесном људске психе. Да би до, јунговски речено, индивидуације могло доћи, неопходно је да се унутар несвесног издвоји свест (унутар мрака светло) која се огледа кроз степен индивидуалности и самосталности у делању. Управо зато бајка захтева да јунак сам крене на пут, одвајајући се од угодне сигурности дома (заштите али и репресије Велике Мајке).

На примеру балада из тематске групе *Омер и Мерима*, кроз родитељско (и најчешће мајчино) деловање које се супротставља вољи јунака и ту вољу без поговора себи подређује, читавамо још увек недовољно уздигнут ниво свести тих јунака:

„Онда Иво говорио Јели:
 „Ево ти је тврда вјера моја,
 Да се никад оженили нећу
 Док ј’ у селу Јелице ђевојке.“ (Карановић, 2010²: 84)

Иво Јелици заиста не обећава да ће се њоме оженили, нити Јелица то обећава Иву. Они су јунаци који нису ни били спремни на тај степен осамостаљивања у служби индивидуалног животног принципа. Стога у наставку исте песме имамо прилику да видимо сву слабост и подређеност Ивове „тврде вјере“ вољи „своје старе мајке“ (Велике Мајке):

„Пита Иво своје старе мајке:
 „Оћу л’ водит Јелицу ђевојку?“
 „Неш водити Јелице ђевојке;
Водићемо (Курзив Ј. Ј.) говорушу Јању.“ (Карановић, 2010²: 84)

Јунаци балада су окренути неумољивој матици кретања судбине чији центар никад није у њима самима већ негде изван, а најчешће у одлукама „уробороског“ родитељског, оног које припада колективу односно несвесном – њихова жртва је предодређена и неопходна, јер њу захтева само божанство Мајке свеопште плодности. Иако ерос у баладама бива наизглед заустављен, његова кретња је заправо само преобликована у посмртни, односно васкршњи облик плодности, што би било и образложење претварања љубавног пара у различите врсте биља након смрти. За разлику од тог, а посредством ласцивног, хуморног – карневалског, у романсама најпре нема морализаторског односа ни према себи ни према другоме, јунаци сами одлучују над својом судбином, (љубавне) одлуке се спроводе хитро, а често откривамо да су се већ остваривале и непосредно пре опеваног тренутка (као у романси „Јагода и Радоје“), те на тај начин оне сликају ерос свакодневног живота.

Као што Хатица Крњевић истиче, баладе и романсе су *два вида* испољавања виталне енергије: „У романсама је све учињено спољашњим док је балада продор према *унутра*, при чему је уочљива стваралачка дисциплина и тежња да се сугестијом више исказе но што се казује“ (Крњевић, 1980: 62). Док у

романсама ерос тежи да се испољи и упркос свим препрекама оствари у свету, у баладама се суочавамо са необјашњивом пасивношћу јунака пред одређеним заповестима које им бивају изречене. Ту пасивност, односно неснађеност јунака, приписаћемо заступљености несвесног унутар приповедног света балада. Несвесно се ту, на сличан начин као у бајкама, испољава преко уплива различитих митских бића у судбину јунака, било у конкретним формама (виле, демони, свеци, Бог), било као „необјашњива слепа сила која покреће догађаје и управља јунацима, у облику стихије или као последица магијских поступака... У таквим случајевима свет за јунака постаје непознат, недокучив и несавладив, па се он у њему осећа као странац“ (Карановић, 2010²: 13). За нашу тематску групу балада везују се опасности (слободно можемо рећи: из колективно несвесног) које вребају у оној фази обреда везаној за незрелост јунака пред изазовима полне зрелости. Гледајући из позиције фолклора, ту је реч о „опасностима које јунацима прете кад се жене или удају, односно кад прелазе границу „тесног“ затвореног простора и улазе у спољни, безгранични, непознати свет, у коме се налазе предмети и појаве које нису освојили и које нису у стању да савладају“ (Карановић, 2010²: 44). Поново, у романсама насупрот томе не затичемо никаква чудесна створења, нагонско је здраво, витално, оспољашњено, те нема потребе за митизацијом несвесних сила.

Зоја Карановић ће такође истаћи да порекло балада може бити везано за ону фазу обреда у којој је требало понудити жртву, односно ослободити се оног чиниоца који ремети равнотежу у животу природног тока („издвојити га“). Јунаци балада у том случају преузимају унапред одређене улоге што их свакако приближава јунацима мита. Изједначивши се са унапред задатим, митским, јунаци се заправо сасвим спуштају у уроборос несвесног, те њихова слободна воља и могућност да делују мимо усуда престаје да постоји.

„Овакве песме, певајући о немогућности остварења љубави, или о њеној разорној снази, илуструју кризу интеграционог процеса. Интеграциона криза/неуспела иницијација, рефлектује се и у оним песмама које певају о несрећној љубави, онда када се њеном остварењу испрече више силе“ (Карановић, 2010¹: 52).

И поред тога што поменуто баладе представљају застој у иницијацији, оне јесу обредне песме (в. Карановић, Ђукић, 2008: 101) и самим тим ерос који је привремено заустављен, означава неопходну фазу у циклусу плодности. Јунаци балада су предодређени да испуне улогу жртве зарад добробити колектива, као што се део жита увек мора издвојити и сачувати, да би након полагања у земљу могао да да род.

За супротни пол обреда („интегративни“), онај који је везан за повратак плодотворних сила и прославу жетве – везују се романсе. Јунаци романси су окренути овоземаљском и чулима, те се зато другачије постављају према очекивањима митског, и зато је њихова способност деловања у многоме већа:

„Романса пак која се, као и балада, заснива на миту и ритуалу, „одбацује“ своју митску основу. Она се, такође, бави ликовима у некој заједници чија се равнотежа привремено нарушава, али, за разлику од баладе, романса успоставља равно-

тежу с лакоћом и једноставношћу која не дира у интегритет јунака. Док је балада окренута расапу, романса „игра на карту“ интеграције.“ (Карановић, 2010²: 28)

И поред сижејне сличности између забрана, препрека и смрти љубавника у баладама, са истоветним обрасцем из мита о романтичној љубави какав доспева у књижевност, потребно је истаћи да између та два модела постоје дубоке и суштинске разлике. Дени де Ружмон у књизи *Љубав и Запад* описује деловање страсти на (заљубљеног) појединца на следећи начин: „Љубав у значењу страсти, супротна је животу! То је исцрпљивање бића, аскеза без оностраности, немоћ да се воли оно што је присутно уколико се не замишља оно што је одсутно; најзад, то је бесконачно бежање од поседовања“ (Ружмон, 2011: 220). Страст ту не само да одузима виталну енергију појединца већ му онемогућава и учествовање у животу колектива, и пре свега остваривање брака као утврђеног модела опстанка заједнице кроз породицу и децу:

„Јер, романтична љубав није она љубав која је усмерена ка другом људском бићу, романтична страст је увек усмерена ка нашим сопственим пројекцијама (...) Задатак избављивања љубави из романтичне каљуге почиње скретањем погледа ка унутрашњем (...) А онда је време да преусмеримо свој поглед поново ка споља, према људима од крви и меса и према односима које са њима градимо – морамо да спознамо принципе „људске“ љубави“ (Џонсон, 1992: 7).

Уласком у световну књижевност, мит о романтичној љубави, односно мистична позадина витешко-подвижничког култа на којој се такав мит могао засновати, бивају испражњени од првобитних значења, и сведени на раван људских илузија и пројекција о другоме. Изворни култ соларног хероја или мистика подвижника, утемељен је на презиру према свету материје и чула, а апологији бесмртности духа након смрти. Такав култ не потиче из земљорадничке, већ из ратничко-свештеничке касте, и самим тим почива на темељно различитим полазиштима при доживљају ероса. Плотска љубав, циклично обнављање земаљске плодности и рађање унутар материјалног света су зато страсти еросу који је усмерен обожењу и надилажењу пропадљивих чула.

Стога се тема наизглед једнако фаталистичке љубави у баладама из тематског круга који смо назвали *Омер и Мерима* ипак не би могла подвести нити под психолошки образац описан као „страст усмерена ка сопственим пројекцијама“ световног романтичног мита, нити би се могла сместити у оквир мистичног херојског култа који настаје кроз негацију култа плодности. Уместо тога, дате баладе функционишу унутар обредног живота заједнице којој од препорађања и микро- и макросвета, зависи опстанак. Тај обредни живот подразумева препреке које било да се премосте и заобиђу (романсе), било да проузрокују привремено искључивање из заједнице (баладе), оне никад неће бити у служби заустављања живота, већ увек у служби трансформације ради наставка ероса у новом кругу. За јунаке романси, тај нови круг ће значити успешно пређену иницијацију (полна зрелост, брак). За јунаке балада значајне транспоноване сила плодности у нови вегетацијски круг – као што су ранонеолитске фигурине из Белице, изображене у симболе плодности и рађања, најпре

закопаване у земљу, да би се имитативном магијом сила рађања и живота затим пренела на надземни плод.

У споју ероса из балада и ероса из романси, односно „на међи“ еросових алтернативних крајности: отварања прозора за онострани свет у баладама и чулне запаљености којом се одржава виталистички контакт са видљивим светом, обредно стваралаштво открива и чува знање о еросу као биокосмолошком покретачу.

Када Сократова Диотима објашњава природу Ерота као демона посредника између људи и богова, то демонско се описује тако да се „оно налази у средини између једних и других, оно испуњава простор између њих, тако да је васељена сама са собом повезана“ (Платон, 2015: 66). А то својство свеprisутног посредништва између крајности, послужиће у даљем дефинисању појма љубави. Љубав ће Диотима означити као тежњу за лепим и добрим који би се вечно могли поседовати. За већину људи, као и за цео живи свет та тежња ка својеврсној бесмртности, огледа се у рађању: „оно чега нестаје и што стари оставља друго ново какво је и само било“ (Платон, 2015: 75). Притом, допрети до „вечно лепог и непропадљивога“, јесте највећа љубавна тајна. До ње се према Диотими долази кроз увид у општу лепоту, у оно што остаје исто и кад се све друго мења, рађа и пропада, док Сократ управо Ерота сматра за најбољег „помоћника људској природи“ у доласку до спознаје „вечно лепог и непромењивога“.

Иако смо претходно у раду кроз практичан пример балада и романси, указали на две историјске крајности испољавања ероса унутар обредног земљорадничког кључа, занимљиво је да ни једна ни друга не могу изразити Еротову природу, заобилазе је управо јер Ерот дејствује у сталној (свакодневной) динамици некаквог „средњег пута“.

Начело које се окреће слављењу живота, плодности и циклусима нових рађања, налазило се у основи паганских матрицентричних култура, којих је Диотима највероватније и сама представник. Ерос је у то предолимпијско предпатрицентрично време, имао улогу продужења врсте, али је учествовао и у преношењу имитативне магијске везе сексуалног и животног на плодност у најширем смислу (њива, стоке, године). Када Зоја Карановић указује да су баладе везане за приношење жртве у обреду, док су романсе слика васкрса новог живота, ми у бити добијамо слику сетве (жртве, смрти семена), ради поновног рођења у новом вегетацијском кругу. Ерос је кретање кроз смену живота и смрти, али у неолитском обреду, жртва (баладично) јесте семе које се оставља за нову сетву, док су романсе аналогне семену од ког се прави и једе хлеб.

За обезбеђивање свете плодности у ратарској заједници често је важно суздржавање од сексуалних односа, било да је реч о невиности девојке пре брака, или о суздржавању сејача од губитка семена пред обред сетве на њиви⁴. Ту

⁴ „И наш народ сматра да је телесни акт нечист и да може човека да огреша, да га учини неспособним за култне радње. По природи саме ствари примере за овакво схватање лакше је покупити усменим путем, али их има забележених и у етнографској литератури. Пред причешће, наима, мора се бити чист а *tebus veneriis** (СЕЗ, 19. 1913, 12); ко је одређен да вади освешену,

се поново ради о биокосмолошком погледу на свет, где је за васкрс новог живота неопходно привремено жртвовати, суспрегнути елементарну нагонску силу. Отуд долазе и митови о кастрацији недовољно осамостаљених богова-синова који материнском уроборосу служе као вид аутооплодне (в. Нојман, 2015).⁵

Зато у оквиру култа зачетог у неолиту не можемо говорити о жртви као узвишеном небеском еросу, а плоду као општенародном еросу, једнако су важни и то двојство је интегрална бит ероса као принципа цикличног *кретања* читаве живе космичке структуре. У слици сеновитих биљака: бор, винова лоза (в. Чајкановић, 1985: 38, 64), које ничу на гробу умрлих љубавника, читавамо управо ту васкршњу обредну симболику чак и у оквиру баладичне, односно жртвене реторике.

Литература

- Ališić, Željka. (2016). *Platonov pojam erosa*, doktorska disertacija. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Аристофан. *Облакиње; Птице*. (1963). Милош Н. Ђурић (Prev.). Београд: Нолит.
- Berg, S. (2010). *Eros and the Intoxications of Enlightenment – On Plato’s Symposium*. New York: State University of New York Press, Albany.
- Graves, R. (2003). *Grčki mitovi*. Zagreb: CID-NOVA.
- Grečl, Domagoj. (2008). Homer i Hesiod – glavni izvori za poznavanje grčke religije. *Latina et Graeca*. XXVII (14), 5–19.
- Živković, D. (Ur.). (1986). *Rečnik književnih termina*. Београд: Нолит.
- Карановић, З. (Прир.). (2010¹). *Антологија српске лирске усмене поезије*. Београд: Завод за уџбенике.
- Карановић, З. (Прир.). (2010²). *Антологија српске лирско-епске усмене поезије*. Београд: Завод за уџбенике.
- Карановић, З., Ђукић В. (2018). *Виј се, венче драго, завијай се* (сватовске песме у контексту обредне праксе из села око Белог Тимока – теренска истраживања). С. Ћирковић (Ур.), *Тимок. Фолклористичка и лингвистичка теренска истраживања 2015–2017: зборник радова* (стр. 99–118) Књажевац: Народна библиотека „Његош“; Београд: Удружење фолклориста Србије.
- Крњевић, Х. (Прир.). (1978). *Антологија народних балада*. Београд: СКЗ.

живу ватру, тај мора бити чист најмање претходну недељу дана (С. Тројановић, Ватра, Београд, 1930. 79; 130); исто тако, онај кога су одредили да сеје (што се сматра за религијску радњу), „од времена избора па докле год семена не посеје, не сме са женском имати односа, па ни са својом венчаном женом“ (С. Тројановић, Главни српски жртвени обичаји, Београд, 1911, 15; нетачно схваћено као „жртва од задовољства“, стр. 23)“ (Чајкановић, 1973: 184).

⁵ Многе касније традиције ће се у потпуности темељити на прослављању „романтичарског“, апстиненцијског ероса – оног који одбија телесно сједињавање, а слави смрт љубавника – од гностика и њихове божанске Софије, преко куртоазног култа узвишене Даме до источњачких тантричких учења о буђењу успаване кундалини и просветљењу до ког се долази контролом оргазма, али те традиције не прослављају култ плодности најстарије богиње Мајке, већ обожење и ослобођење од материјалног.

- Крњевић, Х. (1997). *Утва златокрила*. Београд: „Филип Вишњић“.
- Милошевић Ђорђевић, Н. (1975). Речник усмених књижевних родова и врста (II). *Књижевна историја* 7 (27), 499–510.
- Николић, И. (1958). Мотив о смрти Омера и Мериме у српскохрватској народној поезији. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*. Поповић П. (Ур.). 24 (3/4), 294–300.
- Нојман, Е. (2015). *Velika majka*. Београд: Fedon.
- Пилиповић, Ј. (2016). *Ка лепоти – еротолошко читање Сапфине поезије*. Нови Сад: Академска књига.
- Platon. (1976). *Kratil*. Prema oksfordskom izdanju s грчког превео Dinko Štambak. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta.
- Platon, (2015). *Gozba ili O ljubavi*. М. Ђурић (Prev.). Београд: Dereta.
- Ружмон, Д. (2011). *Љубав и Запад*. Београд: Службени гласник.
- Стојић, М. (2011). Белица – пример култа плодности из старијег неолита (крај VII миленијума пре н. е.). К. Марицки Гађански (Ур.), *Антика и савремени свет: религија и култура: зборник радова* (стр. 341–355). Београд: Друштво за античке студије Србије.
- Теодосију, Е., Калаханис К., Маниманис В., Димитријевић М. (2014). Појам хаоса: од космогонијског хаоса у старој грчкој философској мисли до теорије хаоса у модерној физици. М. С. Димитријевић (Ур.), *Развој астрономије код Срба VII: зборник радова* (стр. 933–944). Београд: Астр. друш. “Руђер Бошковић”.
- Чајкановић, В. (1973). *Мит и религија у Срба*. Београд: СКЗ.
- Чајкановић, В. (1985). *Речник српских народних веровања о биљкама*. В. Ђурић (Прир.). Београд: Српска књижевна задруга: Српска академија наука и уметности.
- Џонсон, Р. (1992). Психологија романтичне љубави, *Културе Истока*. IX (31), 4–7.
- Шаргић, Александар. (2020). *Српски поглед на свет*. Крушевац: самиздат.

Jovana Josipović

ON THE CROSSROAD OF EROS'S ALTERNATIVES

Summary

In the interpretation of eroticism within different literary and cultural-historical approaches, two alternative variants stand out, which derive from polarity as an ontological property of eros. Starting from dynamic polarity as the primary property of eros, the paper discusses the duality of the mythical god Eros. That eros property is viewed as a reflection within the cultural environment (of the Neolithic farmer) on the basis of Plato's writings, archaeological and ethnological material and erotological and psychological literature. Through the example of love with obstacles in folk ballads and romances, the paper shows the two poles of eros aspirations, emphasizing the importance of an integrative approach that observes eros alternatives through cosmic balance of both the procreative and romantically mystical eros principle.

jovanajo90@gmail.com

ПОЕТИЧКЕ АЛТЕРНАТИВЕ ЕРОТСКОГ ГОВОРА У ПРИПОВЕТКАМА БОРЕ СТАНКОВИЋА

Апстракт: Предмет истраживања овог рада је поезика еротског доживљаја у приповеткама Боре Станковића. Контролисана и цензурисана тематизација еротског у српској књижевности епохе реализма и његова рестриктивна реторика условиле су потребу за применом алтернативних поступака у поезици еротског писма. Страдање јунака, опседнутог љубавном патњом и жудњом под притиском крутих норми патријархалног морала једно је од честих тематско-мотивских одређења у приповедној прози Боре Станковића. Интимни конфликт јунака прераста у напету личну драму, а потиснути ерос добија свој деструктивни вид са трагичним исходом. Теоријско методолошки оквир рада обухвата ставове С. Фројда, Ж. Батаја, М. Епштејна, В. Јеротића, Ј. Стриковића. У раду се истражују функције лирске народне песме, говора тела, описа природе, као алтернативних поступака поезике еротског у приповеткама *Стари дани*, *У ноћи*, *Станоја*, *Покојничка жена*, *Увела ружа*, *У виноградима*. Циљ рада је да се указивањем на естетски учинак наведених поступака на нивоу метафоризације, симболизације, сублимације допринесе свеобухватнијем сагледавању поезике Боре Станковића.

Кључне речи: еротски говор, патријархалне норме, приповетка, алтернатива, симболизација

1. Уводна разматрања

Објективна слика друштвеног живота, као једна од доминантних одлика књижевности епохе реализма, подразумевала је контролу или елиминацију свега што је одређивано као субјективно, индивидуално, непожељно и неусклађено са поезиком епохе. Према сфери еротског, као људског најинтимнијег, реалисти су били веома рестриктивни, те је тематизација еротског игнорисана или прикривана. Иако су реалистички текстови заобилазили еротски чин и еротски говор, у реалистичким поезикама препознају се различити модели трансформисања овог дискурса. Тамо где није игнорисан и лишен описа, еротски говор је преношен кроз инсинуације, симболе, елипсе, асоцијације или исказиван алтернативним жанровима, те се истраживањима утврђује његово континуирано постојање, упркос доминантним стратегијама одклона (Вукићевић 2011: 20–27).

У српској књижевности почетком XX века у прози Боре Станковића о људској интими се приповеда отвореније и слободније, а еротско је доминантни мотивацијски покретач. У овом раду истражујемо алтернативне поступке

еротског писма Боре Станковића. Тематизација еротског није подразумевала потпуно ослобађање еротске реторике. Станковићев еротски говор није сасвим отворен ни директан, већ је још увек говор у назнакама, супституисан другим говором, који свој естетски учинак остварује синтезом фолклорне традиције и модерне психолошке нарације, као и поступцима симболизације и сублимације (Милосављевић Милић 2013: 73). Ова проза сугерише да еротика није нешто банално и обично, већ тајанствено, неодређено, нуминозно, трајно и дејствујуће, како за јунаке, тако и за савремене читаоце. Станковић је додирнуо архетипско – тајанственост и недоживљеност љубави до краја, препреке које се налазе на путу остваривања еротичне жеље у човеку. У нормалном развоју еротска и сексуална компонента налазе равнотежу. Зрела личност налази у жељеној особи задовољење оба осећања. Расцеп се јавља код оних које то немају, које су или имале несклад у детињству или су касније доспеле у кризе, код тзв. неуротских личности (Јеротић 2016: 7–8). Код човека обузетог страшћу страст може бити јача од телесне жеље, те упркос осећањима којима је праћена, доноси неспокој и поремећај. Тако срећна страст подразумева силан немир, а срећа до које се може стићи и у којој се може уживати упоређује се са својом супротности, патњом (Bataj 2009: 19). Човеков еротизам разликује се од анималне сексуалности по томе што доводи у питање унутрашњи живот. У човековој свести еротизам је оно што у њему доводи биће у питање. Еротизам можемо сматрати сексуалном активношћу човека (која није и нужно еротска) само уколико се она разликује од животињске, кад није просто анимална (Bataj 2009: 27). Јунакиње Станковићевих приповедака су углавном страсне, чулне жене сличних судбина. Против своје воље продате или удате за старије мушкарце, пропалице, пијанице, кријумчаре нужно спутавају и крију своју љубавну чежњу. Неостварљивост чежње условљена је неповољним односима средине или неком надличном и надсрединском компонентом, а особа престрашена и принуђена на потискивање, поништавање, брисање еротског и свођење сексуалности на анимално (Јеротић 2016: 10). Као илустративни пример наводимо јунакињин стресни и болни доживљај прве брачне ноћи у приповеци *Покојникова жена*.

„Једва се сећа: кад јој је пукла и последња копча на јелеку, оголила јој се прса, снага, она осетила додир мужевљева кошчата тела уза своје, да је, пошто је узалуд покушала да се извије из његова наручја, пала и, загњуривши лице у своје косе, трпећи проплакала. Даље? (...) А оно бежање прве ноћи, плакање у ноћи – никад. Никад више она не заплака... није о томе мислила. А да не би мислила о томе, зато се толико и уносила у посао... Покаткад, али веома ретко, почело би да код ње оно као долази, јавља се, почела би да јој прса играју, образи, уста сврбе... Она би тада, кривећи та своја прса, образе, сва зајапурена, очајно шапутала: ‘Ох, пусто остало’“ (Станковић 1983).

Као унутрашње, лично искуство еротизам није дат независно од објективних гледишта (Bataj 2009: 27–29). Заједница и живот утичу на ставове о еротском, на забране, те је човеково сексуално понашање свуда подвргнуто правилима, ограничењима која варирају у зависности од времена и места. Упр-

кос различитим захтевима и забранама заједница, људи су стекли извесност о постојању једног темељног правила: захтева да се подвргну забранама ма какве биле, те да су сексуалне слободе често недостижне (Bataj 2009: 36–43).

О разлици између сексуалности и еротике Михаил Епштејн наводи да је сексуалност примарна, систем забрана и ограничења које налаже цивилизација је другостепен, еротика је у том поретку терцијална. Она не представља ни нагост ни прикривеност, већ разодевеност. Еротика попушта стеге које је навукла цивилизација, али не да би вратила човека назад у природу, већ са циљем да га поведе даље, у област љубавно-телесног стваралаштва. Ерос је, као продукт цивилизације, далеко моћнији од полног инстинкта. Цивилизација представља само растући ерос, механизам његове проширене репродукције кроз савладавање. Традиције и табуи су она снажна преса пред чијим притиском се природни сок здравог инстинкта претвара „у опојно вино, од кога се врти у глави песницима и освајачима“ (Епштејн 2011: 31).

2. Закон средине и трагика ероса

У прози Боре Станковића ерос се као неискоришћена позитивна енергија претвара у свој деструктивни вид. Са психијатријског аспекта за Станковићеве јунаке може се рећи да припадају свету неуротичних, психопатских, полуделих, па и лудих људи. Трауматични доживљаји из раног детињства чине их несналажљивим. Они не припадају само свету прошлости, већ се могу препознати и у свету данашњице. Бора Станковић није само препознао, разумео и литераризовао пресудне утицаје закона средине који су креатори трагичних људских судбина, већ и неке људске унутрашње законе. У Врању његовог времена још увек је владала оријентално-исламска атмосфера у средишту чије културе је мирење са судбином, подношење бола и патње (патња и уздржавање постају синоними живота) изражено познатим исламским ставом „мактуб“ (написано), који се прихватио и код православаца овог краја (Јеротић 2016: 10–11). Детаљније истражујући са психоаналитичког аспекта, Владета Јеротић у огледу „Еротско у делу Боре Станковића“ истиче да не постоји ниједно ауторово књижевно дело које није прожето истинском (*manicos eros*) помамном жудњом за еросом, која се никада не остварује, али којој неко сећање, да ли оно из првих месеци блаженог живота са мајком после рођења, или још пренатално, или још даље, преегзистентно, по Платону, не да мира, но као страни бодеж пробада и наводи на кретање ка висинама, али и баца стрмоглаво у бездане дубине. Одговор на питање зашто се ниједна љубав у овим делима не остварује може се тражити у чињеницама да се љубав недовољно тражи ако се жели снажно. Разлог нису само недовољне страсти онога који воли, већ и унутрашње забране различитог порекла које саму страст нагризају. У књижевној критици се као разлог тематизације неостварених љубави у прози Боре Станковића најчешће истицао ауторов аутентични доживљај трагике ероса, као последица социјалне средине и патријархалног морала или као последица оријентално-исламске атмосфере, која је још увек владала на јужним просторима (Јеротић 2002: 154–155).

Разматрајући ликове са психијатријско-психолошке стране, Јован Стриковић истиче неизбежно уважавање социјалног контекста са свим оним што социјална психијатрија диктира. Ослобађања 1878. била су огромни културни процес који је задесио тај простор у који је тешко долазио и теже се примао страни културни образац. Последице су се одразиле на све облике живота у којима су генетски код и цивилизацијски ход прекинути изненада, што је један од узрока потпуне алијенације и обескорењивања појединца до апстракције. Тек након тога постаје видљиво све оно што је та култура санкционисала, бранила као своју митолошку основу која је до тада господарила њоме (Стриковић 2016: 78).

У Станковићевој прози еротска реторика провлачи се кроз трагично виђење света. Забране којима би се јунак супротставио угрожавају његову психофизичку стабилност изазивајући фрустрације и кривицу. „Станковић даје веома снажне описе тјелесних и перцептивних промјена код јунака. Тако да нас у тренуцима пресудним за ликове уводи у њихову свијест кроз приказивање реакције њиховог тијела и њихових чула“ (Максимовић 2011: 71). Јунаци се најчешће не препуштају нагонима, већ повлаче. Чак и када их понесе љубавни занос (*Увела ружа*, *У ноћи*) они су свесни поражавајућег исхода. Одступање и негирање конвенција, подразумева изопштење из заједнице. Станковићеви јунаци воле, пате, трпе, ћуте, повлаче се, гасе кроз песму, алкохол и исцрпљујући физички рад.

Обликујући главне теме своје прозе као што су неостварена љубав, еротски доживљаји, носталгија за детињством, одлазак интелектуалца из завичаја у град, Станковић разрађује посебне механизме еротског писма применом одређених алтернативних поступака. Станковић уводи трагично стилизовану лирску љубавну песму, севдалинку, визуелне аспекте приче (портрет и пејзаж), паралингвистичке и екстралингвистичке знакове, који су предмет истраживања овог рада.

3. Лирска народна љубавна песма

У делима српских реалиста фолклорни облици (лирске народне љубавне песме, бећарци и севдалинке) употребљавани су као облик допуштеног еротског говора. Они попримају обележје посредничког облика јер се уочавају на местима на којима се дочаравају љубавна (еротска) искуства и жудње јунака. У приповеткама Боре Станковића интеграција цитата из лирских народних песама је честа. Аутор уводи певане песме, дуже или краће њихове делове или понекад стихове парафразира у приповеткама: *Прва суза*, *У ноћи*, *У виноградима*, *Нушка*, *Наш Божић*, *Покојникова жена*, *Тајни болови*, *Стојанке*, *бела Врањанке*, *Риста кријумчар*, *Увела ружа*, *Баба Стана*, *Наступ*, *Стари дани*. Овакав интертекстуални поступак није мотивисан потребом да се пренесе колективно искуство, већ се усмена творевина као општи знак пуни индивидуалним садржајем (Маринковић 2010: 76–78). Фолклорне творевине немају илустративни и документарни карактер, већ су подређене фикционалним аспектима приче – психологизацији јунака и симболичкој равни. Процес естетизације усменопоетских текстова може

се сагледати као пут од обредне до поетске метафоре, при чему би требало поћи од запажања да недовољна упућеност на контекст традицијске културе и симболичке манифестације које проистичу из ритуално/митског осмишљавања света, преобраћа исконску метафоричност усменопоетског језика у криптограмски код, иманентан књижевном посредовању еротског (Пандуревић 2020: 27). Стиховима се тумачи унутрашњи простор лика и упућује на дубинску структуру његовог карактера. Песме и мелодије које неке спонтано падну напамет, сматра Фројд, условљене су неким мисаоним кругом којем припадају, те могу обузети појединца који није свестан те своје делатности. Тада је лако показати да се однос са том песмом надовезује на речи (Фројд 2013: 108). Станковићеви јунаци се песмом истовремено исказују и сакривају. Осећања лирског субјекта препознају се као могућност за артикулацију властитих. Уопштеност и стилизованост лирске народне песме допушта да се недозвољени импулси, жеље, снови прикрију (Пешикан – Љуштановић 2005: 446).

Меланхолична љубавна историја, тиха и плачна елегија, неостварена љубав, Станковићев чести мотив, у приповеци *У ноћи* разрађен је веома оригинално. Јунак у сусрету са некадашњом драгом, сада удатом и патњом измученом женом, поново доживљава снажни налет емоција. Аутор укршта два типа књижевног говора од којих један има цитатни карактер и то је лирска народна песма. Главни јунак, Стојан пева по ноћи песму *Ветар душе ал-катмер мирише* и песму *Жал за младост*. Ове песме су његова кодирана исповест и метафора психолошког стања. Аутор два пута наводи четрнаестерце из песме која се тада најрадије певала „Ветар душе, ветар душе, алкатмер мирише/ драги драгој ситну књигу пише“ (Станковић 1983: 38). Једаред их певају Стојан и Цвета у заносу младости, љубави и среће. Други пут то чини сам Стојан, скрхана срца и изгубљен у ноћи због неостварених љубавних снова и уграбљене личне среће (Златановић 1982: 100).¹

Ветар душе, ветар душе,
ал-катмер мирише.
Драга драгом, драга драгом
ситну књигу пише:
„Поздрав теби, поздрав теби,
моје мило драго.
Пошаљи ми, пошаљи ми
душу у памуку,
црне очи, црне очи
у шећер наранци,
беле руке, беле руке
у танкој артији...“ (Dizdar 1953: 125)²

¹ Песме „Ветар душе ал-катмер мирише и „Подухнуше сабахзорски ветрови“ су босанске севдалинке које су се певале и у јужној Србији. Путеви преношења босанске севдалинке повезују се са путевима трговине (Златановић 1982: 100).

² Текстови севдалинки које су се певале у Босни и Херцеговини са сличном тематиком и идентичним почецима могу се наћи у збирци Хамида Диздара (Dizdar, 1953).

Песма је симбол њихове младости, љубави и слободе. У приповеци Стојан је пева удатој Цвети индиректно јој изјављујући љубав. Цвета и Стојан су двоје људи који, премда покорени императиву заједнице, подсвесно траже једно друго, маштају, пате и зато бурно реагују приликом сваког сусрета, мада су њихове реакције околини невидљиве. Прецизно и вешто дата је слика Цветине снажне унутрашње драматике покренуте сусретом и песмом која је пуна љубавне чежње, еротске страсти, једна снага која савладава људско биће и оно остаје немоћно под њом јер су сусрет и љубав Стојана и Цвете могући само у сећањима и песми (Милосављевић Милић 2013: 73).

Песма као метафора психолошког стања јунака појављује се и у приповеци *Покојникова жена*. Главна јунакиња, Аница, је брачни живот замишљала са младићем Итом, који је пословно сарађивао са њеном браћом. Међутим, браћа је удају за Итиног рођака. Ита своја осећања Аници открива тек на дан свадбе. Док је дарује и честита венчање речима прави алузије на предстојећу прву брачну ноћ и срећу коју има Аничин муж, откривајући сопствено разочарање и емоције, до тада непознате Аници. Стиховима из песме *Подухнуше сабахзорски ветрови* јунак, напуштајући свадбено весеље, употпуњава слику своје унутрашње драме.

Ај подухнуше, подухнуше
сабахзорски ветрови.
Ај, отворише, отворише
на ђул-башчи капију.
Ај, и развише, и развише
у ђул-башчи ружицу.
Ај, под њом седи, под њом седи
испрошена девојка. (Dizdar 1953: 128)

Аница у песми препознаје себе, Иту, њихову немогућу везу и љубав. Итина песма, алузије на Аничину прву брачну ноћ и њен први контакт са мушкарцем, утицаће да Аница одбије његову просидбу касније, када је буде као удовицу просио.

Станковић не користи песму искључиво за приказивање неостварене или немогуће, спутане љубави. У приповеци *Увела ружа* јунаци се упркос забранама краткотрајно упуштају у везу, свесни њеног трагичног исхода. Главни јунак, опчињен и омамљен снагом емоција, враћајући се са ноћног састанка пева од среће песму *Јадна драга*, трудећи се да не буде гласан. У приповеци су наведена два стиха: „Ој вечери, ој слатка чекања / Ој ви ноћи, моји бели дани“ (Станковић 1983: 270) који, тумачени самостално, певани у контексту тренутка, употпуњавају слику тренутне среће. Сагледавањем песме у целини, могло би се закључити да је наведеним стиховима песме *Јадна драга* употпуњена слика унутрашњег стања јунака, али и антиципиран трагични расplet.

Ветрић пири,
Липа мири
Кô и пре,

Врело жубори
По лисној гори
Кô и пре,

Ја сам млада
Овде сада
Кô и пре,

Сунце бега,
Ал' нема њега
Као пре,

Нема сунца миленог,
Нема мог.

Ој вечери, о слатко чекање,
О ви, ноћи, моји бели дани,
О ви, дани, а са два сунашца,
Де сте јако, де је злато моје?

Плачи, траво, запевај, славују,
Злато моје земљица покрива!
Мили Боже, подигни олују,
Сред ме срца громом удри жива!
Рака њега крије сад и тама,
Шта ћу овде ја на свету сама! (Радичевић 1959: 45–46)³

Разноврсније су функције песме и певања у приповеци *Стари дани* у чијем средишту радње је такође трагика несрећног појединца. Тема је обликована ретроспективним приповедањем кроз присутне фолклорне мотиве, контрастно постављене ликове и богату симболизацију. Наратор се највише задржава на опису славских обичаја које је запамтио као дете. Иако патријархални морал намеће строге забране када је испољавање сексуалности у питању, у извесним ситуацијама се кршење забрана омогућава и стеге попуштају. Колективне народне свечаности и прославе, идеална су прилика да се под утицајем прекомерне хране, пића, весеља, песме и игре, ослобађа еротска енергија кроз различите облике колективног деловања, што обично почиње од песме и игре. Овакав вид еротике сврстава се у тип карневалске еротике (Максимовић 2011: 65). Једна од таквих сцена дата је у приповеци *Стари дани*. Наратор се највише задржава на опису славског весеља, песме и игре, тачније на опису играња снахе Пасе и реакцији, у Пасу несрећно заљубљеног, Томче. Стихови или парафразе стихова употпуњавају приповедни ток. Песме су најпре у функцији дочаравања слике распламсавајуће славске атмосфере. Дијалогским натпевањем снахе Пасе, нараторовог оца и групе девојака појачава се драматика текста. Љубавном песмом *Што си Лено на големо* наговештава се и симболично уводи Томчин лик, пре његовог доласка. Томча на слави нарушава атмосферу колективне идиле, подсећајући својим присуством (труди се да сакрије закрпе на одећи) на свој трагични удес. Он захукталу атмосферу ублажава, те се од његовог доласка певају другачије, баладичне песме. Поред стихова и парафраза стихова, наратор описује Томчину и Пасину интерпретацију. У Томчином

³ Песму *Јадна драга* написао је Бранко Радичевић (Радичевић, 1959).

певању компензиране су спутане емоције које се не смеју исказати туђој жени. Томча покушава да се уклопи, гледа Пасу, игра му брада, пева с муком, некако дуго и суво и много пије. Баладични стихови додатно су мотивисани Пасиним саосећањем и сажаљењем (Милосављевић Милић 2013: 29–31). Она све присутне опчињава заносним певањем и игром покушавајући да ублажи Томчи осећај нелагоде. Цитати и парафразе стихова, опис интерпретације употпуњење су детаљима који се односе на реакције које у јунацима изазивају песма, игра и атмосфера уопште.

4. Визуелни аспекти приче

У Станковићевим приповеткама се као место радње често појављује природа, отворени простор, њива, башта, вода, те је стога ово једна од првих импресионистичких проза тога доба. Описи се допуњавају елегичним тоновима са еротским призвуком. У појединим приповеткама да би нагласио емоционални интензитет потиснутих осећања аутор активира визуелне аспекте, најчешће портрет или пејзаж који су у складу или контрасту са унутрашњим стањем јунака. Као места са изразито симболичним значењем издвајамо пејзаже у приповеткама *Увела ружа*, *У ноћи* и *Станоја*.

Пејзаж као метафора среће и живота испуњеног љубављу веома је илустративан у приповеци *У ноћи*: „Корење их покрива до појаса, под босим ногама крши се и рони суха земља, а око њих, свуда, у недоглед, зеленило и бујност. Свеж, чист и сјајан зрак греје их, те им крв бризга у једре образе. Они раде, кидају младе изданке. Из реке душе ветрић, а из пожњевена поља, стрништа, допире песма грличина“ (Станковић 1983: 37).

У приповеци *Увела ружа* идилично стање јунака који ишчекује љубавни састанак представљено је ноћном сликом баште и потока: „мека, сочна трава набујала, а више моје главе склопило се грање и лишће. Кроз грање пробија месец, те осветљује, тамнозелену воду која полако жубори, промиче, беласа се и милећи, прелива се преко глатких каменчића, око којих се нахватала, мека, зелена маховина. Тек по који цвркут незаспале тице и ништа друго“ (Станковић 1983: 267). Хронотоп границе (вода, гора, зора, вече) и гранични статус учесника (младић и девојка) упућују на семантички простор иницијацијског успињања на животној лествици које подразумева браком потврђено искуство ероса. Поетика хронотопа и еротске конотације које појачава близина жене и воде активирају се посредством формуле најављујући заплете у чијој бити пулсира сексуалност (Пандуревић 2020: 43, 49).

У завршном делу приче наратор сасвим другачијом сликом баште и потока симболично представља остатке некадашње љубави, очај и разочарање јунака. Поток „беше усахнуо, дрвеће исечено, а земља гола, трошна и смрзнута. Погледах ка твојој кући (...) само она ти сад беше – да ли се то мени тако учини? – тако мала, скучена и пропала у земљу, као да се бојала од нечега, и зато скривала. Твоја башта и двориште бејаху чисто голи“ (Станковић 1983:

284). Да је својим делом већ зашао у следећу етапу српске књижевности симболистичке епохе види се у контрастним сликама датим на почетку и крају приповетке *Увела ружа*. У почетним деловима слика младост, обиље, природу, љубав, живот. Приповетку завршава сликом бабине смрти коју прати атмосфера пустоши и свеопштег мртвила, те се ове слике могу тумачити као два симболична чина у јединственој представи филозофије живота (Вучковић 2014: 248).

Да би употпунио и нагласио снагу унутрашњег стања јунака, Станковић користи и пејзажне слике које су у контрасту са јунаковим расположењем. У финалном делу приповетке *Станоја* наратор се среће са Станојом на гробљу, који стоји „наслоњен на будак, сав умрљан земљом, натуштена чела, разбарушене, земљом просуте косе и голих, црних, косматих груди“. Небо је „чисто и плаво а у даљини преко ограда се зелене баште и виногради. У чистом и сувом ваздуху кликће шева и ластавица“ (...) „погледа ме погледом у коме беше све: закопана љубав, проћердан живот и вечита туга за нечим“ (Станковић 1983: 54). Описима се широм отвара психолошка слика и несрећа јунака. Овом живописном сликом природе наглашава се усамљеност јунака и дубина понора у којем се изгубио живот несрећника.

Портретна дескрипција у прози Боре Станковића поред функције потпунијег сагледавања лика и редукције приповедања једна је од алтернативних стратегија којом се уметнички обликује еротско. Еротичност тела испољава се у детаљнијим описима физичког изгледа јунакиња. Наводимо описе из приповедака *У виноградима*: „Само је почела брже да окреће чекрк, а при том да јој се пуна, млада снага увија, крши; да јој груди више одскачу, а обле јој мишице на рукама да се показују, затежу минтан. Ухватио сам је за пас“ (Станковић 1983: 60) и приповеци *У ноћи*:

„Случајно ми поглед паде на твоју руку и чисто се тргох кад је видех како се испунила и пролепшала. Загледах даље, а оно облина руку ти истицаше се одста приметно из минтана. Погледах ти у лице и тада једва видех како ти је оно пуно, чисто и светло како ти се врат очистио од маља, подбрадак се испунио и заокружио и на јагодицама избила једра, нежна румен. После, и рамена ти се испунила, тесне и уске груди заокружиле се и издигле! Пас ти постао витак и обал... Из целе тебе избијала је топлина, мекота и неки чудан, опојни мирис који никад у животу више не осетих. (...) нешто касније: сам ти ход постаде опрезнији и мекши. Угибање твоје заобљене снаге постаде топлије и страсније, лице изразије, уснице ти дођоше руменије а при крајевима тамније и оштрије.“ (Станковић 1983: 257).

5. Паралингвистички и екстралингвистички знакови

У поетици еротског доживљаја Станковић примењује паралингвистичке и екстралингвистичке знакове. Истражујући невербалну комуникацију у делу *Знакови и значења* Никола Рот знакове невербалне комуникације дели на паралингвистичке и екстралингвистичке. У паралингвистичке спадају све особине

изговарања неког говорног исказа, осим оних гласова којима се описује фонолошки састав речи, а то су интонација, шумови, брзина и интензитет изговора и наглашавање појединих речи. Екстралингвистичке знакове Рот дели на проксемичке и кинезичке. Проксемички се односе на просторне односе учесника у комуникацији, док кинезички знакови обухватају покрете тела (Rot 2002: 91). Кинезички знакови су, по Роту, вероватно најразноврснија група невербалних знакова у којој се уочава неколико врста: фацијална експресија и у оквиру ње усмереност погледа, покрети појединих делова тела, прстију, руку, ногу, главе и држање тела у целини.

Еротско писмо Боре Станковића обележавају и узвици употребљени на оним местима која описују појачано узбуђење јунака који у извесним моментима једино узвичним уздахом могу навестити снагу пригушених емоција, које могу бити или сигнал љубавног усхићења или израз љубавне патње. Лингвистичко одређење узвике дефинише као непотпуно формиране језичке знаке који „немају до краја издиференцираних дистинктивних обележја – ни на плану ознаке ни на плану означеног садржаја – већ још увек у великој мери чувају предлингвистичке одлике природних сигнала; упућују на телесна и духовна стања којима су изазвани по принципу узрочности” (Симић, Јовановић 2002: 54–55). Узвици „сигнализирају погранично подручје из вербалног и трансвербалног, говора и тишине, обележавају да је оно што, са открићем љубави, у доживљају субјекта трепери пренесено и у сам језик, који се заталасава, помера, вибира“ (Симић, Живковић 2018: 769).

Узвиком „ох“ Станковићеви јунаци упућују на оно што им је забрањено и недостижно, на доживљај који се сме озвучити једино срећним уздахом. Узвиком „ох“ као да се чује историја љубави јунака, која истовремено одзвања нежношћу и страшношћу, умилном молитвом и дрским призивањем. У приповеткама *У ноћи* и *Увела ружа* јунакиње Цвета и Стана изговарају узвик „ох“ у тренуцима заноса „Доста... видеће ко ... ох!...“, „Та доста ... ох, баш си ти?!“ (*У ноћи*) „Ох!“ (*Увела ружа*). Узвик „ох“ („Ох, а шта тражи!“), Цвета изговара на крају сусрета са Стојаном исказујући и страх од света и потиснутих емоција. У *По којниковој жени* узвик „ох“ је знак еротског контрапункта, клетва над празничном и „несташницом“ љубави („Ох, пусто остало!“) којим се оглашава лелек над сопственом судбином и коначно сазнање јунакиње о безнађу. Стојанова песма у даљини у Цвети изазива непомирљиви сусрет љубавног усхићења, чулности и безнађа које може стрести или ублажити једно „У-у-ух!“ или себи изговорена очајничка молба („Ох, доста, доста!“). Слично, судар емоција јунак Томча у приповеци *Стари дани* исказује једним „Пух!“ („У том снашка Паса запева силно, Томчи сузе навреше, саже се, загрцну... – Пух!“) (Симић, Живковић 2018: 776–780).

Као знак љубавне патње, чежње, носталгије за кратким данима среће али и безнађа и осећаја промашености појављује се и узвик „ах“ у исказима или мислима јунака и јунакиња. Цвета пореди Стојана некадашњег и садашњег: „Ах, а од прошлих дана остао му само леп, звучан, мек глас“ (*У ноћи*). Наратор у *Увелој ружји* описује своја осећања: „Ах! – Али не смем да пуштам на вољу

својим осећањима. Силом их задржавам, да бих што краће исказао оно што би“. Разочарани и потресени Ита у *Покојничковој жени* открива Аници свој јад алузијама на прву брачну ноћ: „Знаш да ћу ноћас, док ви... ја ћу сву ноћ – ах, ноћас?“

У различитим контекстима у приповеци *У ноћи* појављује се узвик „ех“ којим се могу исказати двосмислена значења. „Ех“ је израз некадашњег љубавног усхићења, „ех“ је искра радости због љубави коју јунаци међусобно препознају и када их нежељени бракови раздвајају („Ех, љутиш се ти!“) или Стојанов израз очајања што је ожењен женом коју не воли („Ех – одби он руком – не спомињи ми“) (Симић, Живковић 2018: 776).

Станковић интензитет еротског и емоционалног доживљаја даје у споју са метонимијско-метафоричким мотивом гласа и трагичности ситуације. Наглашавајући песму и певање аутор се задржава на карактеристикама гласа оног који пева (или говори). Када су опијени љубавним заносом јунаци Станковићеве прозе певају чисто, меко, топло, дрхтаво „Гласови им чисти и дршћу од радости“ (*У ноћи*), „Певаш целог дана да се ори башта, поток. А и глас ти дошао мекши, топлији“ (*Увела ружа*), „Њихови чисти, топли дрхтави гласови испунише собу“ (*Стари дани*). Када исказују носталгију за прошлим данима певају тихо, тужно дрхтаво „Али сада када би запевао, певао би тако тужно и изразито, да би сви певали у севдах (...) долази кући и пева тихо, јасно, тужно... пева он, а ниоткуда гласа, само месечина сја и трепти“ (*У ноћи*). „Гласови дрхтави слаби, узалуд се уздижу, не могу, већ тихо, једнострано иду, губе се у самим њима, а тако чудно, чудно утичу!“ (*Стари дани*). У *Увелој ружи* гласови имају демонски призив у ситуацији која наговештава крај љубавне везе: „И онда крештав, јак, сув глас Циганке Салче запева под твојим прозором кад те другарице почеше облачити (...) у њима као да беше неке демонске страшне насладе и задовољства, осветне и злураде, тајанствене среће што ми те отеше, узеше од мене као да те ти гласови понеше са собом горе, у те висине, крештећи и пиштећи...“ (Станковић 1989: 275). Док се опраштао са Аницом, Итин глас је „једва излазио, сув“ (*Покојничкова жена*).

Еротика је уметност алегоричке, пренесености; не само као својства говора или слике него и као скривања – откривања, одевања – свлачења, отуђивања – присвајања телесног бића, наводи Михаил Епштејн (Епштејн 2009: 111). Говор тела јунака у Станковићевој прози је присутан као начин портретисања јунака, као метафора психолошких стања и као начин испољавања еротског. Жене нису посматрачи, већ су по правилу еротски посматране, процењиване (Вукићевић 2011: 42). Еротични поглед је мушки поглед „Она њена снага, лепота, једрина, заношаше сваког а највише Стојана“ (*У ноћи*) или „Угибање твоје заобљене снаге постаде топлије и страсније, лице изразитије, уснице ти дођоше руменије, а при крајевима тамније и оштрије“ (*Увела ружа*). Снагу навале еротског које се мора прикрити јунаци показују телесним реакцијама: У приповеци *У ноћи*: „И не могући да издржи више, бесно, махнито љубљаше и угризаше прса, гојне мишице на руци, гурајући песницу у уста, као да би спречила оно што из ње избјаше и сву је обузимаше. (...) Њено обасјано и зажарено лице,

угризена уста, вреле очи, коса у нереду, јелек раскопчан... (Станковић 1989: 44). У том смислу аутор једнако описује реакције и мушкараца и жена. У *Старим данима* Паса „се баш око њега вије, игра му (...) тамо једнако пева, а овамо Томча час устаје, час седа, хлади груди, брише зној... а кад убрише чело, он и косу понесе у прстима. Поче да савија цигарету. Папир му се лепи, цепа, а дуван се просипа“ (Станковић 1989: 103). Нешто другачија је телесна манифестација изазвана потискивањем еротског у приповеци *Увела ружа*: „Увек бех сув, изнемогао и блед. Чак ми је и бледоћа годила. Мој корак беше тром, немарљив и несигуран. Мој поглед или мутан или грозничаво светао. Имах врло често главобољу или несвестицу“ (Станковић 1983: 262).

Постоји одређен број екстралингвистичких знакова који се не могу сврстати ни у кинетичке ни у проксемичке, али су врло важни за невербалну комуникацију. Ту се могу уврстити: спољашњи изглед говорника, гардероба коју носи, мирис, као и разни облици телесног додира између учесника комуникације (Rot 2002: 91). У том смислу посебно је упадљив однос тела и одеће, која се обликује у широком распону: од сагласја и склада са телом, преко медијума у којем се оспољавају унутрашња проживљавања, до својеврсне тамнице тела, која га спутава и потискује. У домену реалистичке нарације, одећа може обележавати социјалну деградацију или напредовање, као и промену средине (Пешикан – Љуштановић 2005: 439). Еротски дискурс уочава се у описима одеће која прикрива тело. Проза Боре Станковића превазилази стереотипне фолклорно стилизоване описе јунакиња који се односе на очи, глас, фигуру, руке, ретко, груди и кожу. Испуњена је „игром свлачења и облачења јунакиња којом се ствара један читалачки набој, врло близак еротској игри – еротском омамљивању, реторици наговештаја“ (Вукићевић 2011: 44).

Еротичност тела, снагу еротског доживљаја и интензитет страсти, аутор наглашава управо преко одеће. У приповеци *У винограду* јунак запажа своју неуобичајену реакцију када наилази у винограду на одећу девојке у коју је заљубљен: „Наиђох на Ленкине шалваре од ђизије и минтан од јумбасме. Ја не знам зашто, али загнурих лице у њих, јер су оне мирисале на нешто што тако годи и потреса“ (Станковић 1983: 58). Слични описи одеће која истиче еротичност женског тела налазе се и у другим приповеткама: „она у тесном јелечету, повезана шамијом, с несташним и пркосним осмехом на рујним јој устима, гледа га кришом, види: како се он чеше, врпољи, гледа у њу и хоће нешто да јој каже, а она му тада окреће леђа и чини се невешта“ (*У ноћи*). „На глави си овлаш бацила белу шамију, да ти сунце не пече лице. Била си само у јелеку и шалварама. Кошуља ти се на грудима беше откопчала и заврнула, те се виђаше мали део белих ти недара“ (*Увела ружа*). „Али снашка Паса! У јелеку, шалварама, разузурена. Њерћелије и низе бисера трепте јој испод белог нежног грла... А цела снага јој се увија, увија тако дубоко“ (*Стари дани*). „Растресла се, јелек разгрнут, кошуља отклоњена, те јој груди као мрамор блеште: коса црна и влажна, шиба је и мрси се...“ (*Нушка*).

У односу тела и одеће могу се препознати и забране наметнуте појединцу које он прихвата као суштински део своје егзистенције и свог поимања света.

Тако одећа може указивати и на склад са телом, на унутрашња преживљавања јунака, или на својеврсну тамницу тела. У *Покојничковој жени* контрастом удивичке црнине и белине тела откривају се потиснуте емоције јунакиње: „Црна јој шамија са отпуштеним јој крајевима са стране, сакрила јој бело лице, а на руци заврнуо би се рукав од кошуље с црним ојама, те би јој се видела бела румена кожа од руке. Плаче. Пуна јој се рамена тресу. Лице јој сакривено у шамију и, угрејано, окупано крупним сочним сузама, јасно, нежно одударало би од црнине шамијине“ (Станковић 1983: 135). Црна обичајна одећа покрива, спутава телесност младе жене, намећући као примаран налог удовиштва, жаљења, везаности за покојника (Пешикан Љуштановић 2005: 439–442).

6. Закључак

Проза Боре Станковића доноси нову, необичну, проницљиву, прецизно и вешто уобличену уметничку слику психолошких потреса јунака, изазваних дубоком патњом због онемогућене љубави, који су неприметни и тешко видљиви спољашњем свету. У те дубоке унутрашње хаосе Станковић је умео да продре уводећи у своје дело мотивацију еротског. Без обзира на поетику епохе, еротизам је нешто о чему је тешко говорити. Не само из конвенционалних разлога, еротском је својствена тајанственост и оно људе у начелу позива на ћутање, тишину (Bataj 2009: 199). У односу на претходнике и савременике поетика еротског у Станковићевој прози је посебна, оригинална, специфична, препознатљива и иновативна. У издвојеним приповеткама покушали смо да представимо примену сложеног система знакова који на еротско указују као систем метафора, симбола, алузија, хипербола и који доноси посебну игру онебичавања: тело, одећа, песме, речи, глас, узвици, тишина, простор, месечина, пригушене страсти, заједничка прошлост, нежељена будућност. Невербализована осећања читају се у очима јунака као знакови другарске пажње и забринутости (*Станоја*), као исценирани „случајни“ сусрети (*У ноћи*), у реакцијама јунака на посматране покрете женског тела (*Увела ружа, Стари дани, У виноградима*), у доживљајима ноћних и дневних пејзажа (*Увела ружа, У ноћи*), у стиховима песама, треперавим, дрхтавим, меким гласовима оних који певају и уздасима и сузама оних који слушају. Станковићева поетика еротског представља афирмацију чула и интимних доживљаја. Знаковни изрази љубави замаскирани песмама, погледима, уздасима, мирисима траве, земље, младог женског тела, покретима, доживљајима набујале пролећне природе или летњих, топлих ноћних пејзажа, активирају смењивање визуелних, аудитивних и тактилних чула и креирају другачију улогу читаоца који је сведок, посматрач једне интимне тајне сакривене и неприхватљиве за спољашњи свет. Наведени наративни и реторичко-стилски поступци еротског говора јесу једна од одлика прозе Боре Станковића у којој се огледају особине карактеристичне за први талас европске модерне.

Извори

- Станковић, Б. (1983). *Стари дани*. Београд: „Светозар Марковић“ / Бигз.
 Радичевић, Б. (1959). *Изабрана дела*. Београд: Народна књига.
 Dizdar, H. (1953). *Ljubavne narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Seljačka књига.

Литература

- Ватај, Ж. (2009). *Erotizam*. Београд: Службени гласник.
 Вукићевић, Д. (2011). *Анархија текста: огледи о српској књижевности 19. века*. Београд: Службени гласник.
 Вучковић, Р. (2014). *Модерна српска проза: крај XIX и почетак XX века*. Београд: Службени гласник.
 Епштејн, М. (2011). *Sola Amore*. Београд: Конрас.
 Епштејн, М. (2009). *Филозофија тела*. Београд: Геопоетика.
 Златановић, М. (1982). *Народно песништво јужне Србије*. Врање: Народни музеј.
 Јеротић, В. (2002). Еротско у делу Боре Станковића. У: *Дарови наших рођака I*. Београд: Ars Libri / Бања Лука: Бесједа. стр. 153–163.
 Јеротић, В. (2016). Пусто ерот(ур)ско. у: Душан Петровић. *Пуста младост у Бориним сновима*: зборник радова. (7–15). Параћин: „Вићентије Ракић“.
 Максимовић, Г. (2011). Еротско у „Нечистој крви“ Борисава Станковића. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књига LIX. Свеска 1/2011. 59–71.
 Маринковић, Д. (2010). *Поетика прозе Борисава Станковића*. Београд: Службени гласник.
 Милосављевић Милић, С. (2013). *Отпори и прекорачења (Поетика приповедања Боре Станковића)*. Ниш: Филозофски факултет.
 Пандуревић, Ј. (2020). *Фолклорни еротикон: еротика и поетика српских народних пјесама*. Вишеград: Андрићев институт.
 Пешикан – Љуштановић, Љ. (2005). Борисав Станковић – између традиције и модерности. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књига 53. св. 1/3. 431–463.
 Rot, N. (2002). *Znakovi i značenja*. Beograd: Nolit.
 Симић, А. Живковић, А. (2018). Језик љубави у приповеткама Боре Станковића: властита имена и узвици. *Српски језик: студије српске и словенске*. Бр. 23. 767–784.
 Симић, Р. Јовановић, Ј. (2002). *Српска синтакса: I–II*. Београд: Филолошки факултет: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика / Никшић: Филозофски факултет / Подгорица: Црногорски универзитет.
 Стриковић, Ј. (2016). Софка антрополошка раван. у: Душан Петровић: *Пуста младост у Бориним сновима*. зборник радова. (77–83). Параћин: „Вићентије Ракић“.
 Frojd, S. (2013). *Uvod u psihoanalizu*. Beograd: Neven.

Biljana Soleša

**POETIC ALTERNATIVES TO THE EROTIC SPEECH IN THE SHORT
STORIES OF BORA STANKOVIĆ**

Summary

The subject matter of this paper is the poetics of erotic experience in the short stories of Bora Stanković. Controlled and censored thematization of the erotic in Serbian literature of the period of Realism and its restrictive rhetoric conditioned the need for the application of various alternative procedures in the poetics of erotic writing. The hardship of the hero obsessed with love suffering and desire under the pressure of the rigid norms of patriarchal morality is one of the frequent orientations in the story-telling prose of Bora Stanković. The intimate conflict of the hero grows into a tense personal drama, and the suppressed “Eros” assumes its destructive form with a tragic outcome. The theoretical and methodological framework of the paper encompasses the views of S. Freud, G. Bataille, M. Epstein, V. Jerotić and J. Striković. The paper investigates the functions of a lyrical folk poem, body language, silence and description of nature as alternative procedures to the poetics of the erotic in the short stories *The Old Days*, *In the Night-time*, *Stanoja*, *The Deceased Man’s Wife*, *In the Vineyard* and *A Withered Rose*. The paper aims to contribute to a more comprehensive consideration of the poetics of Bora Stanković through identifying the aesthetic effect of the given procedures at the level of metaphorization, symbolisation and sublimation.

solasabilja@gmail.com

АЛТЕРНАТИВНА ИСТОРИЈА БЕОГРАДСКИХ УЛИЦА: ДОРЋОЛ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ У СВЕТЛУ ТЕОРИЈЕ КОНТРАНАРАТИВА

Сажетак: У раду анализирамо алтернативну историју простора у збирци прича *Дорћол* Светлане Велмар-Јанковић. Структуру *Дорћола* као контранаратива и његове ефекте у процесу рецепције тумачимо на подлози теорије концептуалног спајања Хилари Даненберг, теорије могућих светова, географске и (мета)херменеутичке наратологије, афективне теорије простора и теорије простора града Данијеле Ходрове. Слојевит простор најстарије београдске четврти у причама Светлане Велмар-Јанковић сагледан је као интерактиван, кроз релације прошлости (која се дешава у временском оквиру Првог и Другог српског устанка), садашњости и будућности.

Кључне речи: алтернатива, контранаратив, простор, пандан, (Бео)град, афект.

Знање којем тежи геометрија је знање о вечноме.

Платон

1. Увод

Кад год говоримо о наративима и наративности пожељно је истаћи разлику између „бити наратив” као резултат и „поседовати наративност” тј. „способност евоцирања познатих или нових прича” (Ryan 2004). Како сугерише Рајанова, „артефакт или неки догађај у животу може поседовати наративност (тј. сугерисати уму причу), а да „не буде наратив” (скуп знакова – дискурс – интенционално састављен да пренесе причу)” (Ryan *i sar.*, 2016, str. 139). Став да се простор и наратив не пресецају нужно у једној тачки (нису *исто*) већ се међусобно *конвергирају* (Ryan *i sar.*, 2016, str. 3), произашао је управо из дистинкције на чијим ће основама тумачити алтернативне просторе градских улица у збирци прича *Дорћол* Светлане Велмар-Јанковић. Значења прича о дорћолским улицама и јунацима, њихова естетска и етичка компонента у *Дорћолу* произлазе из односа суочавања, преплитања и мимоилажења наратива изграђених на подлози неколико *реалности*: стварности света приче књижевног текста, историографске, конвенционално признате реалности и актуелне читаоачеве реалности из које се перципирају све ове стварности. Тиме долазимо до фигуре необавештеног актуелног читаоца као изузетно важног чиниоца свих прича у *Дорћолу*. Оваквим профилисањем рецепијента ауторка оправда-

ва увођење бројних објашњења о историји топонима из своје актуелне садашњости, или о онима који наизглед у њој више не постоје. Изразита усмереност наратива *Дорћола* на (свет) читаоца заправо је и важно упориште његове везе са чињеничном и званичном историјском реалношћу. Поменута веза је уједно и један од најзначајнијих повода за стварање алтернативног наратива о Дорћолу који приказује конвенционално непризнату прошлу и садашњу историју овог простора.

Контрачињенични *Дорћол* Светлане Велмар-Јанковић пружа убедљиву причу о наративности као инхерентном својству простора, при чему је наративно обликовање његовог доживљаја сагледано нетипично, увидима у имерзивну снагу и афективно деловање одређених топонима. Обједињена искуства доведена у везу са имагинарним Дорћолом супротстављају се његовом конвенционалном доживљају, а он је окарактерисан као резултат аутоматизоване (свакодневне) употребе, идеолошких и емоционалних преформулација значења простора.

Приликом читања *Дорћола* као контранаратива, наша истраживачка пажња ће бити фокусирана на његове просторне и временске аспекте који чине сложену наративну мрежу овог повлашћеног топонима у поетици С. Велмар-Јанковић. У складу са наведеним тежиштима, *наративном простору* „света приче” као физичком окружењу у ком се јунаци крећу и живе, приликом анализе приступићемо из: а) текстуалне перспективе (при чему анализирамо употребу наративних ресурса за вођење перцепције простора); б) симболичке и в) функционалне перспективе, у оквиру које сагледавамо његову улогу у заплету (на формалном плану), али и ефекте на читаоца и његову реалност (дакле референцијалност).¹ Увиди географских наратолога у *просторе преузете од текста* (*space taken by the text: Ryan i sar.*, 2016, str. 5), показали су се као добро полазиште за анализу планског преношења простора из једног у друго окружење и тумачења ареа градског пејзажа (јавних натписа на плочама, знакова, зграда, паркова), историјских споменика и сл. У овим интерпретативним оквирима фокусирамо се на значења произашла из релација конкретних просторних форми реферисаних текстом и мешовитих простора у новом, уметничком контексту. Узимајући у обзир *спацијалну форму текста* (*the spatial form of text: Ryan i sar.*, 2016, str. 5) не заборављамо да је прича С. Велмар-Јанковић о Дорћолу структурирана речима, због чега пратимо везу између речи и простора и процес синтаксичке изградње приче о простору.

2. Методолошка умрежавања

У складу са уоченом слојевитошћу, структуру контранаратива *Дорћола* и њихове ефекте у процесу рецепције у овом раду тумачимо на подлози теорије концептуалног спајања Хилари Даненберг (Hilary Dannenberg) и теорије мо-

¹ Рајанова и група аутора последњи, функционални аспект простора тумаче у оквиру контекстуалног простора који се односи на позиционираност наратора и публике у простору и времену.

гућих светова. При томе контрачињеницама не приступамо као дивергентним структурама (преко метафоре рачвастих стаза која разграничава и контрастира чињеничне и алтернативне светове), већ као комплексним структурама измењаних светова. Методолошки оквир рада обухвата такође и географску нартологију, афективну теорију простора, наративну (мета)херменеутику и теорију простора града – тумачење града као текста и знаковног система у есејима чешке списатељице и теоретичарке Данијеле Ходрове (Daniela Hodrová).

Приликом анализе књижевних ликова, у највећој мери се ослањамо на типологију Даненбергове која се односи на транссветовне идентитете, усредсређујући се на однос између два плана идентитета ликова алтернативне историје (историјских фигура из стварног света и њихове контрачињеничне пандане). Према Даненберговој, транссветовне верзије књижевних јунака изграђене су: екстратекстуалним путовањима (реалних историјских личности у различите фикционалне и нефикционалне жанрове) и интратекстуалним путовањима (ликова из актуелног у друге светове, мешањем дијегетичких нивоа у једном књижевном делу) (Dannenberg, 2008, str. 61). Анализа прича о Дорћолу С. Велмар-Јанковић показаће да је у екстратекстуалном путовању контрачињенично пре свега усмерено ка историјском памћењу, сугеришући ревизију стварности и одступање историје стварног појединца од конвенционално прихваћених чињеница (Ур.: Margolin, 1996, str. 131). У паралелним интратекстуалним путовањима се, са друге стране, идентитети ликова гранају и приказују као слојевити кроз више алтернативних животних историја, али при томе остају обједињени постајући комплексни. Даненбергова указује на поменути комплексност, нудећи тумачење контрачињеничних наратива у контексту теорије концептуалног спајања. Ова теорија не заобилази контрачињенична миомолажења са чињеницама, али је нагласак стављен на концептуално спајање различитих наратива чији су резултат нове, сложене наративне конфигурације. Такозвани блендови у контрачињеницама су „комплексне структуре светова” изграђене од познатих елемената (историјских личности, реалних локалитета, временских окосница, догађаја) и осветљавањем њихових нових садржаја (Dannenberg, 2012, str. 125). Комплексни, контрачињенични блендови не стварају дивергентне, већ мешовите просторе које читалац тумачи помоћу две сукцесивне радње: поступком идентификације и поступком диференцијације (Dannenberg, 2012, str. 129). Он, наиме, мора да идентификује разлику у односу на остале верзије стварности како би му откривена сазнања отворила нова значења.

Интересовање за не тако очигледне, а подједнако присутне и важне аспекте стварности, налазимо и у драгоценом заједничком пројекту *географске нартологије* наратолога Мари-Лор Рајан (Marie-Laure Ryan) и географа Кенета Фута (Kenneth Foote) и Маоса Азариахуа (Maosz Azaryahu) који је резултовао књигом *Наративизација простора/Опросторавање нарације: где се наративна теорија и географија сусрећу*. У оквиру концепта *просторне текстуалности* поменути група аутора истражује наративност назива улица, показујући бројним примерима како се приче имплицитно уписују позиционирањем текста у стварно окру-

жење улица, пејзажа и историјски значајних места. Бројним примерима аутори потврђују да језик градског пејзажа и називи улица превазилазе своју примарну функцију означавања локације и оријентације у граду. Уписани на уличним таблама и плочицама крај којих се свакодневно, без нарочите пажње пролази, називи улица су само визуелни и тривијални аспект урбаног пејзажа. Услед свакодневног редуковања њихове референцијалности и аутоматизоване употребе, губи се из вида да називи улица припадају „земљописима свакодневног живота” (Ryan, Foote and Azaryahu, 2016, str. 12). Иако немају конвенционалну наративну форму и наизглед не поседују инхерентну, секвенцијалну структуру и кохеренцију карактеристичну за наратив, имена улица одређују живот улице и града, причају о животу, идеологији и моћи, култури и историји. Као два односа кључна за обликовање и разумевање наративности градских улица, Рајанова и група аутора наводе емоционални и стратешки однос према простору. У свом емоционалном појавном виду, просторни објекти су значајни за искуства која могу да приуште, а само нека од њих су естетска осећања и сећања надахнута перцепцијом простора. Емоционални простори су у посебном односу са причама и сећањима – зато што су повезани са причама којима просторни објекти подстичу посебна осећања, било позитивна или негативна. Будући да емоционални простор најчешће укључује проживљено или отелотворено искуство, најбоље га представљају слике настале из хоризонталне перспективе, тачке гледишта људског тела које је *везано за земљу*. Овакве емоционалне просторе читалац може лакше да прати, *ментално симулирајући* кретања ликова (у терминологији Рајанове). У стратешкој употреби простора² долази до изражаја оријентациона и референцијална функција, корисна намена усмереног кретања у простору које пружа осећај сигурности док се *прате ознаке на путу*. Идеолошка усмереност стратешких простора чини их погодним за циљано креирање паралелних менталних и емоционалних простора, које се, нажалост, често предузима ради њихове злоупотребе.

Продуктивним аспектима идеолошког деловања контранаратива у новије време приступа се у оквиру наративне херменеутике и етике. Хана Меретоја (Hanna Meretoja) као једна од њених утицајних представница, етичко-егзистенцијални значај контранаратива уочава управо у њиховој релевантности за осећај „могућег”, и вери „да ствари могу бити другачије” (Meretoja, 2018, str. 4). Ова грана наративних студија етички освешћеније приступа везама између људи и њихових нељудских пандана (*nonhuman counterparts*), истичући значај редефинисања антропоцентричних увида у материјално окружење. Како би избегла антропоцентричну перспективизацију простора, Меретоја користи и смисао контранаратива за *могуће* међусобно деловање нељудске (*nonhuman*) и људске материје. (Meretoja, 2018, str. 50–52, 90–97)

² Као пример оформљеног стратешког простора често се наводи шаховска табла. Наиме, квадратићи на шаховској табли немају суштински емоционалну вредност за играча и битни су само због (наметнутих) правила, допуштања и забрана радњи које учесници усвајају. Стратешки простор (шаховске табле) може имати и емоционалну вредност, а она настаје приликом учешћа у игри и употребе специфично организованог простора.

Поред увида херменеутичких и географских наратолога у виртуелне, емоционалне и стратешке функције просторне нарације, за истраживање алтернативног живота улица Старе чаршије релевантна је и афективна теорија простора. Једна од њених значајнијих представница Џенифер Ладино (Jennifer Ladino) додатно проширује домене наративне теорије простора, проналазећи наративност у његовом афективном деловању. Пратећи мисао географа Бена Андерсона, Џ. Ладино полази од става да су афекти „осећања која претходе или измичу свести [...] бар привремено, и која могу да надилазе појединачно тело” (Ladino, 2019, str. 12), посматрајући емоције као свесно протумачене или испричане афекте. Својим схватањима Џ. Ладино се придружује ангажовању екокритичара и постхуманистичких наратолога на превазилажењу конвенционалног антропоцентричног тумачења материјалног окружења, дистанцирајући се од ставова који материју представљају у строго агентивном наративном смислу. Ауторка указује на афективни капацитет спомен-обележја, показујући да материјални простор поседује афективне моћи и да је инхерентно способан да живи, памти и талочи искуства. При томе Ладино истиче да логика наративности и догађајност материје нису засноване искључиво на причању приче онако како је људски ум формулише. „Ствари попут стена”, наиме, „не приповедају као људи, док људи не могу увек да испричају своја искуства: многа људска осећања неописива су речима, остајући неизговорена и без форме приче” (Ladino, 2019, str. 16).

3. Стара чаршија (и) неконвенционално

Појачани интерес за критичко проучавање имена места јавља се 1980-их година, и поклапа се са наратолошким, али и просторним заокретом у друштвеним и хуманистичком наукама. У оквиру њихових интердисциплинарних или појединачних пројеката, развило се и интезивно интересовање за проучавање назива улица као пригодних топонимских натписа. Са друге стране, читањем „топономастичке историје” и *текста/наратива града* (Ryan *i sar.*, 2016, str. 12) из наратолошког угла, почиње да се препознаје наративна структура синахронне просторне конфигурације и пригодних имена улица. Збирка прича *Дорћол* Светлане Велмар-Јанковић први пут објављена 1981. године, прати поменути заокрет у друштвено-хуманистичким истраживањима, показујући да су пригодни називи улица нарочито богати наративним потенцијалом. Приче о Дорћолу потврђују да је свако пригодно име улице такође и *наслов* који обухвата више верзија животне приче једне значајне особе, или *налог* за приступ догађајности простора. Поред тога што обилују наративношћу, називи улица на простору Старе чаршије су међусобно повезани великом причом. Када је у њих уписана пригодна функција, имена улица обједињују велики наративи националне и локалне историје. У називима улица инспирисаним историјским догађајима, на плочама значајних локалитета или знаковима који упућују на знаменитости одређених простора, простор је значајан као предмет наративне поруке и утиче

на причу преузимајући референцијалну функцију. У оваквим примерима име је кратка порука (текстуални садржај) који указује на одређену причу (предмет) и значај простора сажетог у текст. У свакодневной употреби назива улица доминира регулаторна намена, према којој су оне део осмишљеног референцијалног система за сналажење у урбаном *лабиринту*. Велики простор на који се називом реферише, приликом овакве намене бива сажет на редуковану вредност уписане кратке поруке. При томе се занемарује да је име улице наслов приче о простору и његовим значајним посетиоцима, што их све заједно своди на значење локације (текст је, дакле, надвладао простор). *Читајући* називе улица најстаријег београдског језгра, С. Велмар-Јанковић указује управо на једну врсту *злоупотребе* метонимије у аутоматизованом, рутинском коришћењу имена значајних историјских личности у свакодневници, историографији и колективном сећању. У наведеним примерима употреба значајних историјских имена најчешће почива на *окрњеном* метонимијском односу према личностима, којима се на рачун имена (знака) одузима њихов суштински садржај (означено). На релацијама уопштених, конвенционалних и занемарених, а суштинских садржаја одвија се драматична егзистенција простора Дорћола и његових сени. Сени знаменитих историјских личности остају збуњене *сопственим* идентитетским трансформацијама кроз текстове, епохе и референтним садржајем о себи који налазе у колективном и историографском сећању јер у њима не препознају себе, своје жеље и сопствени историјски значај. Као сведок таквог историјског стања, Змај од Ноћаја се нада „да су житељи ове улице, који су морали да чују за Змаја од Ноћаја, ипак чули нешто и о Стојану Чупићу”, (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 96) а Сима терџуман и „не зна да ли је Симица улица у вези са Симом терџуманом” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 55):

„Његово име је остало сачувано, али не као властита именица него као присвојни придев, исписан белим словима на тамноплавој уличној табли: Симица улица. Терџуман неколико пута, узастопце, прочитава натпис на табли, послушкује му звук, већ помало непознат, смисао му измиче, смисао се губи, као и при сваком понављању. Одједном је збуњен: више и не зна да ли је Симица улица у вези са Симом терџуманом.” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 55)

Збуњеност ликова пред сопственим вишеструким идентитетима из разних стварности, треба да покаже да њиховим историјским именима нису означени искључиво *јединствени идентитети* (које обједињује критеријум национално-историјског значаја), већ *идентитетске промене* које говоре о подложности променама и манипулацијама у различитим друштвено-историјским контекстима. Један назив појављује се, дакле, као нека врста вишеструке референције у којој имена историјских личности и улица названим по њима причају о идеологији, моћи, култури, људској и нељудској историји. Сходно томе, контрачињенични парњаци историјских ликова у *Дорћолу* нису сведени на конвенцију историјског памћења, већ је њихов алтернативни живот одређен низом интимних појединости. Иако је у историји остао забележен као војвода у Другом српском устанку, Добрачин живот у *Дорћолу* одређују три омашке

и неостварена жеља; живот Узун Мирка обележила су три пролажења испод Стамбол-капије; Доситејев живот у Београду дат је у пет просторних тачака; значајне су три опомене и погрешке Филипа Вишњића, а не његов статус Вуковог певача и сл.

Светлана Велмар-Јанковић не занемарује традицијом потврђене ефекте *мимезиса* (референцијалну и оријентациону функцију, у фикционалном свету и реалности), иако у текст *Дорћола* миметичко читање није уписано као циљани исход рецепције уметнички обликованог простора. Миметичким читањем књижевног текста, исправно запажа Долежел, бескрајно разнолик универзум значења фикције, свео би се на модел само једног јединог света (Doležel, 2008, str. 10). Фикционална топографија којом се крећу јунаци одговара референтном, реалном простору Дорћола, чиме се константно одржава веза са читаочевом реалношћу. Заправо, концептуалним спајањем два света, читаочеве реалности и њене алтернативе, у процесу рецепције треба да дође до формирања још једне, *јединствене* стварности, чија естетска и етичка продуктивност у реалном свету зависе од способности и потреба тумача. Наведеним запажањима тежимо да покажемо да су текстови уметнички обликованих и реалних простора града можда и једнако многозначни, али да су разумљиви у складу са компетенцијама њихових читалаца. Ауторка препознаје улогу простора у стратешком конструисању конвенционалних или алтернативних реалности како у реалним, тако и фикционалним световима, и ствара нове стратешке просторе уписујући у њих очекиване ефекте: управљање одређеним потребама читалаца, њихово просторно освешћење и стварање нових компетенција за читање свакодневнице. Алтернативну историју дорћолских улица С. Велмар-Јанковић ствара својственим читањем архитектуре града (углова, тргова, раскршћа и др.), као и читањем неконвенционалних знакова: попут мрља на зидовима, уличних сенки, говора простора и др.³ Упечатљив пример њиховог евоцирања налазимо у причи „Улица Доситејева”, у исцрпном набрајању и описивању ишчезлих топонима који су испуњавали простор близу данашњег Студентског трга (затрпаног турског гробља, некадашње зграде Правитељствујушћег совјета и Шеих-Мустафиног турбета). На њихове описе ауторка надовезује и ироничан коментар о неадекватној употреби путоказа у уличним амбијентима, упућујући на немар према наталоженом слојевима искуства простора: „Истина, стрелица не упућује пажњу пролазника на те кућице које су, могуће је, имале неки значај у прошлости...” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 179). Са друге стране, споменик Васе Чарапића наведен је као добар пример стратешког свођења и политичке (зло)употребе *форме*, како простора тако и историјског имена:

„у покрету којим бронзани Васа хоће да истргне свој мач, поред оне змајевске силовитости има и много од замаха јунака социјалистичког рада из касних четрдесетих година овог века, и да је уметност социјалистичког реализма својим

³ Ауторка показује да се град може читати као текст који се прилагођава потребама својих тумача, указујући на неколико уобичајених и неконвенционалних могућности његовог читања: енциклопедијско, туристичко-информативно, историографско, дневничко, оријентационо, емоционално, афективно, езотерично итд.

једностраним виђењем обележила тог бронзаног Змаја од Авале.” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 60)

Веза Змаја од Авале и Васе Чарапића са *социјалистичким Васом*, додатно је закомпликована коментаром да се Васина сен „ослања на тог бронзаног себе који је поуздан у сопственој простодушности” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 62). Из овакве, збуњујуће и наметнуте трансидентитетске позиције, Чарапић се усредсређује на трансисторијско и трансемпорално читање Стамбол-капије – њених слојева невидљивих већини пролазника двадесетог века. За њихово слепило нема оправдања јер Васа и ван свог века може да примети „како се од парка у којем сад стоји, па према Народном позоришту и Кнежевом споменику, диже Стамбол-капија, најмоћнија од четири капије београдског града” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 62). Чарапић види да капија „није само капија: то је и тврђавица, са окованим дверима, са подрумима и лагумима у којима бораве турске страже” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 62). Увидом у две верзије Стамбол-капије у причи „Васина улица”, простор нам се поново приказује као средство чија су наративна својства употребљена за управљање његовом перцепцијом. Ауторка даље шири простор његовим трансемпоралним и трансмедиијалним сагледавањем, показујући како је наглашена људска перспектива усредсређена на надвладавање простора уместо на препознавање његовог говора. Тако је и једна ведрија верзија Стамбол-капије на слици Ђуре Јакшића *Бакљада пролази кроз Стамбол-капију* настала, наиме, „у епохи у којој је тек ослобођен народ био опијен сопственом снагом” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 62). Перспективизација капије се потом преноси у Васино доба, у године Кочине крајине и пре првог устанка, када су главе угледних Срба пред њом набијане на кочеве. Због ових призора, иза победничких лица Срба под сводовима Стамбол-капије, Васина сен ипак осећа да су капијини „сводови, од цигле и камена, зли” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 62).

4. Стратешки и емоционални простори, слојеви, мапе и мреже Дорћола

На основна усмерења наше анализе простора у *Дорћолу С.* Велмар-Јанковић представљена у уводним разматрањима, у овом поглављу надовезаћемо увиде који потврђују апликативност *обиласка* и *мапе* као два основна модела за структурирање простора, издвојена у геонаратолошкој теорији М.-Л. Рајан, К. Фут и М. Азариаху. Први модел *обилазак (тура)* омогућава опис простора са становишта покретног, отелотвореног посматрача који посећује локације у временском низу. Други модел, *мапа*, приказује простор са фиксне, повишене тачке гледишта који посматрачу даје тотализујућу, истовремену (делимично ванвременску) представу о простору. Из ове дихотомije произлазе два кључна становишта са којих се простор и његов наративни садржај тумаче у оквиру географске наратологије, оба везана за њихову емоционалну и стратешку уло-

гу у процесу емоционалног и стратешког обликовања/читања. Емоционалне релације повезују ликове и одређене просторе/места базиране на причама из сећања и проживљеном искуству. Док се у таквом односу локације вреднују према ономе *што говоре срцу*, стратешке релације са друге стране уписују конкретна уочљива или невидљива кретања, померања везана за одређена места која се у овом случају валоризују према утицају на циљани исход радње са простором. Због наведеног, стратешки однос према простору базиран је на предвиђању исхода, дозволама и ограничењима који се уписују у простор, при чему је важно уочити у каквом су међусобном односу тачке у простору (Ryan *i sar.*, 2016, str. 8–9). Као идеалан пример овог аспекта стратешког простора, Рајанова и група аутора наводе вертикалну пројекцију на мапи у којој ниједан објекат не скрива други.

Наши увиди у наративност урбане географије Дорћола, као и анализа позиционирања стварног окружења у књижевни текст Светлане Велмар-Јанковић, потврђују апликативност модела мапе. Прича „Улица Доситејева”, садржи управо једну интимну, искуствену мапу коју је Доситеј уочио док је „нагнут над географском картом, следио линије својих многих путовања” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 179):

„Онда му се, у тој игри, у трену разјаснило да свако од тих путовања, представљено линијама, у ствари чини троугао или, чешће, петоугао. Осетио се некако удаљен од себе самог и способан да сопствени живот посматра као изукрштани след геометријских облика чије су се стране, повремено, сасвим подударале. Појмио је да у томе следу има више смисла него што је то икада могао да слути: свако од темена тих многобројних углова било је знак којим се обележавало једно ново његово искуство о разлозима постојања. Нешто од тог смисла он налази и сада, сто седамдесет година после смрти, док прати линије свог последњег путовања, оног по Београду, петоугаоног.” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 179–180)

Сагледамо ли интезитет укорењености дешавања радње у стварном Београду, долази до изражаја ауторска интенција да светови прича о одабраним дорћолским улицама обухвате сву њихову стварну географију. Како Рајанова и група аутора примећују, конвенционалне мапе су веома добре у представљању простора „као складишта за географске објекте” (градове, путеве итд.) и „система односа између ових објеката”, али њихова вертикална перспектива, која не одговара перцепцији отелотвореног ума, чини их непогодним за преношење осећаја места (Ryan *i sar.*, 2016, str. 66). Међутим, С. Велмар-Јанковић у збирци прича *Дорћол* проширује сведене функције мапирања. Док уобичајена панорамска перспективизација простора открива само једно лице Дорћола сажимајући га, слојевити приказ тог простора проширује домен панораме, при чему се простор не шири само хоризонтално, већ и дубински, вертикално. Мапирајући простор Старе чаршије ауторка исцрпно описује распоред улица и готово увек даје информације о њиховом ранијем изгледу и називима. Мапирање града према именима јунака и улица приказује процес текстуалног покривања простора, показујући да су приче о Дорћолу представљене у низу који има везе

са временом. Тај низ произлази из бројних набрајања назива истих улица кроз време и увида у смене идеолошких контекста, представљајући историјски ход времена и измене приоритета који се уписују у просторе. Поред тога што осветљава историјску динамику стратешког односа према простору, његову подложност сменама моћи и доминацијама одређених типова архитектуре, сталним навођењем имена које су улице носиле кроз историју врши се повезивање различитих доба и искустава садржаних у простору Старе чаршије. Тиме се читаоцу *Дорћола* нуди његова алтернативна мапа, која је слојевита и има дијакхронијске домене. У својој слојевитости, она је трансгресивна јер показује да је у површинама градског пејзажа садржано наталожено искуство и време. Као таква, она показује изузетну наративност и дијалошку усмереност, позивајући на читање и слагање прича.

Са наратолошког гледишта уочавају се два нивоа наративне мапе *Дорћола*, а они изнова потврђују њену сложеност. Првом припадају *екстрадијегетичке* или мапе спољашње за свет приче (везане за прошли живот ликова и састављене од ранијих назива и изгледа улица), док друге, *интрадијегетичке*, обухватају савремени *Дорћол* заједно са живим сенима ликова (Уп.: Ryan *i sar.*, 2016, str. 50). Слојевито мапирање јача имерзивну снагу прича, чинећи да се у процесу рецепције занемаре телесне баријере, границе садашњег тренутка и остале просторно-временске даљине, да релације између *споља* и *унутра*, *сопства* и *другог* буду транскорпоралне, омогућавајући међусобна умрежавања људских и *другачијих од људских* просторних обличја.

Апликативност модела обиласка потврђују бројни описи града дати кретањем свести јунака, приликом њиховог хода или док су на коњу: „[...] Господар Јеврем и његов коњ посматрају како се трговци, који су у дућанима баш на том месту, вековима, продавали своју робу, таложе у прах, такође у колонама, у невероватној измаглици времена” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 22). Кад сен господара Јеврема и сен његовог коња заједно посматрају *дорћолске* улице, у осталим причама се одабрани делови *Дорћола* представљају кретањем јунакове свести или током његовог хода. Док пешаче градом ликови су одређени у вези са природом места и карактером пута, при чему простор није само пасивно окружење, већ и важан учесник у ходу. Јунаци *Дорћола* приказују се у доследном кретању према конкретном циљу приликом којег се свакодневни просторни оквир шетње не напушта ни по коју цену. Упркос наглашеној једноличности, просторној динамици ипак доприноси смењивање пејзажа приликом кретања и нарочито, смена простора у свести јунака. Сени историјских личности настављају да живе у својим ранијим кућама и улицама којима су често пролазили, задржавајући некадашње навике кретања: „Као и за живота, Скерлић полази од куће ујутру, пренапрегнут, и одмах креће узбрдо, уз падину, према Универзитету и центру града где је некада био ’Српски књижевни гласник’” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 38). На саосећајног читаоца заиста депримирајуће делује то што и у смрти ликови не могу да искораче из свакодневнице и доживе контакт са градом у другачијем ритму, изван историјски задатих просторних оквира. У таквој омеђености сени се ослањају на своје емоционалне везе са одређеним

местима (које су и ограничавајуће), затим на памћење и афективну моћ простора, као и на способности општења са њим испољене и у претходном животу. Управо оне омогућавају Господару Јеврему док јаше својом улицом да свакога дана пролази и креће у шетњу „од Калемегдана до неба”. (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 21) У овом контексту, прикладним се чини питање које Д. Ходрова поставља тумачећи поетику уметничког простора: да ли се у наведним случајевима сусрећемо са два различита, или ипак са два вида истог, митолошког хода (Hodrová, 2006, str. 179–180). Суштинско значење хода Д. Ходрова проналази, наиме, у његовом митолошком смислу у коме чак и свакодневно рутинско пешачење просторима представља везу са оностраним. У вези са таквим, митолошким ходом, и читаоцу *Дорћола* се приказује друга страна простора и живот његових сени.

Афективна моћ простора је још један важан узрочник динамике између ликова и *Дорћола*, као и значајни вид његовог неконвенционалног читања. Кроз афективна повезивања град се јунацима открива у чулним сензацијама: најчешће облицима, мирисима, невидљивом а живом енергијом која се шири деловима њиховог тела. На оваква искуства се најчешће указује хаптичком фокализацијом и хватањем тренутка срastaња ликова са светом предмета и простора. Она дориносе диспозицији јунака *Дорћола* у односу на њихове историјске пандане, која се огледа у необичним способностима да виде прошлост у атмосфери садашњости, осећају немир и мир одређених простора и разумеју говор природе.

У покушају људске имагинације да се ухвати у коштац са апстрактним аспектима простора, географски наратолози истичу две просторне метафоре: простор као складиште (*container*) и простор као мрежу (*network*). Док концепција складишта (рама, сандука) упућује на ограниченост, међе које постављају други или их ликови формирају, мрежом се указује на кретање и динамичан систем односа створен узајамним деловањима јунака.⁴ Драматична напетост заплета свих прича *Дорћола* може се приписати добро осмишљеној интеракцији између *складишне* и *мрежне* концепције простора, као и инхерентној двосмислености метафоре *складишта* – емоционално испуњавајућег осећаја везе са простором и везаности за место које лишава слободе попут затвора. Модел мреже на топографском плану повезује различита места у свету приче и структурира наративни простор делећи га на различита подручја (Уп: Слика бр. 1). На симболичком нивоу, поменута подручја повезана су са разним врстама вредности, које су у *Дорћолу* углавном емоционалне, стратешке, афективне и етичке.

⁴ Управо због поменуте динамике, својствене граду и процесу урбанизације, метафора мреже доминира у постструктуралистичким теоријама простора града, посебно онима надахнутим марксизмом. Мада су дали велики допринос изучавањима друштвених и произведених простора, марксистички теоретичари су остали незаинтересовани за осећај места (*genius loci*), занемаривши истраживања продуктивних имагинарних кретања и умрежавања простора. Због једностарног практичног приступа организацији реалних простора, марксистички су заобилазили метафору *складишта*, сматрајући је инертном и теоретски непримереном.



Слика бр. 1. Мрежа Дорћола

Ауторка је задржала везу умрлих особа са реалношћу (која је и читаочева) смештањем ликова у дорћолске улице са њиховим називима. Овим поступком алудира се на њихово присуство (значај) упркос временској удаљености, затим на важност деаутоматизованог читања традиције и реалности, учвања и одржавања продуктивних веза. Поред наведеног, природа везе *стварног* света и сени историјских ликова шири симболичке и уметничке домете збирке прича *Дорћол*. Како бисмо разумели ову везу треба најпре одвојено сагледати две линије текста о Дорћолу и његовим сенима. На првом плану живот сени сведен је најчешће на свакодневну шетњу истом рутом коју пешице пролазе, крећући се између две установљене тачке, од почетка до краја улице која носи њихов назив (што се поклапа са *текстом-током* или *јанг текстом* у термилошком решењу Д. Ходрове)⁵. У *тексту-току* истакнут је садашњи живот сени и њихово кретање у реалном простору (кретање напред и назад, од тачке до тачке), при чему је време линеарно и поклапа се са реалним. На том нивоу њихов садашњи живот (као и онај прошли) остаје невидљив савременим становницима Београда. Ова линија текста треба читаоцу да укаже на тренутни, *невидљив* (безначајан) статус *значајног*, и да га ефектно увуче у садашњи живот наизглед

⁵ У раду помињана, термилошка решења Данијеле Ходрове дају се према преводу Иване Н. Кочевске.

неживих ликова из прошлости, приказујући живот сени у њиховој тежњи да ухвате *одређен* тренутак – тренутак сусрета и везе у садашњости. Тиме ауторка сугестивно показује да је прошлост део садашњости, те да је хронотоп „некада и тамо” типичан за линеарно време, једнако је важан као и хронотоп „сада и овде” (Hodrová, 2006, str. 108). Тај репетитивни, монотони пут, сени, међутим, прелазе темпом који им диктирају сопствена сећања и емоције за њих везане, а она граде другу наративну линију. *Текст–мрежа, тканина* или *јин текст* (Hodrová, 2006, str. 232) коју представља ретроспективна нарација (дакле реминисценције на прошли живот сени), ствара мрежу на подлози *јанг текста*, пресецајући наративни ток који прати садашњи живот сени. У *умреженом* тексту ликови збуњени својим бројним верзијама копају по изгубљеном а сопственом, (прошлом) времену.

Двострука концепција простора испраћена је и на плану сетинга прича који истовремено и на истом спацијалном нивоу обухвата савремени и прошли Дорћол. Иако невидљива за већину садашњих уличних пролазника, радња се дешава на савременим дорћолским улицама, а приче се односе на стварне и имагинарне оквире реалног света. Мада је оквирни простор оба Дорћола исти, имагинарни, чија је засићеност већа, садржајем надилази реални, стварајући утисак да је простор споља мањи него изнутра. Тиме долазимо до просторно-временских трансгресија са једне, и непремостивих празнина са друге стране, које се тематизују у свим причама С. Велмар-Јанковић. Конкретно у *Дорћолу*, примарна прича се паралелно одвија на више дијегетичких нивоа, градећи фантастични свет измешаних простора на коме умрли ликови живе паралелно са живима. При томе је поступком металепсе начињен наративни универзум који није конвенционално онтолошки кохерентан, али се приказује као логички могућ. Док су у једном домену трансгресивни, у другом су исти простори приказани са пукотинама, као празнине на мапи. Као такве, тешко их је претворити у приче јер су неописиви, не могу се прецизно одредити нити лоцирати, а непознато је и зашто постоје. Празнине одређују и кретања ликова где су представљене прекидом хода које успоставља низ, временски или просторни. У причи „Улица Узун Миркова” наглашава се пресецање временске везе изавањено просторним јазом између мрачне Узун Миркове улице и осветљених предела њеног окружења: „У своју улицу Узун не долази сваког дана: XX век му је заморан. И иначе је та његова улица ћудљива: после простране Васине и још пространијег трга над којим се, у великом небу, окупљају све укрштене светлости и од Саве и од Дунава, и од Калемегдана, његова је улица ту, код трга, некако и сужена и смушена, без неба, сва у сенци великих зграда и у полусенци историје” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 82–83). На суочавањима са просторно-временским пукотинама и процепима С. Велмар-Јанковић постепено гради изузетан лик Узун Мирка, остављајући мотиве непознанице и историјске неправде за ефектан завршетак приче. Он је уверљиво обележен јазом између две сликовите сцене: девојака на углу Узун Миркове улице које остају у недоумици да ли је узун „чин у турској војсци или има везе и са узенгијама” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 82) и Мирковог најболнијег, трећег пролажења Стамбол-капијом, у

заборав. У причи „Улица Доситејева”, склад који види Доситеј мапирајући свој боравак у Београду, помало нарушава забуна изазвана нелогичностима хронологије и времена, присутна и у његовом сеновитом животу:

„То је она трећа тачка која му, помало, прави збрку. Кад год излази из Студентског парка, Доситеј је у недоумици: ако хоће да следи, у својој шетњи, линије замишљеног петоугла којим се може представити његов боравак у Београду, онда би требало да пође десно, Улицом Браће Југовића, све до своје, Доситејевог улице и до места где је, у тој улици, била његова кућа. Али, ако би настојао да прати хронолошки низ догађаја, онда би ваљало да се запути низ падину, Улицом Капетана Мише, све до Улице Господара Јеврема.” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 184)

Наведени примери показују да би кроз своју неизмерност, простор могао бити схваћен и као раздвајајући, као међа између оног *што јесте* (сада и овде) и онога *што* (сада и овде) *није*. Баријере које и у смрти онемогућавају складне видике и међусобне сусрете сени Дорћола, исказане су управо просторно-временским релацијама: „Ту, на раскрсници светлости, Господар Јеврем дуго чека Вука, а нарочито Доситеја: узалуд, јер никада не дођу, ни један ни други.” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 23) У њима се улице најстаријег београдског језгра укрштају, али се путеви ликова и у смрти размимоилазе. На слојевитој (просторној и временској) карти имагинарног Дорћола, место несусретања приказује нам се као потпуно празно. У њему нема могућности за трансгресије, а разнајаје се једино непробојна граница која се никако не може прећи, између прошлих и садашњих светова Дорћола. Сва кретања се код описаних просторно-временских процеса заустављају. Таква места не може да растумачи ниједан закон логике, те стога остају недоступна и за алтернативна објашњења. У поменутих просторно-временским непоклапањима и празнинама остаје смештен одговор на питање зашто ликови током живота и у смрти не могу да се сусретну. Описана непреклапања на плану света приче ипак не искључују могућа преплитања са читаочевим светом. Штавише, она су уписана и симболички усмерена ка читаоцу који дели сазнање о немогућности потпуних, ослобађајућих сусрета са другима. Док се суочава са опседајућим пукотинама у јунацима, саосећајног читаоца *Дорћола* вероватно обузима непријатна узнемиреност, али она не треба да га спречи да заједно са ликовима настави вечну потрагу за складом.

Са друге стране стратешких простора, наилазимо на њихова погрешна читања која могу да начине много веће губитке од безазленог несналажења: од губљења у стварном свету до губљења у свету књиге⁶. Она су изазвана непремостивим јазом између стратешког деловања и емоционалне или афективне употребе простора. У причама о Дорћолу такве јазове срећемо у емоционалном односу према одређеном месту, који нарушава секвенцијални низ простора. Поменути однос је најчешће представљен нелинеарним кретањем ликова које не прати улични редослед (уместо $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d$, имамо редослед $a \rightarrow b \rightarrow \dots \rightarrow d$),

⁶ Најупечатљивији примери губљења у свету књиге јесу вертеризам, синдроми Дон Кихота и Еме Бовари.

при чему сени прелете, не гледају или потпуно заобилазе одређени простор. Тако је у следећим примерима: „Онда Господар Јеврем натера коња у кас, прелети улицу...” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 22); „Понекад Капетан Миша дође на Студентски трг. Никако не гледа у своје Здање...” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 210), или у причи о Васи Чарапића који

„[...] никада не учини оно због чега сваког дана стигне у троугласти парк под кестеновима: никако да претрчи [...] тај размак који је, једном, давно, већ претрчао, никако да пређе тих неколико корачаја што га деле од Народног позоришта. Као да је пред њим нека препрека-невидимка. Није то ни сећање, његово, на зидине Стамбол-капије које су биле ту а којих сада нема; није то ни несећање пролазника, који и не знају да су те зидине постојале; можда је то тај коловоз, тако гладак, којим промичу аутомобили у колонама, а који је сачињен да не уме да памти. Земља памти, камен и цигла као да памте, али асфалт не памти и Васа, ето, не може да крочи на коловоз. Да може, одмах би отишао на Трг, под споменик Кнезу Михаилу.” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 67)

Контраст између стратешког, емоционалног и афективног простора повезан је са разликовањем простора и места. Место је просторно окружење обликовано људским и/или нељудским деловањем, које је просторе учинило препознатљивим или јединственим. Оно најчешће има форму привлачног, трауматичног или језовитог предела. У свим поменутих облицима, место за које се везују афекти и емоције само је наизглед фиксирано у једном времену, јер га сећање покреће и шири. О томе сведочи и емоционално усмерена шетња кнегиње Љубице у причи о Змај Јовиној улици:

„[Кнегиња] Хита оном делу своје улице, између Јевремова и Јованова, у којем је очекује мало, заобљено присећање. Како стигне у тај део [...] Кнегиња лако пристаје на сећања и одмах види себе како, између Јеврема и Јована, Господарева браће, чије је улице и сада опкољавају као да је штите, улази у дугу, манастирску трпезарију.” (Велмар-Јанковић, 2014, стр. 163)

Док су емоције и афекти обично у релацији са одређеним деловима простора (местима), пре него што се односе на простор у целини, стратешко планирање узима у обзир могућа кретања простором (ментална и конкретна). При томе се аналитичко сагледавање могућих кретања простором ослања на његово ширење. У прилог тврдњи да С. Велмар-Јанковић етички освешћено гради стратешки имагинари простор у својој збирци прича, наводимо два доминантна стратешка моделовања Дорћола: као целине (из панорамске перспективе) и као (тематски) испреграђиваног простора (у смислу природних, културних, индивидуалних, енергетских и других разлика). У другом случају, Дорћол нам се приказује као уоквирен простор, са видљивим или мање очигледним граничним обележјима – зидовима, рекама, узвишењима, падинама, са могућим отворима и пролазима који могу да споје и раздвоје: реч је о капијама, вратима, прозорима, мостовима, путевима и тунелима Старе чаршије. Непрегледни низ умрежавања, слагања и раздвајања се, међутим, и у тако испреграђиваном Дорћолу испољава кроз енергетске интеракције људи и простора.

5. Закључак

Концепти *метанаратива* (Lyotard, 1979), *сценарија* (Schank and Abelson, 1977; Bruner, 1991), *доминантног културног наратива* (Andrews, 2004) и *културно доминантног наративног модела* (Meretoja, 2018), подједнако су као и њихове контрачињеничне верзије произашли из уверења да одређени наративни модели имају нормативну моћ да управљају поступцима људи. Имајући у виду овај заједнички, а важан аспект велике приче и њене алтернативе, збирку прича *Дорћол* читали смо као контранаратив који изазива велике наративе, наслањајући се на њих и опирајући им се. Стога смо и пут сазнавања имагинарног Дорћола Светлане Велмар-Јанковић прелазили са сталним подсећањем да ниједно упуштање у стварање контранаратива, који као критичка реинтерпретација доминантних наративних модела преиспитују структуре моћи великих наратива, није изван домена идеолошког деловања.

Несвакидашња уметничка прича Светлане Велмар-Јанковић о једном повлашћеном егзистенцијалном простору, удружена са нашом причом не може да пружи коначан одговор на питање чији су простори, *ко их и са којим циљем покреће*. Оне, напослетку, нису ни настајале са тим претензијама. Оно што обе приче бележе јесу удаљавања од уобичајеног смера *од људи ка месту*, са делимичним увидима у невидљиве нити које управљају кретањима, и простора и људи. Крајњи њихов циљ је уједно и њихово исходште: вера у могућа ослобађања од баријера које нас вековима обмањују да је простор само оруђе у људским рукама.

Живописна алтернативна историја улица најстаријег градског језгра Београда у збирци прича *Дорћол*, изграђена је неконвенционалним приступом простору и његовим релацијама са алтернативним верзијама историјских личности по којима су дорћолске улице назване. Имагинарни Дорћол читаоцу се оправдано приказује као стратешки простор настао на подлози реалности, у уметничке и плодотворне, иако идеолошке сврхе. Као такав, он је амбивалентан и слојевит, реалан и контрачињенични, са уписаним и наслаганим осећањима и стратегијама. Дорћол је раскршће наталожених енергија живота и смрти, извор из кога се излива живот и ушће у које се он улива. Дорћолу се признаје моћ афективног деловања, мада без правог контакта са људима опстаје само као сабласни простор посмртног живота, са привидно мртвим предметима и сенима. Имерзивна снага *Дорћола* Светлане Велмар-Јанковић и његово интенционално деловање на читаочев свет јесу добар подстицај, али не и довољна подлога да се представљене приче доживе као доиста могућа стварност. Осећај за могуће у њиховим тумачима одлучиће да ли Дорћол који није мејнстрим стварности, може да постане и њена реалност.

Извори

Velmar-Janković, S. (2014). *Dorćol*. Beograd: Laguna.

Литература

- Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, 18, 1–21.
- Dannenberg, H. (2008). *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Dannenberg, H. (2012) Fleshing Out the Blend: The Representation of Counterfactuals in Alternate History in Print, Film, and Television Narratives. In R. Schneider & M. Hartner (Eds.), *Blending and the Study of Narrative, Approaches and Applications* (pp. 121–145). Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Doležel, L. (2008). *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*. Snežana Kalinić (Prev.). Beograd: Službeni glasnik.
- Ladino, J. K. (2019). *Memorials Matter: Emotion, Environment, and Public Memory at American Historical Sites*. Reno, Nevada: University of Nevada Press.
- Liotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- Margolin, U. (1996). Characters and Their Versions. In C.-A. Mihailescu & W. Hamarneh (Eds.), *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics* (pp. 113–132). Toronto: University of Toronto Press.
- Meretoja, H. (2018). *The ethics of storytelling: Narrative hermeneutics, history, and the possible*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Meretoja, H. (2021). A Dialogics of Counter-Narratives. In K. Lueg & M. W. Lundholt (Eds.), *The Routledge Handbook of Counter-Narratives* (pp. 30–42). London: Routledge.
- Ryan, M.-L. (2004). Introduction. In M.-L. Ryan (Ed.), *Narrative across Media: The Languages of Storytelling* (pp. 1–40). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ryan, M.-L., Foote, K. E. & Azaryahu, M. (2016). *Narrating space/spatializing narrative: where narrative theory and geography meet*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Schank, R. & Abelson, R. (1977). *Scripts, plans, goals and understanding: An inquiry into human knowledge structures*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Hodrová, D. (2006). *Citlivé město*. Praha: Akropolis.

Jelena Milić

THE ALTERNATIVE HISTORY OF BELGRADE STREETS: *DORĆOL* BY SVETLANA VELMAR-JANKOVIĆ IN THE LIGHT OF THE THEORY OF COUNTERNARRATIVES

Summary

The meanings of the stories about Dorćol's streets and heroes, including their aesthetic and ethical component in novel *Dorćol* by Svetlana Velmar-Janković, are derived from the confrontation of counterfactual narratives. In this paper, we analyse an

alternative history of the neighbourhood of Dorćol, as well as the counterparts of the historical figures after whom Dorćol's streets are named. We interpret the structure of counternarratives and their effects in the process of reception, based on Hillary Danenberg's theory of conceptual blending, the theory of possible worlds, geographical narratology, affective theory of space and the theory of city space by Daniela Hodrova. The secret life of the oldest Belgrade neighbourhood in the stories by Svetlana Velmar-Janković is interpreted against the rich background of the past (which takes place in the time frame of the First and Second Serbian Uprisings), where the past, the present and the future context are seen as history that is happening now.

jelenamilic018@gmail.com

Марија Панић

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Катедра за романистику

ГРАД КАО АЛТЕРНАТИВА: ТЕМАТИКА ГРАДА У ПОЕЗИЈИ РИТБЕФА И ФРАНСОА ВИЈОНА

Сажетак: У раду се анализира приказ градске средине као алтернативе хијерархијски устројеним структурама феудалног друштва, првенствено трипартитивној схеми (свештенство, властела, мануелни радници), у поезији француских средњовековних песника Ритбефа и Вијона. Ослањајући се на дијахронијску перспективу, рад разматра и еволуцију слике градске средине у француској грађанској лирици, кроз поезију ова два песника.

Кључне речи: Ритбеф, Франсоа Вијон, град, грађанска лирика, жонглер

Развој градова, као једна од најзначајнијих друштвено-историјских појава XIII века, имао је одјека и у француској средњовековној поезији. Наиме, урбана средина у то време доживела је значајан прилив популације. Осим тога, у њој су почеле да се развијају институције какве су еснафи, банке, школе и универзитети, а које ће надаље суштински карактерисати градове и разликовати их од руралне средине. Тако се градска средина наметнула као својеврсна алтернатива дотадашњем начину живота човека средњег века, усредсређеном ка опатијама и замковима (за малобројна свештена лица и властелу, тј. *oratores* и *bellatores*), или ка руралној средини за бројне сељаке, тј. оне чија је дужност да раде (*laboratores*). Као таква, она није могла да не заинтересује велике песнике, као луцидне посматраче околног света.

У овоме раду ћемо размотрити како се град као алтернатива дотадашњем начину живота и дотадашњој социолошкој слици наметнуо као тема поезије два велика француска средњовековна песника-бунтовника: Ритбефа (Rutbeuf) у XIII веку и Франсоа Вијона (François Villon) у XV веку. Као један од првих лиричара на *langue d'oïl* (северњачким дијалектима вулгарног француског језика) и „први песник Париза“, како га назива француски медијевалиста Арман Стрибел (Strubel 2007), спреман да у поезију унесе лични печат и тематику везану за свакодневицу и за свој живот, Ритбеф пева о граду, у време када се он као појава тек развија. Други лиричар чијим ћемо се делом бавити јесте један од највећих европских стваралаца на прекретници између средњег века и ренесансе, Франсоа Вијон. Користећи се устаљеним песничким облицима (« *roèmes à forme fixe* »), тада већ уобичајеним и лирици на вулгарном латинском језику, певајући о тематици која је такође лична, Вијон ствара вишеслојну

и динамичну слику градске средине, и то више њеног наличја него лица; приказује крчме, гробља, проститутке и друге теме, али и Париз као место науке, стицања знања и искуства, као место напретка.

1. Развој градова у Француској у тринаестом веку

Европски градови доживљавају убрзани развој током XIII века. Овај развој се одвијао на више нивоа. Постојећа насеља добијају урбанистичку форму какву ће имати касније, а која ће се у неким градовима задржати до данашњих дана. Опасани зидинама које затварају град, они обједињују разне занатске четврти, школе, верске установе.

У овим насеобинама, које су се убрзано развијале, формирају се нове установе, које су у том времену виђене са подозрењем, првенствено од стране цркве¹. Развија се класа трговаца, као и банке, што је нова појава: црква је у њима видела опасност јер су се тако не само новац, већ и богатство, стицали без икупљења у виду физичког рада. Потом, у градској средини бујају занати и јачају занатски еснафи, а у неким градовима и универзитети (у Паризу, Монпелјеу, Тулузу и Орлеану)². Једна од одлика универзитетског града у средњем веку била је да у њему не влада мир: штавише, како истиче С. Винавер, тадашњи универзитетски живот истицао се студентским немирима и изгредима (2014: 160).

Све ово допринело је развоју потпуно нове друштвене средине. Пирен примећује да никада није постојао тако дубок контраст између друштвене и економске организације урбане и руралне средине као што је то било у средњем веку (Pirenne 1927: 117). Градска средина ће се у великој мери и на непредвидљив начин супротставити дотадашњој, врло ригидној, пирамидално постављеној и хијерархијски устројеној схеми феудалног друштва, а којој вреди посветити простора у анализи приказа града као алтернативе. Трипартирну схему феудалног друштва дугујемо Адалберону Лаонском, под утицајем св. Августина и *Државе божје*. У „Песми краљу Роберу“ (« Poème à Roi Robert »), Адалберон Лаонски приказује да је друштво подељено на три реда (фр. « ordres »). На врху се налазе они који се моле: лат. *oratores*, тј. свештенство; потом, испод њих налазе се они који ратују (лат. *bellatores*), тј. властела, витештво. Испод њих, са највећом бројчаном заступљеношћу (огромном у поређењу са претходним редовима) налазили су се они чија је дужност била да се баве физичким, мануелним радом: лат. *laboratores*, а који првенствено обрађују земљу. Мануелни рад имао је специфичну вредност у средњем веку: наиме, према *Библији*, напоран физички рад представљао је начин икупљења за прародитељски грех, и то првенствено мушкараца (*1 Мој* 3: 19). Из тих разлога доживљавао се као

¹ Факторе који су довели до јачања градова анализира Мамфорд (2006: 269–298).

² О утицају градске средине на развој универзитета у XII и XIII веку в. Verger 1973 : 20–22, Le Goff 2000 : 135–142.

нека врста задатка, дужност. И монашки редови имали су у својим правилима прописан изванредан број сати који су дневно били посвећени мануелном, физичком раду.

Град у пуном развоју у XIII веку нарушава претпостављену непроменљивост схеме ова три реда. Наиме, у њему је свакодневно долазило до сусрета, интеракције и сарадње између различитих група. Како истиче Жак Росио у свом чланку о средњовековном граду,

каноник ће се нужно сусрети са проститутком, просјаком, буржујем. Они не могу а да не знају једни за друге, уклапају се у исти мали, густо насељени свет који намеће облике дружења непознате у селу, посебан начин живљења, свакодневну употребу новца, а неким чак и обавезу отварања према свету. (Росио, 2007: 152)

Штавише, ови сусрети били су неминовни: Париз је средином XIII века имао око 100 000 становника, што га је у то време чинило „чудовишним градом“, како га назива Росио.

Осим свих ових промена, у граду као средини која се развијала великом брзином јавиле су се и нове врсте побожности. Осим бројних нових облика духовности који су се тада појавили – просјачки редови, флагеланти, бегине и други³ – у градовима се јавља и један вид пустињаштва. Реч је о *réclusion*, односно самоизолацији. Особа која се томе подвргне називала се *reclus* (на српски језик се преводи као *затвореник*). Овај покрет се у градовима развио уместо покрета пустињаштва који је постојао у раном хришћанству у Сирији, а који се у периоду средњег века у Европи претворио у пустињаштво у шуми: особа која би се подвргла *réclusion* зазидала се у издвојену просторију или зграду из које не би излазила, те би се та просторија претворила у неку врсту њеног личног самостана. Потом, развија се и свест о заједници, о бризи за јавно здравље, па се јављају и тзв. *лазарети*, односно азили за оболеле од губе који су смештани ван града, у посебне просторије.

Средњовековни град је, тако, специфичан спој раније неспојивог, спој супротности, место у коме су се сусретале и постојале у суживоту разне класе, занати и занимања, а који је захтевао снагу и снажљивост од својих становника. Тако, као динамична целина у развоју и подложна променама, град представља нову грађу за песничку инспирацију. Свакако, у тражењу миметизма у средњовековној књижевности треба бити опрезан. Песничка субјективност у правом смислу речи још није постојала, но неоспорно је да песници који су тема овога рада приказују град који су посматрали: Париз као град у своме пуном сјају, са пуно лица, као велику насеобину насељену шароликим становништвом, као спој највећих висина и најдубље беде.

³ О новим облицима духовности који су се јавили као последица друштвених промена у то време, а који су све више укључивали лаике те су излазили из оквира опатија и манастирског живота, може се консултовати Vauchez 1994: 68–165.

2. Ритбеф као први песник градске средине

У време развоја градова почиње да се јавља још једна алтернатива до тада познатим појавама. Наиме, грађанска лирика, чији су представници песници о којима је реч у овоме раду, намеће се као нови књижевни израз, као алтернатива најпре књижевности насталој на латинском језику, која се већ вековима писала и то према развијеним и јасним реторичким правилима, а потом и књижевности насталој на вулгарном језику: књижевности епско-феудалног идеализма, куртоазној књижевности, преводној дидактичкој књижевности, а коју карактерише тежња ка идеалу и морализаторски дух. Важно је подвући да грађанска лирика, која је инспирисана *Романом о Ружи* али и потомак трубадурске поезији настале на Југу, још увек није лична поезија, какву ће француска књижевност спознати знатно касније, у време романтизма, али јесте аутохтона књижевност – није, дакле, преводна књижевност – и представља аутентични израз грађанске класе.

Арман Стрибел, велики француски медијалиста, издваја три француска средњовековна ствараоца као најзначајнија песника града. То су Ритбеф, Адам де ла Ал (песник Араса, који у ревији *Jeu de la feuillée*, *Изра под сеницом*, приказује сву живописност и контрасте који постоје у граду Арасу), и Франсоа Вијон (Strubel 2007). По Стрибеловом мишљењу, целокупно Ритбефово стваралаштво обележено је Паризом као темом, и то Паризом као великим градом. Стрибел се, међу набројаним песницима, ипак усредсређује на стваралаштво Ритбефа, кога види као песника који отелотворује трансформацију лирске поезије у ону у којој песник не пева о конвенционалним темама у поезији, каква је на пример љубав према изабраној госпи, већ о темама које су такоређи тривијалне, каква је свакодневица. То јесте лична поезија, која, под привидом лирске исповести, ипак чува неке конвенционалности, те Ритбеф наступа, на пример, као сатиричар и као полемичар, па и аутоиронично: усредсређује се на статус сиромашног *жонглера*, који је амблем проблематичног статуса песника у граду. Стрибел Ритбефа сматра првим песником града, штавише Париза, чији је географски и ментални простор простор великог града, и чије дело је дубоко обележено животом у урбаној средини.

Стрибел примећује да три тематске целине одсликавају песничко искуство градске средине: свеprisутност новца, који досеже до свих слојева друштва, разградњу старијег модела друштва подељеног на редове и поделу на динамичније и више разуђене сталеже и занате; и, на трећем месту, идеја све теже ухватљиве реалности, подложне променама. Тематику града у Ритбефовом стваралаштву Стрибел дели на три нивоа: на универзалну сатиру, односно сатиру епохе или нарави (која се, у контексту тематике града, претвара у сатиру делатности и вредности живота у градској средини), потом у сатиру *ad hominem*, у којој се дотиче монашких редова и других општих тема тога времена; потом, тематика сопственог статуса у великом граду, а то је статус сиромашног песника – жонглера, забринутог за насушни хлеб.

Када је реч о животу у средњовековном граду, поново ћемо се упутити на Жака Росиоа, који описује свакодневицу:

За сиромаша који живи у граду то, пре свега, значи живети удвоје, утроје, у једној соби на високом спрату, у некој слепој јазбини или поткровљу, у задњем дво-ришту; или, становати у крчми ако се има новца; имати једну или две просторије ако је у питању домаћинство – али редовно бити принуђен да са другима делиш бунар и кухињу. Занатлија свакако живи у својој кући, има своје огњиште, свој свој подрум и таван, али заједно са слугама и шегртима. Треба се, дакле, навићи на живот са суседима, различитим по животним условима и занимању – само мали број становника може то да избегне. (Росио 2007: 155)

Уз сусрете са бројним суседима, јављају се и питања економске и санитарне природе:

Бити становник града то, такође, значи, за двојицу од тројице, зависити од пијаци, потпуно или бар једним делом године, куповати хлеб, вино и све што уз то иде. А за свакога се подразумевају све тегобе живота иза зида: понекад ће недостајати вода за пиће, пошто су сви бунари загађени; живеће се у измету, пошто су у тешким временима многа врата зазидана, а нагомилавање отпадака изазива сталне заразне и ендемичне болести. Општина је могла своје губавце да шаље у болнице ван зидина, могла је да прописује санитарна правила, али је била немоћна да се успешно бори против куге која је, када су јој погодовали климатски услови, жестоко погађала централне градске четврти и индустријска предграђа. (Росио 2007: 156)

Као велики град, Париз – и шире посматрано, градска средина уопште узев – има и своје наличје, а то су сиромаштво и искључивање незаштићених и убогих појединаца.

Ритбеф се управо и посветио теми новца и теми сиромаштва, односно економској димензији живота у градској средини. Наиме, економски захтеви живота у динамичној средини захтевали су посвећеност стицању добара и борби за опстанак – у оквиру еснафа, или ради елементарне егзистенције. Долазимо још једном до значаја мануелног рада, који се огледао првенствено кроз појаву и заступљеност заната, али, у случају Ритбефа, кроз његово стварање поезије ради новчане надокнаде, пошто је био жонглер. Како примећује Стрибел, Ритбеф је у извесној мери преоптерећен потребом за радом: његов посао жонглера јесте вид рада, не оног мануелног који искупљује прародитељски грех, али свакако сличног томе јер захтева марљивост и посвећеност, као и извесну скромност и понизност (која се код њега, уосталом, често јавља као алегорична личност).

Стрибел истиче чињеницу да Ритбеф не пева уопштено о тематици града – не пева о граду као Вавилону, што би било опште место – већ се посвећује потпуно новим реалностима живота у граду. Овде је управо реч о његовој разградњи трипартитне схема друштвених редова: на оне који се моле, који се боре и који раде, односно, на свештенство, властелу и прост народ. У песми „Ране света“ (« Les plaies du monde »), Ритбеф задржава ову схему, мало моди-

фиковану јер описује клерике, свештенство и витештво, које се већ ту посматра као застарела категорија. Но, у песми « L'État du monde » („Сталежи света“, или „Стање света“), песник, у складу са друштвеном реалношћу, раслојава ове сталеже изнутра. Тако, у свештенство убраја беле и црне монахе (бенедиктинце и цистерците), просјачке редове (фрањевце), канонике, а придружује им и адвокате, као учене људе, премда друге категорије. Потом се посвећује лаицима, у које убраја трговце, чиновнике, и многе друге, који марљиво раде на улицама, бавећи се својим занатима (« Qui besoingent parmi les rues/ Et chascuns fet divers mestier »). Свим овим сталежима циљ је да што боље зараде, по могућству уз што мање рада: « Ils vielent estre bien païé/ Et petit de besoingne fere »). Управо, тежња за богаћењем представља једну од три *ране човечанства* (у којима пева у „Ранама света“), заједно са сиромаштвом и тврдичлуком. Управо, према Ритбефу, цело људско друштво контаминирано је тежњом за богаћењем, међу њима и свештенство и властела.

У овако великом граду, Ритбеф беду види и о њој пише, уз извесну ирониичну дистанцу својствену књижевним канонима времена у коме је стварао, а и његовом личном песничком стваралаштву. Тако, када пева о сопственој суморној свакодневици сиромаштва у „Ритбефовой јадиковци“ (« La complainte Rutebeuf »), песник пише;

Срце ми очај црн освоји,
болест га свлада;
сред безнађа ја живим сада
јер изгоре и задња клада
у мојој кући;
гдје ћу кад дођу дани љући?
Губим се тако страхујући,
муке ме брину,
јер мој иметак читав мину.
Мој газда тражи станарину
и дуга део;
ја намештај сам прод'о цео
те сад стојим го и бео
спрам зиме бесне. (Мићевић 1991: 86)⁴

⁴ За потребе овога рада користили смо преводе Коље Мићевића и Станислава Винавера. Пошто су у питању изузетно успели препевы, у којима долази до изражаја преводилачка слобода, у напоменама наводимо и оригинал.

« Ce je m'esmai, je n'en puis mais,
Car je n'ai douzainne ne fais,
En ma maison,
De buche por ceste saison.
Si esbahiz ne fu nunz hom
Com je sui voir,
Conques ne fui a mainz d'avoir
De son hostel,
Et j'en ai presque tout ostei,
Et si me sunt nu li costei

Град ствара нову врсту људи. То су просјаци који живе на улици, препуштени сами себи, који не знају да ли ће имати икаквих прихода или хране. Њих евоцира у „Скитницама с Гревског трга“ (« Le Dit des Ribauds de Grèves »). Они су потпуно сиромашни, немају од чега да живе, шта да једу нити шта да обуку:

Скитнице, лишће пада доле:
 ал' ви сте пуни веселости
 мада су ваше главе голе:
 већ примичу се зимске злости.
 Да имате бар јакне топле,
 ил' какав крзнен капут прости!
 Лети сте чили, сви вас воле,
 Ал' у зиму сте тмурни гости!
 Обући вашој не треба смоле
 јер ђонови су ваше кости.
 Досад вас црне мухе боле;
 а осад ће вас беле бости. (Мићевић 1991: 88)⁵

У овој песми примећујемо песников опис скитница на тргу Грев, потом објективних околности (сурова хладноћа зиме, недостатак опреме код скитница), незаинтересованост другог становништва за њихову беду, али и песников осврт на начин живота који они воде: веселост без планирања будућности, површност, одавање пороцима, нерад. Ова песма је, дакле, и одраз дидактичне књижевности. Све указује на то да је у овом малом песничком ремек-делу песник приказао Париз у више димензија и са више полазишта.

Песнички приказ реакције градске светине на беду, сличан мало пре наведеном, налазимо и у „Ритбефовом браку“ (« Le mariage Rutebeuf »), такође сликовитој, можда исповедној песми, која свакако садржи (ауто)ироничне и пародичне елементе:

По улицама свет се смије
 рад мојих чуда,
 сигурно о том зборе свуда

Contre l'iver,
 Dont mout ne sunt changié li ver
 (Cist mot me sunt dur et diver)
 Envers antan. » (Zink 2001 : 322)

⁵ « Ribaut, or estes vos a point :
 Li aubre despoillent lor branches
 Et vos n'aveiz de robe point,
 Si en aureiz froit a voz hanches.
 Queil vos fussent or li porpoint
 Et li seurquot forrei a manches !
 Vos aleiz en etei si joint,
 Et en yver aleiz si cranche !
 Vostre soleir n'ont mestier d'oint :
 Vos faites de vos talons planches.
 Les noires mouches vos ont point,
 Or vos repoinderont les blanches. » (Zink 2001 : 214)

јер не постоји таква луда
у таквом јаду.
Не видим ништа док ме краду;
Бог никог нема у свом стаду
ко тако јечи [...]. (Мићевић 1991: 84)⁶

Град своје становнике, нарочито придошлице, заводи и наводи на коцку, одлазак у крчме, на пијанство и разврат. У „Слову о Париском универзитету“ (« Le Dit de l'Université de Paris ») Париз приказује као место које може бити погубно по младе људе. У овај велики град долазе да уче школу деца сиромашних сељака, а ту ће немилице трошити новац, улазити у туче, боравити у крчмама и препустити се задовољствима у виду вина и друштва жена за разоноду.

Ритбеф је много певао о Париском универзитету и у контексту инкорпорације просјачких редова у наставу на теолошким студијама и сукоба који су из тога проистекли⁷; штавише, ова расправа се може и пратити на основу Ритбефове поезије. Он жигосе хипокризију просјачких редова, доводећи и ову тему и контекст економске ситуације живота у великом граду. И у овим песмама се може видети морализаторски тон, који је реликт дидактичке поезије, а који опстаје, уз извесну пародичну ноту својствену Ритбефовој поезији.

Ритбеф, дакле, приказује град као динамично место, као простор у коме долази до великих, испоставиће се и неповратних, промена, како у погледу пејзажа, тако и у погледу друштвене организације. Темељи друштвене организације и хијерархије подривају се у овим растућим људским насеобинама. Иако Ритбеф не напушта трипартитну схему друштва, која опстаје у његовој поезији, уочава се динамика унутар ових редова, као и нестабилност: појава просјачких редова и сукоби у цркви, занати, просјаштво. Осим овога, песникова преокупација је економска свакодневица у граду: за становника тадашњег града, неопходно је било решити питање како зарадити новац или како опстати упркос сиромаштву. Ништа мање сликовит није ни његов приказ градске светине: све ово су нове реалности живота у градској средини.

3. Вијон и социологија града

Као један од највећих средњовековних песника, Франсоа Вијон познат је по своме изокретању вредности, подругљивој ноги, али и по искреном, чак и наивном,

⁶ « Hon se seigne parmi la vile
De mes merveilles.
Hon les doit bien conteir au veilles,
Qu'il n'i aura ja lor pareilles,
Se n'est pas doute.
Il pert bien que je ne vi goute.
Diex n'a nul martyr en sa route
Qui tant ait fait. » (Zink 2001 : 276)

⁷ На пример, « Le dit de Maître Guillaume de Saint-Amour », « La discorde des Jacobins et de l'Université », и др.

дивљењу неким вредностима. Спој свега овога јесте силовита, страствена поезија, која делује убедљиво поред вишевековне дистанце и ригидне песничке форме балада и рондоа (« *roèmes à forme fixe* »), а његов истовремено учени и подругљиви, а изразито сликовит хумор, дотиче и данашњег читаоца. Вијонова пародија, шала и спрдња нису нове у књижевности средњег века, но он је један од ретких песника који је њоме саградио снажну синтезу у којој се преплићу разне крајности, укључујући и изокретање вредности, и која је изузетно жива, динамична и живописна. На пример, он исмева и пародира и саму форму завештања (својствену француској грађанској лирици), које се држи у своја два дела *Мало завештање (Le Lais, 1456)* и *Велико завештање (Le Grand Testament, 1461)*. Исто тако, Вијон, како умешно примећује С. Винавер, пародира и трубадурско дивљење жени (о чему ће касније бити речи у овом раду): Вијона не инспиришу углађене госпе које се налазе високо на феудалној лествици, већ супротно томе, обичне проститутке, у којима он, истинољубиво и правдољубиво, види жене из народа које су на маргину друштва доспеле из неких нама непознатих разлога, а које вероватно не носе кривицу за свој усуд.

Дифурне (Dufournet 2011: 339) истиче да се Франсоа Вијон идентификовао са градом⁸, те да је могуће порекло његовог псеудонима име музичког инструмента *вијела* (којим се свирало у време светковина), али и реч *ville* – град, као и *vilain* – преступник (најпре је значила сељанин, да би касније означавала грубијана, простака). Потом, себе у СIII строфи назива дететом Париза (« *enfant de Paris* »). Штавише, Вијон презире село, као место изгнанства, коме је често био изложен због свог преступничког живота. У *Великом завештању*, сликовитим приказом градске средине и њених амблематичних места, Вијон слика својеврсну мапу Париза (Dufournet 2011: 342–343). Но, према мишљењу истог критичара, Вијон тако добро познаје град да градска средина постаје његов унутрашњи простор: Вијон интериоризује град, а са друге стране, његов свестрани дух се пројектује посредством слике града (343).

Вијон се у својој поезији дотиче разних тема везаних за живот у урбаној средини. Ово не изненађује, будући да је овај велики песник био један од вођа разних студентских „иступа, буна, беснованки, туча, крађа и прекрађа, и бучних теревенки“ (С. Винавер, 2014: 160); штавише, како примећује Винавер, Вијон је упао у тајно друштво „љуштураша“, злочинаца тога доба који су били на злом гласу. Не треба заборавити ни да је Париз у Вијоново време још осећао последице страдања током стогодишњег рата, да је био место глади, немаштине, нестабилности и насиља, а да се после изласка из кризе осећала велика радост живота и жеђ за уживањем; управо, био је уочљив контраст између беде и луксуза: у њему се или лудо забављало, или пуно патило (Guiette 1964 : 7–8). Вијон пева о забави, разоноди и лумповању у великом граду:

Где су прељупци они лумпачи
Са којима сам јурио плах,
Ђускочи дивни, мили певачи,
Говором, твором све-извођачи [...]. (Вијон 2014: 76)⁹

⁸ Не нужно са Паризом.

⁹ « *Où sont les gracieux gallants*

И, мало касније:

Доброга винца, меса на ражњу,
Сосова, чорби и манџи лом,
Пита, бурека; риба загажњу,
Кајгане, чимбур, јаја, „на гром“. (Вијон 2014: 77)¹⁰

Крчма и боравак у њој су значајни за Вијонову слику града. Како запажа Стрибел, крчма је урбано место *par excellence*, место сусрета, размене новца и добара (пиће, коцка), место разврата и разузданости; Дифурне са правом примећује да је крчма микрокосмос града (Dufournet 2011 : 342). Као таква, она је незаменљива у сликању социолошке слике Париза.

Као и Ритбеф, и Вијон истиче да живот у градској средини може да води у материјалну беду :

Неки су данас госпари холи,
Мештри учевни, науке зраци,
А други просе, голцити-голи,
Хлеб им кроз прозор понеко баци. (Вијон 2014: 76)¹¹

Штавише, Вијон спомиње и затворе („Манска бајбокана“), и „нахочад“ и „изгубљенчад“ (Вијон 2014: 117), просјаке, болницу¹². Ниједан аспект људске беде, беспомоћности, усамљености и самоће није промакао Вијону. Н. Винавер (2014: 13–14) примећује да „сиромаштво, глад, зима и хладноће, кафане и бирцузи, старе подвачице, жандарми, нису новост у поезији“, те да је то била тема код Вијонових претходника Ритбефа и Есташа Дешана, но са правом истиче да „Вијон као да хоће да се стави иза многих несрећника, жртава судбине, људске злобе, друштвене неправде“, а да тиме на неки начин социјализује своју сопствену патњу: „због своје несвесне побуне против ‘реда ствари’ Вијон као да је ‘савест отворио’ и отпочео неку врсту дијалога са светом.“

Илустративан је приказ жена у Вијоновој поезији о граду. Њихову говорљивост истиче у „Балади о париским женама“ (« Ballade des femmes à Paris »):

Млетачка жена пребрбља данке,
Па Флорентинка, што та има дар;

Que je suivoie ou temps jadis,
Si bien chantants, si bien parlants,
Si plaisants en faits et en dits ? » (Villon 1964 : 60)

¹⁰ « Bons vins ont, souvent embrochés,
Sauces, brouets et gros poissons,
Tartes, flans, œufs frits et pochés,
Perdus et en toutes façons » (Villon 1964 : 61)

¹¹ « Et les autres sont devenus
Dieu merci ! grands seigneurs et maîtres ;
Les autres mendient tous nus
Et pain ne voient qu’au fenêtrés [...] » (Villon 1964 : 61).

¹² « La grille de Meun », « hôpitaux », « mendiants », « Enfants Trouvés », « les perdus » (Guiette 1964 : 135-136).

Поклисар свака – свесне превејанке,
 Млада ил она коју прешла вар;
 Ко не зна римске складне чаврљанке,
 Пијемонтске, савојачким пар,
 Слатко свркућу, маторе ил’ ранке,
 Ал’ нема кљуна ко кљун Парижанке. (Вијон 2014: 111)¹³

Песник овде пореди Парижанке са женама из бројних других крајева – француских или страних – на основу свог непосредног искуства или онога што му је познато из чувења; упоређује, тако, жене по говорљивости, брбљивости, чак и лажљивости, и долази до закључка да Парижанкама нема равних. Баладу заокружује посветном строфом:

Проверих, кнеже, све те богованке;
 Непобитна ми сад изгледа ствар:
 Пред Парижанком – све су шепртљанке,
 Јер нема кљуна ко кљун Парижанке. (Вијон 2014: 112)¹⁴

Идентитет се овде, дакле, не формира првенствено на основу припадности друштвеном сталежу (молитвеницима, племству или простим мануелним радницима), већ на основу припадности граду: *све Парижанке* су брбљиве. Управо у овоме видимо извештан пробој социјално раније непремостивих препрека.

Вијонову свест о социолошки променљивој слици људског друштва можемо видети у његовом приказу проститутки. У приказу париских жена, Вијон ставља акценат управо на овај еснаф. О њима пева ослањајући се на фигуру шлемарке¹⁵ у „Жалби лепе шлемарке“ (« Les regrets de la belle Heaumière), у „Балади лепе шлемарке девојкама које нуде љубав“ (« Ballade de la belle Heaumière aux filles de joie »), у „Балади о Вијону и о друсној Марго“ (« Ballade de la grosse Margot ») и у једном делу *Великог завештања* (LVIII–LXIV). У „Балади о Вијону и о друсној Марго“ Вијон даје песми весели и развратни, голијардски тон:

¹³ « Quoi qu'on tient belles langagères
 Florentines, Vénitiennes,
 Assez pour être messagères,
 Et mêmement les anciennes ;
 Mais soient Lombardes, Romaines,
 Genevoises, à mes périls,
 Pimontoises, Savoisiennes,
 Il n'est bon bec que de Paris. » (Villon 1964 : 129)

¹⁴ « Prince, des dames parisiennes
 De bien parler donnez le prix ;
 Quoi qu'on die d'Italiennes,
 Il n'est bon bec que de Paris. » (Villon 1964 : 130)

¹⁵ Према Винаверовом објашњењу, „шлемарка“ је био назив за проститутку, због фризура које су носиле а које су личиле на митру римских куртизана, и које су припадале тада законитом еснафу блудница. Додуше, могуће је да је то само био један од натписа изнад радњи, према којима је, како Винавер каже, Вијон гајио извесну осетљивост. Но, треба истаћи да проститутке тога доба нису биле само припаднице овога еснафа, већ да су се бавиле и неким другим занатима, а да су се овиме „испомагале“ (2014: 184).

Љубим лепојку, дворим с пуно жара,
Зар за то да сам гнусобан и глуп! [...]
„Посјетите нас чим нас сфрчи фрч
У бурдељу овом где скућисмо дом.“ (Вијон 2014: 115)¹⁶

С. Винавер истиче утицај трубадурске поезије и пародију идеализације жене у њој. Наиме, „најжучнија, најотровнија пародија на трубадурске заносе, у његовој је поезији: чувена његова опака балада слави блудницу из јавне куће, са ћепенка разврата, и то блудницу друсну, дебелушну, натронтану“. Но, према Винаверу, та пародија трубадурске љубави управо је још увек та иста љубав, но у некој другој форми (2014: 174–175). У Вијону Винавер види браниоца жена (184), које је човек средњег века, у ученој морализаторској књижевности како на латинском тако и на француском језику, мизогино излагао критици и порузи, рекли бисмо у свим жанровима. Вијон, међутим, у женама, па и у проституткама, види *људе*, који имају прошлост и мотиве за своје радње, и које не критикује за њихове грехе¹⁷ (што би пак било у складу са културом средњег века и дидактичком и морализаторском књижевношћу, која је оставила утицаја на грађанску лирику), већ које прихвата такве какве јесу. На пример, у LX строфи *Великог завештања*, о проституткама каже следеће:

То што је реко, није за мене,
Тек се донекле слажем са њим:
„Држ’ се поштено, држ’ се поштене“.
Кад то закључи, ја онда мним:
Цурице све те, све ове жене,
Што их износим кад бдења бдим,
Нису одувек оне у греху,
И оне некад поштене беху. (Вијон 2014: 92)¹⁸

¹⁶ « Se j’aime et sers la belle de bon hait,
M’en devez vous tenir à vil ne sot ? [...] »
« Retournez ci, quand vous serez en ruit,
En ce bordeau où tenons notre état. » (Villon 1964 : 133)

¹⁷ Вијон склоност ка греху доживљава као интегрални део човековог бића; људи нису имуни на искушења порока. Тако, у „Балади наравоучителној за оне који терају покварени живот“ (« Ballade de bonne doctrine »): „Пропаст ти се пише, изгорећеш, гле,/Ко богохулника тебе чека слом:/ Курве и крчме разнеће ти све“ (Вијон 2014: 120). У изворнику:
« Trâitres parjurs, de foi vidés ;
Soies larron, ravis ou pillés :
Où en va l’acquêt, que cuidez ?,
Tout aux tavernes et aux filles. » (Villon 1964 : 139)

¹⁸ « Je prends qu’aucun die ceci,
Si ne me contente il en rien.
En effet, il conclut ainsi,
Et je le cuide entendre bien,
Qu’on doit amer en lieu de bien :
Assavoir mon se ces fillettes
Qu’en paroles toute jour tien,
Ne furent ils femmes honnêtes ? » (Villon 1964 : 80)

И надаље песник развија своју мисао о томе како су оне дошле на друштвену маргину.

И припаднице овога еснафа говоре о неизвесности материјалне сигурности и о беди:

Волела сам њега, безмерно и сласно,
А с његове стране – милоште ни дроњка.
На тепања моја шта је пута прасно:
Волео ме само због лове, због цвоњка. (Вијон 2014: 86)¹⁹

Проституисање је само један од заната које Вијон спомиње у својим песмама. Ту су зидари (за које С. Винавер објашњава да је сматран тешким занатом, в. Вијон 2014: 180): „закералски еснаф зидара“ (Вијон 2014: 77)/ « Pas ne ressemblent les maçons,/ Que servir faut à si grand peine » (Villon 1964 : 61), потом бројна занимања набројана у „Балади лепе шлемарке“: „рукавичарка“, „обућарка“, „кобасичарка“, „ткаља“, „шеширцијка“, „ћемерајка“ (Вијон 2014: 89–90)²⁰. У односу на велики број тадашњих књижевних дела и хроника које су у први план постављали племство (Huizinga n. d.), Вијонов приказ заната представља значајну новину.

Као и Ритбеф, и Вијон се подсмева одавању животним задовољствима од стране монашких редова: целестинци и картузијанци раскошно се обувају, иако би, по правилима свога реда, требало да ходају боси (*Велико завештање*, XXX). Уз њих, спомиње и друге облике духовности везане за град, у „Балади којом Вијон моли свакога да му се смилује“: „Целестинци и шартраши,/ И просјаци сви црквени,/ Богомољке, богаташи“ (Вијон 2014: 126)²¹.

Тако, град у Вијоновој поезији има бројна лица. Са једне стране, то је место раскоши и луксуза, богатства, напретка, а са друге, то је свет проститутки, крчми, свет беде и разбојништва, и полиције која прогања. У њему опстаје динамична и вишеструка слика са пуно пародије, изокретања вредности, жестине, уз сликовит, а повремено и груби речник.

4. Закључак: град као алтернатива

Ритбеф и Вијон певају о граду као о свеобухватном феномену, месту које расте, али које првенствено сачињавају његови становници. Управо се у тој живости и динамичности препознају основне одлике оба ова песника, јер они град не виде као статичну творевину, већ као променљив, растући феномен,

¹⁹ « A qui que je fisse finesse,
Par m'âme, je l'amoie bien !
Or ne me faisoit que rudesse,
Et ne m'amoit que pour le mien. » (Villon 1964 : 74)

²⁰ « Gantière », « savetière », « saucissière », « tapissière », « chaperonnière », « boursière » (Villon 1964 : 77–78).

²¹ « À Chartreux et à Célestins,/ À Mendians et à Dévotes » (Villon 1964 : 153).

као алтернативу ригидној феудалној хијерархији отелотвореној у трипартитној схеми, која је код Ритбефа подривена изнутра а код Вијона већ нема већи значај. У градовима цветају занати, што Ритбеф тек примећује а Вијон пажљиво слика, чак и појединачно приказује њихове представнике. У оквиру религије, јављају се облици духовности који су се развили упоредо са развојем градова (просјачки редови, бегине и богомољке). Оба песника истичу значај новца и могућност да се западне у материјалну беду; Ритбеф приказује равнодушност светине, а силовити Вијон повремено припада оним групама које су могле да застраше мирне суграђане.

Код ових песника, град показује појаве које су алтернативе дотадашњим, а које полако преузимају примат. У области духовности, јављају се нови редови, који чак уносе немире и сукобе. Мануелни рад, као задатак дат човеку ради искупљења, распарчава се у оквиру бројних заната, сликовито приказаних. Куртозна идеализација узвишене госпе или мизогина критика жена као извора греха налазе своју алтернативу у приказу еснафа проститутки код Вијона, које су се у том немилостивом занату нашле можда не својом вољом. Просјаштво и беда бескућника и сиромаша у граду и њихова беспосленост нова су појава, која излази из оквира мишљења да свако има свој положај у оквиру феудалног друштва; фигура жонглера у Ритбефивој поезији указује на то да и мануелни рад има своју алтернативу. Ритбеф и Вијон су, тако, градску средину и њену динамичност и променљивост приказали као јасну алтернативу раније постојећим друштвеним поделама.

Литература

- Verdon, J. (2007). *Voyager au Moyen Âge*. Paris : Éditions Perrin.
- Verger, J. (1973). *Les universités au Moyen Âge*. Paris : P.U.F.
- Villon, F. (1964). *Poésies complètes*. Édition établie, présentée et annotée par R. Guiette. Paris : Le livre de poche.
- Вијон, Ф. (2014). *Велико завештање*. Превео с француског Станислав Винавер. Београд: Дерета.
- Винавер, Н. (2014). О Вијону и преводу његовог дела на српски језик. У Вијон, Ф. *Велико завештање* (стр. 5–69). Београд: Дерета.
- Винавер, С. (2014). Поговор преводиоца. Напомене. У Вијон, Ф. *Велико завештање* (стр. 159–200). Београд: Дерета.
- Vauchez, A. (1994). *La spiritualité du Moyen âge occidental (VIII^e–XIII^e siècle)*. Paris : Éditions du Seuil.
- Guiette, R. (1964). Introduction. In Villon, F., *Poésies complètes* (pp. 7–32). Paris : Le livre de poche.
- Delort, R. (1982). *La vie au Moyen Âge*. Paris : Éditions du Seuil.
- Dufournet, J. (2011). Villon et la ville. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 89(1), 339–346.

- Zink, M. (éd.). (2001). *Rutebeuf: œuvres complètes*. Paris : Classiques Garnier.
- Le Goff, J. (2000). *Les intellectuels au Moyen Âge*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ле Гоф, Ж. (2007). Човек средњег века. У Ж. Ле Гоф (Ур.), *Човек средњег века* (стр. 5–42). Београд: Clio.
- Mamford, L. (2006). *Grad u istoriji*. Beograd: Book & Marso.
- Mićević, K. (ur.) (1991). *Četiri godišnja doba francuske poezije: trubaduri, truveri, srednji vek*. Izbor i prevod Kolja Mićević. Banja Luka: Novi glas, Zmijac.
- Pirenne, H. (1927). *Les villes du Moyen Âge*. Bruxelles : Éd. Maurice Lamertin.
- Росио, Ж. (2007). Варошанин. У Ж. Ле Гоф (ур.), *Човек средњег века* (стр. 150–191). Београд: Clio.
- Strubel, A. (2007). Le poète, le jongleur et la ville : la thématique urbaine dans la poésie de Rutebeuf. *Memini. Travaux et documents*, 11, 5–22. <https://doi.org/10.4000/memini.70>
- Huizinga, J. (n.d.). Retrieved from https://en.wikisource.org/wiki/The_Waning_of_the_Middle_Ages/Chapter_3

Marija Panić

THE CITY AS AN ALTERNATIVE: THE TOPICALITY OF THE CITY IN THE POETRY OF RUTEBEUF AND VILLON

Summary

This paper examines the representation of urban environment as an alternative in the poetry by Rutebeuf (13th century) and Villon (15th century). These French poets are renowned to have portrayed cities, especially Paris. Their representations of towns are dynamic and contain picturesque portraits of urban population. Rutebeuf notices the desuetude of the medieval division of society in three orders (*oratores, bellatores, laboratores* in Latin): each one of these is undermined in its sociological portrayal of a big city. This becomes even more visible in Villon's poetry, in which he presented different trades and their representatives. Both poets underlined the importance of money in medieval towns, as well as the omnipresence of misery and poverty. They displayed the dynamic and ever-changing character of life in a big town, as the alternative to rigid and comprehensive structure of the feudal system.

ms.marija.panic@gmail.com

DOBA DEZINTEGRACIJE – ALTERNATIVNI OSVRT NA ŠIPARICU U DELU F. SKOTA FICDŽERALDA

Apstrakt: Veliki američki modernista F. Skot Ficdžerald je najpoznatiji kao hroničar 1920-ih i kao pisac koji je prepoznao, opisao i popularisao modernu predstavnicu svoga doba, šiparicu (flapper). Sagledavajući šiparicu kao simbol modernosti, on je ponudio javnosti sliku mlade žene koje je bila razmažena, seksualno oslobođena, ego-centrična, zabavna i magnetski privlačna. Alternativno, ova heroína predstavlja *novu* filozofiju romantičarskog *individualizma*, *buntovništva* i *oslobođenja*, odnosno sublimaciju romantičarskih ideala u vreme *novih* vrednosti.

U svetlu feminističke kritike i rodni studija, rad nastoji da prikaže kako Ficdžeraldovo delo ističe važnost inspiracionih simbola, posebno u vreme lične, seksualne, porodične i nacionalne dezintegracije. Uveren da muškarci i žene imaju *komplementarnu* prirodu, autor izražava *nemir* zbog feminizacije američke kulture od strane zavodljivih devojčica, ali i muževnih žena.

U svetu moderne neizvesnosti, androgina kompleksnost postaje alternativa. Ipak, isti onaj Ficdžerald koji je predstavio svetu energičnu mladu ženu koja se opire *starom* kodu moralnosti žalio je nad gubitkom tog koda i nestajanjem patrijarhalnog principa. No upravo ove androgine tendencije bile su *nagon* koji je podupirao njegovu fasciniranost ženskom prirodom, inspirisao karakterizacije izuzetnih muškaraca i žena i omogućio njegovom delu da prevaziđe svoju istorijsku uslovljenost.

Ključne reči: dezintegracija, šiparica, simbol, alternativa, androginost, modernizam, romantizam.

Ali Zeld, šta ne bi dala da se vratimo na početak, da ponovo budemo oni ljudi, da je budućnost onako privlačna i nadobudna da se čini nemogućim pogrešiti?

Gospoda mi, nedostaje mi.

F. Skot Ficdžerald, *Pisma*

*When Vanity kissed Vanity / A hundred happy Junes ago,
He rhymed her over life and death, / "For once, for all, for love," he said...
So all my words however true / Might sing you to a thousandth June
And no one ever know that you / Were beauty for an afternoon.*

F. Scott Fitzgerald, *To Cecilia*

1. Uvod

Američki modernista F. Skot Ficdžerald (1896–1940) bio je važan *novi* književni glas svoga doba i autor koji je proslavio *Doba džeza*, ali i čovek *romantičarskih* aspiracija u jednom turbulentnom vremenu. Nakon njegovog „izvanrednog početka kao pisca od zanata 1919”, Ficdžerald su sve više nametali određeni *kalup*, koga mu je kasnije, „u jednoj mračnijoj i dubljoj deceniji istorije, i kao zreloom čoveku koji je preživio mnogo bola”, bilo veoma teško da se oslobodi. Taj rani *kalup* su bile priče o „glamuru, zabavama i površnim šiparicama”. Kontroverzan po prirodi, on je želeo da „otvori novu žilu”, baveći se temama o „razuzdanoj, blistavoj životnosti i mučnoj realnosti” života, temama koje ga ne prikazuju kao pisca zarobljenog u prošlosti, već „na čelu moderne književnosti, u svoj njenoj eksperimentalnosti i složenostima u razvoju” (Ficdžerald, 2018, xi–xii). Rad se bavi piščevim tretiranjem ovog fenomena i njegovim oslobađanjem od istog.

„Odvažan, romantičan i pun žara, Ficdžerald je bio ludo zaljubljen u pisanje i život, i jednu posebnu debitantkinju iz Montgomerija, za koju su svi manje dostojni muškarci govorili da je nedostižna” (Fauler, 2015, str. 11). Na posthumnom odavanju počasti suprugu 1941, Zelda Ficdžerald je istakla da je on „zgrabio, iz neodređenih neminovnosti jedne nastajuće civilizacije, suštinu devojke sposobne da preživi nove, i manje nasleđene, drame ... te problematične i turbulentne epohe između dva svetska rata” (Fitzgerald, 1991, str. 709).¹ Iako često viđena samo kao *moda* nestalog *Doba džeza*, kao snažna *alternativa* prevaziđenom viktorijansko-edvardijanskom modelu ženstvenosti, *šiparica* predstavlja jedan od najautentičnijih karaktera američke istorije². Kao istinskom simbolu američke *modernosti*, „zavideli su joj, žudeli za njom, plašili je se i nadmetali se sa njom i svim onim što ona predstavlja, i upravo je Ficdžeraldova verzija šiparice žena koja je imitirana više od četiri decenije” (Marchand, 1984, str. 22).

Nova žena je višeslojna struktura, o kojoj iznova i iznova bivaju vođene debate. Do kog stepena je ona kulturološka odrednica, pre nego društvena stvarnost? Koliko je ona zapravo *nova*? Svakako možemo govoriti o fenomenu nove žene koji je, na veoma fundamentalan način, zaostavština Velikog rata. Ona tada postaje praktično franšiza, i zvanično postaje urbanizovana, prisutna na javnoj sceni na način različit od prethodnog, zapravo postaje vidljivija u svim javnim sferama. Ona izgleda drugačije i ponaša se drugačije, poprimajući jedan *androgenijski* aspekt. U novoj ekonomiji između dva rata, postaje ekonomski važna, i to na dva načina: ona je ta koja učestvuje u proizvodnji, ali i biva aktivna u sferi konzumerizma. Postaje politički važna, dobija pravo glasa, i postaje sociološki i kulturološki značajna tako što biva percipirana na tri načina: kao *negativac* (u smislu krize tradicionalno ma-

¹ Sve citate u radu sa engleskog prevela autorka.

² Šiparica (flapper), mlada moderna žena iz dvadesetih godina dvadesetog veka, naglašenih svetovnih interesovanja, s relativno malo ograničenja i osobitim stilom oblačenja, nešto kao današnja it – devojka. Termin flapper (impetuous young teenager), podrazumeva strastven odnos prema životu, poput koncepta Lolite. Sam pojam obeležava i snaga, silina, agresivniji aspekt pokreta ili akcije, što objašnjava samodestruktivnu stranu fenomena (takođe obeležje romantizma).

terinskog koncepta), kao *žrtva* i takođe kao *spasiteljka*. Kao negativna pojava, sada ima konkurentsku vrednost sa aspekta muškog principa; sama činjenica da radi i da pokušava da racionalizuje *domaći* aspekt tako što balansira materinstvo, porodicu i društvenu angažovanost znači da postaje i sama *mehanizovana*. Ona racionalizuje svoj život, što znači da više nije *anđeo* u bezosećajnom svetu patrijarhata, postaje snažnija i manje izražena kroz utešiteljsku, nežniju ulogu (upravo potrebnu muškom principu u periodu između dva rata), na taj način predstavlja negativnu odrednicu fenomena, *avangardu*. U isto vreme, ona nastoji da nadomesti teret gubitaka u toku rata, ima utešiteljsku ulogu, od nje se očekuje da bude *spasiteljka* (Fitzgerald, 1994).

Kritičari su od samog početka pridavali posebnu pažnju Ficdžeraldovim junakinjama, i dok su ga jedni videli kao simpatetičkog glasnogovornika moderne žene, većina je doživljavala njegovo delo kao direktnu osudu žena zbog njihovog neuspeha da budu vredne romantičarskih snova njegovih junaka (Fryer, 1988, str. 310–24). Ficdžerald je bio fasciniran i uznemiren modernom ženom, kao i preraspodelom moći između polova. Zaista, često spominjanu *udvojenost* u Ficdžerald – sukob između njegove *romantičarske* i one *pragmatične/racionalne* strane – možemo tumačiti kao uzrok i posledicu tog ambivalentnog stava prema ženama. To podeljeno *ja* koje čitaoci često primećuju može biti *alternativno* razmatrano i kao izraz jedne *androgine* kreativnosti. Sam Ficdžerald je, nastojeći da objasni svoje kreativne impulse, izjavljivao, „Ne znam zašto pišem priče. Ne znam šta je u meni ili šta me inspiriše na to. U tom trenutku, moj um je napola ženski” (Toklas, 1985, str. 259). Doba *dezintegracije* se tako odnosi na *nestajanje* tradicionalno uslovljenog muškog i ženskog principa, i posledično nastajanje *androgine* kompleksnosti kao alternative.

Ficdžeraldovo istraživanje *moderne* žene je neodvojivo od njegovih napora da formuliše prikladan *muški* odgovor. Kao *amblem* jednog turbulentnog i suštinski važnog doba američke istorije, šiparica svakako predstavlja *alternativu* jednom prevaziđenom tradicionalnom, viktorijsko-edvardijanskom modelu ženstvenosti. U Ficdžeraldovoj interpretaciji, *alternativno*, ovu heroinu možemo posmatrati kao *novu* filozofiju romantičarskog *individualizma*, *buntovništva* i *oslobođenja*, odnosno sublimaciju romantičarskih ideala u vremenu *novih* vrednosti. Rad nastoji da opiše Ficdžeraldovu promenljivu vizuru žena kroz prikaz glavnih dela u njihovim najsimptomatičnijim kontekstima, bilo kulturološkim ili ličnim. Ficdžeraldova proza tako modernu ženu otkriva kao nosioca *novih*, no zapravo *starih* romantičarskih tendencija ovoga puta otelotvorenih u *ženskom* principu, i kao takva je *reakcija* na istorijsko-kulturološko tretiranje ženskog principa pre vremena kada je Ficdžerald počeo da obeležava i oblikuje *nove* uloge među polovima, na šta ćemo se ukratko osvrnuti.

2. Feminizacija američke kulture

Podela života u viktorijskoj eri na dve sfere, javnu, *ekonomsku* (mušku), i privatnu, *porodičnu* (žensku), dovodi do očekivanja da nežniji pol oličava vrlinane pobožnosti, čistote, porodičnih vrednosti i pokornosti. Kada su krajem veka ovi „anđeli doma” počeli da bivaju uključeni u kulturni i politički život nacije, to su či-

nili kroz *viši* moral, promovisanje porodičnih vrednosti u domenu pokreta abolicije, trezvenosti i ženskih prava.³ Od 1890-ih do 1920-ih, dolazi do uspona javne moći žena – svojevrsne *feminizacije* američke kulture. Sa ulaskom žena u javnu sferu u poznom devetnaestom veku, dolazi do različitih muških odgovora. „Do 1900-te, kao odgovor na приметно zaposedanje javne scene od strane žena, postaje popularan kult muževnosti, čije su pristalice slavile muževni primitivizam, fizičku snagu i muške aktivnosti” (Lears, 1983, str. 107–8).⁴ Ove promene su bile nerazdvojive od onoga što danas zovemo moderno doba (modernity). Sa napretkom ekonomije, mas-proizvodnja dostupnih dobara, nove tehnologije, „mobilitno, urbanizacija, porast konzumerizma, reklamna industrija i mas-kultura su doprinele transformisanju američkih vrednosti”. Počevši pre Prvog svetskog rata, „naglašena ratom i posleratnim prosperitetom, ova revolucionarna promena u manirima i moralu” je umanjivala važnost puritanizma i veličala „individualna zadovoljstva” (Lears, 1983, str. 417).

Rana manifestacija *nove* ženstvenosti bila je „Gibsonova devojka” (Gibson girl), prethodnica *šiparice*.⁵ „Preplanula i vitka, atletski tip – bila je zdrava a ne seksualna, samodovoljna i nezavisna od žudnje muškaraca” (Brown, 1987, str. 30). Iako ubrzo zamenjena u mašti javnosti mnogo seksipilnijom šiparicom, ona je sa njom imala zajedničko odbijanje da igra „nesebičnog anđela” doma/nacije. Simbol *novog*, užurbanog sveta potom „postaje ljubimica medija, šiparica, čiji su stil i moral bili naizgled nesputani” (Semmelhack, 2017, str. 188). Oba modela su značila *negiranje* tradicionalnog ideala ženske hraniteljske, materinske prirode. U svetlu prelaza sa porodičnog i društvenog na *individualno*, neki istoričari beleže pojavu šiparice neposredno pre Velikog rata (Brown, 1987, str. 128–9).

F. Skot Ficdžerald je bio oštrouman posmatrač nastalih promena u ponašanju i običajima *nove* žene. Čitajući njegove priče, mlade žene su usvajale ponašanje, modu i stavove šiparice i širile magiju njene zavodljivosti. Na ovaj način, on je doprineo modernizovanju ženstvenosti. Značaj *njegovih* šiparica se ogledao u tome što „nisu predstavljale tip – već generaciju, slobodu duha koja je nastala u haosu rata i oličenje konačnog bega od ograničenja i stega” (Bruccoli, Bryer, 1971, str. 279). On je pojavu američke šiparice vezivao za više uticaja, posebno za uspon nove buržoazije američkog Srednjeg Zapada koja je bila „bez porekla, tradicije ili manira” i popularizaciju Sigmunda Frojda, čije su ideje ubedile mlade bogatašice da su

³ Problemi 1890-ih – ekonomska depresija, nasilje, porast siromaštva, sirotinjske četvrti, bolesti – doprineli su neopozivom usponu javne aktivnosti žena. Početkom dvadesetog veka, ženske organizacije sve više uzimaju učešća u ovim reformama, posebno u oblastima obrazovanja, zdravstva, socijalne službe, umetnosti, rasnih i porodičnih odnosa, kao i prava žena (Fryer, 1988, str. 153).

⁴ Širom sveta, mislioci poput Osvalda Spenglera, D. H. Lorensa i Vindama Luisa izjavljuju da su žene koje su napustile tradicionalno podređenu ulogu svoga pola uzrokovale „propadanje Zapada” (Lears, 1983, str. 182–208). U Americi, H. L. Menken, Harold Sterns i Hjugo Minstenberg, između ostalih, degradiraju kulturnu aktivnost žena kao sentimentalnu, previše emocionalnu i intelektualno inferiornu. Društveni i kulturološki problemi nacije, smatraju oni, bili bi najbolje prevaziđeni primenom novih ekspertiza u obrazovanju, prirodnim naukama, tehnologiji i društvenim naukama (koje uključuju psihologiju i psihoanalizu) – a koje su u rukama muškaraca.

⁵ Idealizovana američka devojka s kraja devetnaestog veka predstavljena u ilustracijama američkog umetnika Čarlsa Dejne Gibsona, ilustratora magazina *Lajf*.

„sve one žrtve potisnutih želja i da treba da se oslobode” (Brucoli, Bryer, 1971, str. 164–5). I dok su ovakvi stavovi predstavljali *novu* slobodu za žene, oni su takođe negirali važna obeležja rodne politike popularna u devetnaestom veku: žensku solidarnost, razvoj prijateljstva i *materinsku* prirodu angažovanja žena u socijalnoj reformi. Tokom prosperitetnih 1920-ih, različiti oblici mas-kulture dovode do prelaza sa *aktivističkog* feminizma na feminizam kao *filozofiju*. Novi, upadljivo slobodniji ženski ideal je bio stvoren. Prigrliivi vrednosti individualnog samoostvarenja (i rivalstva), žene su nastojale da održe korak sa novim pravilima u odevanju, stavu i ponašanju. „Tako ono što je izgledalo kao oslobođenje uskoro postaje *norma*. Žene nisu bile samo slobodne da budu moderne – od njih se očekivalo da budu moderne”. Oko 1922, u *Hvalospevu šiparici*, Zelda je predstavila njenu oporuku: „Šiparica je počela da predstavlja modu, a nekada je bila filozofija” (Fitzgerald, 1991, str. 392). Kao *filozofija*, predstavljala je individualnu *pobunu* protiv stare pobožnosti i ograničenja. Kao *moda*, bila je suprotnost tome, oličavajući vrednosti od konformizma do konvencionalnosti.

Fascinirana ženstvenošću kao izrazom teatralnosti – zavodljivom ali obmanjujućom pozom – Ficdžeraldova proza *ambivalentno* predstavlja priručnik za njeno funkcionisanje, ali i propoved u kome on osuđuje njeno licemerje. Ficdžerald je svoje junakinje oduvek dovodio u vezu sa društvenim odobravanjem i vrednovanjem od strane muškarca. „Kada bi mogao da osvoji srce devojkice – pogotovu *one* nad kojom lebdi aura novca, lepote i društvenog položaja – to bi zasigurno značilo da je stigao tamo gde pripada” (Donaldson, 1983, str. 43)⁶. Model za mnoge njegove junakinje bila je lepa Ginevra King, piščeva prva ljubav koja ga je odbacila sa „najvišom ravnodušnošću” (Fitzgerald, 1994, str. 19). Bila je „zlatna devojkica koju Ficdžerald, poput tolikih svojih protagonista, nije mogao da ima” (Donaldson, 1983, str. 51). Iako je pokazao rano interesovanje za proučavanje ženske percepcije, do tada, njegovi pogledi na muški i ženski princip bili su apstraktniji, oblikovani literaturom, koja je u velikoj meri uključivala britansku *romantičarsku* poeziju.

U vreme kada je sreo Zeldu Sejr jula 1918, Ficdžerald je već nastojao da se književno afirmiše. Osamnaestogodišnja kćerka cenjene južnjačke porodice, Zelda se savršeno se uklapala u sliku koju je autor imao na umu, i posle turbulentnog perioda veridbe, kada je postigao uspeh u književnim krugovima, par se venčao aprila 1920. Tako je, do dvadeset četvrte godine, pisac stekao književnu slavu (objavljivanje *S ove strane raja*), finansijski uspeh i ženu koju je voleo.⁷ Zelda, kao njegov

⁶ Prema Skotu Donaldsonu, Ficdžeraldova majka Moli je predstavljala „*novčanu* stranu porodice, kojoj je nedostajala društvena otmenost i prepoznatljivost”. Pisac je više voleo oca Edvarda (koga je video kao romantičarsku figuru osiromašene otmenosti) i bio ogorčen činjenicom da je majka zasenjivala oca. „Kao mladog, iako je stekao istaknute mentore i prijatelje – poput Edmunda Vilsona – pisca je progonilo osećanje društvene inferiornosti i strah od odbacivanja”. Da bi potvrdio sopstvenu vrednost, okrenuo se ženskom principu (Donaldson, 1983, str. 41).

⁷ Ključnu ulogu u Ficdžeraldovom delu imao je moderan i uzbudljiv tip devojkice čije je otelotvorenje bila Zelda. „Zaista”, rekao je u intervjuu iz 1921, „oženio sam heroinu mojih priča. Ne bi me zanimao nijedan drugi tip žene” (Mizener, 1974, str. 77). Dopadao mu se tip „mlade žene 1920-ih koja ima lepršav pogled na život, živi opasno na jedan nezreo način – vrsta mentalne bejbi-vamp” (Brucoli, Bryer, 1971, str. 244–5). Ipak, u pismu iz 1919. Zelda govori o njegovoj melanholiji i „tužnoj nežnosti”,

model i muza, u potpunosti je učestvovala u svim aktivnostima – fotografijama, pisanju i intervjuima – koji su utemeljili Ficdžeralda kao *reatora* šiparice. Ovo je naglašavalo Zeldinu ulogu u kreiranju *mitologije* poznatog para.

S ove strane raja (*This Side of Paradise*, 1920) je „roman o šiparicama namenjen filozofima” (Fitzgerald, 1987, str. 55). Autor prikazuje traganje Ejmorija Blejna za samospoznajom, počev od detinjstva do dana u koledžu. Njegovi susreti sa ženama su važan deo inicijacije u svet odraslih. Kao što Ficdžerald ističe, protagonist je „voleo mnoge žene i posmatrao sebe u mnogim ogledalima” (Mizener, 1974, str. 293). Devojke koje Ejmorija zanimaju – Izabela, Rozalinda, Elinor – su popularne devojke bele puti, bogate, vedre, samopouzdanе, otvorene mlade debitantkinje sklone flertovanju. Svaka od tri devojke otelotvoruje određenu *crtu* karaktera koje je Ficdžerald detaljnije istraživao u svom opusu.

Izabela Borg tematski predstavlja romantičarsku *teatralnost* popularne mlade devojke. U ovom romanu, *bajronovska* samodramatizacija kojoj je devojka sklona poništava tradicionalni ideal ženskog samoponištavanja. Iako ima samo šesnaest godina, Izabela zna kako da privuče pažnju javnosti. Pisac je poredi sa glavnom glumicom na sceni ili sa atletom koji pred publikom izvodi svoju tačku (Fitzgerald, 1995, str. 67). Ejmori i Izabela znaju da oboje *glume*, i svako od njih poštuje pravo drugog na datu ulogu: „Čekao je da njena maska padne, ali u isto vreme nije dovodio u pitanje njenu verodostojnost. Ona pak, nije bila impresionirana njegovom naučenom aumom blazirane sofisticiranosti... Ali je prihvatila njegovu pozu” (Fitzgerald, 1995, str. 72). Ukratko, ona poseduje „svu bajronovsku nezainteresovanost, bez ijednog bajronovskog oduška: genija i brakolomstva” (Fauls, 2017, str. 19).

Devetnaestogodišnja Rozalinda Konidž ilustruje romantičarsku varljivost *pragmatičnosti*, kao sklonost Ficdžeraldovih junakinja da budu praktičnije od svojih romantičnih obožavalaca. Iako ispoljava crte karaktera vredne divljenja, poput „beskrajne vere u neiscrpivost romanse, hrabrosti i fundamentalne iskrenosti” i voli Ejmorija, ona ne želi da se venča s njim i živi u siromaštvu (Fitzgerald, 1995, str. 175).⁸

Osamnaestogodišnja Elinor Remili Sevidž otelotvoruje romantičarski *destruktivnu* stranu žene bez *identiteta* i svrhe (poput Glorije Peč, Dejzi Bjukenen i Nikol Dajver u kasnijim romanima). Elinor se pita, „O, zašto sam devojka?... ma šta pametno preduzimala, ipak sam vezana za brod budućeg braka koji tone”. Iako je „upućena u Frojda”, od nje se ipak očekuje „da se uda za nekog bogataša” i igra svoju ulogu beskorisnosti (Fitzgerald, 1995, str. 240). Kada njeno destruktivno ponašanje odnese prevagu, Ejmori prestaje da je voli: „Ali kao što je Ejmori voleo sebe u Elinor, tako je ono što je sad mrzeo bilo samo ogledalo” (Fitzgerald, 1995, str. 242). Budući da

kao i „dragocenoj ljubavi”, bez koje bi život bio „užasno, bezbojno životarenje” bez smisla (Fitzgerald, 1963).

⁸ Romantičarski orijentisan, Ficdžerald je uvek isticao vrednost *manira* i *percepcije*. Njegove šiparice, razmažene kćeri bogatih ili nekada bogatih porodica, ipak očekuju materijalnu udobnost i ekonomski su zavisne od muškaraca. Mladići moraju da se finansijski dokažu pre nego dobiju ruku bogate devojke – to je stalni obrazac nastao iz piščevog iskustva sa Ginevrom i Zeldom. Iako Ficdžeraldov rani opus još uvek opisuje devojke poput Rozalinde sa određenom simpatijom, on kasnije „postepeno deromantizuje junakinju i poništava slavu takve potrage” (Donaldson, 1983, str. 102–3).

slično razmišljaju i dele strast prema poeziji i buntovništvu, on u njoj prepoznaje *destruktivni* potencijal svog romantičarskog *ja*.

S ove strane raja donosi dva stereotipna modela žena koje otelotvoruju krajnje ekstreme. Aksija Marlou, devojka koja peva u horu, rani je primer vulgarizovane žene iz radničke klase koja se javlja u Ficdžeraldovoj prozi i označava seksualno licemerje. Suprotnost Aksiji je Klara, koju Ejmori idealizuje: „Bila je drevna ... Ejmori nije bio dovoljno dobar za Klaru, Klaru zlatne talasaste kose, kao što nije ni bilo ko drugi” (Fitzgerald, 1995, str. 141). Klara – dražesna, jaka i pobožna – podseća na dame iz srednjovekovne viteške ljubavne tradicije u odnosu na koju, ističu kritičari, Ficdžerald „osuđuje odnose koji se razvijaju u toku propadanja moderne civilizacije” (Fryer, 1988, str. 136). Kao stereotipi koji predstavljaju ekstremnost lošeg i dobrog, Aksija i Klara služe kao rani pokazatelji piščeve životne fasciniranosti simboličkim prikazom ženske individualnosti.

Iako Ejmori na kraju romana ostaje sam, on sebi čestita na svojim seksualnim izborima: „Sopstveni ukus je najbolji; Izabela, Klara, Rozalinda, Elinor, bile su prave američke devojke”. (Fitzgerald, 1995, str. 262) Indikativno je da Ejmori žene posmatra kao aktivne igrače u muškoj igri. Devojke koje sreće pomažu mu da otkrije sebe, i Ficdžerald ih prikazuje, uz sve njihove mane, sa poštovanjem pa čak i entuzijazmom.

3. Doba dezintegracije

U priči *Bernisa pravi bob* (*Bernice Cuts Her Hair*, 1920), situacija je ipak *ambivalentna*. Stvarajući „priručnik o tome kako se postaje šiparica”, Ficdžerald ukazuje da *modernizacija* zahteva poništavanje prevaziđenih ideala ženstvenosti (Bryer, 1978, str. 68). Dve junakinje, plavokosa Mardžori Harvi i njena tamnokosa rođaka Bernisa oličavaju suprotstavljeni *moderni* i *viktorijski* ideal ženstvenosti. Kada tradicionalna provincijalka Bernisa bude izmenjena radi sticanja popularnosti, Mardžori joj daje konkretne savete radi poboljšavanja spoljnog utiska, njene konverzacije, izgleda i manira. Promena je dublja od spoljašnje budući da Bernisin *novi* izgled ukazuje na promenu životne *filozofije*, u vezi sa čim Ficdžerald kritičare ostavlja u nedoumici. Naime, *sloboda* moderne žene ipak podrazumeva više od divljeg, neobuzdanog ponašanja, pa Bernisina modernizacija uključuje i izmenjen stav prema ženama – znak *istorijskog* prelaza od ženske porodičnosti i solidarnosti na samoisticanje i rivalitet. Njen uzor Mardžori (poput prethodnica Rozalinde i Zelde) „nema intimnih prijateljica – ona smatra devojke glupim. Bernisa, za razliku od nje, žudi da razmeni svoje tajne” sa njima (Fitzgerald, 1989, str. 29). Osim toga, Bernisa modernizovanjem postaje sklona spletkama i opasna, ona menja ličnost.

Lepi i prokleti (*The Beautiful and Damned*, 1922) daje ilustraciju „Ficdžeraldovog stava o moralnoj degradaciji šiparice” (Fitzgerald, 1994, str. 41). Roman odbacuje „tezu mlade generacije” koja je Ficdžeralda učinila slavnim: „Glorija i Entoni Peč – mladi, glamurozni, emancipovani – žive sebično i hedonistički nakon perioda buntovne mladosti i postaju očajni i degradirani” (Fass, 1979, str. 131). U

intervjuu iz 1922. Ficdžerald je optužio Gloriju za *prokletstvo* opisano u romanu, izjavljujući: „Naše američke žene su pijavice, savršeno beskorisna četvrta generacija koja se koristi postignućima svojih pionirskih prabaka. One dominiraju američkim muškarcima” (Brucoli, Bryer, 1971, str. 256). U godinama koje su sledile, on nastavlja da istražuje ove dve karakterne mane modernih žena – njihovu *beskorisnost* i *dominantnost* nad muškarcima. Ipak, *Lepi i prokleti* pruža i mnogo više od toga.

Glorija Gilbert je lepa, razmažena i moderna; revoltirana idejom beživotnog, ponižavajućeg braka u kome je živela njena majka, ona odbija tradicionalnu ulogu ženskog samoponištavanja. Glorija to čini „ne zbog ideala ili težnje već iz čistog teatralnog hedonizma” (Tuttleton, 1972, str. 280). Prema novijoj kritici, ona demonstrira „moralnu snagu” koju njen suprug ne poseduje i želi da radi nešto značajno (Fryer, 1988, str. 30). Ipak, kada odluči da postane glumica, otkriva da je u dvadeset devetoj godini suviše stara za ulogu šiparice. Ficdžerald opisuje Gloriju simpatetički u sceni sa ogledalom, kada ona, „klonuvši duhom, jeca nad slikom svoga lica koje stari” (Fitzgerald, 2007, str. 404). To je jasan podsetnik da je identitet koji je stvorila neadekvatan.

Iako Ficdžerald prepoznaje u *novoj* ženi „dosadu, neiskrenost, trivijalnost i hedonističku neodgovornost”, on slabosti „nove žene” koristi da naglasi i slabosti „novog muškarca” (Tuttleton, 1972, str. 280). Entoni je beskoristan, lenj, samodovoljan, neodgovoran i hedonista kao i bilo koja od piščevih junakinja. Ovako izmenjena definicija ženstvenosti predstavlja značajan izazov za muškarce, koji moraju da redefinišu sopstvene koncepte muškosti, društvene odgovornosti i moći. Entoni Peč je tako rastrzan između svojih *romantičarskih* fantazija i *stvarnosti* koju smatra vulgarnom (njegova preljubnička afera sa Doroti Rejkroft, „devojkom iz niže klase”, deo je vulgarne stvarnosti koju želi da porekne (Fitzgerald, 2007, str. 323)). Uprkos Glorijinim manama, Entoni smatra da je ona superiorna nad običnim ženama, koje odbacuje kao „hraniteljice i odgajivačice” potomstva (Fitzgerald, 2007, str. 104). On u njoj vidi inspiraciju – neiskvareno oličenje svojih romantičarskih „ideala lepote i iluzija” (Fitzgerald, 2007, str. 72-3). Ficdžerald ovde istražuje mušku percepciju, koja nastoji da sagleda žene simbolički, kao predstavnice vrline ili pokvarenosti – proučavajući tako suštinsku važnost *perspektive*.

Lepi i prokleti najavljuje *Velikog Getsbija* (*The Great Gatsby*, 1925), u kome Ficdžerald istražuje simbolički značaj moderne žene u „dodu dezintegracije”. Pokazujući da u modernom svetu „lični identitet zavisi od percepcije drugih”, roman sugeriše da žena nema identitet, osim onog u očima posmatrača (Fryer, 1988, str. xxxiii). *Getsbi* nije roman za sanjare, već ciničan obračun sa autorovim romantičarskim pretenzijama. U njemu ima „nekog cinizma, što je siguran znak usađenog moralnog propadanja” (Fauls, 2017, str. 19). Po njemu, Amerikanka svakako nije idealna devojka dvadesetog veka (Bryer, 1978, str. 195). Iako je autor smatrao da roman ne sadrži „nijedan značajan ženski lik”, glavna junakinja Dejzi Bjukenen zauzima istaknuto mesto u američkoj književnoj tradiciji junakinja diskutabilne moralnosti – od „Dejzi Miler Henrija Džejmisa do Marijan Forester Vile Karter” (Fitzgerald, 1994, str. 100–7). Ficdžerald ovde eksperimentiše sa narativnom percepcijom predstavljajući ženske karaktere prelomljene kroz centralnu mušku svest.

Dejzi ima ulogu *zlatne* devojke a Mirtl Vilson seksualizovane žene iz niže klase. Novinu čini Džordan Bejker, šampionka u golfu ravnog, dečakčkog tela i „uspravnog držanja” koja izgleda „poput mladog kadeta” – što je pokazatelj androgenih sklonosti (Фиццералд, 2004, str. 12).

U perspektivi Nika Karaveja, Dejzi i Džordan su smeštene u elegantan, nestvaran dekor između *sna* i *realnosti*, gde impresioniraju kao oličenje ženske ljupkosti: „Obe su bile u belom, a haljine su im se talasale i lepršale” (Фиццералд, 2004, str. 10). Nik sumnja da dve žene kriju svoje pravo *ja* iza kultivisanih javnih uloga. On u Dejzinom sofisticiranom cinizmu primećuje „suštinsku neiskrenost ... određeni trik” (Фиццералд, 2004, str. 17). Teatralna tendencija koju preispituje može odražavati formativni uticaj pop-kulture, posebno Holivuda, na ulogu žena. Prema Ronaldu Bermanu, svi akteri romana osim Nika se ponašaju kao da imaju „scenario na umu” (Berman, 1997, str. 113). Tako, Dejzi utvrđuje idealni ženski identitet – „lepu malu glupaču” (Фиццералд, 2004, str. 17), čime je prihvata (Berman, 1997, str. 127). Džordanin identitet takođe izgleda kao proizvod popularnih medija, budući da podseća na „dobru ilustraciju” (Фиццералд, 2004, str. 141). Primećujući da je okružuju senzacionalističke glasine, Nik zaključuje da „blazirano oholo lice koje pokazuje svetu prikriva neizlečivu neiskrenost rođenu iz nevoljnosti da prizna poraz” (Фиццералд, 2004, str. 47–8). U poređenju sa Džordan, Mirtl je samo manje uspešna prevarantkinja koja stavlja na sebe masku „impresivne arogancije”, koju povezuje sa visokim društvom – kako ga doživljava kroz tabloide (Фиццералд, 2004, str. 26). Okružena vulgarnim dekorom mas-kulture, ona je parodija svega što nastoji da imitira. Nik zaključuje, sa mračnom rezigniranošću da je „neiskrenost kod žene nešto što nikada ne možete duboko osuđivati” (Фиццералд, 2004, str. 48).

Za razliku od Nika, koji doživljava sve tri žene kao varalice, Getsbi idealizuje Dejzi. Kao besprimerni autsajder/sanjar/romantičar, Getsbi najavljuje Dika Dajvera. Sa svojim „belim flanelskim odelom, svilenom košuljom i zlatnom kravatom”, on nastupa poput viteza u srednjovekovnoj viteškoj tradiciji (Фиццералд, 2004, str. 67), pa iako je predmet njegovog obožavanja pogrešno odabran, „Getsbijeva sposobnost da se čudi, da sanja i da traga je vredna divljenja” (Moreland, 1996, str. 143). Nik se divi njegovom „neiskvarenom snu” (Фиццералд, 2004, str. 123) – „jednom herojskom iako pogrešnom romantizovanju” (Fetterley, 1978, str. 95–6). Dejzina iskvarenost – njena neodgovornost i izdaja Getsbija – ubijaju glavnog junaka, ali po Nikovom mišljenju i potvrđuju superiornost Getsbija i njegovog sna. U obmanjujućem i manipulativnom svetu, Dejzi i dalje zadržava svoju vrednost kao simbol. Ona je sama *iluzija*, iluzija svega vrednog divljenja, autentičnog, poželjnog i nedostižnog. *Getsbi* tako „ističe važnost inspiracionih simbola i muške sklonosti da žene doživljava kao simbole, posebno u vremenu lične, seksualne, porodične i nacionalne dezintegracije” (Moreland, 1996, str. 144).⁹

⁹ Nakon *Getsbija*, Ficdžeraldovi portreti žena odslikavaju težak period u profesionalnom i ličnom životu. Među teškoćama koje su oblikovale njegovu vizuru bile su razočaranje u Holivud, problemi u braku, Zeldina mentalna nestabilnost i hospitalizovanje, kao i rastuća samosvest i osećaj propadanja kao umetnika. Dok je Ficdžerald nastojao da završi sledeći roman, Zeldina je doživljavala kreativno buđenje. Iako narušenog emocionalnog zdravlja, ona je nastavila da piše članke i kratke priče, kao i da slika.

Tokom ranih 1930-ih, kroz kratke priče i eseje, Fiedžerald istražuje svoju emocionalnu i umetničku krizu i razvija književne metode koji pravi izraz nalaze u romanu *Blaga je noć*. Kao i ranije, njegovo sagledavanje ženske prirode je centralno. I dok oseća sve veću potrebu za preispitivanjem uloge umetnika koji stari zajedno sa jednom tradicionalnom temom na *novom* tržištu, piše priče o Bejzilu Djuku Liju (1928–9) sa temom autobiografskog istraživanja muške adolescencije, kao i ciklus priča o Džozefini Peri, koje oživljavaju Ginevru King i mladalačko iskustvo.

Emocionalno bankrotstvo (Emotional Bancruptcy, 1931), poslednja u nizu ovih priča, autorov je prikaz sopstvenog bankrotstva kao pisca. Priča skreće pažnju na mušku perspektivu: voajer posmatra adolescentkinje iz internata gospođice Trabi. Njegovo perverzno interesovanje za devojčice prati njihov egzibicionizam, jer su *ravnodušne* prema činjenici da su posmatrane. Džozefina veruje da je ovakvo interesovanje sasvim normalno. „Kladim se da bi svako uradio isto, kada bi imao teleskop” (Fitzgerald, 1989, str. 546). Kao pisac u tridesetim, koji je još uvek pisao priče o šiparicama, Fiedžerald je svoje životno istraživanje ženske adolescencije smatrao vrstom *neadekvatnog* voajerizma; tako, priča najavljuje eksperimentisanje sa narativnom formom i njegovo potpunije tretiranje američke opsesije kulturom erotizovane devojčice, posebno u popularnim filmovima.

4. Androginitet kao alternativa

Iako je roman *Blaga je noć (Tender is the Night, 1934)* autor nazvao „ženskom knjigom”, (Fitzgerald, 1963, str. 247). Džudit Feterli ukazuje da roman predstavlja optužnicu „feminizacije američke kulture”. Ipak, tvrdnja da je „roman neprijateljski nastrojen prema američkoj ženi koju degradira” zvuči neadekvatno, budući da tekst *degradira* i američkog muškarca, ističući njegovu ulogu u toj feminizaciji (Fetterley, 1978, str. 114).

Glavna junakinja je Nikol, udata za psihijatra Dika Dajvera. Njena rivalka je mlada Rozmari Hojt, filmska zvezda koja otelotvoruje *ambivalentnost* nevinosti. Modernistički eksperimentalno, Fiedžerald oblikuje roman iz perspektive dve junakinje u dvema odvojenim scenama na plaži, jednoj na početku a drugoj u završnici romana. Čitalac, u uvodnoj sceni, deli Rozmarine prve utiske o „samodovoljnoj maloj grupi” koja se okuplja oko Dika i Nikol Dajver (Fitzgerald, 1996, str. 16). Između Rozmari i Dika se odmah razvija uzajamna privlačnost. Rozmari, naivna autsajderka, smatra da je Dik „ljubazan i šarmantan” i u njegovom glasu čuje obećanje da će je „čuvati ... i pokazati joj jedan ceo novi svet” (Fitzgerald, 1996, str. 16). Na kraju romana, pet godina kasnije i na istoj toj plaži, nakon što posmatra s prezirom Dikove napore da impresionira Rozmari, Nikol najzad odlučuje da napusti i njega i plažu „na kojoj je bila planeta koja se okretala oko Dikovog sunca” (Fitzgerald, 1996, str. 289). Jedan od osnovnih aspekata romana je muški *nastup*, posebno onaj viđen i procenjen

Marta 1932, posle drugog nervnog sloma, završila je roman *Sačuvaj mi valcer (Save Me the Waltz)*. Fiedžeraldova pisma i beleške svedoče o njenom kreativnom razvoju, kao i njegovoj samopercepciji.

očima žena.

Ficdžerald Dika pronicljivo predstavlja kao psihijatra (modernistička verzija sveštenika) i pisca osrednjih publikacija (Fitzgerald, 1994, str. 217). Ukazujući na autorovu upućenost u detalje mentalne bolesti, Sara Bib Frajer ističe karakterizaciju Nikol zbog „evidentne sposobnosti shvatanja ranjivosti jedne žrtve incesta”. Drugi kritičari, ukazuje Frajerova, često prenaglašavaju Nikolino *stanje* i okrivljuju je za Dikove probleme kada je evidentno da to stanje može biti prepoznato kao simptomatično njenoj traumi (Fryer, 1988, str. 72). Nikol je dvostruka žrtva budući da je najpre izdaje otac, a onda Dik, dakle dva muškarca od kojih se očekivalo da je zaštite a koji su je umesto toga zloupotrebili.

Kao psihijatar, Dik preuzima na sebe očinsku ulogu poverenika; ipak, kada postane Nikolin ljubavnik i suprug, on narušava profesionalnu etiku, odnoseći se prema „porivu pacijentkinje na transgresivan način, svojim emotivnim odgovorom, umesto da ga sagledava objektivno”. Kako Ričard Lejhan primećuje, Dikov „simbolični incest sa Rozmari, čin koji ga nadalje povezuje sa Devereksom Vrenom, otkriva Dikov neuspeh kao *oca*”. Gubitak oca neposredno pre nego što započne aferu sa Rozmari „simbolično se podudara sa Dikovim gubitkom autoriteta i samodiscipline” (Lehan, 1966, str. 68). Dikov *pad* simbolično označava neuspeh patrijarhalnog principa.

Dik piše popularnu psihologiju za laički auditorijum umesto ozbiljnih naučnih studija za stručnjake (pišćeva percepcija sopstvenog rasipanja talenta). U profesionalnom smislu, on ide linijom manjeg otpora i uči Nikol da čini isto. Ona se okreće hedonizmu i svoj izbor posmatra terapeutski. Počinje da kupuje zadovoljstva radi i započinje aferu (Fitzgerald, 1996, str. 123). Odbijajući viktorijansku represiju, ona je radije „razboriti varalica nego ljudi puritanac” (Fitzgerald, 1996, str. 293). Kao krajnji čin njene „regresije u primitivno stanje udovoljavanja sopstvenim zadovoljstvima, ona prednost daje vojniku (ratniku) Tomiju Barbanu, oličenju ratoborne muškosti, u odnosu na osećajnog ali slabog oca-psihijatra koji ju je *stvorio*” (Lehan, 1966, str. 69).

Dik upoznaje Rozmari i Nikol u vreme kada obe mlade devojkice nose varljivu masku nevinosti, jer obe preuzimaju inicijativu zavodeći ga. Rozmarin film *Tatina devojčica (Daddy's Girl)* sa temom incestuoznog odnosa otac/ćerka predstavlja centralnu metaforu, kako objašnjava Rut Prigozi, „propadanja jedne civilizacije koja je, nakon krvavog, razočaravajućeg rata, tražila utočište u adolescenciji, slobodnoj od zahteva zrelog doba – moralnosti, racionalnosti, odgovornosti za druge” (Prigozy, 1980, str. 190). Rozmari otelotvoruje uticaj jedne popularne kulture idealizovanja mladosti i hedonizma, propadanja roditeljskog i uopšte tradicionalnog autoriteta. Nisu samo očinske figure odgovorne za moralnu konfuziju mlade generacije. Iako Rozmari smatra svoju majku, gospođu Elsi Spirs, „najboljim prijateljem”, neki od njenih saveta deluju diskutabilno i imaju duh agresivnog muškog senzibiliteta koji njeno ime implicira.¹⁰ Rozmari je „odgajana da radi – a ne prvenstveno da se uda”; prema rečima njene majke, ona je „ekonomski ... poput mladića, a ne devojkice” (Fi-

¹⁰ Ime Spirs (Speers) u engleskom jeziku može imati više asocijacija: tako “spear” označava koplje, harpun odnosno kopljanika, dok „spearhead” predstavlja idejnog nosioca nekog poduhvata.

tzgerald, 1996, str. 40). Međutim, diskutabilna činjenica je da joj majka dopušta da zaradi upalu pluća zarad zahtevnog snimanja, kao i što ohrabruje njenu vezu sa oženjenim muškarcem (Fitzgerald, 1996, str. 40). Ovo nas dovodi do pomenutog tumačenja da roman predstavlja „hvalospev izumiranju pravog materinstva”, kao što je „hvalospev gašenju patrijarhalne kulture”.

Naposletku, i propadanje muškog principa kao i društveni poremećaji nastaju kao posledica ženske samovoljnosti i nadmoći – bilo u obliku zavodljive devojčice-žene ili manične žene. Jedna od nekolicine agresivnih žena u romanu je Nikolina sestra Bet Juan „Beba” Voren, koja ima kontrolu nad porodičnim novcem, istim „onim koji kviri i emaskulira Dika”. Opisana kao frigidna usedelica, Beba je identifikovana kao sila koja stoji iza feminizacije Amerike. Ona je „Američka Žena ... Nezadrživa iracionalna ćud koja je slomila moralnu kičmu nacije i čitav kontinent pretvorila u obdanište”, osoba koja pobeđuje (Fitzgerald, 1996, str. 232). Borbena je i Dikova omiljena pacijentkinja, koja zamišlja da „deli sudbinu žena prošlosti” (Fitzgerald, 1996, str. 184). Tridesetogodišnja američka slikarka koja pati, kao Zelda, od ekcema, sebe vidi kao „simbol nečega” (Fitzgerald, 1996, str. 185). Dik uspešno *obuzdava* njenu upornost govoreći joj da je suviše bolesna i krhka da bi bila umetnik (Fitzgerald, 1996, str. 183–5).

Na početku romana, Nikol, Rozmari i Meri Nort su *trio* onih koje, za razliku od „toliko Amerikanki, ... svoju individualnost štite kroz kontakt sa muškarcima, a ne sukobljavanje sa njima” (Fitzgerald, 1996, str. 53). Ipak, Meri Nort Mineti i lezbejka Ledi Kerolajn Sibli-Birs bivaju naposletku uhapšene zbog neprihvatljivog javnog ponašanja (Fitzgerald, 1996, str. 303). Da bi naglasio opasnost izgubljene razlike među polovima, Ficdžerald dodaje stranice o čileanskom homoseksualcu (Bruccoli, 1997, str. 205). Kao potvrda stavova koje su promovisali seksolozi poput Hevloka Elisa, odstupanje od tradicionalnog je predstavljeno kao neprirodna inverzija.

U romanu *Blaga je noć*, Ficdžerald izražava *nemir* zbog feminizacije američke kulture kao i preteće emaskulacije od strane zavodljivih devojčica, ali i muževnih žena. Poput Karla Junga, D. H. Lorensa i Osvalda Špenglera, Ficdžerald je verovao da muškarci i žene imaju *komplementarnu* prirodu i strahovao da će pomeranje *rodnih* razlika ohrabriti obe strane da usvoje najgore karakteristike suprotnog pola. U njegovom opusu, „slom seksualnog identiteta je znak sloma moralnih vrednosti” (Stern, 1994, str. 41). Zato, njegovo delo odslikava bojazan perioda da je kulturna feminizacija samo simptom većeg poremećaja – propadanja Zapada. Roman takođe otkriva neadekvatnost muškog odgovora kulturnoj feminizaciji, popularnoj u Ficdžeraldovo vreme. Ni kult muškosti (Tomi Barban), niti muške ekspertize (Dik Dajver), nisu predstavljeni kao uspešna rešenja. Ipak, Ficdžerald nas podseća da je psihijatrija, kao novo polje muške ekspertize, imala eksperimentalnu ulogu u preispitivanju ženske emancipacije i promovisanju *prirodnih* razlika između muškog i ženskog principa koje su moderne okolnosti pretile da izbrišu. Svojim „mudrim i tragičnim osećajem života”, on dolazi do spoznaje da je život, naposletku, razočaravajuće iskustvo, čije su okolnosti poražavajuće, kao i da ono što nas može iskupiti nisu „sreća i uživanje”, već *dublje* zadovoljstvo koje proizilazi iz borbe (Fitzgerald, 1963).

5. Zaključak

U svetu nakon Velikog rata, duboko iscrpljenom sukobom *tradicionalnih* vrednosti prošlosti i *novih* odrednica modernog doba, Ficdžerald je, kao i njegovi romantičarski junaci, osećao „očajničku potrebu za svežinom lepote i nevinosti”. Njegove priče o šiparicama imaju ulogu da ispune tu kulturološku prazninu, da odslikaju zavedenost i nadu koje pružaju „nova ljubav, svežina mladosti” i uzbudljivost *novih* početaka otelotvorenih u junakinjama poput Rozmari Hojt i njenih prethodnica, koje dobijaju *glavnu* ulogu u dinamici *muške* inicijacije. Njegovi junaci, međutim, bivaju u tom procesu redukovani na svoje „pravo ja”, osujećeni spoznajom „besmislenosti jedne donkihотовske potrage za spasenjem onoga što ne može biti spaseno” (Prigozy, 2007, str. 108). U borbi između „prošlosti i sadašnjosti, nekadašnjih odgovornosti i *nove* slobode, destruktivne sebičnosti i odanosti časti i tradiciji, odgovorne moralnosti i slobodne amoralnosti”, dolazi do neminovnog urušavanja identiteta i kulturološke traume (Prigozy, 2007, str. 109).

Protkana sveprisutnim motivom „tatine devojčice” i temom rađanja *nove žene*, Ficdžeraldova proza opisuje kompleksnost i višestruku ironiju njenog *oslobađanja* od tradicionalne uloge. Žene su *slobodne* – ali šta je to što postaju? U svetu u kome *stare* vrednosti i verovanja, poput „časti, kavaljerstva i hrabrosti” (Fitzgerald, 1996, str. 212) nepovratno nestaju, u kome tradicionalno gubi značenje i biva „zamenjeno *ličnim* pristupom novim obrascima postignuća i moći”, žene i muškarci se mogu osloniti samo na *sopstvene* žudnje i ličnu percepciju u stvaranju *nove* realnosti/moralnosti (Prigozy, 2007, str. 112). U nastojanju da se oslobodimo svega što podseća na prošlost, upozorava pisac, posledice takozvanog *oslobađanja* nastavljaju da stvaraju *nove* žrtve.

Kao pisac, Ficdžerald se bunio protiv „ženske kontrole nad trendovima proze” (Fitzgerald, 1994, str. 107). Kao modernista, on je prezirao inferiorne književne proizvode mas-kulture. On uporno izražava strah od rasipanja svog talenta na sladunjavu komercijalnost priča u popularnim magazinima. Njegova ambivalentnost potvrđuje one književne teorije koje ukazuju da estetika *vrhunskog* modernizma, oličavajući *muške* vrednosti, dobija svoj oblik kao reakcija na estetiku mas-kulture, koja se povezuje sa *ženskom* sentimentalnošću i površnošću. Ficdžerald svoju neumanjenu popularnost tokom vremena duguje, upravo, prisustvu *rodnih* tendencija u svom delu. Njegova proza sadrži elemente tradicionalno pripisivane ženski orijentisanoj popularnoj književnosti – romansu, sentimentalnost, melodramu, senzacionalizam. Njegovo delo takođe ispoljava odlike *muževne* moderne umetnosti – eksperimentalnu formu, narativnu kompleksnost, ironiju kao i nerazrešivu ambivalentnost.

Veliki pisci su često hvaljeni zbog svoje *androgine* kompleksnosti i raznovrsnosti. Kod Ficdžeraldovih savremenika (setimo se Vulfove i *Orlanda*), ona postaje *alternativa* prevaziđenim tradicionalnim konceptima. Kako Frajerova objašnjava, androgenost ukazuje na „širok spektar iskustva koji se pruža pojedincima koji mogu, ako su žene, biti agresivni, a kao muškarci, blagi ... bez brige o običajima i normama” (Fryer, 1988, str. x–xi). Upravo je Ficdžeraldova šiparica sa svojim *dečaćkim*

karakteristikama pomogla u poništavanju utvrđenih stereotipa o muškoj i ženskoj prirodi. Istina je da je isti onaj Ficdžerald koji je predstavio svetu energičnu mladu ženu koja se opire *starom* kodu moralnosti (i stvorio nekoliko fascinantno osećajnih i nekonvencionalnih muškaraca) upravo žalio nad gubitkom tog koda, nestajanjem patrijarhalnog principa i posledičnim nastajanjem feminizovanog, emaskuliranog sveta. On romantičarski ostaje veran *starim* vrednostima i ne priznaje svoje androgine književne tendencije. Ipak, upravo ove tendencije bile su *nagon* koji je podupirao njegovu opčinjenost ženskom prirodom, inspirisao kreacije izuzetnih junaka i junakinja i omogućio njegovom delu da prevaziđe svoju istorijsku uslovljenost, dajući mu *univerzalnost* za kojom je žudeo.

Literatura

- Berman, R. (1997). *“The Great Gatsby” and Fitzgerald’s World of Ideas*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Brown, D. M. (1987). *Setting a Course: American Women in the 1920s*. Boston, Twayne.
- Bruccoli, M. J. (1997). *The Composition of “Tender is the Night”: A Study of the Manuscripts*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Bruccoli, M. J & Bryer, J. R. ed. (1971). *F. Scott. Fitzgerald in His Own Time*. Kent: Kent State University Press.
- Bryer, J. R. (1978). *F. Scott Fitzgerald: The Critical Reception*. New York: Burt Franklin.
- Donaldson, S. (1983). *Fool for Love: F. Scott Fitzgerald*. New York: Congdon & Weed.
- Fass, P. S. (1979). *The Damned and the Beautiful: American Youth in the 1920’s*. New York: Oxford University Press.
- Fauler, T. E. (2015). *Z: Roman o Zeldi Ficdžerald*. Beograd: Laguna.
- Fauls, Dž. (2021). *Žena francuskog poručnika*. Beograd: Laguna.
- Fetterley, J. (1978). *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fitzgerald, F. S. (2007). *The Beautiful and Damned*. New York: Signet Classics.
- Fitzgerald, F. S. (1987). ed. Edmund Wilson, *The Crack-Up*. New York: New Directions.
- Fitzgerald, F. S. (1994). *Fitzgerald, F. Scott: A Life in Letters*. Ed. Matthew J. Bruccoli, New York: Charles Scribner’s.
- Fitzgerald, F. S. (1963). *The Letters of F. Scott Fitzgerald*. ed. Andrew Turnbull, New York: Charles Scribner’s.
- Fitzgerald, F. S. (1989). *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald: A New Collection*. ed. Matthew J. Bruccoli, New York: Charles Scribner’s.
- Fitzgerald, F. S. (1995). *This Side of Paradise*. New York: Charles Scribner’s.
- Fitzgerald, F. S. (1996). *Tender is the Night*. New York: Charles Scribner’s.
- Ficdžerald, F. S. (2018). *Umrla bih za tebe – izgubljene pripovetke*. Prev. Marko Mladenović, Beograd: Laguna.
- Фиццералд, Ф. С. (2004). *Велуки Гетсби*. Prev. Лазар Мацура, Београд: Народна књига.

- Fitzgerald, Z. (1991). *The Collected Writings*. Ed. Matthew J. Bruccoli. New York: Charles Scribner's.
- Fryer, S. B. (1988). *Fitzgerald's New Women: Harbingers of Change*. Ann Arbor: Research Press.
- Lears, T.J. (1983). *The Culture of Consumption*. New York: Pantheon.
- Lehan, R. D. (1966). *F. Scott Fitzgerald and the Craft of Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Marchand, R. (1984). *Advertising the American Dream: Making Way for Modernity*. Berkeley: University of California Press.
- Mizener, A. (1974). *The Far Side of Paradise: A Biography of F. Scott Fitzgerald*. New York: HarperCollins.
- Moreland, K. (1996). *The Medievalist Impulse in American Literature: Twain, Adams, Fitzgerald and Hemingway*. Charlottesville: UP of Virginia.
- Prigozy, R. (2007). ed. *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prigozy, R. (1980). From Griffith's Girls to Daddy's Girl. *Twentieth Century Literature* 26 (2), 189–221.
- Semmelhack, E. (2017). *The Meaning of Style*. London: Reaktion Books Ltd.
- Stern, M. R. (1994). *Tender is the Night: The Broken Universe*. New York: Twayne.
- Toklas, A. B. (1985). *What is Remembered*. New York: North Point Press.
- Tuttleton, J. W. (1972). *The Novels of Manners in America*. Chapel Hill: U of North Carolina P.

Azra A. Mušović

THE AGE OF DISINTEGRATION – AN ALTERNATIVE APPROACH TO FLAPPER IN F. SCOTT FITZGERALD

Summary

The great American modernist F. Scott Fitzgerald, usually remembered as a chronicler of the 1920s, was a writer who recognized, described and popularized the modern female representative of the age – the flapper. By accepting flapper as a symbol of modernity, he offered to public audience the image of a young woman who was self-indulging, sexually liberated, egocentric, amusing and magnetically attractive. Alternatively, the heroine can be viewed as a new philosophy of *romantic* individualism, rebelliousness and freedom, i.e. the sublimation of romantic ideals in the new, modern age. Within the fields of feminist criticism and gender studies, the paper aims at presenting Fitzgerald's oeuvre, which highlights the importance of inspirational symbols, specifically in a time of personal, sexual, familial and national disintegration. Convinced that men and women have a *complementary* nature, the author expresses restlessness because of the feminization of American culture by seductive girls as well as masculine women. In the world of modern uncertainty, an androgynous complexity becomes the alternati-

ve. However, the Fitzgerald who once presented the energetic young woman resisting the old code of morality lamented the loss of the same code and the disappearance of the patriarchal principle. Those androgynous tendencies were the impulse which supported his fascination with female nature and inspired his characterization of exquisite men and women, so that his art transcended its historical contingency.

azramusovic@gmail.com

Danijela Vasić

Univerzitet u Beogradu

Filološki fakultet

NAJSTARIJA JAPANSKA DELA, *KOĐIKI* I *NIHONGI*, KAO PRIMER ALTERNATIVNE UPOTREBE MITOVA

Sažetak: Ovaj rad se bavi alternativnom upotrebom mitova u japanskoj starini, i to na primeru dve najstarije sačuvane knjige u Japanu. Reč je o istorijskim hronikama *Kođiki* (712) i *Nihongi* (720), koje ujedno predstavljaju i zbirke mitova, predanja i legendi. *Kođiki* je bio namenjen Japancima. Nastao je u vreme intenzivnog rada cara Tenmua na stvaranju centralistički uređene države. Jedna od mera bilo je sastavljanje zvaničnog rodoslova, kojim se pokazivalo božansko poreklo carske i drugih važnih porodica, i na taj način dokazivao legitimitet carske vlasti. Zato se u *Kođikiju* insistira na jednoj, pažljivo odabranoj zvaničnoj varijanti određenog mita, upravo onoj koja je odgovarala vladajućoj ideologiji. S druge strane, *Nihongi* je bio namenjen susednim državama. To je prva zvanična japanska istorijska hronika, sastavljena po uzoru na istorije kineskih dinastija. Zato *Nihongi* naglašava nacionalni identitet Japanaca i dokazuje autonomnost carevine u odnosu na Kinu i tadašnje korejske države. Namera sastavljača bila je i da prikupi sve dostupne varijante mitova i legendi širom Japana, kako bi se na taj način prikazalo bogatstvo japanske tradicije i različitost lokalnih kultura. Analiza odabranih sižea jasno pokazuje da ova dva dela iz 8. veka predstavljaju odličan primer alternativne upotrebe mitova u ideološke i političke svrhe.

Ključne reči: japanska mitologija, šinto, *Kođiki*, *Nihongi*, Jamato, car Tenmu, Đinšin rat

1. Hronike *Kođiki* i *Nihongi* – srodni tekstovi s alternativnim funkcijama

Najstariji japanski mitovi, kojima se objašnjava stvaranje sveta, nastanak civilizacije i formiranje prvobitne japanske države, Jamato, zabeleženi su u najstarijim sačuvanim delima japanske književnosti. To su istorijske hronike sastavljene u prvoj polovini 8. veka: *Kođiki* (*Zapisi o drevnim događajima*, 712)¹ i *Nihongi* (*Zapisi o Japanu*, 720; v. Sakamoto, 1982).

Forma i sadržaj ova dva dela su slični, pre svega zato što počivaju na drevnoj animističkoj, politeističkoj religiji, šinto, iz koje su ponikla. Šinto obuhvata ogroman kompleks verovanja, običaja i danas institucija. U osnovi je verovanje da svaki element od kog je načinjen ovaj svet u sebi nosi svoju duhovnu prirodu, boga ili duha (na japanskom: *kami*). Ovih bogova-duhova ima osam miliona (osam označava mnoštvo) i oni su svojim imenima povezani s prirodnim pojavama koje pred-

¹ Za kompletan prevod dela sa starojapanskog na srpski jezik v. *Kođiki – Zapisi o drevnim događajima*, a za japansku verziju, na osnovu koje je nastao srpski prevod v. Ogiwara, 1973.

stavljaju. Među njima ćemo pronaći i antropomorfne likove fantastičnih svojstava: prapretke i kulturne junake, među njima i trikstere. Ali svi ovi sveti duhovi imaju istovremeno i pojavni oblik prirodnih elemenata i koncepata važnih za život, poput vetra, kiše, planina, drveća, reka, plodnosti itd. I ljudi postaju *kami* posle smrti, a porodice poštuju svoje pretke kao božanstva.

Nakon uvođenja budizma u Japan, u 6. veku, ove dve religije su vrlo brzo počele da mirno koegzistiraju, čak i da se dopunjuju, recimo objašnjavajući duhove – *kami*, različitim manifestacijama Bude. S Meidi restauracijom carske vlasti 1868. i jačanjem nacionalističkog duha, šinto dobija primat i postaje zvanična državna religija i ulažu se naponi da se udalji od (uvezenog) budizma. Šintoistički sveštenici postaju državni službenici,² a vlasti finansiraju najvažnija svetišta. Mitovi o formiranju Japana korišćeni su za negovanje nacionalnog identiteta, s carom kao centralnom figurom.

Ti mitovi su preuzeti upravo iz pomenutih izvorišta šintoa, hronika *Kodiki* i *Nihongi*. Iako se o ovim delima obično razmišlja u istom kontekstu, s obzirom na sličan sadržaj i vreme nastanka, ona se ipak umnogome razlikuju. Te razlike leže prvenstveno u ciljevima njihovog nastanka, ali se pažljivom analizom njihovih sadržaja može doći i do zaključaka koje su tradicionalni proučavaoci zanemarivali ili odbacivali.

Kodiki je najstarije književno delo koje danas postoji u Japanu. Napisano je s ciljem da se narodu ukaže na legitimnost carske porodice. Naredbu o njegovom sastavljanju izdao je car Tenmu (vl. 673–686), koji je preuzeo vlast od svog preminulog brata, pobedivši zakonitog prestolonaslednika u tzv. ratu u eri Ćinšin, 672. godine. U cilju učvršćivanja centralističke vlasti, car donosi odluku da se od carskih rodoslova³ i od usmene tradicije sabrane u *Knjigama predanja*,⁴ sačini jedinstveni zapis kojim bi mogao opravdati svoje božansko poreklo. Posle careve smrti, carica Genmei (vl. 707–715) naređuje dvorskom naučniku po imenu Oo no Jasumaro (?–723) da dovrši poduhvat. Jasumaro je rukopis predao dvoru 712. godine.

Kodiki se sastoji od tri toma. Prvi tom opisuje vreme nastanka sveta i osnivanja zemlje Japana. Drugi tom obuhvata period od legendarnog cara Ćinmua do cara Ođina (po predanju od 600. p. n. e. do 310 n. e.).⁵ Elementi usmene književnosti naročito su приметni u prvom i u drugom tomu, koje se zajedno nazivaju i *Knjiga o vremenu bogova*. Treći tom se naziva *Knjiga o vremenu ljudi* i pokriva vreme od vladavine „svetog cara“⁶ Nintokua, do carice Suiko (od 313. do 628), koja je zaslužna za uvođenje budizma u Japan. Na taj način u *Kodikiju* vidimo pomeranje filozofije i ideologije od šintoizma, preko konfucijanizma do budizma. Najzastupljenije su, ipak, ideje autohtone japanske religije – šintoizma.

² Tek posle Drugog svetskog rata, šinto se razdvaja od državnih institucija.

³ *Teiki* (*Hronike careva*) – rodoslovna dokumenta, koja sadrže imena careva, sedišta njihovih dvorova, imena carica i prinčeva, godine smrti i mesto grobnica.

⁴ *Kjudi* (*Knjige predanja*) – zbirke usmene tradicije, sastavljene od mitova, legendi, predanja i pesama.

⁵ Za vladavine cara Ođina u Japan iz Koreje stiže konfucijanizam.

⁶ Konfucijansko poimanje ove titule.

Kođiki je važan jer je sačuvalao običaje, jezik, tradicionalnu istoriju, mitologiju i verovanja drevnih Japanaca, a pre svega stoga što tim delom započinje japanska pisana književnost. Iako je reč o proznom delu, *Kođiki* poseduje i osobine usmene književnosti, ritmičan je i melodičan, s ponavljanjima svojstvenim usmenim formama. U njemu preovlađuju priče s mnoštvom mitoloških i čudesnih elemenata: kosmogonije, teogonije, etiološka i mitološka predanja, etnološki zapisi i legende o poreklu članova carske porodice i vodećih klanova, etimologije toponima itd. U *Kođikiju* vidimo i začetke japanskog pisma, budući da su za zapis kineski ideogrami korišćeni i po svojoj fonetskoj vrednosti i po značenju.

Osam godina nakon sastavljanja *Kođikija*, 720. nastaje i drugi istorijski zapis, ujedno i prva zvanična carska hronika u Japanu, *Nihongi* (ili *Nihon šoki*). Napisan je na klasičnom kineskom jeziku (*kanbun*), pod jakim kineskim uticajima i po uzoru na zvanične istorije kineskih dinastija. Priređivač je princ Toneri, a u priređivanju je učestvovao i Oo no Jasumaro. *Nihongi* je zapis koji naglašava nacionalni identitet Japanaca i dokazuje autonomnost carevine u odnosu na Kinu i Koreju. To potvrđuje i činjenica da *Nihongi* u većoj meri sadrži istorijske činjenice i teži faktografskom prikazivanju vremena.

I *Nihongi* počinje vremenom haosa (od nejasnih početaka do bogova demijurga, Izanakija i Izanami), nastavlja se vremenom teogonija i kosmogonija (do silaska na zemlju boga Ninigija), na koje se nadovezuje legendarno vreme (od rođenja prvog cara, Ōinmua, do vremena 16. cara, Nintokua), da bi se završio istorijskim vremenom (od 17. cara, Ričua (vl. 400–407), nadalje) (Up. Metevelis, 1993: 384).

Za razliku od *Kođikija*, koji predstavlja koherentan prikaz hronološkog sleda događaja, izražen doslednim jezičkim i pripovedačkim stilom, *Nihongi* je raznorodan, kako u jezičkom, tako i u narativnom smislu. Pažljiva analiza je pružila dokaze da knjiga predstavlja produkt složenog procesa kompilacije koju svakako nije mogao obaviti jedan čovek, kao što je to je slučaj s *Kođikijem*. Na to nam ukazuju raznovrsni stilovi tekstovnih varijanti, umetnute beleške, citati itd. Sve to je navelo naučnike na zaključak da u knjizi postoje dve vrste tekstova, koje su zabeležila dva različita sastavljača ili grupe njih, a verovatno je i postojanje trećeg, koji je uobličio završeni tekst.

Nihongi uključuje više varijanti mitova i legendi, tj. verzija događaja. Samim tim, predstavlja dokaz rasprostranjenosti različitih nativnih tema i motiva, dok istovremeno pruža uvid u najstarije strane uticaje na japansku kulturu. A time što sadrži sve dostupne varijante mitova i legendi iz tog vremena, *Nihongi* čuva i otkriva bogatstvo lokalnih kultura, ali sa sasvim jasnim ciljem. Naime, cilj je bio da se impresioniraju japanski susedi: kineska carevina i tadašnje kraljevine na korejskom poluostrvu, kao što su Kudara i Širagi.

S druge strane, *Kođiki* je, namenjen samim Japancima. Nastao je s ciljem da izrazi mitološku viziju porekla carske porodice i istorije carevine, tako da insistira na jednoj zvaničnoj varijanti priče, upravo onoj koja je najviše odgovarala carskoj vlasti. Zato u Uvodu *Kođikija*, u kom je Oo no Jasumaro objasnio razloge nastanka dela, pa i probleme s kojima se suočavao u radu, stoji sledeće:

„Onda car prozbori: 'Ja čuh da se *Hronike careva* i *Knjige predanja*, što su u posedu raznih plemena, već sada razlikuju od prave istine, i da je u njih uvršteno mnogo neistina. Ukoliko se te pogreške ne isprave za današnjih dana, neće proći mnogo godina, a smisao ovih hronika sasvim će se izgubiti. Jer, one su osnova i potka ove zemlje i temelj carske vlasti. Stoga, ja želim da se *Hronike careva* srede i zabeleže, a *Knjige predanja* pregledaju i razjasne, greške odbace i istina utvrdi, kako bi se one zaveštale budućim pokolenjima'.“ (Kodiki, 2008: 14)

Većina tradicionalnih proučavalaca historiografije države Jamato slaže se u tumačenjima ovog pasusa. Naredba cara Tenmua da se „greške odbace i istina utvrdi“, predstavlja odraz njegove želje da se sačini jedinstvena verzija istorije (up. npr. Gary, 1989: 8), i to ona koja favorizuje ljude na vlasti, dok istovremeno eliminiše sve one narative koji ih ne podržavaju ili se suprotstavljaju njihovom legitimitetu. Prema novijim istraživanjima, ovaj segment se može i drugačije tumačiti. Dejvid Luri (Lurie, 2001: 246–305) sazeo je stavove savremenih japanskih stručnjaka koji ovaj odlomak Uvoda *Kodikija* tumače kao nastojanje da se upravo verzija istorije, zabeležena u *Kodikiju*, učini legitimnom i verodostojnom. Kako god gledali na to, svakako se možemo složiti s mišljenjem onih koji tvrde da postojanje različitih verzija prošlosti (o čemu nam svedoči *Nihongi*), otkriva činjenicu da je uspostavljanje zvaničnih istorijskih narativa bio mnogo komplikovaniji proces od onog koji nam sugeriše sastavljač *Kodikija* (v. npr. Duthie, 2013: 304).

Da bismo sagledali suštinske razlike između ove dve hronike, potrebno je osvrnuti se i na njihove alternativne uloge u kasnijim istorijskim periodima. Svoju renesansu, *Kodiki* doživljava u Edo (Tokugava) periodu (1603–1867), s formiranjem akademskog pokreta Kokugaku (Nauka o Japanu). Reč je o školi japanske filologije i filozofije, čiji su se sledbenici trudili da preusmere interesovanja naučnika sa, tada dominantnog, proučavanja kineskih klasika, na japanske stare tekstove. Oni su nastojali da izučavanjem dugo zanemarenih, drevnih književnih tekstova otkriju izvorni duh Japana iz perioda pre dolaska budizma i konfucijanizma. Jedan od osnivača ovog pokreta, Motoori Norinaga (1730–1801), naročito se posvetio proučavanju *Kodikija*.⁷

Norinaga je isticao da Kodiki sadrži najčistiji zapis starog japanskog jezika i verovao je da se čitanjem ovoga dela mogu rasvetliti istorijski događaji drevnog Japana. U ovom zapisu je video suštinu japanske tradicije i upotrebio ga je da razvije ideju autohtone japanske religije. To će kasnije, u Meidi periodu, činiti temelje za formiranje državnog šintoizma s centralnom figurom cara kao božanskog bića. Drugim rečima, kako na to ukazuje Klaus Antoni (2009: 24), Norinaga je u ovom najstarijem sačuvanom tekstu pronašao osnovu japanskog pogleda na svet. Upravo je Norinaga svojim stavovima, tačnije svojim komentarima, prevođenjem na savremeni japanski jezik i interpretacijom teksta, doprineo proglašenju *Kodikija* kanonskim tekstom i svetom knjigom japanske religije, šinto. Neosporna je činjenica da je

⁷ Svoje proučavanje *Kodikija*, dugo 35 godina, sazeo je u knjigu od 44 toma, *Komentari o Kodikiju* (*Kodiki den*, v. Norinaga 1976), koja predstavlja vrhunac japanoloških studija modernog doba, a i danas je temelj istraživanja ovog zapisa. Počeo je da ga objavljuje 1797. godine, a poslednja poglavlja su objavljena posthumno, 1882. godine.

Kođiki veoma star, ali se, isto tako, moramo, makar delimično, složiti s naučnicima poput Antonija, koji tvrde da je ovaj tekst postao uticajan tek u „modernu dobu, tačnije od početka 19. veka (Antoni, 2009: 24).“

2. Alternativna upotreba mita o postanju u najstarijim japanskim hronikama

Japanski istoričar, Isomae Đun'ići, bavio se komparativnim proučavanjem najstarijih japanskih hronika analizirajući na prvom mestu mitove o postanju. Prema njegovim shvatanjima, *Nihongi* je artikulisao pogled na svet vladajuće klase, dok je „*Kođiki* Motoorija Norinaga bio u skladu s pogledom na svet običnih ljudi (Isomae, 2000: 34).“

U kineskom stilu *Nihongija* zaista se ogleda vrhunac kineskog obrazovanja vladajuće klase, na čelu s konfucijanskim studijama. A Motoori Norinaga je, time što je u *Kođikiju* prepoznao suštinsku tradiciju Japana, negirao kulturnu tradiciju vladajuće klase, smatrajući je, kako to naglašava Isomae, „istorijski stranom“ (2000: 33). Isomae ukazuje i na to da je upravo napredak izdavačke tehnologije u prvoj polovini 17. veka, omogućio da mitovi dopru i do običnih ljudi, koji nisu bili dvorani ili šintoistički sveštenici, pa je „svako mogao da uzme u ruke i pročita *Kođiki* ili *Nihon šoki*“ i njihove komentare (Isomae, 2000: 29).

Međutim, iako su kineski uticaji na sam tekst *Kođikija* zaista zanemarljivi, priređivač Oo no Jasumaro ih nije izbegao u uvodnom tekstu. Tako, na primer, dualistički koncept Jin–Jang poistovećuje s japanskim praroditeljima, bogovima Izanakijem i Izanami: „No, onda se razdvojiše Nebo i Zemlja, i tri boga behu početak stvaranja, pojavise se Jin i Jang, dva Duha, i postaše praroditelji svega postojećeg (*Kođiki*, 2008: 9).“

Ali, ako se uporedi već sam inicijalni deo obe hronike, tj. mit o postanju, jasno se uočava alternativna upotreba mitova, koja je posledica različitih ciljeva nastanka ovih tekstova. Varijanta mita, odabrana za *Kođiki*, kao i sve verzije iz *Nihongija*, osim prve, otkrivaju šintoističke ideje. U *Kođikiju* piše:

„Kada se na početku razdvojiše Nebo i Zemlja, na Uzvišenom nebeskom polju nastade bog Ame no Minakanuši [Nebeski bog Središnji gospodar], zatim bog Takami Musuhi [Uzvišeni bog Stvoritelj], a zatim bog Kamu Musuhi [Sveti bog Stvoritelj]. Sva tri nastadoše kao samotni bogovi i nikad se ne ukazaše. I dok zemlja u začetku plutaše kao masnoća na površini vode, nošena poput meduze, nastade bog po imenu Umaši Ašikabi Hikodi [Predivni stari bog trskovog izdanka] kao što izdanak trske niče, a zatim bog Ame no Tokotači [Bog večnosti Neba]. I ova dva božanstva nastadoše kao samotni bogovi i nikad se ne ukazaše. Ovih pet božanstava jesu posebni nebeski bogovi. Potom nastade bog po imenu Kuni no Tokotači [Bog večnosti Zemlje], a zatim bog Tojo Kumono [Bog bujnog polja oblaka]. I ova dva božanstva nastadoše kao samotni bogovi i nikad se ne ukazaše.“ (*Kođiki*, 2008: 18–19)

U *Nihongiju* je zastupljeno ukupno sedam varijanti mita o postanju. Sve osim prve su, uz određena odstupanja, srodne mitu iz *Kođikija*, a to je u tekstu stilizovano inicijalnim formulama „u jednom tekstu se kaže“:

„U jednom tekstu se kaže: kad Nebo i Zemlja nastadoše, nešto se pojavi usred praznine. Obličje mu se ne mogашe opisati. U tome, samoniklo, nastade bog kome ime beše Kuni Tokotaći, a koji se naziva i bog Kuni Sokotaći. Za njim nastade bog Kuni Sacući, koji se naziva i bog Kuni Sataći. Za njim nastade bog Tojo Kuninuši, koji se naziva i bog Tojo Kumunu, bog Tojo Kafuši, bog Ukifu no Tojokahi, bog Tojo Kuni, bog Tojo Kuhi, bog Hako Kuni i bog Mino.

U jednom tekstu se kaže: u starini, kad kopno beše mlado, a zemlja mlada plivaše unaokolo kao masnoća što pluta. Tada se nešto načini unutar kopna, u obličju nalik izdanku trske. Od toga nastade bog čije ime beše Umaši Ašikabi Hikođi. Za njim nastade bog Kuni no Tokotaći, a za njim bog Kuni no Sacući.

U jednom tekstu se kaže: kad Nebo i Zemlja behu u stanju haosa, nastade prvi od svih bogova, čije ime beše Umaši Ašikabi Hikođi. Za njim nastade bog Kuni no Sokotaći.

U jednom tekstu se kaže: kad Nebo i Zemlja nastadoše, behu bogovi što postашe zajedno, a imena im behu, prvo bog Kuni no Tokotaći, a zatim bog Kuni no Sacući. Dalje se kaže: Imena bogova što načiniše Uzvišeno nebesko polje, behu bog Ama no Minakuniši, zatim bog Takami musubi i zatim bog Kami Musubi.

U jednom tekstu se kaže: pre nego što postашe Nebo i Zemlja, beše nešto što se može porediti sa oblakom koji pluta po moru. Ne beše mesta za koji bi se mogao vezati njegov koren. Usred toga stvori se nešto nalik izdanku trske kad nikne iz blata. To nešto odmah se pretvori u ljudsko obličje, po imenu bog Kuni no Tokotaći.

U jednom tekstu se kaže: kad Nebo i Zemlja nastadoše, nešto što beše nalik izdanku trske, beše stvoreno usred praznine. To nešto pretvori se u boga po imenu Ama no Tokotaći, a za njim u boga Umaši Ašikabi Hikođija. Dalje se kaže: nešto nastade usred praznine nalik masnoći što pluta, od čega postade bog po imenu Kuni Tokotaći.“ (Sakamoto, 1982: 34–35)

Mitovi o postanju u obe hronike počinju prvim korakom u pretvaranju haosa u kosmos – razdvajanjem neba i zemlje. Nastavljaju se kosmogonijskim (koji su ujedno i teogonijski) procesima, budući da svaki dalji korak u evoluciji univerzuma simbolizuje *kami* odgovarajućeg imena. U svim varijantama smenjuju se uglavnom isti bogovi-stvoritelji, uz variranje ostalih elemenata. Takođe, ponavlja se i motiv trske, što je osobenost japanske tradicije.⁸ U *Nihongiju* je i jedina varijanta ovog mita, koja sugeriše postanak čoveka, ili makar antropomorfnog božanskog bića.

Inicijalni segment veoma dobro ilustruje osnovnu namenu *Kođikija*, koji je nastao kako bi se podržalo ujedinjenje nacije pod centralnom upravom Jamato dvora. U tu svrhu je, mitologija predstavljena u ovoj hronici, sastavljena od „unije tri velika mitološka sistema“ (Obayashi, 1961: 78). Prvi je negovan u plemenskom savezu oko osnivača dvora u zemlji Jamato. To su mitovi o nebeskim bogovima na Uzvišenom nebeskom polju, kojima vlada Velika boginja sunca, Amaterasu. Karakteriše ih koncept nebeske vlasti i obredi vezani za poljoprivredu. Drugi sistem čini svet zemaljskih bogova, zapravo careva koji su predstavljeni kao bogovi na zemlji. Njih su poštovali vladari zemlje Izumo, a svojstven im je razvijen kult boga gromovni-

⁸ Trska raste i do 15 cm na dan, i njena životna snaga obožavana je kao simbol plodnosti zemlje. Uz to, zemljište obraslo trskom je dobro navodnjeno, pa samim tim pogodno za gajenje pirinča – osnovne žitarice u ishrani Japanaca. Upravo iz tog razloga se središnja sfera, koja se nalazi u sredini između Uzvišenog nebeskog polja i podzemne Zemlje noćne tame, naziva Središnja zemlja tršćanih polja.

ka Take Haja Susanoa. Pored toga, ističu se i predstave o božanstvima voda, kao i kult vrhovnog boga stvaraoca zemlje, Ookuninušija. Treći mitološki sistem potiče sa ostrva Kjušu i sastavljen je od brojnih verovanja koja se mogu pripisati primorskim plemenima. Određene nedoslednosti u mitovima iz *Kođikija* jasan su odraz postojanja ovih različitih izvora.

U tom smislu, bog Takami Musuhi je vrhovni bog mitološkog sistema Jamato, bog Kamu Musuhi je vrhovni bog mitološkog sistema Izumo, a vrhovni bog Ame no Minakanuši je naknadno uveden da bi ujedinio ova dva mitološka sistema i dao joj tripartitnu strukturu. Poetska slika prvobitne zemlje što pluta kao masnoća na površini vode, nošena poput meduze, pokazuje uticaj trećeg mitološkog sistema koji se pripisuje primorskom narodu Ama.

U poređenju s pomenutim varijantama, prva varijanta mita o postanju iz *Nihongija* pokazuje osobite karakteristike:

U starini, Nebo i Zemlja još uvek ne behu razdvojeni, a Jin i Jang još uvek ne behu odeljeni. Načini se haotična materija nalik jajetu bez jasno određenih granica, što sadržavaše klice. Čistiji i jasniji deo beše malo izvučen, te se od njega načini Nebo, dok se teži i grublji deo nataloži, pa od njega postade Zemlja. Od tog finijeg elementa lakše postade jedno telo, dok se onaj teži i grublji ostvari uz poteškoće. Nebo, dakle, beše prvo stvoreno, a Zemlja beše naknadno uspostavljena. Nakon toga između njih nastadoše božanska bića. Stoga se kaže da kad svet poče da se stvara, zemlja od koje kopno beše uspostavljeno plutaše unaokolo, na način koji se može porediti sa plutanjem ribe što se ukazuje na površini vode. U to vreme nešto se načini između Neba i Zemlje. Beše u obličju izdanka trske. Onda se to pretvori u boga i nazva se imenom bog Kuni Tokotači. Za njim nastade bog Kuni no Sacuči, a za njim bog Tojo Kumunu. Sveukupno tri boga. Svi oni behu muški što se spontano razviše delanjem nebeskih načela.“ (Sakamoto, 1982: 34)

Ovde su neosporno vidljivi uplivi kineske mitologije i filozofije. To se, pre svega, očituje u opisu prvobitnog haosa, koji ima oblik jajeta, kao i u jasnom isticanju muškog i ženskog principa (Jin i Jang). Jasno je da ovaj početak nema zajedničkih elemenata s japanskom tradicijom. Motoori Norinaga, ukazuje i na neprirodnost veznika „stoga“ na početku središnje rečenice u tekstu, sugerišući da je njegova jedina funkcija da poveže kineski deo teksta s japanskim koji se na njega nastavlja. Prisutnost kineskih ideoloških i tradicionalnih elemenata jasno govori o nameni *Nihongija*, da bude predstavljen kineskoj carevini.

3. Alternativna upotreba određenih istorijskih činjenica u najstarijim hronikama

Osim mita o postanju, alternativne funkcije srodnih elemenata u najstarijim japanskim hronikama, *Kođiki* i *Nihongi*, vide se i na primerima upotrebe određenih istorijskih činjenica. Već na početku, obe hronike daju opis istorijskih okolnosti pod kojima je car Tenmu preuzeo vlast. Kao što smo napomenuli na početku rada, on je stupio na presto nakon smrti svog brata, cara Tenčija, a pošto je u građanskom

ratu u eri Ćinšin, 672. godine, porazio svoga bratanca, prestolonaslednika, princa Ootomoa.

Sasvim u skladu s funkcijom *Kođikija* da podrži i slavi aktuelnu vlast, u Uvodu stoji sledeće:

Dođe vreme vladavine cara, koji zagospodari Zemljom osam velikih ostrva [japanski arhipelag] iz Velikog dvora Kijomihara u mestu Asuka. Još dok beše pritajeni zmaj, već imaše vladarskih vrlina, a učestala grmljavina dočeka svoj trenutak. Tumačeći pesme iz sna, On spoznade da će naslediti presto, a došavši po noći do vode, saznade da će zadobiti carstvo. Ali, vreme božje još ne dođe, te On u južnim planinama skide svoju odoru, kao cvrčak svoju ljušturu, i tek kad mu i ljudi i dela behu naklonjeni, kao tigar uznapredova ka istočnim zemljama. U jednom času, pokrete se carska nosiljka i probi se preko planina i reka, a šest armija obruši se poput gromova, i tri vojske poput munja kidisahu. Bojna koplja otkriše svoju silu, a smeoni ratnici navreše poput dima, blesnu oružje pod crvenim zastavama i pobunjenički vojnici popadaše kao crepovi. Ni dvanaest dana ne prođe, a zli dusi očistiše se sami od sebe. Ratnici tada pustiše volove i odmoriše konje, spokojni i radosni vratiliše se u prestonicu, saviše zastave, odložiliše koplja i ostaše u gradu, igrajući i pevajući.“ (*Kođiki*, 2008: 13–14).

Pasus započinje opisom Tenmua kao zmaja s vladarskim vrlinama, koji skriven u vodi čeka trenutak da stupi na presto. Nebo ga poziva (učestalom grmljavinom), a hrabre ga snovi i proročanstva da preuzme vlast. Dok je čeka pravo vreme, on se privremeno odriče položaja prestolonaslednika i povlači, kao monah, u planine Jošino. A kad je došao pravi trenutak, on povede svoje ljude kao moćni vojskovođa (tigar) i porazi neprijateljske snage. Tačnije pročisti carstvo od zlih duhova. Inače, i u *Nihongi* se za vojna osvajanja koristi izraz „vršiti pročišćenja“ (npr. v. Sakamoto, 1982: 304–305; 322–323; 342–343).

Nihongi sadrži mnogo opsežnije i složenije izveštaje o ratu u eri Ćinšin i o stupanju na vlast novog cara, Tenmua, od ovog kratkog prikaza u *Kođikiju*. Ali to nije sve. Ono što zbunjuje pažljivog čitaoca jesu različiti pogledi na ove događaje, čak međusobno suprotstavljeni, koji otkrivaju ranije pomenutu pretpostavku da je više kompilatora davalo svoja alternativna viđenja određenih situacija. Ovde nemamo prostora za detaljnu analizu pojedinačnih tekstova, pa ćemo dati samo zaključke našeg istraživanja.

Prva varijanta je zabeležena u poglavlju o caru Tenćiju. On leži u samrtnoj postelji i poziva svog brata kako bi mu ponudio presto. Tenmu odbija, pravdajući se lošim zdravljem i savetuje brata da presto ostavi svojoj supruzi, a upravljanje carstvom, svom sinu, Otomou, dok će on sam otići u Jošino da upražnjava Budin put. Ova varijanta braću prikazuje kao saveznike, sugerišući da je sukob između strica i bratanca nastao tek kasnije, nakon Tenćijeve smrti.

Međutim, u poglavlju o caru Tenmuu, zabeležena je alternativna varijanta, koja poseduje neke bitne razlike. Prema ovoj verziji događaja, pre nego što uđe u Tenćijevu odaju, Tenmua upozoravaju da pažljivo razmisli pre nego što progovori. On onda odbije presto jer sumnja da je bratovljeva ponuda zapravo deo zavere. Car na samrti iskušava svog brata kako bi saznao da li će se polakomiti za vlašću ili mu može verovati da će pružiti podršku zakonitom prestolonasledniku. Ova varijanta

implicira da je Tenmu pobunjenik, koji će ustati protiv volje prethodnog suverena, ali će nebo ipak ozakoniti njegovu vlast.⁹

U trećoj varijanti, Tenmu nije pobunjenik koji dobija legitimitet od nebeskih sila, već je uzurpator i donosilac haosa. Iako glavni tekst prikazuje Tenćijevog brata, Tenmua, kao legitimnog naslednika (Istočnog princa), alternativna varijanta knjige pripisuje ovo zvanje Tenćijevom sinu, princu Otomou, sugerišući na taj način da je on taj koji je bio imenovan za prestolonaslednika. Tome u prilog Dati Torkvil ističe izraz koji je uglavnom zanemarivan u istraživanjima. Kada Tenmu krene za Jošino, jedan od Ootomoovih ministara kaže „neko je rekao: dajte tigru krila i pustite ga da ide“ (Duthie 2013: 312–313). Tigar može biti pozitivni simbol velikog junaštva, kao u Uvodu *Kodikija*, gde poređenje Tenmua s tigrom otkriva njegov vladarski potencijal i pravo da postane car. Međutim, ovde se izraz „tigar s krilima” odnosi na nekoga ko zloupotrebljava svoju moć i očigledno ima negativnu konotaciju, kakva se javlja često i u kineskim izvorima, npr: „Dati moć nedostojnom čoveku isto je što i dati tigru krila“ ili „Razlog uspostavljanja vladara je zabrana nasilja i kontrola haosa. Ali kada jašu na moći svojih bezbrojnih podanika i čine zločine, oni su poput tigrova kojima su data krila – zašto bi ih trebalo poštediti?“ (*Kanpishi* 40. 1964: 709).

Ovde treba dodati i to da se rat u eri Ćinšin pominje i u predgovoru japanske zbirke kineske poezije, *Kaufuso*, iz 751. godine (v. Kojima 1964). I dok se ovaj sukob u Uvodu *Kodikija* opisuje kao „pročišćenje”, koje je povod za veselje i radost, u predgovoru zbirke se o pobuni govori kao o vremenima „nereda i haosa”, koja su dovela do „velikih razaranja“ kulturne zaostavštine prethodnog dvora, pa samim tim postala izvorom „tuge i žalosti“.

4. Zaključak

Već na osnovu ove analize, jasno je da najstarija sačuvana japanska književna dela, *Kodiki* i *Nihongi*, koja su ujedno i istorijske hronike, predstavljaju eklatantan primer alternativne upotrebe mitova i istorijskih činjenica. To se opravdava neophodnom merom sa stanovišta vlasti, koja je nastojala da mitološke predstave, kao i određene realije, iskoristi u političke svrhe, a u jednom, posebno osetljivom periodu japanske istorije, kada je postojeće državnice trebalo ujediniti i staviti pod centralnu vlast Jamato dvora. Upravo iz toga proističe svrha ovih tekstova i razlozi njihovog nastanka.

Naime, pri analizi varijanti istih mitova ili opisa događaja, treba imati na umu činjenicu da, iako nastale u isto vreme, pa čak i od ruke istog kompilatora, ove dve knjige imaju sasvim različitu namenu. *Kodiki* je bio namenjen Japancima, kako u vreme nastanka, tako i kasnije, u vreme uspostavljanja japanskog nacionalnog duha, što je bio odgovor na sve veće uticaje iz inostranstva, pogotovo u trenutku kad su Japanci osetili potrebu da sačuvaju ono suštastveno, tradicionalno svoje. S druge strane, u *Nihongiju* nisu nikada prikrivani uticaji kineskih ideja. Naprotiv, podstiča-

⁹ Naučnici poput Kuramotoa Kazuhira, upravo ovu varijantu smatraju najbližom istorijskoj realnosti (v. Kuramoto, 2007: 32–33).

ne su, i to prevashodno zato da bi se štivo na taj način moglo približiti čitaocu kom je namenjeno, upravo onom u kineskom carstvu. Osim toga, *Nihongi* čuva više varijanti pojedinačnih mitova i legendi, pa samim tim predstavlja vredno svedočanstvo o bogatstvu lokalnih kultura i mnogo je složenije štivo za analizu.

Daljim poređenjem i analizom zabeleženih varijanti mitova i opisa istorijskih događaja u ovim delima, i to jedne, pažljivo odabrane za *Kođiki*, i ostalih, zastupljenih u *Nihongiju*, dolazimo do zaključka da je odabir „prave“ varijante bio mnogo kompleksniji posao od onog što se čini na prvi pogled. Nije to samo pitanje političke podobnosti, već i ličnih afiniteta, kao i političkih stavova kompilatora. Uz sve to, ne smemo zaboraviti ni važnu činjenicu da originali ovih starih tekstova nisu sačuvani, već su do nas došle verzije koje su dalje „oplemenjene“ pretpostavkama, tumačenjima i naklonostima zapisivača. Sve nam to pruža dragoceni uvid u tokove istorije, politike, književnosti, ali i emocije ljudi koji su mogli da utiču na konačan izgled određenog teksta, pa su to pravo i iskoristili.

Literatura

- Antoni, K. (2009). Creating a Sacred Narrative – Kojiki Studies and Shinto Nationalism. *Japanese Religions*, Vol. 36 (1 & 2), 3–30.
- Duthie, T. (2013). The Jinshin Rebellion and the Politics of Historical Narrative in Early Japan. *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 133, No. 2, 295–320.
- Gary, E. (1989). *Ritual Poetry and the Politics of Death in Early Japan*. Princeton: Princeton University Press.
- Isomae, J. (2000). Reappropriating the Japanese Myths. Motoori Norinaga and the Creation Myths of the *Kojiki* and the *Nihon shoki*. *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol. 27 (1-2), 15–39.
- Kanpishi 40*. (1964). *Shinshaku kanbun taikei*, Vol. 12. Tokyo: Meiji shoin.
- Kođiki (zapisi o drevnim događajima)*. (2008). Oo no Jasumaro (prir.) Prev. sa starojapanskog jezika Hiroši Jamasaki-Vukelić, Danijela Vasić, Dalibor Kličković, Divna Glumac. Beograd: Rad.
- Kojima, N. (ed.). (1964). *Kaifuso; Bunka shurei shu; Honcho monzui*. Tokyo: Iwanami shoten.
- Kuramoto, K. (2007). *Jinshin no ran*. Tokyo: Yoshikawa kobunkan.
- Lurie, D. (2001). *The Origins of Writing in Early Japan*. (PhD. diss.). Columbia University, 246–305.
- Metevelis, P. (1993). A Reference Guide to the 'Nihonshoki' Myths. *Asian Folklore Studies*, Vol. 52, No. 2, 383–388.
- Norinaga, M. (1976). *Kojiki-den*. In: *Motoori Norinaga zenshu* (MNZ), Vols. 9–12. Tokyo: Chikuma-shobo.
- Ogiwara, A., Konosu H. (ed.). (1992). *Kojiki: Jodai kayo*. In: *NKBZ*, Vol. I. Tokyo: Shogakukan.
- Obayashi, T. (1961). *Nihon shinwa no kigen*. Tokyo: Kadokawa shoten.

Sakamoto, T. (1982) *Nihonshoki*. In: *Nihon koten bungaku taikei*, Vol. 68. Tokyo: Iwanami shoten.

Danijela Vasić

**THE OLDEST JAPANESE WORKS, *KOJIKI* AND *NIHONGI*,
AS AN EXAMPLE OF ALTERNATIVE USE OF MYTHS**

Summary

This paper deals with the alternative use of myths in Japanese antiquity, on the example of the two oldest extant books in Japan. These are the historical chronicles *Kojiki* (712) and *Nihongi* (720), which represent collections of myths and legends. *Kojiki* was written for the Japanese. It was created during the intensive efforts of Emperor Tenmu to create a centrally organized state. One of the measures was the compilation of an official genealogy, which showed the divine origin of the imperial and other important families, and thus proved the legitimacy of the imperial government. That is why *Kojiki* insists on one, carefully selected official variant of a certain myth, the one that corresponded to the ruling ideology. On the other hand, *Nihongi* was written for the neighboring countries, China and Korea. It was the first official Japanese historical chronicle, modeled on the histories of Chinese dynasties. That is why *Nihongi* emphasizes the national identity of the Japanese and proves the autonomy of the empire in relation to China and the then Korean state. The compiler also intended to collect all variants of myths and legends available throughout Japan, in order to show the richness of Japanese tradition and the diversity of local cultures. The analysis of the selected narratives shows clearly that these two chronicles from the 8th century represent an excellent example of the alternative use of myths for ideological and political purposes.

vasic.danijela@fil.bg.ac.rs

„СМРЗНУТО ТЕЛО, А НЕ БЛАГА ОВОГА СВЕТА”: АЛТЕРНАТИВА КОЛЕКТИВНОМ ЖИВОТУ У СТАРОЕНГЛЕСКИМ ЕЛЕГИЈАМА

Сажетак: Ослањајући се на критичку праксу новог историзма, а нарочито на Гринблатов појам моћи која, иако наизглед монолитна, увек у себи садржи пуко-тине и конфликте, односно елементе субверзије у односу на доминантни поредак (Гринблат 2003), у овој раду анализираћемо староенглеске елигеје „Потукач”, „Морепловац” и „Женина тугованка”. Староенглеско ранофеудално племенско друштво темељило се на припадању колективу – породици, ратничкој дружини и племену – а живот у њему уређивао је облик обичајног права познат као херојски кодекс. Колектив који је појединцу био уточиште и извор материјалне сигурности, али од кога је заузврат тражио безрезервну покорност и у потпуности га обликовао, одговара новоисторијском појму доминантног поретка. Староенглеске елигеје „Потукач”, „Морепловац” и „Женина тугованка” описују измењене животне околности услед којих појединац – против своје воље или ређе сопственом одлуком – престаје да буде део колектива и почиње да живи алтернативним начином живота као усамљеник и изгнаник. Алтернатива колективу приказује се кроз изгнаничке формуле „лишен радости”, „лишен родне земље” и „ходити стазама изгнанства”, док се сећање на колектив дочарава призорима гозбене дворане и господара који дели благо, или пак сликама супружничке љубави и брачне среће. Положај јунака елигеја и начини на које прихватају алтернативне околности показују фрагментацију унутар доминантног поретка, док њихова искуства воде закључку да је опстанак ван колектива био ретка опција. Стога је управо изгнанство – добровољно, једнако као и принудно – могуће разумети као једину манифестацију алтернативе заједници. Оно је ретким појединцима који у колектив нису желели или нису могли да се врате доносило слободу, мудрост, или пак стоицизам.

Кључне речи: староенглеске елигеје, нови историзам, колектив, алтернатива

У свом познатом раду „Колање друштвене енергије” утемељитељ новог историзма Стивен Гринблат (Stephen Greenblatt) наводи да су савременици енглеске ренесансе за собом оставили „текстуалне трагове” (Grinblat, 2003: 172) путем којих људи нашег времена са њима могу да комуницирају. Као новоисторичар, Гринблат под „текстуалним траговима” подразумева књижевне једнако као и некњижевне текстове у којима је сачуван „интензитет живота” (Grinblat, 2003: 172) давне епохе, односно похрањена друштвена енергија која сведочи о моћи доминантног поретка, али на видело износи и „пукотине, конфликте и збрку у друштву” (Grinblat, 2003: 173). Како је нови историзам међу најза-

ступљенијим приступима у тумачењу средњовековне енглеске књижевности (Solopova & Lee, 2007: 276), примена Гринблатовог модела на „текстуалне трагове” из староенглеског периода такође једнако ефектно открива „владајући дискурс” (Grinblat, 2003: 172), као и субверзију у односу на доминантни поредак, односно алтернативне модалитете строго устројеном колективном начину живота.

1. Староенглеска књижевност и херојски кодекс

Период који се у историји енглеске књижевности означава термином староенглеска књижевност јесте најраније раздобље енглеске средњовековне књижевности и обухвата прва четири века њеног постојања, од средине седмог века, до Битке код Хејстингса, 1066. године. Староенглеску књижевност стварали су потомци германских племена – Англа, Саксона, Јута, Фрижана – која су убрзо после повлачења римских легија из Британије, 410. године, најпре предузимала пљачкашке походе, а од средине петог века почела и да се трајно насељавају у Британији. У нову домовину из постојбине донели су „стару германску баштину традиционалне религије, легенди и народне мудрости” као и „стари германски аристократски систем моралних вредности, тзв. херојски кодекс” (Dekanić-Janoski, 1998: 13), који је још у првом веку наше ере описао римски историчар Тацит, у делу *Германија*. Ови елементи старогерманског културног идентитета биће уграђени у књижевна дела која ће настати на тлу Британије, али та дела биће прожета и хришћанским погледом на свет, са којим су се потомци старих Германа први пут сусрели на британском тлу и усвојили га пошто су покрштени, крајем шестог века.

Староенглеско ранофеудално племенско друштво било је ратничко, утемељено на припадању колективу – породици, ратничкој дружини и племену – а живот у колективу уређивало је обичајно право, односно херојски кодекс. Ратничка дружина (*comitatus*) окупљала се око вође изузетне снаге и репутације стечене у великим подвизима, а однос вође и његових ратника био је од пресудног значаја за опстанак племена.

У борби, за старешину би било срамота да га ко надјуначи, а за његове пратиоце – да иза њега изостану; нарочито би било недостојно и за цео живот срамно изићи из борбе жив, а пустити старешину да погине. Њега бранити и чувати, њему приписивати своја јунаштва, најсветија је дужност. Старешине се боре за победу, а пратиоци за старешину. (Тацит, 2002: 39)

Бројност и способност ратничке дружине увећавали су репутацију вође, а репутација је „често...била довољна да отклони рат” (Тацит, 2002: 38). Плен из битке као и поклоне добијене за своје јунаштво ратници су предавали своме вођи, а он је одлучивао да ли ће им их вратити или дати нешто друго у замену. Дужност ратника била је да освети вођу погинулог у боју, док је вођа, са своје стране, имао обавезу да се ратницима за верну службу одужи пружањем

материјалне сигурности: „Пратиоци очекују да од свога старешине добију на поклон коња за мегдан и ону крваву, непобедну фреамеу.¹ Место плате добијају они храну, која не мора бити богзна како одабрана, али мора бити обилата” (Тацит, 2002: 40). Као што су са господаром ишли на бојно поље, стари Германи су са њим прослављали и победе у гозбеним дворанама, где су често проводили најхладније зимске дане – јер се тада није ратовало – слушајући песме скопа извођене уз пратњу харфе. Господар је био стожерна фигура у животима ратника, неко ко им је пружао и материјалну и духовну заштиту и имао улогу сличну улози „оца у патријархалној породици” (Dekanić-Janoski, 1998: 24). Осим дужности према господару, херојски кодекс је уређивао и дужности ратника према другом ослонцу његовог опстанка, породици, а најважнија обавеза у том погледу било је преузимање пријатељстава и непријатељстава свога оца и рођака, јер су се добар и лош глас, слава и срамота, код старих Германа трансгенерацијски преносили. Слично дужности да освети погинулог вођу, ратник је био дужан и да изврши крвну освету у случају да члан његове породице буде убијен.

2. Нови историзам

Породица, ратничка дружина и племе, дакле, колектив који је појединцу био уточиште и извор материјалне сигурности, али од кога је заузврат тражио безрезервну покорност и у потпуности га обликовао, одговара новоисторијском појму доминантног поретка. Нови историзам, критичка школа популарна и утицајна од осамдесетих година прошлог века до наших дана и веома заступљена у проучавањима средњовековне књижевности, као једну од својих полазних теза узима „уверење пост-структуралиста да прошлост за нас постоји једино у сачуваним текстовима, да је она „текстуално посредована“ и да је зато можемо истраживати једино тумачењем њених „текстуалних трагова”“ (Lešić, 2003: 65). Новоисторичари истовремено одбацују уверење неких ранијих проучавалаца књижевности да књижевно дело *одражава* неку историјску епоху или појаву, односно да приказује нешто што је изван ње саме: они тумаче текст „не само као продукт историје већ и као продуктивну снагу која делује истовремено с другим силама историје и која својим деловањем често мења силе које су јој дале облик” (Lešić, 2003: 65). Зато је за новоисторичаре књижевно дело једнако вредан и релевантан документ одређеног доба, као што су то правни, политички, црквени или било који други званични документи или пак приватни списи, те често за потребе анализе напореда читају књижевне и некњижевне текстове. На трагу Фукоа, новоисторичари сматрају да је држава, односно доминантни поредак, репресивна сила чија моћ путем суптилних механизма држи у покорности све своје поданике, али како дискурс ниједне епохе, по њиховом мишљењу, ипак није у потпуности хомоген нити монолитан, они у књижевним делима настоје да открију елементе субверзије,

¹ Тацит (2002: 19) наводи да латински писци ову реч некада преводе као „копље”, а некада као „мач”.

односно дисонантне тонове супротстављене званичној идеологији и пропаганди доминантног поретка. Новоисторичари, додуше, сматрају да субверзију креира сам доминантни поредак јер му је потребна као стратегија помоћу које се учвршћује: доминантни поредак субверзију, дакле, оглашава као неку врсту сигурносног вентила који макар на кратко ублажава ефекте репресивног апарата, али је такође и ограничава, односно затомљује. Новоисторичари су ипак, у погледу схватања државе, већи оптимисти од Фукоа, јер не поричу могућност отпора репресивном државном апарату, док Фуко „[д]ржаву види као монолитну, свеобухватну силу, која својим институцијама (...) држи друштво под строгим надзором, због чега су и могућности темељитијих промена, по њему, веома мале” (Lešić, 2003: 71).

Староенглеске елегије представљају групу од седам песама сачуваних у *Ексетерској књизи* (*The Exeter Book*), једној од четири рукописне збирке староенглеске поезије; у посебну групу сврставају их две заједничке теме – изгнанство и сећање на прошлу срећу (Dekanić-Janoski, 1998: 155). *Ексетерска књига* је, као и остале три рукописне збирке, записана око 1000. године, а претпоставља се да су елегије испеване у периоду између седмог и десетог века. Посматрано из перспективе новог историзма, елегије као релевантан документ давне епохе пружају увид у начин живота и устројство племенске заједнице и ратничке дружине, али њихова специфична вредност лежи у томе што представљају и веома ретка сведочанства о појединцу, практично невидљивом у ранофеудалном колективистичком друштву какво је било староенглеско. Појединци у елегјама „Потукач” (“The Wanderer”), „Морепловац” (“The Seafarer”) и „Женина тугованка” (“The Wife’s Lament”) које су предмет овога рада, колективу, међутим, више не припадају и занимљиво је да тек са статусом изгнанника они постају гласови. Ти гласови ће посведочити о животу у колективу, његовим благодетима, али и о измењеним животним околностима услед којих су – против своје воље или ређе сопственом одлуком – престали да му припадају и наставили да живе алтернативним начином живота, као усамљеници и изгнаници. Колектив је овде синоним за доминантни поредак, а напуштање колектива преломни тренутак у животу сваке од ових личности. Изгнанство Потукача и Жене је нежељено и принудно, али осим неизрецивог бола, из наметнутог стања трпљења, кроз лични и непосредан доживљај, израњају прикази живота којих нема у церемонијалним исказима јунака херојске поезије, прикази у којима је могуће препознати имплицитну критику крутог устројства колектива. Добровољни одлазак Морепловца из колектива у којем му живот не доноси испуњење корак је даље од имплицитне критике колектива: он представља субверзију у односу на доминантни поредак јер Морепловца не радује песма скопа, не занимају идеали о којима се пева уз харфу, не узбуђује помисао на битку и ратни плен, на стицање славе и репутације, те свесно тражи алтернативу колективу и налази је у самотној пловидби морем која га истински усхићује. Читање староенглеских елегја уз ослањање на критичку праксу новог историзма не даје само детаљан увид у организацију и одлике доминантног поретка, већ износи на видело и личне судбине изазване неком фрагментацијом

унутар њега, и пружа одговор на питање шта се уопште може подразумевати под алтернативом колективу без којег је егзистенција појединца била тешко замислива.

3. Живот у колективу

Где је коњ сад? Где је јахач?
Где је делилац блага?
Где је гозбена дворана?
Где су радости двора?
Авај, сјајни пехару! Авај, ратниче у оклопу!
Авај, славо принчевска! Како је само то време
Прошло, потамнело под шлемом ноћи,
Као да га никада није ни било!²
(„Потукач”, 93–100)

У овим стиховима из елегиче „Потукач” који садрже добро познату поетску формулу *Ubi sunt*, насликан је, у свега неколико потеза, колективистички поредак староенглеског друштва са свим његовим карактеристикама. Два основна амбијента у којима се одвијао живот била су бојно поље и гозбена дворана, а главни актери живота – ратници – у оклопима су на коњима јуришали у борбу за свога вођу или славили победу у гозбеној дворани, пијући медовину из сребрних пехара. Једнако као господар и његови ратници, важну институцију староенглеског друштва представљали су певачи, скопи, који су или живели на двору или пак путовали и ступали у службу код различитих владара. Мада можда на први поглед тако не изгледа, улога скопа се по значају може упоредити са улогом највећих ратника јер док су се ратници борили за садашњи тренутак и будућност племена, дотле су скопи били задужени за прошлост и оно што би се могло назвати културом сећања. У друштву у којем је, изузимајући клерикални сталеж, неписменост била готово стопроцентна, скопи су имали дужност да чувају и негују историју и колективно памћење, да подсећају на славу и победе, али и на страдања и поразе, да указују на примере херојства и осуђују малодушност и кукавичлук. За своју службу су, као и ратници за своју, од владара награђивани материјалним добрима и осећајем сигурности као чланови племена.

„Потукач” је елегича од 115 стихова коју чине кратак пролог и епилог у хришћанском тону, и дугачак средишњи део. Средишњи део је могуће поделити на две целине – прву целину карактерише приповедање у првом лицу, док у другој доминира приповедање у трећем лицу. Верује се да је средишњи део песме старијег датума, а да пролог и епилог представљају хришћанске интерполације, дакле, да су их додали хришћански записивачи *Ексетерске књиге*, како би песму саобразили хришћанском духу, а потом и сачували. Претпоставља се

² Све стихове из староенглеских елегича превела је ауторка рада.

да је протагониста елегије „Потукач” управо скоп (Ковачевић, 1989: 28), јер његова животна ситуација за то даје основа. Песма, наиме, говори о човеку који је остао сам на свету – његовог господара је „покрила земља”, саплеменици су му такође изгинули, а он је као изгнаник кренуо преко залеђених таласа, да тражи нови двор и господара који би се о њему бринуо као онај којег је изгубио. Ако је, према Тациту, за старогерманског ратника највећа срамота вратити се жив из боја у којем је изгубио вођу, онда се може претпоставити да дужност Потукача у племену и није била да се бори, већ да о борбама пева и сачува их од заборава. Стога он, иако потпуно сам, остаје веран својој дужности, те оставља траг о нестанку свога рода и сопственој трагичној судбини последњег преживелог. Његово сећање на прошлу срећу пружа још нека сазнања о колективу, потврђујући да су племе, господар и гозбена дворана значили материјалну и духовну сигурност – „дељење блага”, „жежено злато”, мноштво ратника, савет, утеху и љубазност, а када изнемогао од дугог пута заспи, у сан му долазе још болније слике очинске фигуре делиоца блага који седи на престолу, а он га целива и на крило му ставља руке и главу.

„Морепловац” је елегија која има 142 стиха и две садржинске целине. Прва целина представља опис тешког и опасног живота на мору који, међутим, протагонисти доноси велику сатисфакцију, а другу целину чине размишљања о пролазности свега овоземаљског и материјалног, односно о небеском насељу као јединој извесности. Протагониста елегије „Морепловац” у неколико сугестивних приказа допуњује слику колектива, али не зато што га је изгубио и за њим чезне. Он је заљубљеник у морска пространства и друге обале, у слободу да плови куда га срце води, па благодети колектива свесно одбацује – уз изванредан презир према лагодном животу на копну – и бира тегобну борбу са таласима о којој мало може знати онај чији „живот у граду / пријатно пролази у гозбама и весељу / заштићен од опасности” („Морепловац”, 25–27). Морепловца не усхићују „звук харфе, дељење блага, / љубав жене, овоземаљска нада” („Морепловац”, 43–44), нити било шта у чему ужива онај који живи „у избобиљу”. Одбацујући, дакле, радости свакодневице у колективу, Морепловац истовремено осликава типичан живот свога времена: град нуди сигурност и задовољства, поезија се на гозбама рецитије или пева уз пратњу харфе,³ дељење блага је део устројства староенглеског друштва, љубав жене је по важности одмах уз материјалну обезбеђеност, а нада у бољи живот на овом свету исконска је тежња сваког човека. Потпуно свестан шта је напустио, Морепловац далеко сугестивније од колектива описује алтернативу коју је одабрао: чак и у најтежим тренуцима, када је „сам, без пријатеља и далеко од дома” („Морепловац”, 15) и када „уместо гозбене дворане и људског смеха” („Морепловац”, 18) чује само крике морских птица, порив који га тера ка мору надјачава и усамљеност и страх, јер „нема дана да ме жеља мога срца / не порине на дугачку морску стазу” („Морепловац”, 36–37).

³ Исто ће потврдити први енглески историчар, Пречасни Бид, у своме делу *Црквена историја народа Англа* (Bede, *Ecclesiastical History of the English People*), у познатом одломку о животу песника Кедмона (Bede, 1990: 248).

Призорима јавног живота староенглеског колективистичког друштва из исповести Потукача и Морепловца придружује се и глас једне жене, изгнаннице попут њих, али не из племена, већ из свога дома. „Женина тугованка” је монолог од 53 стиха и припада традицији „женских песама” (Dekanić-Janoski 1998: 156). Протагонисткињи песме судбина је наменила да јој муж оде „преко мора”, а да је мужевљева родбина у његовом одсуству, користећи сплетке и тврдећи да је то његова воља, отера из њиховог дома у шумску пећину, где су јој одредили боравиште. Из њеног сећања на прошлу срећу назире се љубав и складан брак, дом пун радости и често понављан завет да их ништа неће раставити осим смрти. Поред љубави, она је уз мужа имала сигурност и заштиту, јер стихови „У овој земљи беше мало оних који ме волеше, / мало оданих, мало пријатеља” („Женина тугованка”, 17–18) сугеришу да је, ступивши у брак, напустила домовину и отишла да живи у мужевљевој земљи. Нетрпељивост његове родбине која ју је лишила дома брутално је уверљива и у староенглеској поезији изразито ретка слика шире породичне заједнице која одлучује о судбини појединца. Попут поетске формуле *Ubi sunt* из „Потукача”, и „некадашња љубав” између ове жене и њеног мужа „сада је као да је никада није ни било” („Женина тугованка”, 26), а незавидна ситуација њена је једина извесност.

Колектив, односно доминантни поредак староенглеског друштва, изграђен на строгим правилима понашања и јасно одређеним улогама, фаворизовао је унутарплеменску слогу и кохезију, баштинио лојалност господару и породици и обликовао људе тако да својим вештинама и способностима што боље доприносе заједници. Ипак, колико год био уређен, и овај систем имао је пукотине и конфликте, што је видљиво управо у судбинама појединаца који су из одређеног разлога колективу престали да припадају. Њихове исповести потврђују да је дух колективитета апсолутно доминантан и пресудан у животима људи, те да су сусрет са собом и свест о себи могући једино у екстремним ситуацијама принудног или добровољног изгнанства.

4. Алтернативни начин живота

Различити су, дакле, разлози из којих Потукач, Морепловац и Жена постају изгнанници, али очигледне су сличности и у њиховим почетним реакцијама на нови статус и у постепеном прихватању алтернативног начина живота. Судбине ових људи показују да постоје разлози из којих се изгнанство из староенглеског друштва може разумети као алтернатива колективном животу јер се једино изгнанство – наметнуто као и добровољно – указује као алтернатива друштвеном систему који не познаје слободу избора нити различите концепте живота унутар заједнице. Алтернативни начин живота подразумева усамљеност, лутање копном и морем или бивствовање у неусловном станишту. Оно је стога казна, али може бити и награда. У оба случаја, измештање из колектива онима који га искусе омогућава једно другачије поимање и заједнице и сопства. Наметнуто изгнанство, које је задесило Потукача и Жену, изоштрава перспективу из које

посматрају колектив, а Морепловчево добровољно одбацавање колектива пружа осећај врхунског испуњења. Свака елегија настаје као потреба да се исприча лична прича. Искреност исказа, Потукача, Морепловца и Жене, понирање у заптивене дубине бића и откривање личних проживљавања сугеришу да колектив нема слуха нити интересовања за појединца, од кога једино очекује да одговори стриктно дефинисаним улогама и обавезама, на општу добробит. Напуштање колектива открива да, иако је заснован на високом степену кохезије, у њему ипак постоје пукотине и конфликти које је, додуше, могуће артикулисати тек по његовом напуштању. Тако Потукач имплицитно критикује непожељност показивања осећања и стриктна правила уздржаног понашања, Морепловац напросто не налази смисао у прописаном и очекиваном начину живота у племену, а Женина судбина потврђује потчињеност жене мушкарцу и њену друштвену маргинализацију, видљиву и у ретким приказима жена у другим делима староенглеског периода, чак и жена краљевске крви какве су Хротгарова краљица Велтеов и њена ћерка Фреавару из *Беовулфа* (*Beowulf*), чија је главна друштвена улога да ратницима у гозбеној дворани служе медовину.

Све три елегије отварају изгнаничке формуле у којима су приметни бол и шокантна спознаја разлике између колективног и алтернативног начина живота. Потукач своју исповест почиње речима:

Усамљенику је Божија милост
Често дарована, мада он, тужног срца,
Мора веслати
Воденим путевима, залеђеним морем,
Мора путовати стазама изгнанства: судбина је уистину предодређена.
(„Потукач”, 1–5)

Потом се нижу потресне слике нових животних околности уоквирене у самотно путовање без правог путоказа, путовање са идејом неопходности проналаска новог дома и ухлебља, праћено посртањем тела услед хладноће и умора, и посртањем духа при помисли на прошлу срећу и трагичну чињеницу пролазности свега овоземаљског. У исповести Потукача очувано је достојаствено држање у невољи научено у колективу, али приметно је и олакшање које доноси причање приче, давање одушка болу, чињеница да више не мора да „крије мисли свога срца”, „закључава тајне” и носи бол „дубоко у души”, како то колектив захтева од човека и ратника жељног славе. Алтернативни начин живота и судбина изгнанника овоме скопу доносе драгоцену искуство самоспознаје и разумевања за сопствено туробно расположење, расположење које колектив не препознаје и одбацује, а тек га усамљеник рационализује и прихвата. Живи са њим, схвата да оно постоји с разлогом и чини важан део свеукупног искуства, јер је сведочио изненадном крају живота многих племића и томе да овоземаљски живот свакога дана пролази и нестаје.

Иако су почетне речи Морепловца сличне Потукачевим:

Певам песму о морској пустоловини,
Терету опасности, тешком раду

Које често трпим измученог духа
У уморним сатима оштрог бола;
(„Морепловац”, 1–4)

Његове околности су, како је већ речено, сасвим другачије, јер од троје јунака елегија једино он својом вољом мења колико-толико удобан живот на копну за неизвесну пловидбу морем. Та одлука и подсмех према становницима копна који о мору не знају ништа јер уживају у добробитима заједнице, могу се разумети као субверзија у односу на доминантни поредак. У стиховима овог добровољног изгнанника нема сећања на прошлу срећу, дакле нема дијахронијске концепције носталгичне прошлости и сурове садашњости; присутан је само синхронијски паралелизам између тешког живота на мору који му доноси сатисфакцију и комфороног али испразног живота на копну. Уз сав напор и опасности, у алтернативном начину живота инспиришу га ноћна стража на прамцу брода, борба са зимском олујом, хучање мора, ломљење таласа и зналачко препознавање звукова морских птица – галебова, дивљих лабудова, шљука и морских ластва. Морепловац не пориче да га путовање морем и плаши, јер нико, па ни он, не зна какву ће му срећу Господ дати на пловидби, али зов далеких обала увек је јачи од страха: „његово срце походи љубав према мору” („Морепловац”, 48). У научној литератури много је писано о разлозима Морепловчевог изгнанства и подвргавања искушењима, и данас углавном постоји сагласност око тога да је циљ одрицања од земаљских блага, од онога што је човеку само „позајмљено” док је на овом свету – свесно изабран пут ка вечном животу (Fell, 1991: 174). Овом ставу доприноси други део песме, хришћански по тону и богат религиозним рефлексијама, у којем песник изражава уверење да су земаљска блага пролазна, а богоугодна дела оно што после смрти обезбеђује вечни живот на небу и добар глас на земљи. Морепловцу алтернативни начин живота доноси слободу, не само физичку, већ и духовну, и он цену слободе радо плаћа сатима и данима на отвореном мору. Његов дух чезне управо за таквим амбијентом, жеља његовог срца је морско пространство, и он тој жељи удовољава целим својим бићем чим осети његов трептај при помисли на нову пловидбу.

Почетак „Женине тугованке” наговештава личне и интимне рефлексије о изгубљеном дому и изневереној љубави:

Певам песму о тузи непрестаној
Причу о својој невољи, тежини бола
Бола садашњег и бола прошлог
Бола без краја, због изгнанства и јада
Али никад од девојаштва већег него сада.
(„Женина тугованка”, 1–5)

Срећом испуњен дом ова жена је вољом мужевљевих рођака морала да замени туробном шумском земуницом налик на пећину, стаништем обраслим храстовим дрветом и трњем изнад којег се дижу литице, невеселим местом у којем бол постаје све јачи. У њеној исповести присутни су и дијахронијски

концепт сећања на прошлу срећу коју је са мужем имала и заувек изгубила, али и синхронијски паралелизам између суморног живота који она води и срећних бракова неких других људи. Ипак, њена љубав према мужу није престала – она истрајава упркос тврдњи мужевљеве родбине да је прогнана на његов захтев, и тако надвладава зло у чијем се обручу нашла. Ова жена има толико снаге да се у мислима окреће мужу и брине како му је у далекој земљи. Алтернативни начин живота Жени дарује издржљивост какву није ни слутила да има, и глас, не само да искаже тугу, већ и проговори о обесправљености унутар дома свога супруга и господара.

Све три песме садрже детаљне и сугестивне слике суровости природе и атмосферских прилика којима су изгнаници изложени по напуштању колектива. Смрзнутог тела, Потукач путује преко тамних, ледених таласа, док га шибају мраз, снег и град, а ледена олуја увек изнова прети са севера. Таласи беспштедно ударају и Морепловчеву барку док он, удова укочених од хладноће, изморен глађу и искићен леденицама, настоји да одржи њен курс пред налетом још једне ледене северне олује која ће земљу оковати мразом и „избости” градом. Пећина у којој живи изгнаница из мужевљевог дома тамна је и дубока, сабласна и окрутна попут затвора, а дани су у њој дуги као година. Суровост природе заправо је само друго лице живота, оно супротстављено светлости и топлини гозбене дворане коју слави ратни заповедник у „Параболи о врапцу” Пречасног Бида (Bede 1990: 129), а упућеност на колектив и потпуна зависност од њега разлози су из којих изгнаници тако тешко подносе немилосрдну климу, која у њиховим исповестима израста у симбол негације живота, па и симбол уништења.

5. Закључак

И када се учини да је алтернативни начин живота Потукачу неиздржив, други део песме доноси неочекивани смирај. Иако његовом лутању није дошао крај, нити је нашао новог господара, он сада проговара као мудрац који је на овој земљи провео довољан број зима, спознавши вишу истину. Схватио је шта су мане импулсивности, брзоплетости и претеране одважности, а шта права мера самохвале, шта су мане стидљивости и понизности, и зашто је важно изабрати исправан тренутак да се говори и дела. Још значајније, стечена мудрост и животно искуство доводе до релативизације Потукачевог доживљаја безизлазности сопственог положаја, јер стојећи крај рушевина неке римске грађевине – „дела дивова” – постаје свестан да су многи пре њега ходили овом земљом и нестали, а тековине цивилизације супериорније од његове претворене у рушевине. Из узнемирујуће спознаје свеопште пролазности настају антологијски стихови о срушеним гозбеним дворанама чији владари „леже лишени радости, пали крај њихових зидина” („Потукач”, 79–80), стихови у којима су маестрално спојене две староенглеске поетске формуле, каталогизација (*sum ... sum*) и већ цитирано реторско питање *Ubi sunt*. Стихови

„Овде је благо пролазно, овде су пријатељи пролазни, / овде је човек прлазан, овде је жена пролазна” („Потукач”, 113–114), сведоче да се лутање Потукача не завршава жељеним приспећем у гозбену дворану неког новог господара, већ досезањем оног стања ума које се може назвати филозофском мудрошћу у прихватању неумитног. Шест стихова хришћански интонираног епилога песме у сагласју су са тим, јер милост Небеског оца и утеха у њему умногоме олакшавају прихватање неумитног. Ни путовање Морепловца се не завршава, већ увек изнова почиње. Његов циљ и није лука, јер када у луку и доспе да у њој проведе најсуровији део зиме, чезне за пролећем, да поново исплови. Први пупољци на дрвећу и озеленеле ливаде најављују то ново годишње доба, а у Морепловцу буде пријатан немир и жељу да се отисне на море, док га песма кукавице – весника лета и изгнаничке туге – сваки пут подсећа на то колико ће пловидба бити тешка. Његов дом је „стаза китова” на овом свету, а на оном се нада рајском насељу. Жену изгнану из мужевљевог дома невоља оплемењује стоицизмом. Патња не успева да наруши њену способност да воли, нити да у њој пробуди зло. Мисао о супругу и сећање на њихов некада срећан дом једино је што је још држи у животу јер, за разлику од „Потукача” и „Морепловца”, у „Жениној тугованки” нема помена хришћанске утехе, па се ова елегичка чини ближом старогерманском паганском концепту судбине.

Староенглеско колективистичко друштво, строго уређено неписаним правилима херојског кодекса и базирано на безрезервној покорности својих чланова, указује се као пожељно и неопходно уточиште сваком појединцу, јер је гарантовало материјалну и духовну заштиту. Колективистички дух прожимао је све аспекте живота и чинио основу доминантног поретка, који би за проучаваоце из каснијих епоха остао непрозиран и неупитно хомоген, да у састав *Екстереске књиге* нису ушле личне исповести појединаца – елегичке. Проговарајући о животним ситуацијама и емотивним стањима којих нема ни у херојској ни у религиозној поезији, Дакле, ни у *Беовулфу*, ни у јуначким песмама, нити у делима Кедмона и Киневулфа, елегичке чине видљивим пукотине и конфликте унутар доминантног поретка и отварају неколико важних питања: где и како да настави живот онај ко је остао сам на свету, шта је решење за појединца који не жели да се приклони идеологији бојног поља и гозбене дворане и какав је положај обичне жене у дому и породици, ако се зна да ни положај аристократских жена, „ткаља мира”, није увек гарантовао сигурност?⁴ Судбине Потукача,

⁴ „Ткаљама мира” називане су жене аристократског порекла, често краљевске кћери, које су удаване за владаре непријатељских племена, како би се међу њима постигло помирење (Деканић Јаноски 1998: 26). Неке од тих жена имале су срећу да проживе живот у миру, односно да не дође до обнављања сукоба између племена из којег су потицале и оног у које су се удале, али било је и много примера обнове непријатељстава, у којима су оне доживљавале трагичну судбину, јер су по правилу губиле и чланове примарне породице, али и мужеве и синове. Најпознатији пример злосрећне судбине „ткаља мира” јесте Епизода о Фини из *Беовулфа*. Данци, да би склопили мир са Фрижанима, удају принцезу Хилдебурх за фрижанског краља Фина. Њен брат Хнеф, приликом посете сестри и зету, погине у сукобу који је изненада избио у гозбеној дворани. Ту погине и један од синова Хилдебурх, и она оплакује и брата и сина који буду заједно спаљени на ломачи. Преостали Данци склопе мир са краљем Финином и приђу његовој ратничкој дружини, а

Морепловца и Жене који настављају да егзистирају неинтергисани у заједницу показују да староенглеско колективистичко друштво на ова питања није имало одговоре. Опстанак ван колектива био је, дакле, ретка опција, а управо је изгнанство – добровољно, једнако као и принудно – могуће разумети као једину манифестацију алтернативе заједници. Изгнанство је ретким појединцима који у колектив нису желели или нису могли да се врате доносило слободу, као што је случај са Морепловцем, односно мудрост, као Потукачу, или пак стоицизам, као Жени изгнаној из дома. Да ови људи нису примили тешке животне ударце, односно донели тешке животне одлуке, дакле, да су остали да живе унутар колектива, нити би се икада чули њихови гласови, нити би се могло размишљати о алтернативи племенској заједници и ратничкој дружини у магловитим вековима раног феудализма, у суровим пределима крајњег северозапада Европе.

Литература

- Bede. (1990). *Ecclesiastical History of the English People*. (Trans. L. Sherley-Price). London: Penguin.
- Beowulf*. (2001). (Trans. M. Alexander). London: Penguin.
- Dekanić-Janoski, S. (1988). *Kritička istorija stare engleske književnosti*. Beograd i Kragujevac: Filološki fakultet i Nova svetlost.
- Fell, Ch. (1998). Perceptions of Transience. In M. Godden and M. Lapidge, (Eds.), *The Cambridge Companion to Old English Literature* (pp. 172–189). Cambridge: Cambridge University Press.
- Grinblat, S. (2003). Kolanje društvene energije. U Zdenko Lešić (Prir.), *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka* (str. 172–187). Sarajevo: Buybook.
- Ковачевић, И. (1989). *Из старе енглеске књижевности*. Београд: Научна књига.
- Lešić, Z. 2003. Novi historicizam – što je tu novo? U Zdenko Lešić (Prir.), *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka* (str. 59–75). Sarajevo: Buybook.
- Solopova, E. and S. D. Lee. (2007). *Key Concepts in Medieval Literature*. Houndmills Basingstoke, Hampshire and New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Тацит, К. (2002). (Прев. В. Чајкановић). *Германија*. Београд: Полиграф.
- The Seafarer, (1990). U V. Felbabov (Prir.), *Izbor tekstova iz engleske književnosti, prvi deo* (str. 21–22). Novi Sad: Filozofski fakultet.
- The Wanderer (26.05.2020) <<https://www.scribd.com/document/267425438/The-Wanderer>
- The Wife's Lament, (1990). U V. Felbabov (Prir.), *Izbor tekstova iz engleske književnosti, prvi deo* (str. 26–27). Novi Sad: Filozofski fakultet.

данског вођу Хенгиста гризе савест и рађа му се жеља за осветом. На пролеће Хенгист нападне Фрижане, убије Фина и освети господара Хнефа, а краљицу Хилдебурх, која је изгубила и брата и сина и мужа, враћа у домовину (*Beowulf*, 2001: 1067–1159).

Milica Spremić Končar

**‘A FROZEN BODY, NOT THE RICHES OF THIS EARTH’:
’AN ALTERNATIVE TO THE COMMUNITY LIFE
IN OLD ENGLISH ELEGIES**

Summary

Taking into account the critical practice of new historicism, especially Stephen Greenblatt’s concept of power which has always contained fragmentations and conflicts even though it seems monolithic, i.e. the subversion of the dominant order, in the paper we analyze Old English elegies ‘The Wanderer’, ‘The Seafarer’ and ‘The Wife’s Lament’. The Old English society rested on belonging to a community –family, *comitatus*, and to a tribe–in which life was regulated by the heroic code. The community falls into the new historicist concept of the dominant order as it guarantees safety and provides material resources, but also requires unconditional submissiveness and moulds each member. The Old English elegies ‘The Wanderer’, ‘The Seafarer’ and ‘The Wife’s Lament’ depict life circumstances in which individuals stop being part of the community and adopt an alternative way of life of lonesome exiles, unwillingly or sometimes even of their own free will. The alternative way of life is depicted through expressions such as ”bereft of joy”, ”of native land deprived” and ”to travel the paths of exile”, while remembrance of a happy life in the community is evoked by the images of a mead-hall and a gold-giver or those of love between spouses and marital happiness. The new circumstances those people face and the ways in which they accept the change reveal fragmentations within the dominant order, while their experiences lead to the conclusion that survival outside the community is a rare option. That is why voluntary and compulsory exile can be understood as the only manifestation of an alternative to the community to which the rare individuals did not want to or could not return but were rewarded instead with freedom, wisdom or stoicism.

m.spremicKoncar@gmail.com

АЛТЕРНАТИВНИ ПРАВАЦ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ: КЊИЖЕВНЕ ПОТРАГЕ

Сажетак: Насупрот класичним причама, бајкама и романима који се одликују „затвореном” структуром и не захтевају никакву додатну интервенцију рецепијента стоје књижевна дела која су заснована на посебној релацији аутор – књижевни текст – рецепијент. Циљ истраживања је да се испитају игровне одлике и форме ових алтернативних књижевних текстова за децу у којима је читалац одлучујући фактор у креирању тока приче и њеног завршетка. Уз помоћ теорија игре и рецепције, психолошког метода, формалистичких и структуралистичких теорија, анализирани су збирке прича *Приче о скоро свему* и *Цепне приче* Игора Коларова, *Мистерије Гинкове улице*, *Загонетне приче* и *Тајне вештине Марте Смарт* Уроша Петровића, романи историјске потраге: *Трка кроз Рим*, *Минотауров лавиринт*, *Гробница фараона* и *Средњовековно пустошење* Тимотија Напмана, романи математичке потраге: *Гусарска пећина*, *Загонетна планета*, *Тајанствени замак* и *Музеј легенди* Дејвида Главера и романи авантуре: *Ко је убио Харолда Тромбија*, *Подземно царство* и *Забрањени замак* Едварда Пакарда, *Грозни снежни човек* и *Загонетка Маја* Рејмонда Монтгомерија, *Завсов престо* Деборе Лерме Гудман, *Балоном до Сахаре* Дагласа Термана и *Тајна пирамида* Ричарда Брајтфилда. Издавачи и аутори су ову релативно нову класу књига означавали као „књижевне пустоловине”, „историјске потраге”, „приче за дописивање, глупирање, голицање и ко зна шта још” и упозоравали читаоца да је он одговоран за оно што ће се оваплотити у његовом рецептивном чину. Стога, поменуте приче и романи често захтевају емотивно ангажованог, одлучног, интелигентног, авантуристички оријентисаног и промишљеног читаоца. Ипак, поред несумњиве привлачности књижевне форме и ликова који засигурно отварају могућност за поистовећивање, естетска вредност овог алтернативног књижевног правца остаје под знаком питања.

Кључне речи: књижевност за децу, игра, књижевне потраге, форма, читалац-коаутор, идентификација, естетска вредност

1. Књижевност и игра

Чињеница је да се књижевност за децу увек кретала просторима игре и да је континуирано отварала нове могућности за игру. Почев од кратких говорних форми (загонетки, брзалица, пословица), преко језичких и семантичких играрија у поезији (фонолошких и лексичких игара, бесмислених песама и изокреталица) до фантастичних прича и романа мистерија и авантура, игра је изналазила своје оваплоћење и остваривала задовољавајући комуникацијски однос са својим

примарним несазрелим реципијентом. Многи наши песници и писци, као и књижевни критичари (Петровић, 2011; Марковић, 2007; Љуштановић, 2008), истицали су неопходност дијалогског карактера књижевности упућене деци. Иначе је „попут говорнога, и умјетнички процес дијалогски и дијалектички” (Касирер, 1978: 193). У комуникацији детета са књижевним текстом велику улогу играју његова машта, игровни потенцијали и процес идентификације. Оно што би се могло назвати „истином по детету” условљава становиште са којег је све могуће и подразумева лакше и интензивније уживљавање у прочитано. Хартман запажа да „само деца читају приче са таквим представама о реалности, док одрасли зна за иреалност онога што се прича или, тачније, за индиферентност песništва према реалности и иреалности” (Хартман, 2004: 285). Писац за децу који добро познаје свог малог или младог читаоца рачунаће пре свега на његово мисаоно и емотивно ангажовање. Имајући у виду рецептивне могућности и читалачка очекивања данашње деце примећује се да књижевни текстови који малог читаоца стављају у центар збивања представљају посебан изазов.¹ Моћ коју дете осећа у игри не може се упоредити ни са једном другом животном ситуацијом, те ће позиција саиграча или коаутора и те како импоновати савременом детету (в. Валон 1999; Виготски, 2005; Прелевић, 1979; Марјановић, 2011). Домети књижевних текстова за децу созданих на игровним и дијалогским принципима не заустављају се на писаној речи, већ се они често рефлектују у виду инспирације и повода за неке нове дечје игре (симболичке, игре маште, стваралачке говорне игре, појединачне и колективне игре), а постају и инструмент којим дете формира свој став према себи, околини и стварности. Стога, Слободан Ж. Марковић запажа:

У песничком поступку Душана Радовића ‘страшан лав’ може да настане и да траје у фикцији реципијента, али он из ње може да буде и избачен. Има у том чину противљења реду ствари и демонстрације нових моћи. Радовић не само да овде показује могућности детета као саиграча и битног чиниоца у стварању и прихватању визије, већ упућује на његову способност преображаја и на дечју супериорност над уобичајеношћу. (Марковић, 2007: 71)

Већина класичних прича, бајки и романа за децу одликује се заокруженим приповедним поступком и „затвореном” формом којима не укидају комуникацијску везу са реципијентом², али одговор од стране реципијента остаје у домену замишљања слика, ликова и призора присутних у тексту, накнадног промишљања и извођења појединих закључака, најчешће по завршетку читања. Циљ рада је да испита игровне одлике и форме алтернативних књижевних текстова за децу у којима је читалац одлучујући фактор у креирању тока приче

¹ Рецепција и читалачка интересовања деце предшколског и раног школског узраста су актуелне и недовољно истражене теме. Међу књигама које привлаче данашњу децу посебно се издвајају загонетне приче, романи–мистерије, књижевне потраге, које читаоца стављају у улогу коаутора и захтевају од њега активно учешће (в. Вељковић Мекић, 2020: 35-47).

² Термини *реципијент*, *адресат* и *читалац* се у раду схватају као синоними. Чешћа употреба термина *реципијент* оправдава се тиме што имамо у виду и предшколско дете коме су потребни посредници при читању и интерпретацији књижевног текста.

и њеног завршетка. Из тог разлога су одабрани адекватни књижевни текстови: приче загонетке (*Приче о скоро свему* (2005) и *Цепне приче* (2010, 2016) Игора Коларова, *Мистерије Гинкове улице* (2008), *Загонетне приче* (2006, 2007, 2008, 2009, 2012) и *Тајне вештине Марте Смарт* (2013) Уроша Петровића), романи потраге (историјске потраге: *Трка кроз Рим*, *Минотауров лавиринт*, *Гробница фараона* и *Средњовековно пустошење* Тимотија Напмана (издања на српском 2016); математичке потраге: *Гусарска пећина*, *Загонетна планета*, *Тајанствени замак* и *Музеј легенди* Дејвида Главера (издања на српском 2015)) и романи авантуре (*Ко је убио Харолда Тромбија*, *Подземно царство* и *Забрањени замак* Едварда Пакарда, *Грозни снежни човек* и *Загонетка Маја Рејмонда* Монтгомерија, *Завсов престо* Деборе Лерме Гудман, *Балоном до Сахаре* Дагласа Термана и *Тајна пирамида* Ричарда Брајтфилда (издања на српском 1984)). Наведени књижевни текстови репрезентативни су примери алтернативе класичним књижевним остварењима, будући да заговарају посебан вид релације аутор–књижевни текст–реципијент стављајући акценат на последњег чиниоца рецепцијске херменеутичке спирале. Издавачи и аутори су ову релативно нову класу књига означавали као „књижевне пустоловине”, „историјске потраге”, „приче за дописивање, глупирање, голицање и ко зна шта још” и упозоравали читаоца да је он одговоран за оно што ће се оваплотити у његовом рецептивном чину. Стога, поменуте приче и романи често захтевају емотивно ангажованог, одлучног, интелигентног, авантуристички оријентисаног и промишљеног читаоца.³ Такође, они отварају могућност за тумачење посредством увек актуелног феномена игре (Кајоа, 1965; Хојзинга, 1992), те представљају подстицајно штиво за изучаваоце.

2. Приче загонетке

У анализираној литератури, игра је своје домете остварила и на равни креирања приповедног тока, те је реципијент укључен у стваралачку игру већ у току читалачког акта. Коларов је овакав вид игре примењивао још у својој првој збирци прича *Приче о скоро свему* (2005) захтевајући интервенцију читаоца како би прича била потпуна или заокружена („Прочитај ме”, „Велика прича”, „Жиле стиже помоћ”). Његове *Цепне приче* (2010) оваплотиле су далеко већи број књижевно-сликовних играрија, те у овој збирци читамо приче саздане на принципу *недовршености* – нпр. прича „Мистер Академик” захтева допуну од 4 речи, „Милетово тумбање” од 8 речи, прича „Нешто о Бобу” захтева допуну

³ Теорија рецепције акценат ставља на адресата и његову активну улогу у читалачком чину. „У троуглу аутор–дело–публика последња не представља само пасивни део, ланац пуких реакција, већ и енергију која твори историју. Историјски живот књижевног дела незамислив је без активног учешћа његовог адресата. Јер тек његовим посредовањем дело ступа у променљиви искуствени видокруг једног континуитета у коме се врши стално транспонување једноставног примања у критичко разумевање, пасивне рецепције у активну, признатих естетичких норми у нову продукцију која их превазилази” (Јаус, 1978: 57).

15 реченица са по једном или пар речи, док приче „Сима трокрилац” недостају 4 реченице. У неким причама писац захтева опис нечега од читаоца – нпр. у приче „Флоријана као славуј” читалац има задатак да опише како Флоријана пева, док прича „Цвеће” захтева описивање маслачка, љубичице, руже и висибаве. Принцип допуњавања може бити веома интересантан читаоцима, јер је одговор увек индивидуалан и тешко да би постојале две истоветне приче различитих читалаца. Као коаутор дете оживљава причу дајући јој лични печат којим успоставља приснију и непосреднију везу са текстом. Зато се Хогару Страшном у потпуности верује када каже да је лепо бити у овој приче зато што у њој мирише као у цвећари. Већину интерактивних прича Игора Коларова је пожељно читати у друштву, предшколској деци или деци рано школског узраста, док неке захтевају већи број коаутора. „Прича коју пише цела породица и остали” нарочито је занимљива јер је аутор започео причу једном реченицом, а потом навео све оне који би требало да учествују у креирању приче (поред маме, тате, баке, реч има и мачка (уколико уме да говори) или председник кућног савета што је само један од многих примера Коларовљевог духовитог обраћања читаоцима), а последњу реч има дете које је и започело причу што је додатни изазов за примарног реципијента, али и признање (похвала) његовој имагинацији и умешности приповедања. Неким причама недостаје почетак, као што је случај са причом „Не дирај зеку док учи француски језик”, некима крај, као у причама „Гилетов бицикл” и „Чудан дан, скроз!” или и почетак и крај што илуструје прича „Ловац на диносаурусе”. Коларов се често игра са оним што је поуздано, тачно или чињеница, с једне стране, и са оним што је измишљено, индивидуално и неспутано оквирима реалног, с друге стране. Када прочитамо питање „Како се зове место одакле узлећу авиони?” чини се искључивим одговор *аеродром*, али већ следеће питање „Зашто Сима воли авионе?” преводи причу на раван индивидуалног креирања одговора. Слично је и са причом „Чудноват дан, скроз!” која не захтева смислено приповедање, већ заговара излет у немогуће и са поменутом причом „Нешто о Бобу” која се по интервенцији читаоца завршава ауторовом духовитом опаском: „Готов си, Бобе. Сада цео свет зна готово све о теби. Следећи пут кад изађеш на улицу, сви ће ти тражити аутограм!”. Писац понекад подстиче читаоца на истраживање и на сазнавање и откривање чињеница, података, догађаја (као у приче „Јуче је јуче било данас”), али је ипак чешиће присутан подстицај на замишљање, присећање, маштање (чему сведочи „Супер прича о Сандри” и њено почетно упутство). Духовиту комбинацију ова два подстицаја изналазимо у приче „Прабабин тест” у којој љубитељ бомбоњера тражи помоћ читаоца у решавању теста како би добио од прабабе циновску бомбоњеру коју је добила за свој 110. рођендан. Од осам питања која имају по три понуђена одговора, само се на једно не може поуздано одговорити, а остали одговори, поред тачног, илуструју Коларовљевоу духовитост у посебну склоност ка фрагментирању и семантичким игријама које су евидентне и у његовим романима *Аги и Ема*, *Дванаесто море* и *Кућа хиљаду маски*.

Овакви текстови за децу додатно су окренути ка реципијенту будући да захтевају, слично загонеткама и питалицама, одговор, дописивање, интелектуално

ангажовање, понекад чак и емотивну реакцију. Такође, представљају изазов књижевним теоретичарима и критичарима, јер са становишта теорије рецепције покрећу битно питање коауторства/ауторства.

Проблем ауторства се може посматрати и с другог аспекта, јер кад читалац прочита причу и допише је, онда она припада само њему, али не као аутору, нити као наратору, већ као јунаку који је читањем постао средиште приче, а његово дописивање није ништа друго до постмодернистичка интертекстуалност, где се комбинацијом два различита дискурса твори нов, који се на фону естетике потврђује као уметнина. Пристајањем на игру, на фону сазревања, односно одрастања јунака, остварује се свест о самоспознаји. То је моменат који причу чини јединственом. То се остварује само уколико је прича дописана, у супротном она остаје потпуно у власништву аутора и није испунила своју мисију. (Јашовић, 2019: 79)

Пет књига *Загонетних прича*, *Тајне вештине Марте Смарт* и *Мистерије Гинкове улице* Уроша Петровића заговарају нешто другачији вид игре. У бити је загонетање и ангажовање интелектуалних способности реципијента. Гинко билоба, прастаро дрво које је симбол трајности и оштроумности, отвара странице мистериозних прича намењених деци ранешколског узраста (7–12 година старости), али и старијима. На самом почетку аутор је дао сугестију да је потребно потрудити се и не гледати одмах решења, постављати што већи број питања и решавати у друштву. Ово је права књига „логичких мозгалица” (према аутору), неке је лако решити, неке не, а тежина решавања означена је гинковим листићима: 1 листић – лако, 2 – осредње, 3 – мало теже, 4 – тешко, 5 – веома тешко, 6 – застрашујуће, преко 6 – немогућа мисија. Понекад аутор пружа малу помоћ при решавању мистерија (нпр. илустрација може бити помоћно средство), а решења и објашњења дата на крају књига *Тајне вештине Марте Смарт* и *Мистерије Гинкове улице* се читају у огледалу. Једна од једноставнијих мозгалица је „Мистерија старе древне кутије” која садржи 12 колутића са великим словима од којих је потребно саставити само једну реч Д М А Е Р О У Ч Ј С Н Е, а решење је САМО ЈЕДНА РЕЧ. Да би се изнашла одгонетка Петровићевих мистерија потребна је логика, познавање опште културе, способност уочавања смерница и детаља или запажања битних сегмената приче. Понекад се аутор игра са очигледним, а понекад је потребно створити ширу слику или изаћи из оквира баналног и уобичајеног. Да би се дошло до решења понекад је потребно ићи системом елиминације или приступити додатном истраживању. Главни ликови *Загонетних прича* су Боко, Анул, Атлија, Гоф, Пуфт, Калук, Карт, Корм, Сарен, Дурд, Кнеб, Дарн, Икол (Трапери), а ликови *Мистерије Гинкове улице* и *Тајних вештина Марте Смарт* су Марта Смарт (Госпођица Паметница), заставник Федор, Венегор, Лукијан, Луција, професор Шизлоп и баба Араукарија. Осим њихових занимљивих имена и пар упечатљивих цртица које их карактеришу (нпр. Марта је зеленокоса девојчица, изузетно мудра и сналажљива) ми не сазнајемо нешто више о њима. Њихова дубља карактеризација аутору (а ни читаоцу) није потребна, будући да

су они најчешће случајни актери прича и да њихов лик није кључан у решавању загонетке.⁴ Амбијенти Петровићевих књига нису нарочито широки и из њих извире магија једноставности и неке присне топлине која „нас подсећа на здравије странице историје човечанства забележене у прохујалој прошлости, јер у њима живот тече, а не трчи као данас” (Главинић, 2014: 85). С друге стране, ликови *Тајних вештина Марте Спарт* и *Мистерија Гинкове улице* настањени су у граду, у једној посве необичној улици облика осмице оивичене гинковим дрворедом. Време у којем они обитавају подсећа нас на не тако далеку прошлост у којој нисмо били свакодневно изложени утицају мас-медија и технолошким достигнућима данашњице. Екстравагантни, привлачни и допадљиви, они нас маме тајним порукама, скривеним просторима, мађионичарским триковима да заједно са њима упловимо у тајанствени и помало стравичан свет који ту и тамо подсећа на овај у којем живимо. Извесна доза напетости и притиска да је потребно решити загонетку како би се могло наставити са читањем додатно узбуђује читаоца и поспешује уобразиљу о значају његовог удела у читалачком акту. Петровићеве књиге поспешују мисаону активност деце, нагоне их да комбинују своје искуство са маштом и уче их неким корисним стварима које никада неће заборавити (према Петровић, 2006: 3).

У Коларовљевим и Петровићевим причама сусрећемо се са трима формалним одликама игре: издвојеношћу, неизвесношћу и фиктивношћу (према Кајоа, 1965: 40)⁵. *Агон* се може регистровати у надметању са самим

⁴ Веома ретко одгонетка указује на битне одлике ликова, као што је то случај у причи „Мистерија пустог острва” у којој заставник Федор, капетан брода, не зна да плива, а спасио се са пустог острва (помоћ је дата у виду појашњења: мало пусто острво није оно са палмом, а решење је: острво је на хладном северу, те како је вода била залеђена Федор је једноставно дошетао до копна).

⁵ Роже Кајоа је (1965) поред изучавања формалних одлика игре (слободна, издвојена, неизвесна, непродуктивна, прописана, фиктивна), дао велики допринос филозофско-социолошкој теорији игре својом класификацијом игара. Код њега налазимо четири основне категорије: *агон*, *алеу*, *мимикрију* и *илиникс*. *Агон* (старогрчки борба) се реализује као такмичење, борба, надметање, ривалство, одмеравање снага, при чему велику улогу играју издржљивост, снажљивост, брзина, памћење, спретност и јачина играча. Такмичење се одиграва у одређеној просторно-временској омеђености, најчешће са правилима и тежњом да се створе услови једнаки за све играче, а с циљем да се оствари победа над противником. Деца се у овим играма труде да покажу што већу издржљивост те постављају задатке типа: остати што дуже непомичан у неком незгодном положају, не насмејати се, не дисати и сл. У играма *Alee* (лат. игра коцкама) може постојати већи број учесника, а победник је онај који напросто има више среће. Случај је, може се рећи, главни чинилац ових игара (коцка, лутрија, лоз), те се способности и квалитети играча показују као небитни фактори, јер је све подређено срећним околностима. Чињеница је да деца више воле игре у којима доказују своје разноврсне снаге, али воле и игре погађања, нпр. у којој је руци предмет. *Mimicry* (илузија) јесу игре у којима се одиграва постајање неким другим. Ове игре карактеристичне су за рано детињство, али и за живот одраслих, јер се реализују као драмске игре, интерпретације и представе. Маскирање и костимирање немају за циљ да се неко обмане, јер глумца не постаје уистину лик којег глуми, али је механизам идентификације веома битан како код њега, тако и код реципијента књижевног текста и позоришне представе. Код детета је процес идентификације лакше остварљив, јер се упоредо са њим активира и процес свесне самообмане. *Ilinx* (грч. водени вртлог, из кога проистиче и термин за вртоглавицу *ilingos*) јесу игре у којима

собом, испитивању сопствених стваралачких и креативних могућности будући да код овог типа игре велику улогу имају сналажљивост, брзина, памћење и умешност читаоца. *Мимикрија* или *илузија* се читава у самом рецепцијском чину и у процесу поистовећивања са неким другим, што је нарочито подстицајно, али и корисно, за предшколце, с обзиром на то је њихово емотивно стање детерминисано стадијумом егоцентризма. Поред тога, предшколско дете је растргано између два облика мишљења, те се час приклања мишљењу помоћу чистог уклапања или асимилације, односно егоцентризму који искључује објективно проматрање, а час мишљењу које је управљено ка другима и према реалним токовима стварног, што припрема логичку мисао (Пијаже, 1978). Претходно речено и изразита субјективна црта, прожета интуицијом и условљена скученим искуством, као и неспутаним узлетима маште, пружиће најразноврснија тумачења истих појава, предмета и књижевних текстова код различите деце истог узраста.

3. Романи потраге

Романи Тимотија Напмана, *Трка кроз Рим*, *Минотауров лавиринт*, *Гробница фараона* и *Средњовековно пустошење* представљају веома узбудљиве историјске потраге. О којој култури и о ком временском раздобљу је реч може се погодити из самих наслова. Приликом читања Напманових романа најважнији је идентификациони моменат. На самом почетку имамо непосредно обраћање читаоцу са „ти” и упозорење које се односи на важност његовог удела у креирању приче. Све четири потраге утичу сугестибилно на читаоца и елементима страве (или хорора) и учешћем помагача и/или посредством коментара појачавају утисак активне и актуелне присутности у књижевном тексту. Имајући у виду форму текста, језгровитост реченица и живописне илустрације, лако се уочава брз темпо који пулсира са сваком одлуком читаоца. Читалац се брзо креће кроз простор текста прелазећи са једне на другу авантуру. На пример, у роману *Трка кроз Рим* главни јунак је момак који жели да упозна Римског императора. Он на овом фантастичном путовању посећује Римски храм, упознаје Луција који води Лудус, бори се са гладијаторима, посећује Колосеум, сазнаје неке историјске чињенице и упознаје се са животом неких римских владара (Јулије Цезар, Нерон), док из Речника на крају књиге може сазнати шта су Атрујум, Центурион, Император, Лудус, Сенатор, Варварин итд. Авантура *Минотауровог лавиринта* се одвија у античкој Грчкој и читалац има циљ да пронађе златно руно, а на путу ка успеху упознаје богату старо-грчку културу, митологију, историју и географију. После свега неколико реченица читалац је стављен пред избор и најчешће бира између две или три опције. Да би начинио правилан избор потребна су сазнања о Римској култури, друштвеном и војном уређењу, верским обичајима, забавама

се губи моћ правилне перцепције, изазвана пометњом, осећајем немоћи и дезоријентације. Овим играма је својствен страх од пада и губитак себе, нека врста нестајања, или измештања себе у свет изокренутих слика и помућених задовољстава.

Римљана и сл. Уколико читалац начини погрешан избор бива враћен корак уназад. У овим романима ознаке и број странице играју велику улогу, зато што не постоји устаљен редослед, већ сваки избор води ка знаку са одређене странице. У роману *Гробница фараона* ознаке су египатски хијероглифи: рука, здела, змија, птица, око, лав итд. Радња се одвија у древном Египту, а „твој” сан је да завириш у гробницу у којој је сахрањен један од великих фараона са својим богатством. Јунак се неколико пута налази у смртној опасности, (што је веома слично класичним бајкама) што додатно мотивише читаоца-актера да истраје до краја приче. Ово читалачко штиво задовољава супостојање естетских и педагошких (дидактичких) елемената – читалац се истовремено забавља и учи. На пример, у току ове историјске потраге читалац сазнаје ко су били древни Египћани, како су се одевали, које су кућне љубимце чували, како су се хранили, какве су сликаре имали, који су њихови богови, какав су алат користили, шта је балсамовање, које су органе чували у посудама и још много тога. Напослетку, читалац разоткрива пљачкаше и спасава благо фараонове гробнице, чиме је задовољена дечја потреба за тријумфом и правдом (в. Прелевић, 1979; Чуковски, 1986).

Математичке потраге идентичне су по форми, структури и стилу са историјским. Дејвид Главер, водећи свог читаоца кроз различите авантуре, ставља га пред математичке задатке различитих тежина и упознаје га са различитим математичким операцијама. Читаоцу *Гусарске пећине* прете многе опасности: пад у амбис, продирање воде у пећину, пад са моста, руке чудовишта, зелени пипци из бачве, медвед итд. Како би сакупио четири тајна амблема од четворице гусарске браће, он мора проћи кроз 4 тунела: Тунел страха, Тунел пропасти, Тунел без повратка и Тунел очаја. Пожељно је да читалац влада математичким операцијама: сабирањем, одузимањем, множењем, дељењем, да је способан за уочавање бројева у низу и сл., како би одабирањем тачног резултата наставио авантуру у правом смеру. У овом роману читалац има помоћника, папагаја Полигона (чија је улога незнатна по радњу, али значи у мотивационом смислу), а може му помоћи и Речник са краја књиге. У роману *Тајанствени замак* улога главног јунака (улога детектива) јесте вероватно веома изазовна и примамљива великом броју младих читалаца. Како би лопови били раскринкани и ухваћени потребно је да читалац успешно реши задатке из геометрије и комбинаторике. У роману *Загонетна планета* математички задаци су најтежи и сусрећемо се са већим бројем сликовитих задатака – са графиконима, дијаграмима и табелама, а и сама терминологија је озбиљнија, те читамо о координатама, фреквенци, аритметичкој средини, вероватноћи, Веновом дијаграму итд. Заједничко свим овим романима јесу богате илустрације, које су наглашено сугестибилне и дуго остају у памћењу. Авантуре су забавне, интензивне и стварају утисак константне неизвесности, иако постоји само један крај, који је, по правилу у свим романима, са срећним исходом по главног лика. Иако су ови романи детерминисани као *историјске* и *математичке* потраге, узбуђење окупира читаоца до те мере да постаје посве маргинално то да ли преферира историју или математику.

Једно од битнијих обележје игре, према Хојзинги, садржано је у супротности игре и реалног живота, те региструје да „игра није ‘обични’ а

нити 'прави живот' и да је она „излажење из њега у једну привремену сферу дјелатности с неком властитом тежњом” (Хојзинга, 1992: 15). Како „збиља игру покушава искључити, док *игра* може у себи сасвим добро укључити *збиљу*” (Хојзинга 1992: 46), закључује се да се *збиља* веома лако одређује као *не-игра* и да је *игра* позитивна, а *збиља* негативна. У романима потрагама запажа се међуусловљеност игре и збиље будући да читалац никада не заборавља своју природу до краја. Он се са главним јунаком идентификује само онолико колико је потребно да га замени, то јест, да преузме његову улогу и постане главни актер, те је *мимикрија* доминантан тип игре у овим романима.

4. Романи авантуре

Последњу групацију анализираних текстова чине романи *Ко је убио Харолда Тромбија*, *Подземно царство* и *Забрањени замак* Едварда Пакарда, *Грозни снежни човек* и *Загонетка Маја* Рејмонда Монтгомерија, *Завсов престо* Деборе Лерме Гудман, *Балонм до Сахаре* Дагласа Термана и *Тајна пирамида* Ричарда Брајтфилда (издања на српском језику 1984). Они би могли да представљају претечу претходно поменутих историјских потрага, с неколико битних разлика. Пре свега, у њима имамо веће присуство фантастичних и бајковитих елемената, потом, одабир понуђених опција нема никаквих веза са решавањем загонетки и давањем тачних/нетачних одговора и, напослетку, пружају велики број завршетака, неки романи чак 30-ак. На почетку сваког романа стоји упозорење различито формулисано, али са истом поруком, нпр. роман *Забрањени замак* започиње упозорењем: „Оно што ће ти се десити биће плод твојих избора. Ти си одговоран јер *ти* бираш” (Пакард, 1984: 3), чиме се додатно утиче на уобразиљу читаоца. Приповедање тече динамично са доста дијалога и врло брзо се може стићи до краја. На пример, у роману *Тајна пирамида* девојчицу (са којом се читалац идентификује) позива ујак Брус да из Америке крене са њим за Египат како би испитали пирамиду за коју сматра да може бити извор неограничене количине енергије. Они одлазе у Каиро, а у неким случајевима авантура се завршава веома брзо, нпр. повратком у Америку или буђењем из сна. Брза смена догађаја доводи у везу странице романа са филмским кадровима који се стапају у драматуршку целину: на једној страници се читалац налази у хотелу, на следећој у хотелској соби, на следећој у камиону, потом у авиону, затим у престоној дворани пирамиде и упознаје се са Птахом који жели да освоји свет. Следе две опције и два различита завршетка: 1. читалац је у ракети и завршетак је неизвестан, али нимало оптимистичан и 2. читалац је у моторном чамцу и посматра како експлозија разноси читаво острво, али је крај оптимистичан јер наговештава будућу сарадњу са руским научницима у трагању за извором неограничене енергије од чега ће читаво човечанство имати користи. Избор у овим романима је најчешће сасвим случајан: нпр. главни лик-читалац баца новчић и пада писмо или глава, иде лево или десно, иде на исток или на запад, али, с друге стране, неке одлуке откривају и индивидуалне

афинитете читаоца: нпр. бежи или остаје, преговара или напада непријатеља и често зависе од тога да ли је читалац склон ризику или не, да ли доноси моралне или неморалне одлуке и сл. Велики број могућих завршетака додатно је узбуђује за читаоца, јер ствара напетост и стрепњу на који начин ће *он* као главни лик романа скончати, а крај може бити тријумфалан, неутралан или катастрофалан. На пример, роман *Тајна пирамида* се може завршити смрћу, буђењем из сна, повратком, неуспехом (потпуним или делимичним поразом), спасењем, упадањем у смртоносну замку, заробљеништвом, почетком нове авантуре, останком у племену, ропством, новом улогом или, чак, неизвесношћу.

Дакле, поред *але* (случаја или среће), региструју се додатни типови игара, *мимикрија* и *илиникс*, јер поред уживљавања у одређену улогу дете-читалац осећа стрепњу или страх због неизвесног завршетка. Ивић је ову врсту романа окарактерисао као „нову класу књига” и истиче да је у њима највредније то што је „дете-читалац доведен у ситуацију доношења одлуке, тог облика понашања које је толико ретко у условима живота савременог градског детета школског узраста коме је, тако рећи, увек прописано шта да ради и оно се јавља само у улози извршиоца” (1984: 4). Нешто слично запажа и Петровић: „Померају се границе и уводе нешто друкчији поетички назори, нов поредак перцепције, поимања, доживљаја. На делу су иновативне амбиције и успостављања односа с малим читаоцем у новом антрополошком кључу. Постављају се пред адресата сразмерно велики захтеви као предуслов за успостављање комуникације” (2010: 354). Овим се враћамо на почетак рада и још једном истичемо велики значај рецепцијске игре и специфичног комуникацијског процеса за дете-реципијента.

5. *Оправдање уместо закључка*

Када је реч о анализираним књижевним текстовима које смо означили као алтернативу класичној књижевности за децу, читалац је позван да учествује у ауторереференцијалној и интертекстуалној слагалици и да се укључи у игру књижевног стваралаштва. Ово се на први поглед може учинити презахтевним, али сама структура књижевног текста открива супротно, те ове књиге погодују првенствено предшколској деци и деци раног школског узраста. Прекорачење граница није нимало страна малим читаоцима и ма колико да њихово читалачко искуство није богато, моћи ће да изграде практичан и непосредан однос према овим текстовима захваљујући механизмима стваралачке маште (в. Виготски, 2005). Читајући бајке и фантастичне приче најмлађе дете је већ спознало услове за улазак у овакве светове и прелазак између фикције и реалности му је веома природан и незбуњујућ.

Иако разматрање естетских квалитета ових књижевних текстова није био циљ рада, успутно примећујемо да, без обзира на структурне аспекте, феномен игре, несумњиву привлачност књижевне форме и ликова који засигурно отварају могућност за поистовећивање, естетска вредност овог алтернативног књижевног правца остаје донекле под знаком питања. Нарочито *романи потраге* и *романи авантуре* побуђују овакву сумњу, те

би у неким наредним истраживањима требало више пажње посветити овом проблему. За разлику од Коларова и Петровића, страним ауторима, чији су романи предмет анализе овог рада, није посвећено довољно пажње у књижевној критици и тумачењу, па самим тим изостаје и естетска процена њиховог стваралаштва. Код тумачења Коларовљевих прича већ су постављена питања *недовршености* и ауторства која појачавају запитаност над естетским квалитетом књижевног текста. Ипак, игровни принцип *недовршености* књижевне структуре потребно је схватити само условно, јер наравно да писац није случајно изоставио одређене речи или стихове, већ је управо њиховим неименовањем и „пребацивањем лопте” реципијенту, заокружио стваралачко-прималачки чин. *Загонетке приче* Уроша Петровића се не могу једнострано посматрати у светлу логичких мозгалица, јер колико год да представљају „особено вежбање памети, оне поседују разноврсно и разнородно искуство, стечено из књига, стрипова, филмова, прича, али и лутања кроз природу...” (Пешикан Љуштановић, 2006). Посматрано са аспекта књижевне структуре и форме, „колико год да је прича сведена и у служби загонетке она је ипак оригинална литерарна форма, са јунацима који имају своје улоге, које читаоци препознају и из приче у причу очекују” (Главинић, 2014: 87). Потребно је похвалити и Петровићев стил којег обележава сажетост, асоцијација, контраст, језгровитост и елиптичност фразе. Сматрајући да је његов стил лепим и логичним и истичући да аутор има посебан осећај за количину информација коју је потребно дати, као и слух за читаоца, Ана Пешикан (2009: 1) запажа да су управо то карактеристике које би требало да поседује сваки добар уџбеник. Нема сумње да су књиге Уроша Петровића привукле велику пажњу и наишле на велико интересовање код деце. Иако се ауторово загонетање одиграва у специфичном и помало скученом простору и неактуелном времену то може бити само разлог више многобројним симпатијама. Данашња деца су презасићена техником и новим информатичким изумима, те оваква литература долази као освежење. Ипак, чини се да се кључ за несумњив успех ових књига изналази у голицавој комуникацији са реципијентом, комуникацији која заговара игру, која чика и разгаљује. Занемаривши очигледне мане романа потрага и романа авантура, „оправдање” за *лепо* изналазимо у њиховој хипнотичкој моћи по читаоца и у илузији коауторства која интензивно интригира и узбуђује.

Литература

- Brajtfild, R. (1984). *Tajna piramida*. Beograd: Narodna knjiga.
- Valon, A. (1999). *Psihički razvoj deteta*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Вељковић Мекић, Ј. (2020). Шта деца траже и проналазе у књижевности данас: читалачка интересовања деце предшколске и деце млађег школског узраста. *Детињство: Часопис о књижевности за децу*, Година XLVI, број 1, 35-47.

- Виготски, Л. (2005). *Дечја машта и стваралаштво*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Glaver, D. (2015). *Gusarska pećina*. Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Glaver, D. (2015). *Zagonetna planeta*. Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Glaver, D. (2015). *Tajanstveni zamak*. Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Glaver, D. (2015). *Muzej legendi*. Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Главинић, Г. (2014). Загонетање Уроша Петровића или похвала мудрости за читаоца 21. века. *Детињство: Часопис о књижевности за децу*, Година XL, број 4, 84–100.
- Gudman, D. L. (1984). *Zevsov presto*. Beograd: Narodna knjiga.
- Jaus, H. R. (1978). *Istorija književnosti kao izazov nauci o književnosti, Esretika recepcije (izbor studija)*. Beograd: Nolit.
- Јашовић, П. (2019). Однос естетског и поучног у причама Игора Коларова. *Детињство: Часопис о књижевности за децу*, Година XLV, број 2, 75–82.
- Кајоа, Р. (1965). *Igre i ljudi: maska i zanos*. Beograd: Nolit.
- Касирер, Е. (1978). *Оглед о чоџеку*. Ријека, Загреб: Ријечка Тискара, Напријед.
- Коларов, И. (2005). *Приче о скоро свему*. Београд: Завод за уџбенике.
- Коларов, И. (2010). *Цепне приче*. Нови Сад: Дневник.
- Љуштановић, Ј. (2008). *Брисање лава: (Поетика модерног и српска поезија, од 1951. до 1971. године)*. Нови Сад: Дневник.
- Марјановић, В. (2011). Рецепцијски помак у савременој књижевности за децу и младе. *Детињство: Часопис о књижевности за децу*, Година XXXVII, број 1, 112–114.
- Марковић, С. Ж. (2007). *Записи о књижевности за децу: писци и дела 4*. Београд: Београдска књига.
- Montgomeri, R. (1984). *Grozni snežni čovek*. Beograd: Narodna knjiga.
- Montgomeri, R. (1984). *Zagonetka Maja*. Beograd: Narodna knjiga.
- Нарман, Т. (2016). *Trka kroz Rim*. Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Нарман, Т. (2016). *Minotaurov lavirint*. Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Нарман, Т. (2016). *Grobница faraona*. Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Нарман, Т. (2016). *Srednjeevokovno pustošenje*. Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Pakard, E. (1984). *Zabranjeni zamak*. Beograd: Narodna knjiga.
- Pakard, E. (1984). *Ko je ubio Harolda Trombija*. Beograd: Narodna knjiga.
- Pakard, E. (1984). *Podzemno carstvo*. Beograd: Narodna knjiga.
- Петровић, Т. (2011). *Увод у књижевност за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Петровић, Т. (2010). Књижевност за децу. У В. Јовановић и Т. Росић (Ур.), *Савремена књижевност за децу у науци и настави* (стр. 349-357). Јагодина: Педагошки факултет.
- Petrović, U. (2006). *Zagonetne priče – Knjiga prva*. Beograd: Laguna.
- Petrović, U. (2006). *Zagonetne priče – Knjiga druga*. Beograd: Laguna.
- Petrović, U. (2007). *Zagonetne priče – Knjiga treća*. Beograd: Laguna.
- Petrović, U. (2008). *Misterije Ginkove ulice*. Beograd: Laguna.

- Petrović, U. (2009). *Zagonetne priče – Knjiga četvrta*. Beograd: Laguna.
- Petrović, U. (2012). *Zagonetne priče – Knjiga peta*. Beograd: Laguna.
- Petrović, U. (2013). *Tajne veštine Marte Smart*. Beograd: Laguna.
- Пешикан, А. (2009). Образложење жирија за доделу награде „Невен ” у области популарне науке за 2008. годину. Београд.
- Пешикан Љуштавонић, Љ. (2006). *Исконски шарм загонетке – Урош Петровић, Загонетне приче I*. Текст изговорен на промоцији књиге 4. октобра 2006. у књижари „Мамут”. Београду.
- Ријаже, Ж., и Inhelder, В. (1978). *Intelektualni razvoj deteta*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Prelević, R. (1979). *Poetika dečje književnosti*. Mostar: Prva književna komuna.
- Terman, D. (1984). *Balonom do Sahare*. Beograd: Narodna knjiga.
- Хартман, Н. (2004). *Естетика*. Београд: Дерета.
- Hojzina, J. (1992). *Homo ludens, o podrijetlu kulture u igri*. Zagreb: Naprijed.
- Čukovski, K. (1986). *Od druge do pete*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Jelena Veljković Mekić

ALTERNATIVE DIRECTION IN CHILDREN'S LITERATURE: LITERARY QUESTS

Summary

In contrast to classical stories, fairy tales and novels, that are characterized by a “closed” structure and do not require any additional intervention of the recipient, there are literary works that are based on a special author- literary text-recipient relationship. The aim of the research is to examine the specific features and forms of these alternative literary texts for children in which the reader is the decisive factor in creating the course of the story and its ending. This paper analyzes the collections of stories: *Stories of Almost Everything and Pocket Stories* by Igor Kolarov, *Mysteries of Ginkgo Street, Mysterious Stories and Secret Skills of Marta Smart* by Uroš Petrović, history quest novels: *Race through Rome, Minotaur's Maze, Tomb of Terror: Egyptians, Medieval Mayhem* by Timothy Knapman, math quest novels: *The Cavern of Clues, The Planet of Puzzles, Mansion of Mazes and Museum of Mysteries* by David Glover and adventurous novels: *Who Killed Harlowe Thrombey, Underground Kingdom and The Forbidden Castle* by Edward Packard, *The Abominable Snowman* and *The Mystery of the Maya* by Raymond Montgomery, *The Throne of Zeus* by Deborah Lerne Goodman, *By Balloon to Sahara* by Douglas Terman and *The Secret of the Pyramids* by Richard Brightfield. Publishers and authors have labeled this relatively new class of books as “literary adventures,” “history quests,” “stories for finishing, fooling around, tickling, and who knows what else” and have warned readers that they are responsible for what will be embodied in their receptive act. Therefore, the mentioned stories and novels often require an emotionally engaged, determined, intelligent, adventure-oriented and thoughtful

reader. Yet, in addition to the undoubted appeal of the literary form and characters that certainly open up the possibility of identification, the aesthetic value of this alternative literary direction remains questionable. Reception theory, psychological method, formalistic and structuralist theories, will help us in the analysis of the representative examples.

vmjelena@yahoo.com

Vladislava Gordić Petković¹
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet

TIŠINA KAO ALTERNATIVA U KNJIŽEVNOM TEKSTU

Sažetak: Na osnovu istorijski i ideološki uslovljenih uvida američkog teoretičara Ihaba Hasana s kraja šeste decenije prošlog veka, tišina je vid samoodbrane književnosti kom ona pribegava u trenutku kada se suoči sa zlom. Tišina se, stoga, razvija kao „metafora jednog novog stava koji je književnost izabrala da zauzme prema sebi”. Ipak, Hasanove uvide valja dopuniti razmatranjem teze da je tišina sinonim svođenja na suštinu, a ne razvlašćivanja jezika, i da nije vid odbijanja komunikacije, nego osvećenje da se različitosti ne mogu uvek premostiti, o čemu piše Suzan Zontag. Rad ispituje savremene refleksije fenomena tišine i njeno prisustvo u okvirima poetika savremenih autorki (Austrijanke Marlen Haushofer, i srpskih spisateljica Jelene Lengold i Marije Karaklajić), i američkih pisaca Ernesta Hemingveja, En Biti i Rejmonda Karvera koji se odupiru prekomernoj, nasilnoj verbalizaciji stoga što smatraju da prava vrednost književnosti može da se iskaže samo ako se sažeto predstavljaju brižljivo odabrani prizori, te je tišina utemeljena na nameri da se događaj, iskustvo i emocija predstave i evociraju, a ne prepričavaju i opisuju. Tišina, tako, nije lišavanje, već drugo ime mere koja nas vodi ka suštini.

Cljučne reči: tišina, alternativa, savremena književnost, kratka priča, američka proza.

1. Prozni konteksti tišine: odsustvo i(li) posredovanje

U pisanju književnog teksta tišina se može izabrati iz razloga koji nemaju uvek konkretne i neposredne veze sa potrebom da se čitalac zaintrigira protivrečnim indicijama ili međusobno suprotstavljenim tumačenjima, ali izbor tišine, izostavljanja, pauza, praznina i prećutkivanja uvek signalizira nemogućnost da se postigne jasna artikulacija. Ta je nemogućnost nekad neminovnost na koju stvaraoci pristaju, nekada proishodi iz stanja stvari obeleženog krizom smisla, nekada je izazov čitaocu, ali je intencionalna hermetičnost teksta ipak najređa motivacija za uspostavljanje tišine kao alternative govoru.

Američki teoretičar Ihab Hasan je pre više od pola veka formulisao premisu da moderna književnost nužno i po prirodi stvari teži tišini, „ostavljajući nas pred teskobnim mislima o nasilju i apokalipsi” (Hassan 1967: 5). Po Hasanu je tišina u književnosti ekvivalentna zanemalosti pred zločinom, no isto je tako izjednačiva sa

¹ Rad je nastao kao rezultat istraživanja na projektu „Jezici i kulture u vremenu i prostoru” (projekat br. 178002) koji se realizuje uz finansijsku podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

otuđenjem: literarno stvaralaštvo u svetu koji nakon strahotnih stradanja u Aušvicu i Hirošimi i dalje opstaje (iako je sama neiskazivost užasa nad ljudskom patnjom proizvodila kod jedne generacije umetnika osećaj da će kriza humanističkih vrednosti ugasiti veru u bilo kakav smisao opstanka) prestaje da bude vremenski i istorijski određeno, a postaje prostorno i ontološko. Po Hasanu, tišina se razvija kao „metafora novog stava koji je književnost odabrala da zauzme prema samoj sebi“: alternativni postupak prećutkivanja, zanemlosti ili ostavljanja lakuna tako postaje vid samoodbrane kakvim se književnost služi kada se suočava sa zlom. Hasan apokaliptičku tišinu vidi i kao odbrambeni mehanizam književnosti, i kao njen izbor. No tišinu, isto tako, autor može izabrati onda kad sledi logiku i zakone aistorijske perspektive: tišina tad može verifikovati pokušaj formalnog eksperimenta ili kakvog drugačijeg vida ekspresije, a Hasan je toga i te kako svestan kada o tišini govori i na mikroplanu pojedinačnog književnog opusa.

Kao uvod u temu tišine i alternative, mogu poslužiti tri prozna primera, tri različite slike tišine u savremenom proznom stvaralaštvu.

Slika broj jedan: u noveli *Mansarda* austrijske spisateljice Marlen Haushofer glavna junakinja živi ugodno, idilično, usred ničim pomućenog porodičnog i ličnog spokoja. A onda, poštom počinju da stižu koverta sa odlomcima iz njenog dnevnika pisanog pre sedamnaest godina, i njoj se sećanje vraća: u trenucima duševne krize, junakinja *Mansarde* odbijala je da registruje zvukove oko sebe, i njeno gluvilo trajalo je pune dve godine.

Slika broj dva: junakinja *Baltimora* srpske spisateljice Jelene Lengold traži snagu i motiv da napiše roman. Tokom razgovora sa psihoterapeutkinjom priseća se kako je puna četiri meseca ćutala, odbijala da govori, izazivajući tim ćutanjem kod svojih bližnjih zabrinutost, bes i strah. „Tišina se bila spustila na mene kao nešto najprirodnije“, kaže neimenovana heroina ove pripovesti, ne ulazeći ni u kakva objašnjenja.

Slika broj tri: u kratkoj priči „Drugo pitanje“ američke autorke En Biti, glavna junakinja tokom strasnog seksualnog odnosa sa ljubavnikom slučajno pokida biseranu ogrlicu koja pripada njegovoj ženi. Dok prikuplja rasute perle, nekoliko njih krišom proguta: tako će ogrlica, kad se ponovo naniže, biti kraća. Ljubavnica je želela da supruga tako sazna „da se nešto dogodilo“.

Svaka od ovih junakinja se posle demonstrativne nemosti ipak vratila svom predašnjem životu, uglavnom ćutanju i pokoravanju, koji su rezultirali hroničnim manjkom harmonije i zadovoljstva. Da li (im) je sećanje na pobunu dovoljno? I da li je tišina najprirodnija reakcija i u procesu karakterizacije, i u procesu naracije, s obzirom na to da strategije ćutanja nisu u njihovim životima ništa promenile?

2. Haushofer: gluvilo i ćutanje o bitnom

Roman austrijske spisateljice Marlen Haushofer (1920–1970) *Mansarda* može se opisati kao svedena povest o ljubavi i smrti koje se hvataju u koštac oko prividno običnog, sivog života u provinciji. Domaćica, majka i supruga živi spokojno,

prepuštena navikama i kompromisima, sve dok se u njenom poštanskom sandučetu ne počnu pojavljivati čudne pošiljke iz prošlosti. U žutim kovertama stižu odlomci njenog dnevnika, pisanog pre sedamnaest godina, u vreme kad se oporavljala od neobičnog psihosomatskog poremećaja.

Junakinja se priseća najranije faze svog života koji je bio obeležen, kao jedinom donekle neobičnom odlikom, željom da se bavi crtanjem i slikanjem:

Uz to sam čak i zarađivala ilustrujući slikovnice i oslikavajući dopisnice. Istina, umela sam da crtam samo biljke, insekte, ribe i ptice, ali bilo je to dovoljno za neke knjige. U jednoj prilici kad nam je gorelo pod nogama zbog novca pokušala sam da oslikavam božićne čestitke. Međutim, anđeli su izgledali kao jato sova, a bogomladenac kao šaran u povelju. (Haushofer 2008: 25)

Za razliku od buntovnica iz istorije i romana koje su demonstrativno odbijale da govore, junakinja Haushoferove odbija da – čuje. Padajući u potpuno gluvido, mlada žena potvrđuje sve zle slutnje i podozrivost roditelja, svekrve, supruga; njen poremećaj svi oni tumače kao dokaz labilnosti i kao izneveravanje njihovog poverenja u nju. Odvojena od muža i deteta, u zatočeništvu koje je terapija i terapiji koja je zatočeništvo, veći deo dana provodeći u besciljnom lutanju ili tavorenju u kućici gde joj društvo pravi samo surovi lovac koji zlostavlja svog psa i njegova priprosta ljubavnica, junakinja Marlen Haushofer grčevito pokušava povratak normalnosti. Svesna je da je njena izopštenost neminovna i neizbrisiva:

On neće čak ni poželeti da ih čita, ja nisam zanimljiva ni na koji način, mnogo manje nego kakav bogalj. S bogaljem se da živeti jer se s njim može razgovarati. Da sam rugoba, da nosim žig iz požara ili grbu, ljudi bi mogli da me sažaljevaju ili da mi se podsmevaju. Sa mnom se to ne može jer ja ne čujem ni sažaljenje ni porugu. Neminovno sam im neugodna i nepodnošljiva. (Haushofer, 2008: 43)

Lovac je „gramziv i grub prema svojim životinjama“, junakinja to jasno vidi („Znam, jer mogu to da vidim, jesam gluva, ali ne i slepa“ (Haushofer, 2008: 43)). U njenom dnevniku stoji i sledeće:

Kad Hubert bude izgradio egzistenciju, potražiće stan i uzeće me nazad. Pod pretpostavkom da se pokažem i povratim sluh. Lekari su mu kazali da nema organskog poremećaja. Da sam navodno samo zaboravila kako se čuje. (Haushofer, 2008: 46)

Dobro poznajem Huberta, on nije kadar da izgrađuje egzistenciju i u isti mah misli na gluvu ženu. To bi ga potpuno pomelo. Posle sloma našeg malog sveta najzad se ponovo sabrao i pokušava da napravi red. On je veliki majstor za red. Moje je da se oporavim i ojačam živce da bi mi opet došlo ono kako se čuje; Ferdinanda vaspitava i neguje njegova baka, a Hubert izgrađuje egzistenciju. I ako svi čestito radimo svoj posao opet će sve biti dobro i mi ćemo moći da budemo zajedno i ponovo će sve biti kao pre. (Haushofer, 2008: 47)

Ona se pita „Zašto ja ili ono neznano biće u meni ne želi više da čuje? I zašto u vremenu u kome sam najzad dobila ono što sam oduvek želela: porodicu samo za sebe?“ (Haushofer, 2008: 48). No njen je grč u isti mah i bezuslovna predaja: bolest i zdravlje jednako podsećaju na njenu neželjenu izuzetnost. „Raspolažem samo da-

rovima s kojima se ništa ne može započeti u ovom svetu u kome moram da živim“ (Haushofer 2008: 168), kaže junakinja o sebi, svesna da ni vreme ni ozdravljenje nisu puno promenili njen privatni pakao. Iako se izlečila od gluvila, svet joj nije postao ništa prisniji no pre: ona i dalje nosi žig različitosti.

Marlen Haushofer urednim, strogim i do bezličnosti jednostavnim jezikom predočava suspregnuti bol i bes koji razdiru njenu junakinju, zatvorenu u sebe i rešenu da ne progovori. Želja da umakne iz strogo kontrolisane idile građanskog života ostala je neispunjena do kraja, ali je bar naučila da uz pomoć malih rituala bekstva istrpi svet koji joj nije dom.

Nije mi dato da se bacam tanjirima, ali ne bih želela da postanem ni pakosna ili ironična, a laku sklonost ka tome imam. Čovek ne bi trebalo ni da „čuti“, ili se mrgodi ili duri. Engleska reč *sulk* najbolje izražava to stanje koje mora bezuslovno da se izbegne. Mrgoditi se zvuči neumesno budalasto, a „čutati“ je zapravo nešto sasvim drugo. I neki pustinjač može da čuti i to nikom ne smeta. Svet još nije čuo o mrgodnom pustinjaču. Durenje je već bliže stvari, ono upućuje na praznoglavost i natmurenost osobe koja se nalazi u tom stanju. Sve to postoji i u engleskom *sulk*, a u uz to i ona hladnoća i nameštena ravnodušnost koja treba da povredi žrtvu. A ja ne želim nikog da povredim. Ionako neprekidno i svuda previše ljudi biva povređeno. (Haushofer, 2008: 8)

Jedini intiman no u isti mah i zastrašujuć odnos junakinja *Mansarde* ostvariće sa čovekom „iks“, nezancem jednako nesrećnim i neprilagođenim, kome je njihovo druženje uz limunadu i ritual „nemog vikanja“ jedini način da se održi na površini. Napor da nerazumevanje pretvore u bliskost pomoći će junakinji da se vrati mužu i prethodnom životu u dosadi, osami i ponovo zadobijenom zdravlju. Jedini način da se izbori sa svojim bolno predvidljivim suprugom Hubertom, sa nepodnošljivom površnošću malobrojnih ženskih prijateljstava, sa neumitnim udaljavanjem od svoje tvrdoglavo nezavisne dece junakinja nalazi u slikanju insekata i ptica, sedeći u sobici na mansardi, koja je u njenom građanskom životu određena za sva „negrđanska iskliznuća“. U slikanju, koje se odvija u tišini, novootkrivenom vidu ispunjenja.

3. Jelena Lengold: tišina, nešto najprirodnije

Prvi, i dugo vremena jedini roman Jelene Lengold *Baltimor* varljivo se lako može opisati kao povest o ženi u četrdesetim godinama, o predosećanim ili doživljenim krizama sazrevanja i starenja, o određivanju granica večnosti i prolaznosti; može se opisati i kao univerzalna povest o nepripadanju udenuta u savremeno doba i posredovana glasom anonimne junakinje koja se ispoveda čitaocu i tako se, makar prividno, zbližava s njim. Karakterizacija se u ovom romanu realizuje putem više različitih strategija: kroz ispovest, u kojoj junakinja selektivno i nerado otkriva detalje o svom detinjstvu i odrastanju, o odnosima sa mužem i majkom, otkrivajući pritom traume i tajne, strahove i grehove; kroz terapiju, odnosno susrete sa terapeutkinjom tokom kojih se doživljaji, uspomene, traume, tajne, strahovi i grehovi preoblikuju u simbole i parabole, izazvane reakcije i nehotične asocijacije; kroz dimenziju kreativne mašte, u kojoj junakinja traži snagu i motiv za pisanje romana.

Osmo poglavlje romana opisuje period četvoromesečnog ćutanja. Junakinja odbijanjem da progovori osvaja središnje, privilegovano mesto u životima bližnjih, izazivajući kod njih zabrinutost, očajanje i zbunjenost. Njeno ćutanje pokreće lavinu brižnih i znatiželjnih pitanja („jesi li bolesna?“, „šta hoćeš da uradim?“) i izlive emocija: „Moja majka je dolazila svakoga dana, sedela bi kraj mene i plakala. Ja bih heklala u fotelji, ili gledala film na TV-u, ili bih čitala, radila nešto što rade sve obične žene na svetu, a ona bi gledala u mene i plakala“ (Lengold 2003: 55).

Nema artikulisanih ni utemeljenih objašnjenja zbog čega junakinja ćuti i jedino što nam ona kaže jeste samo verifikacija impresije: „Tišina se bila spustila na mene kao nešto najprirodnije“ (Lengold 2003: 56). Ovoj konstataciji prethodilo je posredno priznanje da je ćutanje na neki način ostvarenje životne ambicije: „Čitavog svog života, naime, želela sam samo dve stvari: da budem potpuno pasivna i da mogu da ćutim.“ (Lengold 2003: 54). Nemost je povratak spokoju i miru koje nikada nije upoznala, a samo je slutila da postoje; ćutanje je „sajna izolacija“, stanje komfora i refleksije koje pokroviteljski i zabrinuti svet bližnjih pokušava da prekine, pokazujući tako da je tišina društveno nepoželjna. Lečenje i povratak govoru opisani su vrlo šturo i neodređeno, što se tako da epizoda nemosti, čvrsto obavijena tišinom, ne razrešava nedoumicu da li se radilo o psihičkom poremećaju ili maskiranom pokušaju samoubistva. Na ovaj način, tišina je predstavljena kao vid otpora koji ne nailazi na razumevanje, i kom niko od bližnjih ne želi da pristupi analitički.

4. En Biti: tišina koja guta bisere

Proza američke spisateljice En Biti karakteristična je po svedenosti, po dosledno minimalističkoj ekonomičnosti izraza; bavi se letargijom ili moralnom distanciranošću protagonista, čime se još jednom potvrđuje da je tišina ili socijalno nepoželjna, ili signal neadaptiranosti. Ova autorka sa istočne obale Amerike i nakon četiri decenije plodne karijere i dalje je poznata pre svega kao hroničar nezadovoljne i ravnodušne „generacije Vudstok“.

U jednom od svojih intervjuua En Biti kao svoju glavnu tematsku opsesiju navodi neuspeh ljudi da vode konvencionalan život. Čini se, ipak, da su njeni junaci ponajpre obeleženi inhibicijom da se prepuste bilo kakvoj životnoj rutini, i iz te nemogućnosti prepuštanja proishode strah i uznemirenost. Junaci njenih priča su inertni i apartni, neretko lapidarnim cinizmom prikrivaju nesigurnost; oni su ravnodušni, gotovo disfunkcionalni, govore malo ne zato što su introvertni nego zato što imaju utisak da je svaka komunikacija uzaludna i bespredmetna, a njihov odnos prema svetu otkriva se više ekspozicijom nego deskripcijom.

Junakinja i naratorka priče „Drugo pitanje“ nema drugog načina da prekine emotivnu vezu sa oženjenim čovekom izuzev da pokida bisernu ogrlicu njegove supruge: iako to u toku seksualnog odnosa čini slučajno, to što krišom guta bisere dok ih prikuplja pokušava da racionalno predstavi kao vid komunikacije. Time što ponovo nanizana ogrlica neće biti iste dužine, misli junakinja, supruga njenog ljubavnika dobiće poruku da se u njenom životu nešto promenilo. Ćutanje koje prati

ovaj prilično ekscentričan postupak dokaz je inhibicije koliko i izvesne mere prkosa okolnostima koje se naizgled ne mogu promeniti.

Svaka priča En Biti poseduje jednu kontrolnu sliku oko koje se pripovedanje konstituiše. Budući da je dinamika radnje minimalna, da se u njenoj prozi ne dešava gotovo ništa a da ipak slede emotivne spoznaje i duševni preokreti, vizuelni detalji osvajaju čitaocu pažnju, privilegujući jezičku ekonomiju koja se manifestuje na nekoliko nivoa: kroz redukovane opise, kroz preplitanje rečenog i neiskazanog, kroz nedefinisane završetke zasnovane na ambivalentnom odnosu prema džojsovskoj epifaniji, koju pripovedni tekst u isti mah priziva i blokira.

Ekspozicija u njenim pričama često zamenjuje naraciju, epifanijsko fokusiranje izolovanih detalja i fenomena zamenjuje opisivanje i eksplikaciju, pripoveda se neretko isključivo u sadašnjem vremenu, a pripovedanje u prvom licu često ne daje nikakvu iluziju čitaocu da se može poistovetiti sa junakom ili uspostaviti intiman odnos s njim. Junaci En Biti nesprenni su na promene i rizike, uplašeni do te mere da očekuju da im drugi tumače njihov život, pa se, u strahu od introspekcije, vezuju za fizičke objekte ili kućne ljubimce, nesprenni na verbalizaciju koja bi možda donela plodotvornu promenu.

5. Hemingvejeva prećutkivanja: prisluškivanje tišine

Sredinom devetnaestog veka, kad počinje formulisanje teorijskih postulata o kratkoj priči, kao ključne postavke novostvorenog žanra pominju se bezmalo sve one koje su tuđe i suprotne formi romana: redukcija, sažimanje, svedenost i fokusiranost. Iako se tišina nigde nije eksplicitno pominjala kao pomoćna tehnika ili autonoman fenomen, izborila je i prećutno svoje mesto, već i stoga što je kratka priča u američkoj književnosti bila i ostala trajno vitalno područje eksperimenta i inovacije. Sačuvana je i danas kao najbolje sredstvo promovisanja književnih glasova alternative i margine, a svi nedovoljno afirmisani, zanemareni, potiskivani ili potpuno anonimizovani stvaraoci su je prepoznavali i kao sredstvo afirmacije i kao sastavni deo umetničkog izražavanja.

Veliki broj pisaca pominje upravo ovu proznu formu kao podsticajno kreativno iskušenje, kao izazovan i vrlo zahtevan vid umetničke ekspresije. Definicija kratke priče najčešće podrazumeva zbunjujuće i neskladne imenitelje, pa može da se izgubi u moru protivrečnosti: pripisuje joj se „beskrajna fleksibilnost” (Lohafer 1983: 7), definiše se kao „statična skica bez zapleta”, ukazuje se na to da može da bude reportaža, „pesma u prozi, više naslikana no napisana” (Lohafer 1983: 7), ali nije manje prisutna ni teza da kratka priča može da se objasni i terminima Aristotelove poetike – kao uređena celina. Može da bude retorički vrlo precizno, ali i da potpuno izbegne zaplet, ili pak da omogućí posredovanje autentičnog ljudskog iskustva koje jezički izraz stavlja u daleki drugi plan, pomerajući težišta semantičke nužnosti u prostor gde nema jasne verbalne artikulacije, u prostor snova, slutnji ili vizualizacije pripovedanja. Tišina je u njoj prisutna kao fenomen koji spaja prazninu i odsustvo sa širinom beskonačnog, anticipira mnogostrukost.

Kratka priča nema, dakle, obavezu realističkog pripovedanja, ali akcentovanje mimezisa podrazumeva postojanje opipljive i prepoznatljive spoljašnje realnosti koja se opisuje, no istovremeno i obavezu da njeno predstavljanje bude selektivno, više u naznakama nego u maniru eksplikacije: podrazumeva potrebu za sažimanjem i za disciplinom u izboru elemenata zapleta i leksike koja treba da ih posreduje, s ciljem da se više toga nagovesti nego što se otvoreno i jasno kaže. Upotreba tišine je, dakle, neizostavna; tišina je i strategija otpora konvencionalnom govoru, i strategija napora da se skrene pažnja na esencijalne teme o kojima se mora govoriti. I u dvadesetom veku kratka priča je opsednuta potrebom da jezik učini sugestivnim i da tematski beskraj pokuša da smesti na brižljivo ograničen prostor. Ova prozna forma predočava emociju, akciju ili reakciju, fleksibilna je i prilagodljiva kako modusu realističkog pripovedanja, tako i govoru o nadrealnom; međutim, nedostatak širine i univerzalnosti u tematici nadoknađuje naglašavanjem elemenata fragmentarnog, subjektivnog i lapidarnog, što je po privilegovanju forme i postupka približava poeziji. Sugestivnost je svojstvo kom kratka priča teži kao svom esencijalnom određenju, to je odlika koja je smešta u kontekst formi koje suptilno posreduju informaciju, paradoksalno je udaljavajući od proznog prema poetskom izrazu. Naravno da verbalna ekonomija kratke priče nikad neće postati poetska, ali neka vrsta žanrovske difuzije opstaje i dalje, oličena najčešće u nemogućnosti da se kratka prozna forma jasno distancira od lirske proze. Prema Elizabet Bouen, kratka priča mora biti sažeta i ne sme biti opterećena činjenicama, objašnjenjima ili analizom, ona nema obavezu da nijansira likove niti da ponudi detaljnu analizu (Lohafer 1983: 12–13).

Selektivnost, sugestivnost i suptilnost kao svojstva kratke priče neodrživa su ukoliko izostane formalno povezivanje sa tišinom. Tišina predstavlja odziv i reakciju na preokret i promenu u pripovednom svetu, ona je neretko i osvedočenje o nemogućnosti povezivanja različitih svetova, ma koliko to delovalo paradoksalno u odnosu na koncepciju pripovedanja kao *posredovanja*. To što je pripovedanje osmišljeno kao verbalni vid prevazilaženja semantičkih otpora koji pružaju junaci i motivi ne znači da tišina neće biti prisutna kao verifikacija tog otpora.

Autor može izabrati ćutanje iz razloga koji nemaju veze sa potrebom kreiranja efekta neizvesnosti i dvosmislenosti, ali izbor tišine, izostavljanja i prećutkivanja uvek je potvrda stvaralačke slobode i rizika. Konstatujući da posle Hemingvejeve smrti njegovo delo kreće na put evaluacije kojim kreću dela svih velikih pisaca, Ihab Hasan opus ovog pisca određuje kao „najbliži našem bezumlju i nadi” (Hassan 1970: 10) i nudi jednostavan, ali efektan i intrigantan opis Hemingvejeve poetike, rekavši da „Hemingvej našom percepcijom upravlja pomoću pravilnog rasporeda lakuna” (Hassan 1970: 12).

Ernest Hemingvej bio je u potpunosti uveren da književna proza može samo da nagovesti totalitet, ali ne i da ga predstavi, već i stoga što pisac ne može da eksponira sve ono što zna: proza predstavlja piščevo znanje i iskustvo, ali prethodno filtrirano. Iz domena apsolutne tišine fabule (autentične građe uređene hronološki i kauzalno), koji omogućava da nazremo raznorodne načine da se povest posreduje, prelazi se u domen relativne tišine sižea (prostor konstrukcije fabularnog materijala) u kom je svako izostavljanje sračunato na premeštanje tišine u diskurs, u sam tekst. Tišina

tako počinje da djeluje unutar narativa, ona postaje nemerljivi potencijal onoga što je nerečeno i neiskazivo, neizgovoreno i neizgovorivo. Za Hemingveja, osnovna vrednost književnosti jeste u sažetom prikazivanju konkretnog, te se tišina koristi kao strategija redukcije na primarni interes priče, na ono što je neophodno i važno, za razliku od verbalizacije i ekstenzivnog baroknog izraza, koji, po uverenju pisca, vode u laž i apstrakciju.

„I po cenu rizika da deluje kao glupak, pisac mora ponekad da samo stoji i zuri, u potpunom i jednostavnom čuđenju”, izjavio je Rejmond Karver u jednom intervjuu (citirano u Gordić 1995: 32–33), a njegovi junaci često, kad su suočeni sa nedoumicama i konfliktima, reaguju inercijom ili paralizom. Karver otkriva da ćutati znači gledati, pratiti svet oko sebe, misliti o tom svetu. Pre njega su Stiven Krejn i Šervud Anderson brižljivom selekcijom detalja sakrivali osećaj nesigurnosti pred tajanstvom sveta. Hemingvejevi junaci jesu bili maloreki ali i sugestivni, zabezegnuti pred tajnama i opasnostima takozvanog običnog života, slično kao likovi Stivena Krejna, a Hemingvej se svedenom izrazu učio od ruske proze, Čehova i Turgenjeva. Opređenije pisca za sažetost i intenzitet inicira egzistencijalna napetost proistekla iz pokušaja da se ne bude zatočenik sopstvene autobiografije ili pozajmljenih uzora. Prepoznavanje tišine važno je iz više razloga: poniranje u sebe nemoguće je ako se u isto vreme govori, pa je tišina tako i produženi trenutak usredsređenja; to je, dakako, suprotno intencijama junaka i junakinja En Biti, čija je tišina pokušaj skrivanja. S druge strane, i u Karverovoj prozi tišina često pripada nesigurnima, uplašenima i nemoštima te tako nemost može biti znak demotivisanosti, emotivne i duhovne paralize, i često može da najavi nasilje, kao što će posvedočiti priča „Jedan ozbiljan razgovor”.

Glavni junak, iz čije perspektive selektivno svezajući pripovedač prati događaje, ima sve odlike nasilnika: kad se zatekne u kući bivše supruge, on svaki put nešto razbije ili ošteti. Njegovo nasilje izaziva bes i revolt, i nijednog trenutka nije shvaćeno kao poziv na razgovor, a on upravo to očajnički želi – da razgovara sa bivšom suprugom. Ovakvi paradoksi u Karverovoj prozi proishode iz autističnosti njegovih likova, kojima svaki izlazak izvan sopstvene ljuštore predstavlja ogroman napor, a napor kog se najviše plaše i izazov pred kojim su nemoćni jeste verbalna artikulacija. Nemogućnost komunikacije proganja i partnere u pričama „Perje”, „Katedrala” ili „Tolika voda nadomak kuće”, i u svakoj od njih svedoci smo nemoći junaka da drugima posreduju bilo koju od svojih osnovnih potreba i problema.

6. Postdramska tišina Marije Karaklajić

Marija Karaklajić je dramska autorka nevelikog ali raznovrsnog opusa, i za sve njene do danas igrane i objavljene drame može se reći da su pedantno razvijenog zapleta, sistematično i dosledno kodirane poruke i kristalno čistog stila. Istovremena transparentnost i figuralnost njenog jezika čitaoca i tumača mame na primenu dijametralno suprotstavljenih i često kontroverznih postupaka interpretacije.

Bilo da piše na teme istorijske ili oniričke, stil Marije Karaklajić uvek je filigranski precizan, a slika sveta koju nam autorka predočava sagrađena je sabrano i

sistematično: ta je slika pažljivo razmerena, proporcionalna i integrisana čak i kad dočarava bespuća moderne politike, rđavu beskonačnost zavera i manipulacija, ili kada evocira primordijalni haos nasilja, nepravde i osvete.

Pet drama Marije Karaklajić vode bitku sa različitim društvenim i poetičkim silama. Počinjući od realističkog prosedea, ova autorka se polako odlučuje da zakorači i u leksički oskudnije a semantički zahtevnije forme izraza – u poetsku dramu, pa potom u postdramski tekst. Drame „Fausse attaque, mal parer“ (2000), „Mlečni zub zemlje“ (2002), „Lice od stakla“ (2005), „Kuća s tri ruke“ (2011) i „Pars hostilis“ (2016) svedoče o tome kako se jedan književni i scenski talenat menjao i usmeravao od realističke motivacije likova do pretapanja fizionomija u princip delanja, određen sticajem okolnosti i psihofizičkim stanjima. Marija Karaklajić lokalno pretače u arhajsko, regionalno u univerzalno, usvajajući nedramski izraz koji likove od realističkih vinjeta pretvara u slike univerzalnih čvorišta teško iskazivih emocija i strasti, gde tišina podrazumeva sadejstvo teksta, umetnika na sceni i publike.

Prva drama Marije Karaklajić, „Fausse attaque, mal parer“, neka je vrsta špijnskog sentimentalnog trilera koji opisuje kako neposredno pred Drugi svetski rat, u zimskim mesecima 1941. godine, u Srbiji deluje jedan sujetni, šarmantni i beskrupulozni Francuz, Rene Klod, zastupnik firme bežične telegrafije, uhoda i mačevalac, koji lomi ženska srca i sanja teške snove. Među likovima su i Ričard Foster, agent Uprave za specijalne operacije, koji je u Kraljevinu Jugoslaviju došao s namerom da organizuje puč, u slučaju da Jugoslavija pristupi Trojnom paktu. Njegov kontakt s glavnim pučistima je Ozren Radotić, vazduhoplovni major, a sa ženama obojice Klod je u ljubavnoj vezi. Tako je prva drama Marije Karaklajić jasno locirana u istoriju, u predvečerje aprilskog rata 1941, a njena je radnja sračunata na to da predstavi delovanje političkih i materijalnih interesa, dok već naredna univerzalizuje principe samoodržanja i zlodejništva. „Mlečni zub zemlje“ je antimilitaristička i antitotalitaristička drama čiji su junaci ponikli na monolitnom ustrojstvu sveta s početka istorije, te tako imaju više funkcija nego svojstava. U ovoj drami srešćemo karakteristični lik stranca koji ili beži od sveta koji mu je oduvek stran ili od skorašnje traume koja je izobličila sva poznata iskustva i parametre. Briše se granica subjektivnog osećaja sveta i objektivne datosti, a svaki lik kog Neznanac sreće postaje refleks njegove unutrašnje zapitanosti i muke, njegovog prošlog iskustva ili pak neispisanih rubrika njegovog životopisa.

Svakako najvrednija i najvažnija, drama Marije Karaklajić koja je ostavila najdublji trag jeste *Lice od stakla*. Teme nasilja i ljubavi prepliću se tu u više egzistencijalnih perspektiva. U autopoetičkom zapisu „Crtice o novoj dramskoj formi“, objavljenom 2007. u časopisu *Scena* (88–89), autorka kaže sledeće:

Pišući *Lice od stakla*, podjednako su me zaokupljale i priča drame i forma u kojoj se ona oblikovala. Bilo mi je nemoguće da ih mislim odvojeno, jedno je proizašlo iz drugog. Pošla sam od priče, od jednog susreta koji je zatim sam pronašao svoju formu: preplitanje prošlosti i sadašnjosti, simultano odvijanje radnje, istovremena prisutnost različitih vremenskih ravni, sve do tačke u kojoj se granice brišu, u kojoj više nije jasno da li se o nekom događaju govori kao o prošlom, ili se on zbiva u sada i ovde scenske realnosti / realnosti komada. Ta forma zatim je povratno delovala na priču,

uticala na njen tok, menjala je i usmeravala. Iako je drama pisana za dva lica, namera mi je bila da ostavim otvorenu mogućnost različitih čitanja i interpretacija, gde bi broj glumaca varirao između dva i desetak, gde ne samo što bi jedan glumac igrao više uloga, kako je u tekstu dato, već bi postojala i mogućnost da nekoliko glumaca igra jedan lik. I ne mislim da bi to bilo u neskladu s intencijama autora. Tekst predstave nosi nova značenja u odnosu na tekst drame, dopunjuje ga, dovodi u pitanje ili potpuno menja, ali i to je jedna od karakteristika novih formi: stvaranje otvorenog prostora gde ništa nije unapred propisano i određeno. Svaka nova inscenacija donosi novo scensko ispisivanje drame u kome se integritet teksta poštuje, ali se prema njemu ne odnosi sa strahopoštovanjem, u kome je, na kraju krajeva, drama povod za uzbudljiv pozorišni događaj.

Ksenija Krnajska u belešci „Impresionistički o drami *Lice od stakla* Marije Karaklajić“ (objavljenoj u aprilsko-junskom trobroju *Scene* iz 2006) ukazuje da je ova drama „negde (...) na putu između pesme, ispovesti i scenarija za vrlo brz američki film“, ali i da je to „poema o krizi identiteta, propuštenim šansama, osećanju krivice, neumoljivosti sudbine i ljudskoj krhkosti“ (Krnajska, 2006: 7). Marija Karaklajić, tvrdi rediteljka, junake smešta u svet u kom živimo svi mi – u svet pun mentalnih bolesti, zavisnosti, depresija i svih vrsta veštačkih rajeva – dodajući nešto ključno: „taj mrak prepoznavamo iz daljine, o njemu se ovde ne govori“. Marija Karaklajić se odista neće zadržavati na anomalijama i zastranjenjima koja gledamo i sa kojima ukorak hodamo: ona će samo u poznatu mapu kretanja učitati novu destinaciju. Ta destinacija biće *nered istine*, nemogućnost da se kaže i posvedoči nasilje, da se pojmi zlo koje je doživljeno: da li je tuča u mlečnom restoranu, u kojoj od ne baš sasvim slučajno ispaljenog metka strada jedan dečak, jedino objašnjiva metaforom lutke? „Svud oko mene sapliću se i padaju, jedni preko drugih, kao lutke“, kaže jedan od glasova, i odmah nam signalizira šta nije u redu. Tela u posrtanju i padu kao da nikada nisu ni bila živa; kao da su isključivo tiha, pasivna i nepomična meta za odstrel čak i kad histerično glavinjaju bez pravca i cilja, kako to čine prepadnute konobarice u žutim uniformama.

Nepostojanje spiska likova, didaskalija ni jasno omeđenih replika ne može da sakrije činjenicu da se u tekstu prepliću dinamične i skokovite misli majke koja pokušava da smiri rastrčanog dečaka i dnevni mehanički ritam konobarice koja se spotiče o kutije u svom stanu; prepliću se fragmenti paraljubavnog govora voajera nalik onom iz Kišlovskovljevoj „Kratkog filma o ljubavi“ koji želi samo da izjavi ljubav ženi koju prati, zatvorenika koji se ispoveda, majke mrtvog deteta koja želi da oprostí zločin. Pojedinačne reči, pojmovi i toponimi postaju okidači za promenu vremenskog i tematskog plana:

– Ljutiš se, mama?

– Vrelo je. Izgleda da klima ne radi.

– Ti si nervozna. Stalno se igraš tom čašom. Možda treba da se potpuno umiriš. Da sediš nepomično, kao onaj deda tamo. Vidi, izgleda kao da je mrtav. Samo sedi i zuri u salatu pred sobom. Ne miče se. Možda mu je tako manje vruće. Sav se sparušio. Uskoro će se istopiti. Vidi.

– Hoćeš li da idemo?

– S druge strane reke, tamo gde je luna-park, ali nizvodno još, nikome ovo nisam rekao, oko sat vremena vožnje od grada, moj deda je imao kuću, odlazio sam tamo preko leta –

– Sutra, rekla sam ti, sutra idemo u luna-park. Šta hoćeš sad? Jesi li žedan? Hoćeš li još jedan sok, sladoled? Hoćeš li da idemo? Šta hoćeš sad?

– Hoću da – da trčim, da skačem po stolovima, da dubim na glavi, da pojedem sto dva-deset kugli sladoleda, da obaram stolice, da zevam, da zgrabim onog dedu za ramena i da ga prodrmam, da razbijam tanjire, da se popnem na šank i da vrištim, da se sakrijem pod sto, da pljujem, da podmetnem nogu devojci u žutoj uniformi, da gađam goste hranom, da žmurim, da puzim oko stolova, da stanem u ćošak i da se durim, da lajem, da muškarca u zelenoj košulji prvo šutnem a onda da ga izbacim iz restorana, da zaspim, da zapalim vatru od stolnjaka i papirnatih salveta, mala buktinja na svakom stolu, da ne, da vičem, da ričem, da skačem na jednoj nozi, da se obrćem oko sebe sve dok ne postanem ventilator, da čačkam nos, da se usitnim u so i presolim sva jela, da plačem, da se ukopam u saksiju, da postanem biljka s dve noge, da se plazim, da prdim, da zazidam vrata da niko ne može da izađe, da ih ne zazidam, da ih ništa, ali da opet niko ne može da izađe, da pustim stado ovaca unutra, da te poljubim, da se umorim sedmog dana, da piškim, da postanem salveta, tanjir, viljuška, slanik, nož za ribu, dlaka u supi, bubašvaba u omletu, da zaboravim, da razbijem ovaj stakleni zid, da zagnjurim lice u krhotine da celo postane od stakla, da vetar uđe i oduva sve. Video sam automobile napolju, mama. Jesi li ih i ti videla?

Likovi u ovom dramskom tekstu upadaju jedni drugima u reč i misao, tok njihovih monologa beleži nizanje nasumičnih slika i asocijacija, a strindbergovski iskidan dijalog priziva i opasku znamenitog švedskog dramatičara da život nije „idiot-ski matematičan“. Sprega alegorije i naturalizma nešto je što Marija Karaklajić deli sa Stindbergom. Sa njim deli volju, snagu i dar da naslika sudar verističkog i fantazmagoričnog. Jedinstvo dramskog subjekta raspršeno je u spiralne niti radnje, a to će ponoviti i naredne drame, „Kuća s tri ruke“ i „Pars hostilis“.

Prvopomenuta drama, prvi put objavljena u časopisu *Reč* 2011. godine, je povovska fantazmagorija i tekstualni kontinuum o kući koja raste i diše po sopstvenom nahodaenju, dramski izlet u nesvesno i u građenje lične istine u bolesti i bolesti u ličnoj istini. „Pars hostilis“ je koncipirana kao Neronov govor u kom se obraća Herkulu, svom mitskom uzoru, demonstrirajući strašnu želju za vlašću i gorko visoku cenu koja se za nju plaća. Neronovu patološku identifikaciju sa epizodom Herkulovog pomračenja uma Marija Karaklajić vešto vodi kao napeti zaplet i pretvara u ultimativni pozorišni čin.

Drame Marije Karaklajić preispituju kapacitete jezika da drevne priče i arhetipske paradigme ljudskih svojstava pretoči u ritualne prakse koje će vratiti veru u proces tihe spoznaje. Teoretičari drame nas zdušno podsećaju da postdramsko pozorište ne isključuje postojanje dramskog teksta, da ne isključuje njegovo prisustvo na sceni: on samo prestaje da bude primarni prostor potrage za značenjem. Iako se čini da sa liste stvaralačkih prioriteta Marije Karaklajić klasična dramska radnja izostaje dok se netragom ne izgubi, taj izostanak nije prazno mesto, već brisani prostor u kom se množe i nadmeću monohromni glasovi, donoseći svaki svoj interes da se drevni snovi i konflikti razastru pred čitaocem, u živoj slici košmara koji jedini može da rasplete mrtve čvorove.

7. Tišina na kraju

Tišina je u savremenoj umetnosti autonoman fenomen. Umetnost, i sama jedan oblik mistifikacije, prolazi niz kriza demistifikacija, piše Suzan Zontag (Sontag, 1967); tišina može da bude jedan vid asketizma, ili životne i poetičke odluke samog autora (što Zontag ilustruje primerom pesnika, Hajnriha fon Klajsta i Lotreamona), i oblik samokažnjavanja, kao u slučaju Helderlina ili Artoa.

Da li apokaliptička tišina o kojoj je Hasan govorio može da opstane u savremenoj književnosti, već odavno pritisutoj kulturološkim diktatima transparentnosti? Da li egzistencijalistički uslovljena onemelost usled traume može da bude pretočena u univerzalnu, ali ipak alternativnu strategiju književnosti? Utisak je da pripovedna proza uspeva da se izbori sa potrebom da se tišina institucionalizuje, da se uključi među legitimne tehnike posredovanja iskustva, ali da to ne može postići bez posezanja za vizuelizacijom koja je dostupna performativnim umetničkim praksama. Anita Grosman smatra da autobiografiju ukupno tri činioca dovoljno precizno definišu – u pitanju su selekcija, imaginacija i imaginativna re-kreacija – a čini se da isti ti elementi definišu i svaku validnu pripovednu strategiju. Tišina i tajna, međutim, obavijaju stvaralačke postupke dozom mistifikacije koja nije uvek razrešiva u kritičkom tumačenju. Svako od autorki i autora čiji su tekstovi makar okvirno predstavljeni u ovom radu odupire se usiljenoj, verbalizaciji, svesni da prava vernost književnosti može da se iskaže samo ako se sažeto predstavljaju oni prizori koji su dugo i pažljivo konstruisani s namerom da predoče semantički potencijal pripovednog ili dramskog zapleta. Prozna i dramska tišina ukorenjene su u intenciji da se događaj, iskustvo i emocija sugestivno evociraju, a ne da se do u tančine verbalizuju. Tišina, tako, nije lišavanje, a nije ni simptom siromaštva, ni duhovnog ni jezičkog: ona je sinonim precizne mere koja nas vodi ka suštini svega onoga što se mora iskazati.

Literatura

- Comley, N. & R. Scholes. 1994. *Hemingway's Genders: Rereading the Hemingway text*. New Haven and London: Yale University Press.
- DeFalco, J. 1963. *The Hero in Hemingway's Short Stories*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- De Man, P. 1979. Autobiography as De-facement, *MLN*, 94 (5), 919–930.
- Gordić, V. 1995. *Sintaksa tišine: poetika Rejmonda Karvera*. Novi Sad: Matica srpska.
- Grossman, A. S. 1985. Art Versus Truth in Autobiography. *Clio: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History* 14, 3, 289–308.
- Hassan, I. 1967. *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*, New York: Knopf.
- Hassan, I. 1970. The Silence of Ernest Hemingway, Friedman, Melvin, J. Vickery, John B. (ur.), *The Shaken Realist: Essays in Modern Literature in Honor of Frederick J. Hoffman*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 5–21.

- Hassan, I. 1992. *Komadanje Orfeja*. Zagreb: Globus.
- Haushofer, M. 2008. *Mansarda*. Prevod Relja Dražić. Novi Sad: Futura publikacije.
- Karaklajić, M. 2007. Crtice o novoj dramskoj formi (povodom *Lica od stakla*), *Scena*, 43 (1–2), 87–89.
- Krnajski, K. 2006. Impresionistički o drami *Lice od stakla* Marije Karaklajić, *Scena*, 42 (2), 7.
- Lengold, J. 2003. *Baltimor*. Beograd: Stubovi kulture.
- Lid, R. 1963. Hemingway and the Need for Speech. *Modern Fiction Studies*, IX (4), 401–408.
- Lohafer, S. 1983. *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- O'Connor, F. 1984. *Mystery and Manners*. Sally and Robert Fitzgerald (eds.). New York: Farrar Straus.
- Sontag, S. 1967. The Aesthetics of Silence. <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>. Pristupljeno 9. septembra 2021.
- Steiner, G. 1968. The retreat from the world. *Language and Silence*. Harmondsworth: Penguin.

Vladislava Gordić Petković

SILENCE AS AN ALTERNATIVE IN THE LITERARY TEXT

Summary

With their sharp focus on the surface form, with every sentence pared down to the bone, and with the microscopic attention to detail, where every word carries a lot of weight, the writers who deliberately choose to deal with silence, lacunae and gaps in speech and discourse regularly provoke attention and interest. Ernest Hemingway and Raymond Carver among others created a language, both symbolic and journalistic, in which external reality resonates with connotative meaning. They invented a prose style consisting of plain but powerful words and simple but artfully structured syntax.

One might think that women writers choose minimalism as the best way to present the mystery of human life. Many of them aim at the direct presentation of the object and the use of language which was endowed with silence and carefully stripped of any ornaments that could be misleading. Praised as a careful observer of the urban landscape and intimate relationships that are presented in sharp detail and followed by an open-ended resolution, Ann Beattie is ready to take any formal risk. The characters in her stories written during the eighties and the nineties seem almost unable to communicate, too fragile and inarticulate to handle the duress they are exposed to.

Although considered to lack the scope of the novel and accused of being fragmentary and subjective, short story can use its brevity to claim its kinship to poetry and yet not violate its realistic frame. Declaring the need for compression, the form combines the

increased rigor in detail selection and word choice with an emphasis on suggestive language and distribution of silence, in order to convey emotion and render judgment within the confines of its generically limited space.

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

PRIKAZ ALTERNATIVNE KNJIŽEVNOSTI VLADANA DOBRIVOJEVIĆA

Apstrakt: Termin „alternativna književnost“ ovde je upotrebljen za opus Vladana Dobrivojevića, koji predstavlja svojevrstan fenomen u srpskoj književnosti. Poetička svojstva Dobrivojevićevog dela s jedne strane, i njegovo vrednovanje s druge, uticali su da ovaj, uz Pekićev, najobimniji opus za koji srpska književnost zna, ostane izvan njenog centralnog toka. Polazeći od toga da se samim pojmom *alternativno* definišu odnosi na kulturnoj sceni, pažnju posvećujemo recepciji Dobrivojevićevog opusa, te karakterističnom procesu kritičkog vrednovanja kroz koji prolazi, osvetljavanjem načina na koji se formira diskurs o njegovim romanima. Na primeru *Dom Kihota* (2018), sagledanom na fonu ukupnog opusa ovog pisca koji je od prvog dela dosledno sučeljen književno-jezičkim kanonima i vladajućoj estetici, ukazujemo na izazove koje pred kritiku i čitaoce stavlja njegova recepcija. Postavljajući pitanje kontekstualizacije dela Vladana Dobrivojevića u srpskoj književnosti, preduzimamo kritičko čitanje *Doma Kihota*, služeći se Izerovim konceptom implicitnog čitaoca.

Ključne reči: Vladan Dobrivojević, *Dom Kihota*, poetika, recepcija, antropološka slika, alternativa, implicitni čitalac.

Sam termin *alternativa* (pa tako i ono što je *alternativno*) podrazumeva nekakav relacioni odnos: nešto je alternativno tek u odnosu na ono što je centralno, priznato, opšteprihvaćeno, visoko vrednovano i stoga u sebi sadrži kritičku dimenziju, odnosno podrazumeva proces vrednovanja. Pojmom *alternativno* definišu se odnosi na kulturnoj sceni više no prirodna ponuđenog dela. U istoriji kulture najčešće su sami stvaraoci vezivali pojam alternativno za svoje delo, sugerišući vlastitu sučeljenost mejnstrimu i naglašavajući da je takav stav prema aktuelnoj kulturnoj produkciji nešto u isti mah oblikotvorno i smisaono važno za njihovo stvaralaštvo. Kada je o književnosti reč, termin koristimo ponajviše u metaforičnom smislu – ovde sa ciljem da osvetlimo jedan opus koji i po svom sadržaju, i po svojoj formi, i po načinu na koji je vrednovan predstavlja svojevrstan fenomen u savremenoj srpskoj književnosti, a zbog svakog od ovih razloga ostaje izvan njenog centralnog toka. To doprinosi utisku da ovaj opus pripada paralelnoj struji srpske književnosti, nekakvom alternativnom delu – utoliko pre što je u samom posezanju za terminom „alternativa“ sadržano preispitivanje odnosa centra i periferije, tzv. mejnstrima i margine – koji uporno narasta i uporno ostaje neprimećen.

Čak i ona svima vidljiva svojstva opusa Vladana Dobrivojevića – veliki obim romana, struktura rečenice, intertekstualnost – jasno upućuju da nije uobličavan sa idejom alternativnog postojanja, već da je autor na umu imao najvažniju struju

evropskog romana i ukupnu književnu tradiciju. Međutim, mesto ovog pisca i njegovog opusa – a Dobrivojević je 2009. objavio svoja Sabrana dela u 15 knjiga (mada je do trideset i pete godine života već napisao svoje najznačajnije romane) – u savremenoj srpskoj književnosti, nedvosmisleno govore da ovaj postoji kao njen paralelni tok: voluminozno delo, upadljivo različito od svega postojećeg na književnoj sceni, koje u čitaocu izaziva utiske poput *fascinantno, neuporedivo, zbunjujuće, ponekad raspričano*, dosledno je izvan svih procedura koje verifikuju književno postojanje (književne promocije, prikazi, medijsko pojavljivanje, nagrađivanje). Ne bi bilo ništa neobično u tome što delo jednog autora ostaje bez odjeka u javnosti (kritika uvek reaguje na manji broj dela iz ukupne književne produkcije, što nepročitani pisci prečesto personalizuju), ali u slučaju V. Dobrivojevića postoji jedna ključna razlika: Dobrivojevića vrednuju „uz reč“, tako da o njegovom delu u stvari postoji sud, samo nenapisan, a često ide i pre dela. Za njega se, još od 1998. vezuje etiketa „skriboman“, a tek retko se o tome ostavi pisani trag. Takav trag, na primer, ostavlja Igor Perišić u svojoj knjizi *Ženski portreti* (2017), koja je zadobila znatnu medijsku pažnju a obaveštava kulturnu javnost da nema razloga da gubi vreme čitajući bezvredne romane Vladana Dobrivojevića, eksplicirajući da je reč o skribomaniji. U kratkom pasusu kritičar vrednuje knjigu o Dobrivojevićevom opusu i ukupno Dobrivojevićevo delo, bez ijednog jedinog argumenta,¹ pokazujući nam već i time da je njegovo čitanje validno tek ako ga razumemo na fluidan način Pjera Bajara. Ovaj je pod „čitanjem“ podrazumevao sve načine na koje se čitalac susreće sa knjigama, od posmatranja korica do prelistavanja, jer mu svaki od tih načina omogućava da stekne uvid u nepročitanu knjigu i iznese sud o njoj, tvrdeći da se pojedinačni diskursi o knjigama i ovako pre svega odnose na tuđe diskurse o knjigama. Perišić se, dakle, posvedočuje kao pristalica Pjera Bajara, koji je smatrao da čitanje knjige nije preduslov za njeno vrednovanje (Bajar, 2008: 16) – sud se može doneti na osnovu onoga što se o knjizi čulo ili pročitalo. Autor *Ženskih portreta* priznaje

„da nije pročitao ni retka Dobrivojevićeve proze, osim onoga što je citirano u knjizi *Potruga koja jesam*. A to je bilo sasvim dovoljno za površan ali neodoljiv zaključak da se radi o skribomaniji s one strane kreativnog uma. (...) Pored najbolje književnokritičke volje,² razlozi za neodmereno vzdizanje ovog pisca ostaju nedokučivi. Kada bi bili raskrinkani, možda bi mogli postati materijal za neku tabloidnu ili prevrednovano biografsku istoriju srpske književnosti u kojoj bi se ispitalo ima li kakvih privatnih motiva za nastanak knjige“ (Perišić, 2017: 124).

Kratak pasus Perišićeve knjige posvećen Dobrivojevićevom opusu,³ potvrđuje da u književnom životu važnu ulogu ima jedna vrsta vrednovanja i kritike, koju bismo ovde, jer stoji uz onu napisanu, pa čak i uz izgovorenu u obliku koji podrazumeva javnost (promocije, radio emisije o književnosti, tribine) nazvali jednostavno

¹ Ali uz insinuacije kojima je mesto u tzv. žutoj štampi a ne u delu koje pretenduje da bude književno-naučno.

² U koju, na naše zaprepašćenje, ne ulazi čitanje knjiga o kojima se piše.

³ Perišićevo nesnalazjenje u poimanju intelektualnog poštenja prisutno je i na drugim mestima ove knjige, ali bi nas elaboracija ove pojave odvela daleko izvan naše teme.

alternativnom, jer se ne pojavljuje u uobičajenom obliku književne kritike, a ipak postoji na bitan način i, očigledno, ima važnu ulogu u formiranju diskursa o jednoj knjizi. O kome je dopušteno pisati ovako kako Perišić piše o Dobrivojeviću? Zašto se kritičar oseća komotno da piše na ovakav način o jednom autoru? Da li je to stoga što oseća (i zna) da je to što piše uglavnom u saglasju sa postojećim diskursom o Dobrivojevićevom opusu?

Opus Vladana Dobrivojevića – rana zbirka poezije i desetak romana, među kojima su zastupljeni dva diptiha i dve trilogije – u neobičnom je statusu: ovog pisca malo ko čita i preporučuje (izuzeci se mogu izbrojati na prste jedne ruke), čak ni urednici izdavačkih kuća (mada se kao recenzenti njegovih romana iz devedesetih godina pojavljuju Svetlana Velmar Janković, Jovica Aćin i David Albahari). A ipak je Vladan Dobrivojević stvorio čitavu jednu književnost – u tom, uz opus Borislava Pekića, najobimnijem delu srpske književnosti koja nam je poznata, prisutna je kritička slika sveta, majstorsko služenje književnim sredstvima, sasvim retka jezička iznijansiranoš, fascinantno poigravanje žanrovima i književnim predlošcima – te bi i po tome već predstavljao svojevrsan fenomen, a kada tome dodamo odsustvo kritičkih tekstova ali prisustvo glasnog odbacivanja (v. Perišić, 2017), onda ovaj pisac i njegov status postaju takva zagonetka, da odsustvo želje da se ova razume možda ponajviše govori o našoj intelektualnoj ravnodušnosti.

A Dobrivojevićev opus je toliko upadljiv (u najboljim slučajevima zanosi, a u najgorim iritira, često izazivajući konfliktna osećanja⁴), da je pre umeće i veština ne primetiti ga. Stoga se moramo na ovom mestu zapitati koji je to književni kontekst u koji se mogu postaviti romani Vladana Dobrivojevića da bi pisanje o njima uopšte imalo smisla u srpskoj književnosti?

„Ako govorimo o Vladanu Dobrivojeviću, posve apartnoj figuri ne samo srpske književnosti nego doista i šire, nadaje se kao obavezno spomenuti rečene autore“ – kritičar pominje Sola Beloua, Hamvaša, Pouisa, Malkolma Laurija – „jer tek kroz njih on stječe (...) okvir u kojemu barata svojim zanimljivim idejama, pa čak i nešto malo više od okvira, gotovo pa literarne sudrugove“ (Grgić, 2019: 6).

U srpskoj književnosti Vladana Dobrivojevića možemo meriti samo njim samim, što je poruka koju šalju obe strane: i oni retki koji delo visoko vrednuju i oni brojniji koji preko njega prelaze s prećutnim dogovorom o tome da je reč o skribomaniji. Na koji način pisati o promenama u tom opusu, iznijansirati vlastite kritičke sudove, uporediti književna sredstva kojima autor posreduje sliku megalopolisa u *Nostalgiji* sa onima kojima predstavlja rijaliti u *Domu Kihota*, na primer, kada je njegov status ostao zaleđen u vremenu, između dva kontradiktorna, nepomirljiva suda, s tim što negativan sud nikada nije elaboriran, a ipak suštinski određuje mesto ovog pisca u književnosti. S jedne strane, „jedan od najvećih pisaca koji se pojavio unazad 30 godina“, kako Dario Grgić ispisuje na korici *Doma Kihota*, s druge strane skriboman.

Obim Dobrivojevićevih romana u isti je mah i najmanji razlog zbog kojeg se ne može ni očekivati njihova široka popularnost i čitanost. Filozofsko-metafizičko

⁴ Utisak sličan onom koji u nama izaziva *Duga gravitacije*.

ustrojstvo tih romana, jezički raspon (od vokabulara do razgranate sintakse), slika sveta predočena sa svom zamislivom kritičnošću i centralno, rekli bismo duhovno ustrojstvo tih romana, sve je to nešto što je udaljeno od populističkog duha koji je i te kako vidljiv u književnosti (zapravo preovlađujući). Ukratko, Dobrivojevićevi romani su šokantni po svom obilju, i njihov put do čitaoca ni u kulturno razvijenijim sredinama od naše verovatno ne bi bio neposredan.

Međutim, u Dobrivojevićevom opusu postoje dva, ne jednako dobra zaokreta: prvi se dogodio nakon *Sobe nadohvat vulkana*, *Legende o zemlji zrikavaca* i *Laide, plime sa dva dna*, romana nakon kojih se pisac otiskuje u stvaranje svojih trilogija enciklopedijske forme i sadržine koje nemaju pandana u srpskoj književnosti i drugi koji započinje sa *Splavom meduza* i nastavlja romanom *Dom Kihota. Zenon i Zaratustra*, objavljen 2019. nastavlja se strukturno i sadržinski na trilogije, a obimom nevelika knjiga *Odatle dolaze anđeli*, mada objavljena iste godine, zapravo pripada prvom periodu stvaranja, budući da se sastoji od jednog broja umetnutih priča *Sna vodoslikara* i predstavlja jezgro ovog opusa, pa i najbolje stranice koje je Dobrivojević napisao. Naš je centralni utisak, pri susretu sa poslednjim Dobrivojevićevim romanima, taj da se pisac više nikome ne obraća – implicitnom čitaocu, da se poslužimo tim važnim konceptom Izerove teorije čitanja, ostavljeno je tako malo prostora (tako je malo tzv. praznih mesta, onih koja su zapravo poziv čitaocu da sadejstvuje), da se stiže utisak da u samom tekstu ne postoji ono ključno „mesto“ sa kojeg je čitaocu uručen poziv na interakciju (Izer, 2002: 144). Čini se da je *Dom Kihota* izrastao iz slabih mesta piščevih trilogija, a to su pre svega bila ponavljanja i shematizam – ta je slabost vidljiva u trećem tomu *Sna vodoslikara* (u važnoj epizodi na završetku trilogije niz junaka, ma koliko jezički raznoliko, kazuju istovetan sadržaj i razumevanje takvog piščevog opredeljenja ne umanjuje čitaočevu iritiranost). Ipak, bilo je to zanemarljivo u odnosu na vrednosti celine – u *Domu Kihota* to je ključno svojstvo koje kreira tromi ritam romana, satkan isključivo od deskripcije.

U romanu *Dom Kihota* autor prikazuje junake rijalitija, smeštene u Toboz, gde su iz najrazličitijih motiva pristali da žive u uslovima stalne izloženosti kamerama, a prostor je (reč je, inače, o književnom toponimu, poznatom iz Servantesovog romana) podeljen na dva dela: s jedne strane, postoji nešto kao pučki, a s druge, recimo tako, elitniji deo, odnosno u strukturi romana prvi deo je „Toboz“, a drugi „Palate ostvarenosti“. I dok dolazi do prodora jednog sveta u drugi, što pokazuje da je njihovo razlikovanje tek formalno, a čitava atmosfera ključa prepoznavanjem apokaliptičnog scenarija, s druge se strane odvija drama spasenja: sav spasenski potencijal smešten je u jedan jedini istinski, empatičan ljudski odnos. Time se autor nalazi u okvirima svoje ključne teme: svi su njegovi romani priča o velikim i većitim pitanjima, ispričana na različite načine. I Isidorov put u *Snu vodoslikara* put je duhovnog sazrevanja i spasenja, Natanailov put u *Nostalgiji* isto tako. Ali, Isidor je išao na Istok, Natanail na Zapad, obojica su se borila sa sistemom, prepoznajući ga na različitim mestima, shodno vremenu kome pripadaju, a obe trilogije čitaoca su mogle da zanesu na različitim nivoima njegove uključenosti u roman, nudeći brojne mogućnosti: samom fabulom, razigranom maštom, jezičkim medaljonima, erudicijom, metafizičkom dimenzijom, poigravanjem sa književnim predlošcima, implicitnom

poetikom ugrađenom u sve slojeve romana tako da je jednako izražavaju junaci i događaji. A ponajviše svojstvom koje se od književnosti u poslednjem veku ne očekuje, te i time ispisujući jedan opus koji paralelno postoji sa savremenom srpskom književnošću, čak i da ga na tu paralelnu tračnicu nije smestila književna kritika: pozivom za duhovnim buđenjem. Dobrivojević je ukrštanjem srednjovekovlja i moderne književnosti (pa i postmoderne, u formalnom smislu⁵) poetički opravdao, a zavodljivom i raskošnom književnom igrom izneo taj poziv. U *Domu Kihota* čitalac nije uistinu pozvan. Autor koji nam daje jednu poraznu antropološku sliku samozagledanosti, u kojoj je poimanje stvarnosti izjednačeno sa vlastitom fiks-idejom i uporno govori o „sudbinskom značaju drugog čoveka“ (Dobrivojević, 2018: 222) – antropološka slika i jeste tako groteskno izobličena jer su to svi junaci zaboravili, a potencijal spasenja leži upravo u odnosu u kome se prepoznaje značenje drugog čoveka – svoga čitaoca opredmećuje. Stotinu likova ovoga romana i nisu junaci u pravom smislu te reči, već figure uhvaćene u pojedinačnim ulogama, življenim stereotipima i svim mogućim neautentičnostima. Stoga i svoja imena nose tek kao trenutne oznake, a roman je opsežan katalog njihovih promenljivih stanja, na koja su svedene njihove egzistencije. Kontinuirano teče intrigiranost kamerama žitelja Toboza, i razvija se kroz niz nagađanja, slutnji, pa i nastojanja da se pobegne od istine da kamera i nema, da su one tek metafore njihovih međusobnih uhođenja i potrebe za važnošću. Zapravo je slika Toboza sazdana od niza fragmenata, koji svedoče o odsustvu sposobnosti da se ikakva drugačija stvarnost, sem one sazdate od međusobnih, uzajamnih odraza, pojmi.

Čovek je izgubio svet, i autor to pokazuje gradeći svoj roman od niza fragmenata koji se poput kadrova slažu jedan do drugog (na kadriranje nalikuje pre svega predočavanje pokreta i fenomena u prostoru – zvuka zvona, pojava senke na zidu, ali i ljudske figure u pokretu – iz višestruke perspektive), sa ciljem demontaže svakovrsnih društvenih i individualnih obmana i samoobmana u kojima živi banalni čovek našeg doba. U *Domu Kihota* reč je o stalnim metamorfozama usled ljudske nepostojanosti, a nad Tobozom dominira pre svega unutrašnji prostor koji formira mreža po svom značenju površnih, ali po intenzitetu zavisnosti sudbinskih odnosa. Autor pokazuje šta sudbina ljudi jeste, nasuprot onome što bi trebalo da bude: u prvom redu, samorealizacija.

Izveštačen jezik, u velikoj meri apstraktan (što je znatno ublaženo u drugom delu knjige), povećava autorovu distancu u odnosu na likove, što je već postignuto njihovim svodenjem na status figura, te njihovim grotesknim prikazivanjem, ali za posledicu ima i čitaočevu distancu: razorna kritika je dovedena do usijanjanja, ali čitalac ostaje na obodu, gde i pisac, samo se nalaze na različitim stranama – jedan tumači, drugom se tumači. A čitalac je, kako zaključuje Izer, imajući na umu čitaoca upisanog u tekst,⁶ „definiran time što knjiga od njega traži“ (Izer, 1989: 56). Do-

⁵ O tome svedoči odnos prema istoriji, poigravanje nizom književnih aluzija, parafraza, korišćenje književnih predložaka, fluidnost žanrova, narušavanje granica fikcije i ne fikcije, poigravanje višestrukošću pripovedača (više o tome: Ahmetagić, 2002).

⁶ Posredstvom koncepta implicitnog čitaoca u Iverovom fokusu se nalaze strategije ugrađene u delo, kojima autor usmerava reakcije svoje publike na tekst i njihovo konstruisanje značenja.

brivojević nije učinio dovoljno da se čitalac u prikazanim figurama prepozna, i to ne stoga što ovaj to ne bi mogao intelektualnim odabirom, ali nema onog dubljeg, upečatljivog i u književnosti, po našem mišljenju, jedino i validnog prepoznavanja, i time je propustio mogućnost komunikacije sa njim. Stoga je zadivljujuća piščeva koncentracija na kretanje figura po prostoru Toboza, sa svim njihovim strastima, strahovima, paranojama, dosadom, iz kojih vidimo da je čovek možda ponajmanje racionalno biće, čiji se najvažniji zaključci rađaju iz nejasnih emotivnih stanja, ali analitičko i opesivno, udruženi ovde kao i u ranijim delima, nisu praćeni najfunkcionalnijim estetskim rešenjima. Dobar su primer brojne književne reference (neke od figura su imenovane kao Mefistofel, Faust, Miškin, Margareta) kojima autor ostavlja trag o vlastitoj zaigranosti, ali u toj igri čitalac ne može da učestvuje, jer nije ni uvučen u igru, već u sled autorovih rezonovanja. A trebalo bi da književni tekst „aktivira imaginaciju čitaoca, kako bi i on učestvovao u domišljanju, jer čitanje pruža zadovoljstvo samo ako je aktivno i kreativno“ (Izer, 2002: 142).

Uostalom, sve figure svedoče o samoopravdavajućim narativima kao dominantnom odnosu prema sebi, pa je razlika između onoga što uistinu žive i onoga što govore da žive tako velika da do čitaoca dopire samo autorov sud o njima: prikazujući prazninu i odsustvo istinskog života svojih likova/figura, autor ne stvara atmosferu iluzije življenja, nego nam o toj iluziji govori, zbog čega je čitalac i sveden na pukog posmatrača. Slika „usamljene gomile“ prisutna je bila i u *Nostalgiji*, ali ovde je još zaoštrenija: niko nikog uistinu ne vidi, niti vidi išta. Figure ne postoje, o njima se samo suđi, što znači da bi čitaočev motiv za savlađivanje obimnog teksta trebalo da bude gorljiva želja da čuje autorove prekomerno stilizovane rečenice⁷ a da za uzvrat ništa ne doživi. A ipak, „bez elemenata neodređenosti, bez praznina u tekstu, mi ne bismo bili u stanju da aktiviramo svoju imaginaciju“ i stoga se autori ponajviše moraju čuvati od iskušenja da donesu „pred oči svog čitaoca *cijelu* sliku“ (Izer, 2002: 149, 148).

Dobriivojevićeve figure su poput posuda prepunjenih vodom, od čijeg se mreškanja oblikuju najrazličitije, često zastrašujuće slike, i sa tim iluzornim slikama jedino još i žive u nekakvom odnosu. To su filteri kroz koje vide i sebe i bližnjeg i svet, što znači da ne vide ništa, da su svet poistovetili sa fiks-idejama, koje su dobile status božanstva. Svetom vlada autoreferencijalnost, a Fukoov panoptikum nalazi se u nekakvom središtu svakog Dobriivojevićevog pojedinca, samo što stalno nadziranje ne znači i viđenje – naprotiv, ono ometa viđenje, ali zato uzrokuje proizvodnju događaja. Na mestu izneverene verodostojnosti, nalaze se najizopačenije strasti, a osnovno svojstvo ljudskog roda, kako u *Domu Kihota* tvrdi Dobriivojević, to je *pre-rušeno okupljanje*.

Uostalom, samo svodenje likova na figure, te deskripcija i analiza njihovog stanja često ispresecana lažnim samouvidima utiče na jednosmeran odnos autora prema likovima, odnosno na vidljivu konstrukciju ovog dela. Eksperimentalnost koja je inherentna Dobriivojevićevoj poetici ovde je možda najvidljivija u činjenici da su sve

⁷ Naracija gotovo prerasta u manirizam, a javljaju se rogovatne formulacije: „s nadmoćnim osećanjem potvrde očekivanja“; „sagledavanjem ipak održivog važenja udruženosti“, „kao pokrećućem razlogu neumoljivosti grča“ (Dobriivojević, 2018: 57, 59, 67).

te figure i same tek verbalni znaci. Isuviše je vidljivo da je sve u funkciji ideja, što *Dom Kihota* dovodi u blizinu konceptualizma, odnosno čini ga opsežnim i dosadnim katalogom. Za poznavaoca Dobrivojevićevog opusa, već od polovine romana nema nikakvih iznenađenja, a čitalačke utiske pri susretu sa takvim tekstom opisao je Wolfgang Izer: „Što tekst više potvrđuje očekivanje koje je na početku izazvao, to mi postajemo svjesniji njegovih didaktičkih namjera, pa u najboljem slučaju možemo samo prihvatiti ili odbaciti tezu koja nam se nametnula. Obično već sama jasnost takvih tekstova čini da poželimo osloboditi se njihovog zagrljaja” (Izer, 2003: 144).

Stoga smo ne malo iznenađeni pogovorom Dobrivojevićevog romana, „O Domu Kihota kao totalnom romanu“, izašlim iz pera izvesne Valentine Polovinkine. Sa svim što tvrdi ova autorka, o kojoj nikakve činjenice nismo mogli da utvrdimo, niti da pronađemo neki drugi tekst izašao iz njenog pera (katalozi dveju ruskih nacionalnih biblioteka, u kojima nalazimo naše knjige, ne daju nikakav podatak o autorki ruskog prezimena), mogli bismo se složiti, osim sa činjenicom da svoje vrednovanje – a pokazuje se kao izvanredan poznavalac evropske romaneskne tradicije i najvećih evropskih romana među koje smešta Dobrivojevićev opus – izvodi upravo iz ovog romana. S obzirom na erudiciju koju u tom pogovoru pokazuje, očekivali bismo najpre njenu bogatu bibliografiju, a potom i da pre no što iznese svoje tvrdnje, posegne i za drugim delima pisca čiji ju je roman toliko očarao (isto očekujemo i od Perišića, utoliko pre što on vrednuje ukupan Dobrivojević opus). Tekst o tome ne ostavlja trag. Stoga, a melodija i struktura rečenice, pa i sam izbor reči Valentine Polovinkine ne igra u tome malu ulogu, verujemo da je reč o književnoj mistifikaciji samog autora: svojevrsnoj autorskoj reči na kraju u kojoj se precizno objašnjava delo. Dobrivojević se tako poigrao sa samim okvirima teksta, prekoračujući prostor koji uobičajeno pripada piscu, u najmanju ruku, provocirajući recepciju ili kritički odgovor.

I u ranijim Dobrivojevićevim delima nalazimo elemente romana s tezom, ali se ni *San vodoslikara*, niti *Nostalgija*, u tome ne iscrpljuju. Ako je u obe trilogije, a zapravo u ukupnom Dobrivojevićevom delu, dosledno suprotstavljen život pojedinca, koji je usmeren na uzrastanje u Ličnost,⁸ životu savremenika, ta je tema razvijana u razbokorenom narativu u kome se nalaze brojni žanrovski elementi. Tako *Nostalgija* ima elemente utopijskog, viteškog, kriminalističkog, obrazovanog, detektivskog i naučnofantastičnog romana, poigrava se i filmskim žanrovima, pre svega trilerom i hororom, a sve to obilje je usmereno ka filozofski zaokruženom promišljanju smisla i značenja stvarnosti, te smisla pojedinačnog života na fonu sudbine čovečanstva. Dobrivojević iznenađuje povezivanjem udaljenih pojava, junaka i fenomena (na primer, u sudbini junaka stripa prepoznaje strukturu života i sudbinske izazove starozavetnog proroka – u diptihu *Ime vir*), začuđuje i zaprepašćuje zavodljivom pričom, raskošnom fabulom i dubinom, ali i negovanjem klasičnih ideala simetrije, harmonije i sklada, koji se probijaju kroz tzv. postmoderne formalno-stilske odlike. Kada tome dodamo centralnu strast ovog autora ka pripovedanju o duhovnom razvoju pojedinca

⁸ Ličnost kao pojam i doživljaj iznedrili su Kapadokijski oci iz druge polovine četvrtog veka (Vasilije Veliki, Grigorije iz Nih, Jovan Bogoslov), te potom u 7. veku Maksim Ispovednik, a među savremenim pravoslavnim teolozima naročito pergamski mitropolit Jovan Zizjulas i Hristo Janaras.

do integrisane jedinice posredstvom odnosa prema Celini, i ogroman raspon njegovog stvaranja od poetsko-meditativne proze ranih romana do svojih velikih sinteza, nemamo nimalo sumnje u to da je reč o izrazitom talentu čije su moći prikazivanja i iskazivanja izvanredne. U svom razvoju Dobrivojević polazi od antropoloških sagledavanja i kreće ka metafizičkom romanu: nema u srpskoj književnosti romana u kojima je ispisana himna Bogočoveku ni u toj meri, ni na taj način na koji je to učinjeno kod njega. Svest o postojanju Apsoluta i traganje za njim, to i jeste pravo izvoriste ovog opusa, u čijem se središtu nalazi bogoslovski pojam Ličnosti, kojim se prevazilazi partikularan karakter psiholoških istina. Razvoj centralnih Dobrivojevićevih junaka (a uglavnom je reč o umetnicima) u duhu je teologije teozisa, stoga su njegovi romani velike duhovne avanture. U Dobrivojevićev opus, koji kazuje o različitim oblicima izneveravanja izvornosti i nužnosti povratka verodostojnom stanju bivstvovanja, utkana je teološka ontologija (ličnost poistovećena sa bićem). Njegov je junak „homo mikrotheos” (Hamvaš 1999: 32), a stvaralaštvo je shvaćeno kao teurgija, odnosno sa-stvaralaštvo s Bogom u svakodnevnom preoblikovanju čoveka.

Kada u svom *Snu vodoslikara* Dobrivojević situira svog naratora u polarne predele budućnosti, nakon svetske kataklizme, gde ovaj iščitava ikone srednjovekovnog zografa – i centralnog junaka Isidora – zaveštane u ledu, odvija se susret tumača i „teksta”: i to je praslika aktivnog odnosa koji čitaocu omogućava sam „ikonostas duše”. Stoga je *San vodoslikara* zajedničko delo dva posvećenika, zografa iz 14. i tumača iz 23. veka, apoteoza susreta stvaraoca i posvećenog čitaoca, koji i sam postaje stvaralac, jer ga na to ovlašćuju kako lične dispozicije tako i samo delo. Takav poziv čitalac ne dobija na stranicama *Doma Kihota* i njegov se entuzijazam na polovini romana gubi: stoga svi autorovi pronicljivi uvidi u zajednicu ljudi svedenih na sopstvene fiks-ideje ne porađa željeni estetski učinak. Utoliko pre što je i sam jezik ovog romana na neki način ispošćen, te iskaz da je jezik organ duha ostaje tvrdnja lišena one punoće sveta, onih raznolikih „puteva opštenja” o čijem je bogatstvu Dobrivojević svedočio u svojim ranijim romanima.

Konstrukcija, tako vidljiva u *Domu Kihota*, smetala je i čitaocu *Splava meduza*: u oba romana fabula je tek kostur koji omogućava pojavljivanje junaka, njihove interakcije, kretanje kroz prostor ili duge monologe: autor daleko neposrednije nego što je to bio slučaj u ranijoj stvaralačkoj fazi iskazuje svoje ideje, lišavajući nas gotovo svega ostalog – onoga od čega se, po našem mišljenju i tvori književnost. Zašto pisac izvanrednih izražajnih moći čini takve izbore? A da je reč o svesnom htenju svedoči već dvotomni roman *Zenon i Zaratustra*, objavljen naredne, 2019. godine, kroz koji defiluju, spojeni simbolikom broja sedam, na karakterističan, dobrivojevićevski način, poznat ponajviše iz *Nostalgije*, slavni kompozitori (Šenberg, Štraus, Vagner, Šuman, Betoven, Mocart i Bah) i važni mislioci (Vitgenštajn, Hajdeger, Sartr, Lakan, Derida, Bodrijar, Delez), u priči koja blistavim stilom na koji nas je pisac navikao, preispituje status bića u čoveku i čoveka u svetu, u širokom vreme-prostornom luku, ostavljajući nas bez daha onako kako su to činile najbolje stranice ovog opusa. Osporavajući postojeće etičke, društvene i estetičke obrasce, Dobrivojevićevo delo se ne pojavljuje tek kao provokacija, već kao prostor prikazivanja realizacije ličnosti, prostor tema o kojima srpska književnost nikada nije pisala. I nikada tako. I da je

kritika blagonaklona, ili bar dovoljno intelektualno radoznala, morala bi priznati da je reč o pisanju kakvo srpska književnost nikada pre nije videla i uložiti daleko veći napor u razumevanje ovog fenomena od onog koji je neophodan za etiketu „skriboman“, koja, uostalom, tako malo znači, a tako snažno deluje.

Na fonu ukupnog Dobrivojevićevog opusa *Dom Kihota* je roman u kome se oštra antropološka kritika saopštava novim sredstvima: provokacija (a o tome svedoči i književna mistifikacija u vidu pogovora) ovde igra važnu ulogu i, čini se, upravlja nizom autorovih izbora. To je knjiga velike negacije, snažnog i opsesivno strukturiranog otpora postojećem, pre svega postojećem formatu čoveka i njegovog sveta, koja je ovde mnogo dominantnija od pozitivne projekcije koja je takođe uvek sadržana u romanima ovog pisca. Dobrivojević nas hotimično provocira, posežući u tom procesu za poistovećivanjem likova sa verbalnim znacima i sračunatom multiplikacijom manje-više sličnih fragmenata, ali u čitaocu, čak i kada ovaj razumeva ideju utkanu u taj proces, ne pobuđuje interesovanje da čitalački proces dovrši. Za to je potrebno, po našem mišljenju, ne samo ukazivanje na čitaočevu dremežljivost (a sadržina romana, između svega ostalog, i to čini), nego i njeno uspešno razaranje umetničkim sredstvima koja ne previđaju čitaoca, zadržavajući bar malo poštovanja za njega. To se, nažalost, u *Domu Kihota*, ne događa: implicitni čitalac je tek puki primalac autorovih rezonovanja i elaboracija.

No, ovde treba biti oprezan i ne mešati poštovanje čitaoca sa konformiranjem njegovom devalviranom ukusu, utrnuoj pažnji ili ideološkom obzoru koji se kao poželjan i društveno prihvatljiv anticipira, čemu se Dobrivojevićev opus uporno suprotstavlja, obezbeđujući i na taj način postojanost svog alternativnog položaja, onog s kojim se uistinu ne računa.

Izvor

- Добривојевић, В. (2009). *Сан водосликара*, I–III. Београд: Драслар-партнер.
Dobrivojević, V. (2017). *Splav meduza*. Београд: Књиге Obradović SM.
Добривојевић, В. (2018). *Дом Кихота*. Београд: Чигоја штампа.
Добривојевић, В. (2019). *Зенон и Заратустра*, I–II. Београд: Чигоја штампа.

Literatura

- Ахметагић, Ј. (2002). *Потрага која јесам: о прози Владана Добривојевића*. Београд: Драслар.
Вајар, Р. (2008). *Како да говоримо о књигата које нисмо прочитали?*. Београд: Службени гласник.
Гргић, Д. (2019). Зенон и Заратустра – књига страве и памети. У В. Добривојевић, *Зенон и Заратустра*, I (стр. 5–11). Београд: Чигоја штампа.
Намваš, В. (1999). *Хришћанство: Scientia sacra II*. Београд: Dereta.

- Izer, V. (1989). Interakcija između teksta i čitaoca. *Književna kritika*, XX, 3, 51–60.
- Izer, V. (2003). Proces čitanja: jedan fenomenološki pristup. U Z. Lešić (Ur.). *Poststrukturalistička čitanka: nova čitanja*. Sarajevo: Buybook, 141–158.
- Перишић, И. (2017). *Женски портрети*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Половинкина, М. (2018). О Дому Кихота као тоталном роману. У В. Добривојевић, *Дом Кихота* (стр. 591–606). Београд: Чигоја штампа.

Jasmina Ahmetagić

THE ALTERNATIVE LITERATURE OF VLADAN DOBRIVOJEVIĆ

Summary

While keeping in mind the entire opus of Vladan Dobrivojević, an author who has been, from his very first work, consistently opposed to the dominant aesthetic and literary canon, we focus on his 2018 novel *Dom Kihota* to draw attention to the challenges his work's reception placed in front of his readers and critics. In his voluminous opus, Dobrivojević examines various forms of anthropological disjointedness and the preconditions for living authentically, while proposing a value system deeply opposed to contemporary conformity. Due to this, but also due to the works' voluminosity, their philosophical and metaphysical structure, linguistic range, their perception of the world, and especially because of the underlying call for a spiritual awakening, Dobrivojević's opus stands isolated, eluding comparison to the works of his contemporaries. We supported the claim that his opus belongs to a parallel current of Serbian literature, an alternative stream—especially as the use of the term “alternative” implies an examination of the centre-periphery relationship—with the attitude of literary critics towards it. The widespread negative judgment of Dobrivojević's prose has never been elaborated on, it hardly extends beyond attaching labels, but it is the primary deciding factor in forming the discourse around his books.

Against the background of Dobrivojević's opus, *Dom Kihota* stands out as a book of great negation, a book of strong and obsessively structured resistance to the existing order, primarily the current format of human beings and their world, which is much more dominant than the positive projection consistently included in this writer's novels. We examined the status of the implied reader in *Dom Kihota* and showed that an entire series of the author's choices, which is elaborated upon in the afterword, is ruled by the desire to provoke. The paper argues that this fact is the defining reason this novel did not reach the aesthetic value we are so used to from Dobrivojević.

ahjasmina@yahoo.com

e konferencije sa opštim nazivom
teme relevantne iz ugla lingvističkih i
kurs, vreme, prostor, teorija i kontekst, već
politika, globalizacija, identitet, promene,
o su konferencije uvek bile tematski
alo uniformnost teorijskih i metodoloških
agledaju iz što više različitih, alternativnih
ativne perspektive, koje naročito nakon
staju veoma aktuelne i potrebne,

**ALTERNATIVE WORLD VIEWS
IN LITERATURE**

JEZIK, KNJIŽEVNOST, ALTERNATIVE

er the encompassing title *Language*,
t are relevant for linguistic and literary
heory and context, but also on the socially
ation, identity, changes, communication,
erences have always been thematically
oretical and methodological approaches;
topics from many different, alternative
ative perspectives, which, especially after
menon, become particularly relevant and

ns *JEZIK, KNJIŽEVNOST, ALTERNATIVES*

Dušica Ljubinković

University of Niš

Faculty of Philosophy

COMMONISM AND IDEOLOGY IN ALI SMITH'S "COMMON"

Abstract: This paper deals with alternative modes of human existence as presented in Ali Smith's short story "Common" (2009). Commonism, according to Nico Dockx and Pascal Gielen is a new radical ideology that is based on the values of sharing, common intellectual ownership and new social co-operations. The notion of the alternative will be examined through the analysis of the characters' in/capability to diverge from dominant ideologies as well as the analysis of the degree of alienation and liberation from both outside authority and one's "disunited existence" (Fromm 1956) which prevents one from accepting the alternative commonist ideology. The main goal is to examine how oppressive ideologies affect both adults and children presented in the story and to determine what enables them to seek alternative ways of dealing with existence and morality. This paper addresses how family and interpersonal relationships contribute to the development of one's method of dealing with the issue of human existence. Furthermore, the theoretical framework of the paper is based on Erich Fromm's and Eduardo Galeano's thoughts and writings on the state of human existence in the modern world, as well as Althusser's thoughts on ideology and its influences.

Key words: alternatives, Ali Smith, common, commonist, ideology, ideological state apparatuses

1. Introduction to Commonism

The very first sentence in the book *Commonism: A New Aesthetics of the Real* (2018) establishes that "every ideology is good at hiding the fact that it is one", which is what essentially makes it an ideology. The authors of the book point out that: "every ideology claims realism", and thus shapes society as 'real' and true; ultimately, something that ought to be accepted and not questioned. Furthermore, when one accepts any imposed ideology as true and lets it influence their perception, decision-making and judgment of both their own self and others, it becomes difficult to imagine an alternative. This brings to mind a phrase that is commonly attributed to Frederick Jameson and Slavoj Žižek, which states that: "it is easier to imagine the end of the world than it is to imagine the end of capitalism" (Fisher, 2009, p. 6). Of course, this statement is not exclusively tied to capitalism but can be applied to any deeply ingrained ideology or belief system, whether it be a political or religious one.

One possible contemporary alternative which emerges after a long period of neoliberalism, and which is still on the margins but slowly gaining attention,

is the commons. This belief system proposes that social relationships can replace those based around money and that peer relationships could develop new means of production. Moreover, most commoners concur that contemporary democracy no longer stands for true democracy, but that it merely serves the financial elite (Dockx and Gielen, 2018, p.54–55). It represents an alternative to neoliberalism which holds the negative image of an ideology that deceives the masses, just like all other ideologies which preceded it. Ultimately, commonism is still a cultural product that is not necessarily true or false¹ (Žižek, 2012, p.7), but it still claims realism and its proponents take a different approach by claiming awareness of that fact.

However, according to Belgian sociologist of culture, Pascal Gielen, commonism existed long before people talked about and had a concept of politics. In one of his interviews, he gives a simplified definition of what commonism stands for. He emphasizes that we can talk about common things or a system of commons and collective sharing of resources. These resources can be material, like water, air, other natural resources, space, etc.; and we can talk about immaterial resources such as language and culture, but also knowledge, history, shared traits, opinions, experiences, emotions and feelings. A simple example of commons would be a regular conversation between or among people, a conversation which is not regulated by any governing body and where the participants are not paid to talk to each other but are just exchanging things for free (“Pascal Gielen: On Commonism”, n.d.).

However, in order to grasp the meaning of commonism one first must understand the meaning of individuation. The notion of individuation starts with the belief that people are beings separate in their nature. Unlike the members of the animal world, who operate by relying on their instincts, humans are beings who are gifted with self-awareness and reasoning capabilities, which set them apart from the rest of the world. But humankind also yearns to liberate itself from this feeling of isolation and reforge its broken connection to the world. Fromm describes the condition of humanity by saying that:

Man is gifted with reason; he is *life being aware of itself*; he has awareness of himself, of his fellow man, of his past, and of the possibilities of his future. This awareness of himself as a separate entity, the awareness of his own short life span, of the fact that without his will he is born and against his will he dies, that he will die before those whom he loves, or they before him, the awareness of his aloneness and separateness, of his helplessness before the forces of nature and of society, all this makes his separate, disunited existence an unbearable prison. He would become insane could he not liberate himself from this prison and reach out, unite himself in some form or other with men, with the world outside (Fromm, 1956, p. 8).

Additionally, in his interview with Patrick Madden, Eduardo Galeano calls humanity “an archipelago of disconnected islands”, saying that we live in a world of separation in which a continual process of fragmentation occurs. First, a process of

¹ According to Žižek, ideology has nothing to do with deception or illusion and that it is not exactly true or false, because ultimately the ideological content itself does not matter, but the way it is related to others.

dis-integration starts within each one of us and then spreads to our relationships with others (Madden, 2001, p. 186).

However, before one attempts to reconnect, they must free themselves from the isolating prison of individuation. In order to achieve that, they must realise that they are imprisoned in the first place. However, obtaining a mindset in which one can realise the state of their imprisonment is far from an easy task. Namely, there are various external factors in the form of society and current dominant ideology, that operate based on the principle of separation which prevents the individual from attaining liberty. Furthermore, having spent too much time in a state of a “disunited existence” (Fromm, 1956, p. 8), humans are even more susceptible to manipulation and submission to the norms of the current dominant ideology.

In his essay *Ideology and Ideological State Apparatuses*, Louis Althusser points out how ideology can manipulate people to create a sense of false freedom within them. He explains how the mystery of man’s false freedom lies in the ambiguity of the term “subject”. Namely, a subject could either stand for a person responsible for their actions or a subjected being who answers to a higher authority. Althusser explains that the ambiguity is in the fact that: “the *individual is interpellated as a (free) subject in order that he shall (freely) accept his subjection, i.e., so that he shall make the gestures and actions of his subjection “all by himself”* (Althusser, 2014, p. 85).

By explaining his view of the position of people within society, Althusser is broadening the definition of an individual. No longer is an individual merely someone who is defined by their separation from the world around them, they are imprisoned in the world they live in, all the while still maintaining a false sense of freedom. Furthermore, Galeano, whom Smith directly quotes in her short story, says in his interview with Jonah Raskin that the dominant culture teaches us that the other is a threat, meaning that even our fellow human beings are seen as dangerous (Raskin, 2009, p.2). Additionally, being aware that the current ideology is also maintained through the employment of technological advancements, Galeano states:

We have become the servants of our machines. We are the machines of our machines. Without a doubt, the new tools of communication can be very useful if they are in our service- not the opposite. Cars drive us. Computers program us. Supermarkets buy us (ibid., p.2).

Therefore, one is made aware not only of the state of subjection that permeates the relationship between man and ideology but also of the nature of said subjection. Ideology keeps one in the state of individuation and imprisonment by creating a feeling within them that the outside world and its inhabitants pose a threat, thus contradicting the inner yearning for reconnecting with the world and healing one’s broken bond with it. Moreover, ideology takes advantage of cultural and technological inventions to further deepen and reaffirm man’s subjection within ideology. It uses tools such as computers and cars, and inventions such as money to make human beings feel like they are free and in power, whereas they serve to prevent them from finding love through reuniting and reconnecting with other human beings, nature and the world. Thus, human beings are unable to recognise the commonalities which

connect them to others. They are too immersed in their egocentric mindsets to realise that the cure for separation lies in recognising what they have in common with others, in recognizing the interdependence and interconnectedness among human beings as well as other species, as well as that: “no place is more important than any other place, no person is more important than another person” (Raskin, 2009, p.3). One could say that failing to see the common in others also prevents people from participating in the “universal human” (Tom Leonard, 2009, p.55).²

It is also important to note that the theme of fragmentation in literature has resurged at the turn of the 21st century as a possible way to deal with the contemporary, fast-paced life of social media and essentially meaningless overcommunication present in everyday life (Guignery and Drag, 2019, p.xi).

2. “Common”

2.1. Hugh Whittaker

Ali Smith’s short story contains four protagonists (Hugh and Katherine Whittaker, their son Lewis and his friend Eleanor) and is narrated from two points of view. The story begins from the view of the father, Hugh Whittaker, who offsets the story with his fairly egotistical musings where he gives insight into his thoughts on forgiveness and love. Namely, he briefly recounts the moment when his Achilles tendon snapped and declares that he forgives his wife for it. Even though his wife, Katherine, had in all reality nothing to do with his injury, his immediate reaction is to blame somebody else for the danger that his body was put in, showcasing Galeano’s belief that the dominant ideology is teaching people to perceive everyone as a threat:

In the split second when all he’d known was the kicked-by-the-invisible-horse-in-the-back-of-the-leg of it, the precise moment that his brain reasoned that Katherine (who had been a hundred yards away in reality, back in the car park, doing something at the boot of the car) *of course* was to blame, *had* to be to blame, *must* have caught him in the back of his calf with the toe of one of her prohibitively expensive shoes or the knife-sharp point of the shoe’s stiletto- he found himself thinking it: *I forgive her* (Smith, 2009, p. 115).

Although his thoughts are presented in third-person narration, his self-centeredness is inescapable. While praising himself for his existence and importance, he mistakes his self-centeredness for love and concludes that he forgives his wife because he loves her. However, his thoughts are constantly interrupted by the sound of birds going ‘hew hew hew’ which is phonetically similar to his name. The reader cannot help but feel imprisoned along with him inside his head, rationalizing that the outside world, in this case, his wife Katherine, is a threat upon himself, but that he, because he loves her, can graciously forgive her for her transgressions.

² In his poem “A Humanist” Tom Leonard talks about the “universal human” who is “inclusive and absolute, there is no individual outside it. This sense of the universal human is the home of all those who have won through to become themselves.”

Additionally, the third-person narration may also point to the sense of fragmentation and detachment of his inner being.

Hugh's egotistical musings are interrupted by Eleanor Fitzgerald, who decides to intrude upon the family's Sunday afternoon ritual. We become privy to the importance of Eleanor Fitzgerald as soon as Hugh opens the door for her. She simply walks in without any preamble and Hugh is left standing "between the two open doors" (ibid., p.117). Symbolically, the doors of his egotistical prison are blasted open for a short while and he is given the chance to free himself. However, this moment lasts merely a second before Hugh is overwhelmed with feelings of panic and anxiety at the intrusion and struggles to shut all the doors, foreshadowing that he is going to struggle against any attempt of liberation offered to him.

Throughout the short story, Eleanor constantly challenges both Hugh and his wife with her political beliefs by talking about historical events and human rights, making it slowly obvious that both know very little about the world and are quite disconnected from what is going on. However, the crucial moment in the whole interaction is when Eleanor directly questions Hugh's connection to the world by inquiring about what he had read in the paper that day. She presents him with a perfect opportunity for a prison break, an opportunity to realize that he is disconnected from the world and incarcerated within himself. When put on the spot, Hugh panics under pressure, because he is simply too afraid, too indoctrinated to break free. His whole being is alarmed at the possibility of acknowledging and admitting that he knows little of the world, of leaving the security of his imprisonment, so he breaks out in a sweat. However, his wife comes to his assistance when both see a threat in Eleanor and the process of liberation is stopped, with Hugh once again safe in his prison cell. In the end, he refuses to reach out and attempt to bridge together the disconnected islands of the archipelago, as Galeano refers to them. In order to create an emotional distance from the possibility of a breakdown, the perspective shifts to Hugh's son Lewis who notes:

His father had a line on his forehead. It was made of sweat.

Just one, Mr. Whittaker, Eleanor Fitzgerald said. Any single fact that you remember reading in the paper this morning.

I—uh, his father said. Uh—.

His mother interrupted.

What was that thing, Hugh, you told me this morning, about violins, she said.

His mother pinked, looked sheepish. His father looked astonished.

Yes, his father said. Violins. Wait. The really old kind, they're one of, of, the only things in the world that never lose their true monetary value in an economic downturn.

No matter how bad the downturn. There, Ellie. How's that for a fact? Eh?

He saw the look pass between his parents.

It meant: *gotcha* (Smith, 2009, p. 127).

2.2. Lewis Whittaker

The second point of view offered in the story is that of Lewis Whittaker. Even though he is the one who invites Eleanor to their home, during the whole visit he says very little. He is merely an observer of the interaction between his parents and Eleanor

and one of the few comments he contributes to the conversation concerns the origin of his name. Even though his parents named him after an island in Scotland where they went on their honeymoon, he prefers to tell people that he is named after his old neighbour, Heloise Chaplin, who broke out of the hospital before she passed away.

Reading his recollections about his neighbour makes it obvious how profound of an effect Heloise Chaplin had on his childhood. They bore no blood relation to one another, but she insisted he calls her Great Aunt Hel. She represented his one connection to the world, to other human beings. Through her photographs and company, he was able to gain insight into her century-old life and to establish a loving and caring relationship with another person. That relationship was strongly denied by his parents, who did not understand it and thought Heloise to be an insane old neighbour who only represented a threat to their reputation.³ His mother would deny any blood relation to her and would not allow him overnight hospital visitations.

Through his relationship with Heloise, Lewis, in a way, managed to transfigure and claim his reality. In his interview with Madden, Galeano talks about photographs being a transfiguration of reality because they depend on the angle of the photo, the point of view of the photographer and on where he is standing. He says that points of view are always subjective, “therefore, every act of creation, not just literature, is subjective” (Madden, 2001, p. 184). By phrasing it like this, Galeano is implying that one has the power to influence reality by offering their point of view, which would mean that it is not so much objective but composed of numerous subjective experiences. Smith uses a similar thought to illustrate different points of view within her short story. She contrasts the point of view of a father who is disunited with the world and too immersed within the dominant ideology to even think about liberating himself with the point of view of a son who was able to forge a connection with another human, is still not completely manipulated by ideology and can find commonalities and forge relations with people around him, thus creating an ideology and a reality of his own. Additionally, Smith contrasts their different understandings of love. While Hugh frequently throughout his musings mechanically asserts that he loves his wife, Lewis comes to his own conclusions about what love is. He observes his father and realises: “the terrible knowledge that your father was dial-up in an age of broad-band” (Smith, 2009, p. 122). Regarding his mother, he says that: “Love was the broken plates of a dinner service, thrown away in a black bin-bag as if the plates had never existed, the breakage had never happened” (ibid., p. 122). His thoughts on love are like himself— adolescent. He is still developing and therefore, his definitions of love have room for growth and improvement. The most important thing is that he is not imprisoned and disunited, like his parents, but that he is open to making connections and reuniting with the world, and thus one step closer to reaching the love which Fromm writes about (Fromm, 1956, p.9).

³ Such cross-generational relationships between characters are not uncommon for Smith’s writing – there is a similar one in her novel *Autumn* between Daniel Gluck, a 101 year old songwriter and 32 year old Elisabeth Demand who had been his next door neighbour as a young child.

2.3. Eleanor Fitzgerald and Katherine Whittaker

Eleanor's and Katherine's points of view are not included in the story, yet they have very important roles. Most information on Katherine is second-hand and comes from her husband, who portrays her as constantly occupied by her phone or her computer, with very little communication between the two of them. Hugh also mentions her preparing recipes from the newspaper and being upset because the local store did not have the necessary ingredients. She is completely disconnected from reality and under the influence of ideology through ideological state apparatuses and has become a servant of the machines she uses. The very communication devices she is constantly glued to serve to further isolate her from her family, and when she does engage, she communicates indirectly and plays the role of a "good subject" by reminding everyone of the rules of proper behaviour:

Maybe Ellie is finding it too chilly in here, his mother said to nobody in particular.

It meant: *she better do as I say right now*.

In fact, I'm the exact right temperature, thank you, Eleanor Fitzgerald said.

You won't be able to hear properly with your hat on, his mother said.

It meant: *it's your last chance* (Smith, 2009, p.119).

She constantly behaves in a manner of a perfect subject, working "all by herself" (Althusser, 2014, p.85), which is why it comes as a shock that, at the end of the story, she is the one who breaks free from her prison of individuation and not her husband. Her realisation comes as a delayed reaction to the interaction with Eleanor, and it does not just liberate her, it snaps her out of her state of disconnection. Oddly enough, she comes to her realisation while thinking about photographs. Namely, one of the previous comments during a conversation with her husband was about Eleanor being taken to the police station for taking photographs of the policemen. Katherine starts thinking whether that is illegal and since when, all the while "sitting there making the little noises — snap snapity snap snap snapity" (ibid., p.129). Again, there is an emphasis on the point of view. It seems as if one can break from the state of a "disconnected island" (Madden, 2001, p.186) by accepting the existence of different points of view, and the fact that what everyone has in common is that they are different from one another, paradoxically making them the same. With the final snap of her laptop, Katherine breaks free from her role as a servant of the machine and ideology and goes to look for Eleanor, for she now recognizes that they have something in common. Smith emphasizes the violent and sudden nature of this epiphanic realisation through the onomatopoeic use of the word *snap*, which in this case mimics the sound of a camera shutter (something apparently illegal that requires the attention of the Repressive State Apparatus that is the police) and the sound of Katherine closing her laptop (a technological medium through which Ideological State Apparatuses are delivered to her). Moreover, through this act, she reclaims the subjectivity Galeano speaks of, the view that one can establish meaningful contact through the medium of a photograph.

As for Eleanor Fitzgerald, she plays the role of a catalyst or an instigator of change within the Whittaker family. She might even be seen as one of the

spoilsports⁴ from Harold Pinter's plays. She is everything the Whittakers are not, free, opinionated, vegetarian, aware of the world around her, and as she defines herself, "a commonist", believing "in things in common, not just between people but across the species" (Smith, 2009, p.121). Here Smith, in a way, provides her own definition of commonism. For her being a commonist assumes the existence of common traits across species. Such a belief comes as a consequence of studying Pythagoras' philosophy of metempsychosis⁵ which assumes the transmigration of the soul (Pellò, 2018, p. 135). Therefore, according to Pythagoras, the implication that a human soul can inhabit the body of an animal signifies a kinship between the two species (Violin, 1990, p.123). Consequently, killing animals is regarded as murder and eating them is an act of cannibalism. Violin points out that Pythagoras regarded butchers to be impervious to the cries of their victims, even though their cries are like those produced by human infants (ibid.). In connection to this, one could regard executioners in a similar fashion, since they can be considered part of the Repressive State Apparatuses. They act according to the rules and regulations they are presented with and perform their jobs in a desensitized manner which requires viewing human beings as the other that represents a possible danger and ought to be destroyed.

Eleanor turns the Whittakers' world upside down, coincidentally by directly quoting Galeano's *Upside-Down* (1998). She declares: "The worst violators of nature and human rights never go to jail. They hold the keys" (Galeano, 1998). One of the possible reasons Eleanor quotes this sentence could be that she is trying to point out how human beings are the ones holding the keys to their freedom. People are described as 'violators of nature and human rights' because they deny themselves the unification with the world around them and with other human beings, they deny themselves the human right to practice love. Moreover, they never go to jail because they are already inside it without being aware of it. Eleanor also tries to make the Whittakers understand the interconnectedness of the world by explaining the makings of the original Magna Carta, which was written in an ink that was made from soot, wasp-liquid and tree sap, further elaborating on the role of wasps in creating ink. However, at that moment, the Whittakers are not able to acknowledge that things in common exist among people, let alone across species.

Smith continues the cross-generational expansion of the definition of commonism through the sharing of the same name or surname, which was also present in Lewis' case. Namely, Eleanor is a shared name for every second generation of women in her mother's family and is one of the ways in which they forge meaningful relationships with one another.

⁴ In the plays of Harold Pinter there is always a character referred to as a spoilsport who refuses to play according to ideological and societal rules and who challenges the established norms.

⁵ Metempsychosis is a belief that one's soul transmigrates after death into another body, including those of animals.

3. Concluding Remarks

To conclude, a close reading of Ali Smith's short story reveals certain connections to the theory of commonism. If one considers what Fromm, Galeano and Althusser say on the problems of human existence and the role and nature of ideology, man is a being prone to seclusion and separation from the world. He is disunited with external reality and imprisoned within himself with the assistance of external factors such as ideology and technology. In order to once again reunite himself with another being or the world, and to regain the feeling of interdependence and interconnectedness, man must acknowledge the existence of other points of view apart from his own and the things he has in common with them. Man must break free from his subjection and recognise what is subjective both in him and in others, so that he can ultimately reconnect himself to the "universal human" (Leonard, 2009, p. 55), i.e., an archipelago of now connected islands. The process of breaking free from one's ideological imprisonment is a difficult one and one's first instinct is to oppose it and remain within the isolating fetters of ideology. However, sometimes it comes suddenly and all at once, snapping one out of it in a second. What is most important is to keep oneself open to the possibility of connection, not only to other people but to other species, nature and history. Only then would one be able to realise the "common heritage of mankind" and practise values such as "environmentalism, interdependence, interconnectedness and participation in world peace."

Through her writing, Smith provides information that broadens the definition of commonism, giving it wider meaning as an existential solution in addition to a political and economic one. Furthermore, she brings attention to the role of children within ideology and gives them a higher level of awareness of commonalities that exist across species and history. This level of awareness is possible as they have not yet completely formed their personalities, nor are they good or fragmented subjects. This ability to resist conforming to dominant ideology is seen in their response to the influence of Ideological State Apparatuses. Namely, they retain the ability to doubt and question the educational system and turn to alternative sources of input, thus claiming their own reality and forming independent ideologies or sets of values representative of their chosen modes of living.

References

- Althusser, L. (2014). "Ideology and Ideological State Apparatuses". In: *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*. Translated by G.M. Goshgarian. London: Verso.
- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester, UK: Zero Books.
- Fromm, E. (1956). *The Art of Loving*. New York: Harper.
- Galeano, E. (1998). *Upside Down: A Primer for the Looking-Glass World*. New York: Picador.
- Gielen, P., & Dockx N. (2018). *Commonism: A New Aesthetics of the Real*. Amsterdam: Valiz.

- Guignery, V, & Drag Wojciech. (2019). *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction*. Wilmington: Vernon Press.
- Leonard, T. (2009). "A Humanist". In: Stuart Kelly (ed.). *Headshook: Contemporary novelists and poets writing on Scotland's future*. London: Hachette Scotland.
- Madden, P., & Galeano, E. (2001). Interview With Eduardo Galeano. *Fourth Genre: Explorations in Nonfiction*, 3(2), 180–195. <http://www.jstor.org/stable/41938656>
- Pascal Gielen: On Commonism (n.d.) Retrieved from <https://commonslib.be/publicaties/2020/5/11/pascal-gielen-on-commonism>
- Pellò, C. (2018). The Lives of Pythagoras: A Proposal for Reading Pythagorean Metempsychosis. *Rhizomata*, 6(2), 135-156, <https://doi.org/10.1515/rhiz-2018-0007>
- Raskin, J. Saying More with Less: Eduardo Galeano interviewed by Jonah Raskin. *Monthly Review*. Translated by Adam Raskin. 61, No. 5 (2009). Retrieved from: <https://monthlyreview.org/2009/10/01/saying-more-with-less-eduardo-galeano-interviewed-by-jonah-raskin/>
- Smith, A. (2009). "Common". In: Stuart Kelly (ed.). *Headshook: Contemporary novelists and poets writing on Scotland's future*. London: Hachette Scotland.
- Violin, M. (1990). Pythagoras—The First Animal Rights Philosopher. *Between the Species*, 6 (3), 122– 127, DOI: <https://doi.org/10.15368/bts.1990v6n3.6>
- Žižek, S. (2012). *Mapping Ideology*. London and New York: Verso.

Dušica Ljubinković

KOMONIZAM KAO ALTERNATIVA POTLAČENOM POSTOJANJU U KRATKOJ PRIČI „COMMON“ ALI SMIT

Rezime

U radu se govori o alternativnim modusima ljudskog postojanja predstavljenim u kratkoj priči „Common“ autorke Ali Smit, objavljene 2009. godine. Niko Doks i Paskal Gilen definišu komonizam kao novu radikalnu ideologiju baziranu na principima deljenja, zajedničkog intelektualnog vlasništva i novih društvenih saradnji. U radu se sagledava pojam alternative kroz analizu ne/mogućnosti likova da se odvoje od načela dominantne ideologije, kao i analizu stepena otuđenja i oslobođenja od uticaja spoljnih autoriteta i sopstvenog razdvojenog postojanja, koje sprečava usvajanje alternativne komonističke ideologije. Glavni cilj rada jeste da se istraži na koji način opresivne ideologije utiču na odrasle i decu predstavljene u kratkoj priči i da se ustanovi šta je to što im omogućava da traže alternativni način na koji bi se izborili sa problemima postojanja i moraliteta. Teorijski okvir ovog rada je zasnovan na promišljanjima i delima Eriha Froma i Edvarda Galeana o problemu ljudskog postojanja u modernom svetu, kao i Altiserovom stavu o ideologiji i njenom uticaju. Zatim, u radu se razmatra i kako obrazovanje, porodica i međuljudski odnosi doprinose kreiranju rešenja za problem ljudskog postojanja.

dusica.ljubinkovic@filfak.ni.ac.rs

Tijana Matović

University of Kragujevac

Faculty of Philology and Arts

Department of English Language and Literature

JOE SACCO'S *SAFE AREA GORAŽDE* AS AN ALTERNATIVE COMIC

Abstract: In this paper, Joe Sacco's journalistic comic *Safe Area Goražde: War in Eastern Bosnia 1992–95* (2000) is framed as an alternative comic and explored through the lenses of postmodernist self-referentiality of the author's avatar in the comic and by employing the notions from trauma studies which relate to the controversial and complex representation of trauma. The alternative comics' rejection of commonplace formulae, experimentation with genres (especially in terms of exploring the limits of autobiography), and insistence on (geo)political and international themes, all come into play in the analysis of *Safe Area Goražde*. Whereas notions relevant to trauma studies – the unclaimed truth of traumatic memory (Caruth), the textualization of its context (Felman), and the reframing of recognizable narrative conventions (Luckhurst) – contribute to a diversified exploration of Sacco's comic as a graphic trauma narrative.

Keywords: alternative comics, comics journalism, trauma studies, Bosnian War

1. Introduction

In his study *Alternative Comics: An Emerging Literature*, Charles Hatfield (2005, pp. ix–xi) notes that the relatively recent – at least in terms of Western literary tradition – identification of the graphic novel genre has opened doors for critical reevaluation and literary recognition of comics in general. Hatfield (2005, pp. 6–20) traces the plasticity of this genre¹ to the underground comix² movement of the late 1960s and early 1970s, which, at its best, infused countercultural themes into an increasingly self-aware and satirical medium. Following the movement's peak successes, however, the exaggerated amplification of controversial, taboo-breaking material for its own sake produced an environment in need of a shift. The “poetic ethos of individual expression” (Hatfield, 2005, p. 16), which the underground comix fostered in their promotion of individual cartoonists over collaborative work, in the

¹ According to him, “a graphic novel can be almost anything: a novel, a collection of interrelated or thematically similar stories, a memoir, a travelogue or journal, a history, a series of vignettes or lyrical observations, an episode from a longer work – you name it. Perhaps this very plasticity helps explain the currency of the term” (Hatfield, 2005, p. 4).

² The alternative spelling with an *x* signaled the comics' X-rated quality and was used to distinguish them from those which were approved by bodies such as the Comics Code Authority in the US and the Children and Young Persons (Harmful Publications) Act 1955 in the UK (see Walker, 2010, p. 71).

1980s formed the basis for the alternative comics movement and its exploration of autobiographical limits in graphic narratives, alongside a more sustained focus on complex social and political issues, without disregarding the self-ironizing model of its predecessors.

Crucial to this new movement were the rejection of mainstream formulas; the exploration of (to comics) new genres, as well as the revival, at times ironic recasting, of genres long neglected; a diversification of graphic style; a budding internationalism, as cartoonists learned from other cultures and other traditions; and, especially, the exploration of searchingly personal and at times boldly political themes. What's more, alternative comics invited a new formalism, that is, an intensive reexamining of the formal tensions inherent in comics. (Hatfield, 2005, p. x)

Joe Sacco (b. 1960), a Maltese-born American cartoonist and journalist, is an idiosyncratic figure in the world of alternative comics in that he pioneered a unique blend of field journalism and its subsequent, often painstakingly long, graphic envisioning, altogether commonly referred to as comics journalism or graphic journalism (see Chute, 2016, pp. 197–210).

His graphic journalism possesses clear elements of investigative journalism, as he digs for data, especially for forgotten, overlooked, unpublicized information, but he never claims to be able to give an ultimate or a definitive picture of a situation he describes. Rather, in the manner of literary journalism, his work joins together subjectivized accounts of individuals. He incorporates dialogue into the texture of his story and interweaves it with visual descriptions of an atmosphere, of a place, and of a person's mood. (Flis, 2010, p. 192)

When referencing “literary journalism”, Flis points to a heavy reliance of Sacco's comics journalism on the principles of New Journalism, which has since the 1960s stressed the subjective biases of reporting, the literariness of journalistic writing, and a self-awareness of the medium, given that journalists would conspicuously be involved in the stories they reported on.

Sacco studied journalism at the University of Oregon, but following graduation quickly became disillusioned with the capitalist-driven nature of the job market in the US and, urged by his “war junkie”³ drive, began travelling to war-torn areas of the world, such as the Gaza strip and Bosnia, where the marginalized, dispossessed, and silenced inhabit places that Sacco laboriously recaptures in his graphic works. Sacco would commonly spend weeks or months in these areas, collecting testimonies from people who stood at the heart of specific conflicts. Those experiences would then be followed by years of referring to his collected interviews and research, performing additional investigative work, and ultimately, meticulously drawing his book-length comics. Sacco refrains from labelling these works as graphic novels (see Miller,

³ *War Junkie* was one of Sacco's early comics, but he has since stated in a 2015 interview: “I still enjoy reporting, I still consider it a privilege to be invited into people's homes, but the ‘junkie’ part of it has faded. The world doesn't seem so much a wild and interesting place as a cruel and difficult one, and it is increasingly difficult to leave home. After doing this for 20 years or more, one sobers up” (Babar & Sacco, 2015).

2018, p. 389), given that they are not fictional in a strict sense, even though they do integrate a dimension of self-awareness regarding their necessary literariness.

The alternative comics Sacco produces have also been termed “slow journalism” (see Chute, 2016, p. 37), not solely because of the sheer amount of time it takes to complete the publications, but more significantly because of the kind of reading experience they provide. Due to its trauma-laden subject matter, Sacco’s work resists superficial consumption and adamantly contradicts the news media’s hyperproductivity and crazed pace. Chute notes that “especially in the context of war reporting – and the circulation of what Mirzoeff calls ‘weaponized images’ that accompany and play a role in justifying war – the slowness of Sacco’s comics is both a mode of ethical awareness and an implicit critique of superficial news coverage” (2016, p. 201). He would spend months drawing just a few panels, detailing images from his notes, memory, and additional research. All his panels are dated, both for the readers’ and for his own sake, so as not to lose a sense of duration, of the effort and time spent portraying sometimes excruciatingly disturbing material. In the following section, insights from trauma studies will be applied to the alternative comics genre, to shed light on its potential in terms of trauma representation and to set up a theoretical background for the subsequent analysis of Sacco’s *Safe Area Goražde*.

2. Alternative comics and trauma studies

During the final decades of the 20th century, the ethical turn in philosophy and literary criticism, alongside a concurrent emergence of trauma studies in these domains, partially enabled the academic prominence of the graphic novel, since this genre was largely grounded in representing trauma and collective suffering (see Romero-Jódar, 2017, p. 3). Art Spiegelman’s Pulitzer-winning graphic novel *Maus: A Survivor’s Tale* (serialized between 1980 and 1991), which employs animal imagery to thematize the Jewish Holocaust through the eyes of his father, a Holocaust survivor, was the first to elevate the comics genre in academic circles. As Hatfield explains, “the reception of *Maus* suddenly made serious comics culturally legible [...]. This revolution in reception and practice, solidified by *Maus*, is what is meant by *alternative comics* – and it has publicly redefined the potential of the art form” (2005, p. xi).

The comforting formulae of stereotypical comics are flouted in alternative comics (Hatfield, 2005, p. x), as is also the case for trauma fiction. In his study *The Trauma Question*, Luckhurst writes that the aesthetics of trauma narratives are essentially “avant-garde: experimental, fragmented, refusing the consolation of beautiful form, and suspicious of familiar representational and narrative conventions” (2008, p. 81). Psychological trauma – which is in a poststructuralist sense indicative of the absence of signifying, meaning-making structures – demands representation through a breakdown of said representation, which is a contradiction inherently formative for trauma studies. This positions trauma narratives within the

postmodernist and poststructuralist notion of the *crisis of representation*, which recognizes the inability of any symbolic system to directly represent “objective reality”. That is why the narrativization of trauma demands a complex grappling with how we construct realities, how collapsible they are, but also, conversely, how dependent on social, cultural, and psychological contexts they are. Once the traumatized subject is reintegrated into a signifying matrix, trauma – as an *impossible* memory of the formative absence in that matrix – functions like a glitch, a retroactive, repetitive re-inscription of one’s narrative identities. Modes of representation, therefore, become overtly tangible in trauma narratives and formal choices become comparably relevant to the subject matter that is undertaken, although the subject matter is always already caught up in signification.

In *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Felman (Felman & Laub, 1992, p. xv) notes that trauma does not only require a contextualization of the text, but likewise and concurrently, a textualization of the context, so that what is traumatic is made structurally, and not only thematically, palpable. Chute associates this claim with alternative comics: “Graphic narratives accomplish this work with their basic hand-drawn grammar – frames, gutters, lines, borders – rendering this textualization graphically, conspicuously manifest” (2016, p. 33). In terms of structurally displaying an awareness of the crisis of representation, a graphic narrative “mobilizes verbal and visual discourses, [...] it makes readers aware of the space *between* word and image” (Chute, 2016, p. 34). The gutter – the gap between the panels on a page – in comics like Sacco’s, very poignantly points to the constitutive absence which is intricately connected to the narrativization of trauma. The gutter is where the readers are supposed to establish causal relationships and supplant the missing narrative links with their own “forged” memories, as Acheson calls them.

By recognizing the comics medium’s structural multidirectionality in the gutter’s indeterminacy space, the first half of the forged memory equation becomes fixed. The medium generates reader engagement by demanding direct interaction with the narrative to make full meaning of the various page elements. This demand for engagement actuates the second element of the forged memory equation: completing the experience in the narrative by infusing personal experience to complete the missing visual and verbal lexicon. (Acheson, 2015, p. 292)

The truth associated with witness narratives is in trauma studies marked as “unclaimed”, a term Cathy Caruth (see 1996, pp. 10–24) applies to traumatic experiences and testimonies, in that they resist straightforward referentiality and conventional representation. It is not uncommon for trauma narratives to integrate different genres in order to tackle the “unclaimed” nature of trauma, which is likewise a trend present in alternative comics. They interweave genres that were new to comics, such as documentary reportage, historical fiction, or autobiography (Hatfield, 2005, p. x). “Functioning conspicuously in two different narrative registers, the word-and-image form of comics expands the reach of documentary, recording facts while also questioning the very project of what it means to document, to archive, to inscribe”

(Chute, 2016, p. 7).

In the wider realm of literary history, it appears that postmodernist techniques survive in the graphic novel, which “openly celebrates the revival of postmodernism” (2016, p. 2), as Heschler states. Furthermore, Vickroy (see 2014, p. 4) draws a parallel between postmodernist fiction and trauma narratives since both ironically deconstruct or subvert discourses of power and official ideologies, employ such narrative strategies as fragmentation and an ontologically unreliable narrative voice, and lack closure and disrupt formulaic stories, although trauma narratives more prominently deal with ethical and affective considerations. Sacco’s autobiographical, alter-ego character, his avatar in the comics, acts as an example of these techniques since he overtly steers the readers’ attention to the perspective-driven nature of representation and the range of narrative devices employed to tell the story. Additionally, the notion of a complete story – or “Real Truth” (Sacco, 2000, pp. i–ii) – becomes ironized when faced with the chaotic complexity of the witnessing voices, often irreconcilable with the official historical narratives. This aspect of Sacco’s *Safe Area Goražde* will be analyzed in the following section, before a more comprehensive interpretation of the comic.

3. Self-awareness and ironic distance in *Safe Area Goražde*

Sacco published *Safe Area Goražde: The War in Eastern Bosnia 1992–95* in 2000, having spent four years drawing the comic upon returning to the US from Bosnia in 1996. The comic primarily portrays the testimonies of people trapped near the end of the war in the Goražde enclave, which was a UN-designated safe area in Eastern Bosnia, occupied by separatist Serbian military forces during the Bosnian War. Goražde contained around 57,000 people in 1995 when Sacco arrived, from its pre-war 15,000, most of them Muslim refugees from other parts of Eastern Bosnia. Despite its official label as a safe area, Goražde was, alongside other safe areas in the region, suffering constant humanitarian crises, which the international community was either incapable of alleviating or chose to ignore (see Sacco, 2000, pp. 148–149, 196–208)⁴. The title, therefore, does not only contextualize the comic. It functions rather as an ironic recasting of the safety Goražde’s residents were supposedly guaranteed but barely experienced.

In the early days of his comics journalism, specifically concerning his serialized comic *Palestine*, Sacco’s drawings tended to be more reliant on the autobiographical comics tradition and the cartoony style that he was comfortable with, even though he was actively distancing himself from those modes of expression. In *Safe Area Goražde*, he continued to downplay the autobiographical aspect, foregrounding further the graphic representation of complex historical narratives as they intersect

⁴ For the historical contextualization not directly drawn from first-hand witness testimonies, Sacco relied on different sources. In the Bibliography section (see Sacco, 2000, p. 228), he lists and briefly comments on the literature he used for the political background of Yugoslavia since World War II and specifically for the conflict in Bosnia 1992–1995. Aside from academic studies and documentary literature, Sacco likewise relied on day-by-day accounts from the *New York Times* and the *Guardian*.

in the tumultuous present (see Worden, 2015, p. 6). By the time he was drawing *Safe Area Goražde*, Sacco had decidedly settled on a photorealist approach, reserving caricature for intentional distortions significant for character portrayal. The only exception remained his own cartoony avatar, with opaque glasses, exaggerated facial features, and rubbery limbs.

Because Sacco's work initially stemmed from the autobiographical tradition of drawing comics, it was never a significantly conscious decision to implement his own character into the comics (see Gilson & Sacco, 2005). The emphasis was never specifically on the exploration of the autobiographical element but the conspicuous, formal presence of the narrating subject. In an interview, Sacco pointed out:

I think having myself in it [the comic] is a strong part of the work, not because I want to be a character, but because I want to point out that this material isn't objective, this is my point of view, these are the impressions I got. I'm interested in the facts, but that's not the same as being objective. My figure represents the personal pronoun 'I' and emphasizes that this isn't 'fly on the wall' journalism. (Jenkins & Sacco, 2007)

Sacco's presence in his comics intends to make the reader continually aware of the subjective nature of journalism. The goal is not to explore his own subjectivity, which is signaled by the occlusion of his eyes. Rather, Sacco points to himself as a factor in the creation and production of the story, in the non-neutrality of his worldview, in the reception of Goraždans' testimonies, their visualization, and ultimately representation.

Sacco's tone in the narrative bubbles is colloquial, even chummy with the readers, taking them along for the ride, drawing them in by what he was initially drawn, too – the exhilaration of field journalism, of being in the midst of war. But the benevolence of the tone dissipates as the readers get to know Goražde's characters, their own witnessing to atrocities, to mental anguish and constantly shifting paradigms, to their trauma. What also becomes more prominent throughout the comic is the ironic recasting of foreign presence in Bosnia, which is the perspective Sacco must at least partially assume, regardless of how integrated he becomes in Goražde's community. The readers are primarily led to inhabit Sacco's shoes, their own experience shifting with that of the avatar and becoming emotionally drawn from the sidelines into the thick of chaos.

Sacco's character in the comic is housed by Goražde's resident Edin, whom Sacco describes as "a true discovery" and "a willing, good-natured, sure-footed guide" (Sacco, 2000, p. 12). These compliments accompany Sacco's mocking portrayal of the journalists visiting Goražde as greedy, manipulative, and sanctimonious, without sparing himself the same criticism. Regardless of how genuinely close he becomes to Edin throughout his stay in Goražde, Sacco's narrating voice does not allow the reader to forget that Edin is still trapped in Goražde, while Sacco can leave at any point, and that ultimately Sacco is performing a job, with his Maltese passport as a ticket out, while Edin's position is precarious and devoid of inherent value in the eyes of the privileged outsiders. On the right side of a panel picturing a helicopter flying over the trees in Goražde, Sacco's avatar narrates: "In my world there were

certain privileges. / I was a guest of the Bosnian War. / I could get out of Gorazde gratis. / No one ever asked me for money or a limb” (Sacco, 2000, p. 130). Sacco’s narrating voice tends not to express direct value judgments. He lets the voices of those participating in the turmoil of war speak. What Sacco’s character does is provide observational commentary and, if he does venture to speak from personal experience, it is almost always with an overt sense of self-deprecation and irony. While introducing the story, Sacco writes in narrative bubbles above his character and that of another journalist walking through Goražde, surrounded by rubble, bombed houses, and Bosnian people who cannot but pay attention to them:

We were cut off. / They were cut off to be more precise. Emira and everyone else we were about to meet. / As for me, don’t you worry. I was privy to exclusive exits, all clearly marked. / If the noose got tight again, I could flash my UN-issued Blue Card and get out of here and back to Sarajevo... / ...back home to mommy if things really slipped back to unthinkable. (Sacco, 2000, p. 7)

When visiting a family in Goražde during a home celebration following the easing of tensions in 1995, Sacco portrays the complex relationship he enters with the boy Mela, who gets so physically close to Sacco that it seems as if “he wanted to blend in with [him], to take [his] place!” (Sacco, 2000, p. 11). Mela perceives Sacco as a figure symbolic of the promise of freedom, of a world vastly different from the one in which Mela has been imprisoned for years. Later, Sacco again employs irony to speak about this aspect of his privileged position in Goražde: “They had to love me in Goražde. / They had to want me. / I was movement” (Sacco, 2000, p. 65). The Blue Card enables him to travel to Sarajevo and back, delivering messages and packages between family members, making him an invaluable asset to Goraždans. Yet, he acquires such a role not on account of any special skills, but solely because of his privileged nationality – a fact he never misses to ironically underline in the comic. At the end of the night of celebrations, Mela gives the visiting journalists trinkets as presents, over which Sacco comments: “We took his junk, of course, everything he had! / Our due as foreigners who’d dropped by for pizza in Gorazde!” (Sacco, 2000, p. 11), indirectly satirizing the foreign media’s exploitation of human beings for the “news content value” they may possess. With such commentary, Sacco illustrates the complex nature even of his own slow type of journalism, which is supposed to counteract the media’s compulsive chase for digestible, easily packaged “content”, but which still cannot escape the paradoxical position of (if only symbolically) exploiting those whose ally he proposes to be.

The “bon-bons scene”, in which Sacco is most derisive toward foreign media presence in Bosnia, functions as a paradigmatic example not only of the journalistic coverage of the Bosnian War but metaphorically of the political context of the war, as well. Sacco depicts how journalists would, when pressed for time, artificially induce certain behavior that was considered “photographable”, like throwing bon-bons in front of children to elicit a “mad scramble” (Sacco, 2000, p. 131). In the following panels, bon-bons become a symbol of merciful charity, but one that stems from a power structure that does not prioritize the ones in need of that charity. When

a boy asks a British journalist for a cigarette, he is given a bon-bon instead, because the journalist would rather preserve his liberal conscience and “set a good example” (Sacco, 2000, p. 131) than attempt to connect with the boy’s experience in a more meaningful manner. The politics of the bon-bon distribution stand for the ineffectual politics of the international community’s involvement in the Bosnian War at large. Sacco describes it in the following way, ending with a panel of a young, smiling, toothless boy holding a bon-bon in the middle of a dirt road in Goražde surrounded by the familiar ravaged scenery:

Every journalist had his or her own take on the matter of bon-bon distribution. / My colleague Whit said bon-bons ought to go to the parents... / that they should pass out the bon-bons. / We discussed the subject for a good five minutes... / (that’s a long time to be talking about dispensing bon-bons.) / Anyway, my bon-bon policy was to give them out to every kid asking so long as they all got one. / As to when and how they ought to eat their bon-bons, I couldn’t care less. / I figured the children in Gorazde could make their own bon-bon decisions. (Sacco, 2000, p. 132)

This scene is also a rare example of Sacco’s narrating voice assuming a personal stance or expressing a subjective response. His policy of putting the Goraždans first is a revolutionary one and if it were proposed by a politician and not an independent journalist it would imply a demand for a complete overhaul of the politics surrounding the conflict in Bosnia. However, Sacco remains an independent journalist, one that does suffer several personal adjustments during his stay in Goražde, which the readers, for whom Sacco’s avatar acts as a surrogate, are also invited to go through. But ultimately, the emphasis in *Safe Area Goražde* is not on Sacco. The ironic self-awareness of his character is there to frame the story in a postmodernist, performative sense, but Sacco-the-author does not reduce the story to that framework. He lets the people of Goražde speak.

4. Trauma and witnessing in *Safe Area Goražde*

It ought to be clear from the previous section that *Safe Area Goražde* is not another *Bildung* story about the self-exploration and maturation of the American traveler. Sacco does not allow himself to take the front stage in any of his comics that belong to the genre of graphic journalism. In *Safe Area Goražde*, that stage belongs to the enclave’s witness narratives.

The comic itself is sectioned into episodic chapters, the first of which acts as an introductory piece, a Prologue, where Sacco sets the overall framework for his depiction of the Bosnian War. He and Edin are having coffee amidst other despondent faces of Goražde’s residents in the Alcatraz – a suitably named tavern – when they are approached by a zealous man promising to deliver the “Real Truth” about Goražde, “in fact, he’d written a book called ‘The Real Truth About This Town’” (Sacco, 2000, p. i). However, after the man leaves their table, Sacco narrates in a bubble: “I never visited that man. In fact, after that evening I avoided him completely...” (Sacco,

2000, p. ii). What Sacco achieves in this introductory scene is to align his graphic narrative with the postmodernist notion of dethroned metanarratives. Throughout the comic, the readers are never given a revelation in terms of a grand truth or “the real story”. They are instead faced with a multitude of witnessing episodes laying claim to their own narrative truth, which the readers are urged to ethically evaluate, empathize with, and critically deconstruct. Caruth pertinently characterizes witness narratives as “a kind of double telling, the oscillation between a *crisis of death* and the correlative *crisis of life*: between the story of the unbearable nature of an event and the story of the unbearable nature of its survival” (1996, p. 7), where the weight of the survival is shared in varying degrees between the witness and the witness-to-the-witness.

In the following chapter entitled “GO AWAY” (Sacco, 2000, p. 1–4), Sacco seems to have attempted to cram the entirety of Goražde. The settings first encountered in this chapter provide a sense of claustrophobic encapsulation because Sacco insists on the repetitive representation of conspicuous sights, such as bearpaw marks from mortar shells, lonely chimneys sticking out from demolished houses and buildings, and passers-by in oversized military jackets, with crutches and worn-down faces, alike yet drawn as distinctly different. But claustrophobia in the comic is likewise temporal because time is arrested in Goražde. It blasts and it stands still, but it does not progress linearly. While Sacco “was movement” (Sacco, 2000, p. 65) for the Goraždans, they themselves are caught up in either disassociating from traumatic memories in a vacuous present or reenacting them to try and reclaim the unclaimed truth (see Caruth, 1996, pp. 1–24) of the impossibly unthinkable nature of those memories. As Luckhurst notes, “the traumatic memory persists in half-life, rather like a ghost, a haunting absent presence of another time in our time” (2008, p. 81).

Unlike the typical sanctity ascribed to the traumatized in narratives that aim to represent them, there is no romanticization of the people Sacco interviews in *Safe Area Goražde*. He provides a platform for the disenfranchised to speak, but they are not martyred as saints. In the series of chapters entitled “SILLY GIRLS”, the mundane and the horrific meet. The girls are portrayed as giddy and excited about Sacco getting them original Levi jeans from Sarajevo not long after sharing stories about homes lost and parents found bleeding from shrapnel (Sacco, 2000, p. 50–56). The banality, however, is never employed to ridicule, but to humanize the witnesses and detach the trauma from its problematic representation as sublime, beautiful suffering⁵. Sabina can “[grin] about the time the cannon fired at her while she hung the wash... / and [giggle] about how bad posture saved her and Kimeta from shrapnel” (Sacco, 2000, p. 151), but once Sacco asks about her worst moment, her face becomes similar to that which most people he interviews put on when sharing their stories – a somber, resigned almost expressionless countenance. The face is drawn repeatedly to signal the subject behind the voice, the sufferer behind the story.

⁵ In his study *Memory, Trauma, and History: Essays on Living with the Past*, Michael S. Roth (2021, p. 146) warns against the employment of the opaquely conventional association between the traumatic and the sublime, which can deny agency to the witness and risk a regression into transcendentalism and essentialism.

Sacco sometimes draws the narrated memories of people he interviews in continuous panels with the narrating character; sometimes in panels surrounding them, indicting the temporal simultaneity of past and present for (post)traumatic memories; but most frequently he does it in a long, continuous stretch within the black-margined chapters. While the white-margined sections correspond to Sacco's immediate experiences and interactions with the people in Goražde, the narratives stemming from Goražde's witnesses are reserved for the sections in black. The shifting sizes and types of panels and the changing borders between them point to narrative dislocations, which is where Sacco textualizes the context, understood by both Felman and Chute as one of the crucial, context-dependent techniques of trauma narratives. With these techniques that produce disorder and fragmentation, Sacco formally points to the collision of the individual and the communal through the integration of personal testimonies within the larger political, historical, and cultural narratives. They likewise demonstrate the overlap between the past and the present, which spill into one another through unresolved historical conflicts and the instigation of national myths, but also through personal witness narratives whose temporal dimension is warped by trauma.

In one of the black-margined chapters entitled "Around Gorazde" (Sacco, 2000, p. 109–119), Rasim, a refugee from Višegrad, recounts his memories of how the Serbian nationalists put the town on siege following the departure of Užički Corps in May 1992. Sacco pushes realistic graphic representation to its limits in the detailed, visceral drawings of the horrific violence described by Rasim. The blood is drawn in black, like the night sky and the surface of the river into which slaughtered Bosnians are thrown, and it seeps into the blackness of the margins, unifying the narrative of its witness. Rasim's repeatedly drawn face in numerous panels explicitly pronounces that he "was an eyewitness" (Sacco, 2000, p. 109, 110, 111), making a claim to the truthfulness of his memories, holding on to a shred of stability in a devastatingly collapsed reality.

However, regardless of how detailed Sacco's drawings may be, the readers are still required to fill in the gutters with their "forged" memories, to acknowledge the constitutive absence in trauma and connect with the witness through a shared lack which, in psychoanalytic terms, conditions subjectivity. The potential self-serving idiosyncrasy of the subjectively forged memories is contained by the readers' confrontation with the self-ironizing caricature of Sacco's avatar, which challenges the supposedly disinterested and objective Western perspective. The subjectivity of the reader's response is framed by the demand for self-evaluation and perhaps even a temporary stepping back from direct engagement with the comic. This type of self-annulling on the part of the reader, so as not to recast the portrayed traumatic experiences through a self-serving, stereotypical experiential lens, is in line with Levine's claim that we cannot speak of a stable identity within the context of a dialogic witnessing to trauma – the "I" must be "searched for and won" (2006, p. 4). While this is the case for the witness, it likewise becomes true for the witness(es) to the witness. Their perceived sense of self is disturbed by the ongoing, active participation in negotiating the assumed definitions of humanity, morality, culture,

and customs – which to Westerners might at first seem as straightforward, indisputable legacies of their civilization.

In the Epilogue, Sacco recounts that he “was lost” (Sacco, 2000, p. 223) upon returning to liberated Goražde at the beginning of 1996. The people he had made close connections to were no longer there, most of them having gone to Sarajevo: “Sarajevo was full of Goražde” (Sacco, 2000, p. 224). Typical for postmodernist narratives, a lack of closure also qualifies *Safe Area Goražde*. But the ethical considerations intrinsically tied to witness narratives and the complex representation of trauma prevent the comic’s interpretation in terms of disinterested relativism, which a host of postmodernist techniques might risk producing. On the other hand, Scherr argues that the emancipatory potential commonly attached to narrative methods that emphasize the performative function in connection to storytelling, identity, and subjectivity, is not made available to the characters in Sacco’s comics. They remain largely trapped in their suffering, while the readers are the ones who are offered emancipation.

One of the deep tensions in Sacco’s work is that while his style and methods revolve around the performative, the emancipatory potential of the performative in his work is reserved for the *readers*: his work gives readers new vistas, new ways of thinking about and framing suffering, new ways of connecting and seeing a shared vulnerability across differences. (Scherr, 2015, p. 195)

The unease that the readers are forced to experience, both in terms of the lack of closure and Sacco’s refusal to frame the witnessing narratives in a savior-type genre, underline the ethical dimension of his comics. The readers are made to inhabit a shared precariousness with the traumatized characters. However, due to the “purposeful failure” (Scherr, 2015, p. 198) built into the witnessing performances, i.e. Sacco’s intentional avoidance of fitting them into a grand narrative that would make sense of them, the readers’ feeling of shared vulnerability is left gaping, like a wound. While emancipation may lead them to a greater rational and emotional awareness of a context they probably once reduced to simplistic binaries, it also can and ought to bring about unresolved pain which cannot be subsumed under comforting formulae.

5. Sacco’s comics as alternative narratives

In his Foreword to Sacco’s comic *Palestine*, Edward Said wrote that Sacco “is tugged at by the forgotten places and people of the world, those who don’t make it on to our television screens, or if they do, who are regularly portrayed as marginal, unimportant, perhaps even negligible were it not for their nuisance value which, like the Palestinians, seems impossible to get rid of” (2001, p. iv). That “nuisance value” is what Sacco manages to humanize exceptionally in his journalistic comics, and ultimately it is this humanization that has become the driving force of his graphic art.

Sacco has never professed an ethically straightforward cause for his comics in terms of contributing to the resolution of historical conflicts by shedding light

on universal truths. Through depicting stories that can serve as memory narratives for the silenced, he has been granting a voice to those who are, in the West, easily reduced to simplistic portrayals and referred to and imagined either as the Other or generalized victims. In an interview he gave to *The New York Times*, Sacco touched upon this issue: “Bosnia marks a point in my life where I set aside idealism, and what replaced idealism was understanding. [...] You can condemn violence all the time – everyone does. But you have to understand the context” (Elder & Sacco, 2000). *Safe Area Goražde* is, therefore, not about condemning evil. It is about understanding the enormity of human sacrifice and about empathizing with the complexity of human suffering when condemning evil proves to be only a coping mechanism of the privileged.

References

- Acheson, C. (2015). Expanding the Role of the Gutter in Nonfiction Comics: Forged Memories in Joe Sacco’s *Safe Area Goražde*. *Studies in the Novel*, 47(3), 291–307.
- Babar, K., & Sacco, J. (2015). Confessions of a war junkie. *The Friday Times*, XXVII(19). Retrieved from <https://www.thefridaytimes.com/confessions-of-a-war-junkie/>
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Chute, H. L. (2016). *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge, MA & London, UK: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Elder, R. K., & Sacco, J. (2000). The Agony in Bosnia, Frame by Comic Book Frame. *The New York Times*, Oct 18, 2000. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2000/10/18/arts/the-agony-in-bosnia-frame-by-comic-book-frame.html>
- Felman, S., & Laub D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York & London: Routledge.
- Flis, L. (2010). *Factual Fictions: Narrative Truth and the Contemporary American Documentary Novel*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Gilson, D., & Sacco J. (2005). The Art of War: An Interview with Joe Sacco. *Mother Jones*, July/August 2005 issue. Retrieved from <https://www.motherjones.com/media/2005/07/joe-sacco-interview-art-war/>
- Hatfield, C. (2005). *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Hescher, A. (2016). *Reading Graphic Novels: Genre and Narration*. Berlin & Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Jenkins, H., & Sacco, J. (2007). An Interview with Comics Journalist Joe Sacco (Part One). Retrieved from http://henryjenkins.org/blog/2007/03/an_interview_with_comics_journ.html
- Levine, M. G. (2006). *The Belated Witness: Literature, Testimony, and the Question of Holocaust Survival*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Luckhurst, R. (2008). *The Trauma Question*. New York & London: Routledge.

- Miller, A. (2018). Joe Sacco, Graphic Novelist as Political Journalist. In J. Baetens, H. Frey & S. E. Tabachnick (Eds.), *The Cambridge History of the Graphic Novel* (pp. 389–404). Cambridge: Cambridge University Press.
- Romero-Jódar, A. (2017). *The Trauma Graphic Novel*. New York & London: Routledge.
- Roth, M. S. (2012). *Memory, Trauma, and History: Essays on Living with the Past*. New York: Columbia University Press.
- Sacco, J. (2000). *Safe Area Goražde: The War in Eastern Bosnia 1992–95*. Seattle: Fantagraphics Books.
- Said, E. (2001). Homage to Joe Sacco. In J. Sacco, *Palestine* (pp. i–v). Seattle: Fantagraphics Books.
- Scherr, R. (2015). Joe Sacco's Comics of Performance. In D. Worden (Ed.), *The Comics of Joe Sacco: Journalism in a Visual World* (pp. 184–200). Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Vickroy, L. (2015). *Reading Trauma Narratives: The Contemporary Novel and the Psychology of Oppression*. Charlottesville & London: University of Virginia Press.
- Walker, T. (2010). Graphic Wounds: The Comics Journalism of Joe Sacco. *Journeys*, 11(1), 69–88.
- Worden, D. (2015). Introduction: Drawing Conflicts. In D. Worden (Ed.), *The Comics of Joe Sacco: Journalism in a Visual World* (pp. 3–18). Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Тијана Матовић

СИГУРНА ЗОНА ГОРАЖДЕ ЦОА САКОА КАО АЛТЕРНАТИВНИ СТРИП

Резиме

У раду се журналистички стрип *Сигурна зона Горажде: рат у источној Босни 1992–95* (2000), чији је аутор малтешко-амерички графички новинар и стрип цртач Џо Сако, проматра као алтернативни стрип и анализира путем постмодернистичке самореференцијалности ауторског аватара у стрипу, као и путем концепата из студија трауме који су везани за контроверзно и комплексно представљање трауме. Као оквир за анализу стрипа *Сигурна зона Горажде*, у раду је образложено одбацивање стереотипних формула присутно у алтернативним стриповима, њихово експериментисање са жанровима (посебно у контексту испитивања граница аутобиографије), као и акценат који стављају на (гео)политичке и међународне теме. Концепти преузети из студија трауме, попут неприсвојене истине трауматског сећања (Карут), текстуализације контекста (Фелман) и репозиционирања препознатљивих наративних конвенција (Лакхурст), у раду доприносе подробнијем тумачењу *Сигурне зоне Горажде* као графички уобличеног трауматског наратива.

tijana.matovic@filum.kg.ac.rs

Marko Mitić

University of Niš

Faculty of Philosophy

THE SUBVERSION OF BLACK AESTHETIC: TONI MORRISON'S *RECITATIF*

Abstract: The main aim of this paper is to present Toni Morrison's short story, "Recitatif" (1983), as a literary text that resists or subverts the established practices of understanding, analyzing and canonizing texts written by African Americans. The starting point of this paper is the thesis proposed in *African American Literature Beyond Race: An Alternative Reader* (2006), edited by Gene Andrew Jarrett, that there is an ideological consistency in the exclusion of what Jarrett terms "anomalous" texts from African American literary anthologies. In other words, the overall preoccupation with racial representations has influenced the way of reading and organizing African American literature and defining the "Black" or African American Aesthetic. Toni Morrison's "Recitatif" represents such an "anomalous," alternative, or unconventional text that challenges these practices. Furthermore, for its analysis, the paper relies on the methods proposed by New Formalism. This critical approach aims to interrogate the relationship between form and social, historical, and cultural contexts. Thus, one of the central aims of this paper is to show how Morrison uses and manipulates form and structure in her story to subvert notions of race and difference and to ultimately challenge the way in which texts written by African American authors are read and understood.

Key words: African American literature, New Formalism, short story studies, Black Aesthetic, subversive texts, Toni Morrison

1. Introduction

The idea behind this paper is to examine the mechanism by which literary texts emerge to question, problematize or destabilize the dominant procedures of reading, interpreting and classifying literary works. More specifically, the paper addresses the problematic nature of African American literature and reading practices associated with it, and the consequent emergence of subversive or anomalous texts written by African Americans. This paper analyzes a particular African American text, the short story "Recitatif" (1983) by Toni Morrison, in order to show how this specific tension between definitions of African American literature and African American writers results in texts that call into question those definitions. By extension, the paper aims to inspect the usefulness of applying the critical methods proposed by New Formalist critics in practice. As one of the main goals of New Formalism is to explore the relationship between literary form and context, especially the way they collide, the

methodology developed as a result of such critical inquires is relevant and valuable to this analysis. Thus, this paper examines the way in which Toni Morrison's short story, "Recitatif," challenges or disrupts the dominant way African American texts are read, understood, classified and organized.

2. African American Literature and Anomalous Texts

The very nature of African American literature has always been a complex and sensitive area of inquiry. As African Americans fought for equality and emancipation in all areas of society, the same process was transposed to the literary world. Works written by African Americans were rediscovered, and new and inspiring works were written that found their place and status in the literary canon. However, the joint forces of anthologies, literary scholars and publishers have contributed to the idea that the very essence of African American literature lies in its representation of a specific racial experience. As a result, many African American writers aimed to challenge and destabilize those firm and well-established notions. In other words, texts written by those authors posed an alternative to the dominant ways of writing, reading, classifying and thinking about African American literature.

Thus, the starting theoretical point of this paper is the claim put forward by Jene Andrew Jarrett in *African American Literature Beyond Race* (2006) that different practices or protocols have worked together to shape our understanding and reading of African American texts. Jarrett claims that literary anthologies allow race to overdetermine the idea of African American literature by giving the impression that African American texts must feature African American protagonists alongside certain historical themes, political issues, or "subjectivities defined by race" (2006, p. 2). Another notable critic, Claudia Tate (1998, p. 3), states that racial protocols, covertly or overtly prescribed by publishers, critics and anthologies, demanded that texts written by African Americans should represent their author's lived experiences with racial oppression. In other words, anthologies usually classify literary works as "African American" when they depict the presumed social, cultural, and political realities of African Americans.

Another factor that exerted its influence on African American literature was, and still partially is, the Black Aesthetic as proposed by the Black Arts Movement¹ in the 1970s. As defined by Larry Neal (1968), the Black Aesthetic refers to the idea that African American authors should employ a separate symbolism, mythology, critique, and iconology. Here, the word "separate" basically points to an overall aesthetic that is detached from the western, or white, cultural aesthetic. Put differently, the Black Arts Movement urged African American writers to create a separate kind of literature that would express all the particularities of the black experience in a

¹ According to *Encyclopedia of African American Culture and History* (2005), the Black Arts Movement is a cultural movement that emphasized racial pride and a commitment to produce works that reflected the culture and experiences of black people. In addition, the dominant spirit of the Black Arts Movement was politically militant and often racially separatist.

radically different manner from those seen in literature written by white authors. Ideologically or politically charged², the need for developing a “black aesthetic” was explained in terms of the necessity of African American authors to define the world in their own terms, to speak to and about spiritual and cultural needs of African Americans, and to destroy “white ways of looking at the world” (Neal, 1968, p. 1). Several collections of essays that followed built upon Neal’s propositions. For example, Ron Karenga (1971, p. 33) and Addison Gayle (1971, p. xxii) stated that all art must express and support the struggle of African Americans. Additionally, others emphasized the importance of a separate criticism that would evaluate African American texts according to the values of the Black Aesthetic. Hoyt W. Fuller called for “a system of isolating and evaluating the artistic works of black people which reflect the special character and imperatives of black experience” (1971, p. 9). Consequently, such established criteria should eliminate from consideration those works of art which do not adequately reflect the black experience (1971, p.10). From these examples, it is evident that these scholars emphasized the importance of racial identity, collectivity, and nationalism as the central concerns of the Black Aesthetic. Moreover, they emphasized the importance of a separate criticism that would work together with the proposed principles for writing African American texts.

As a result, African American authors were expected to represent life experiences realistically. Jarrett uses the term “racial realism” to refer to that prescribed protocol of realistic representation of the African American experience. As he explains, “racial realism pertains to a long history in which authors have sought to re-create a lived or living world according to prevailing ideologies of race or racial difference” (2007, p. 8). In the case of racial realism, certain images and tropes were promoted to control representations of race to shield African American texts from stereotypes and racism (Jarrett, 2006, p. 3). What is significant here is that literary texts do not just reflect the social or political realities of the external world, but they also actively shape or modify those realities according to the dominant ideology. In other words, realism, in this case, means that “representations of the world in written discourse participate in the construction of the world” (Jarrett, 2007, p. 7), affecting readers’ understanding of that external world in the process. This preoccupation with racial representation, both cultural and literary, “perpetuated the belief that the best and most useful African American literature depicts the race” (Jarrett, 2006, p. 6).

Consequently, these influences on African American literature have produced deviant, marginalized or anomalous texts. Tate defines these texts as anomalous because “they resist, to varying degrees, the race and gender paradigms that we spontaneously impose on black textuality” (Tate, 1988, p. 8). According to Jarrett, these texts defy “the literary protocols of ethnic authenticity and realism” (2006, p. 5) by not employing race as the primary human marker. Often, these texts tell stories about African Americans that do not fit the “Western hierarchical paradigm of race as exclusion, vulnerability, and deficiency” (Tate, 1988, p. 7). In other words,

² Neal (1968, p. 1) explicitly states that the need for a “black aesthetic” is inseparable from the political aims of African Americans. He sees the Black Aesthetic as a concrete expression of African American political values, and as an instrument of African American political struggle against the racist West.

literary works can represent, subvert or transform the way different behavioral traits are essentialized as constituents of racial identification. Moreover, such anomalous or subversive texts express various modes of resistance to “the dominant forms of aesthetic philosophy and cultural-political power during their historical moment” (Jarrett, 2007, p. 14). This emphasis on historical awareness is also important for this paper, as it considers the particular historical moment when Morrison’s short story was published.

Based on these theoretical assumptions, the paper attempts to present “Recitatif” as an anomalous short story that emerged in a particular historical moment to question or challenge the predominance of the Black Aesthetic and racial realism.

2.1 Methodological Framework

To explore this tension between anomalous African American texts and the dominant academic, literary and socio-political formations, this paper employs methods proposed by New Formalist critics. Generally, New Formalism, as a body of critical approaches, seeks to examine the relationship between form and historical, social, or cultural context. It relies on New Historicism and Cultural studies but also adopts strategies employed by various formalist and structuralist schools of thought.

First and foremost, New Formalist critics emphasize the importance of form in literary studies, and their objective is to offer a new way or new ways of looking at form. Moreover, New Formalism aims to understand different tensions between politics and aesthetics, and history and form (Theile, 2013, p. 6). As Fredric Bogel (2013, p. 22) explains, the goal of New Formalism is to discover how formal elements of a text might complicate and contradict what the content tells us. Thus, understanding those tensions and contradictions is central to the methodology and theoretical approach of New Formalism (Theile, 2013, p. 6). Explained briefly, New Formalism values close reading as a way of carefully inspecting various formal elements. However, the end goal of this approach is to think about how form may stand in contradiction to content, or how it may work against the contextual environment of a given work.

What this paper specifically relies on is Caroline Levine’s redefinition of form and the methodology that follows. The foundation of Levine’s theoretical approach is her broadened understanding of form. She claims that form “refers to shaping patterns, to identifiable interlacings of repetitions and differences, to dense networks of structuring principles and categories” (2006, p. 632). Consequently, she relies on formalist insights to think about social hierarchies, institutions and major cultural-political categories as forms. Hierarchies can be understood as forms because they arrange bodies, things, and ideas according to levels of power and importance. Moreover, they rank, or organize experience into asymmetrical, discriminatory, often deeply unjust arrangements (Levine, 2015, p. 82). The same can be said about binary categories such as class, race and gender. They can be conceived as forms precisely because they “divide a field of objects, bodies, or ideas into two domains” (2015, p. 84), but they do not always function as hierarchies. Where Levine diverges from post-structuralism and cultural studies is her understanding of binary categories,

hierarchies and complex relations between them. While many different hierarchies seek to impose order on us, they do not always align, and when they collide, they may generate more disorder than order (2015, p. 84). Likewise, various binaries, “though formally alike, do not map perfectly onto one another” (2015, p. 90).

Furthermore, Levine calls for a close inspection of the different ways in which social or political forms interact with literary forms, especially when they do not agree with each other. In other words, literary forms often do not reflect social or political hierarchies, but they collide with them and aim to destabilize them (2006, p. 626). Levine imagines this interaction between literary forms and social and political formations as occurring on a common “cultural-political field”, where they act as patterns operating on a common plane and are less likely to reinforce or reflect each other than to clash or interrupt one another (p. 626). This specifically pertains to hierarchical structures and cultural-political categories. Viewed this way, neither of these categories is in possession of the cultural-political field. Instead, “categories such as race, class, gender, nationality, sexuality and disability are not parallel structures of inequality, but they are different forms that compete and interlace and overlap” (p. 629). Thus, crude, binary ideologies seek to impose order on the cultural-political field, but when different ideologies operate together, their power to impose order begins to break down (p. 629).

This directly pertains to literary criticism as well. Levine sees the potential problem in political critics’ tendency to generalize the political forms beyond the text’s own example (2015, p. 110). Ideas of literary critics about how these forms operate in the world often guide or govern their assessment of the politics of literary texts (p. 110). In other words, political readings routinely rely on implicit models of how these forms operate. As a result, political readings of texts both generalize forms and rank them. Thus, hierarchies structure even the most politically progressive writing in literary studies, including postcolonial, Marxist, and feminist criticism (p. 87). This is the problem that Levine’s formalism tries to engage with. As she explains, strategic formalism is a way of interrogating “the forms at work not only in the cultures we investigate but in the thought of the scholars ourselves” (2006, p. 635).

Following New Formalist concerns and Levine’s propositions, this paper argues that the ways of reading, understanding and classifying African American texts can also be understood as forms, or ordering principles, that operate under hierarchies of their own. For example, the predominance of racial realism in African American literature and the interpretive practices influenced by it, act as an ordering principle on both texts and readers. This practice has already been criticized by other academics. Tate states that critics require African American texts to emphasize the injustice of African American protagonists’ “persistent and contested encounters with the material and psychological effects of a racially exploitative distribution of social goods, services, and power” (1988, p. 3). Readers and scholars, both black and non-black, usually expect literary works and critical studies by African Americans to contest racist perspectives and the resulting oppression (Tate, 1998, p. 3). As a result, “race remains a salient source of the fantasies and allegiances that shape our

ways of reading” (Abel, 1993, p. 497) all types of social experiences. Furthermore, Jarrett (2007, p. 24) uses the term “hermeneutical circle of blackness”³ to refer to various assumptions that can predetermine readings of African American texts and to explain why understanding parts of texts presuppose understanding their entirety. Put differently, what critics see and what they reveal is implicit in their assumptions (Jarrett, 2007, p. 176). Specifically, African American texts have frequently been interpreted in terms of racial hierarchies that in turn affects the interpretation of all other aspects of those texts, especially during the time that Morrison published her story.⁴ Thus, if the aforementioned practices of reading and understanding African American texts can be thought of as forms, or ordering principles, it might be said that they operate as a hierarchy. In this case, the category of race is placed at the top of this hierarchy, and it affects and structures all other categories beneath. As a result, categories such as class, gender, diverse cultural markers, sexuality, and even forms of knowledge and narrative are unavoidably understood in terms of race.⁵

Therefore, this paper attempts to apply the methodology described above to show how and why Morrison’s short story disrupts and defies common reading practices and the dominant definition of African American literature. It pays special attention to the way that Morrison uses and structures various socio-political categories in her story to destabilize each other, and how this complex interaction collides with readers’ expectations and understanding. Moreover, the paper also examines Morrison’s utilization of the narrative perspective and its effect on content.

3. Toni Morrison’s “Recitatif”

Throughout her literary career, Toni Morrison frequently challenged the dominant ideas about the identity, culture and literature of African Americans. Writing about her aims as an author, Morrison states that her goal is to “free up the language from its sometimes sinister, frequently lazy, almost always predictable employment of racially informed and determined chains” (1993, p. xi). Likewise,

³ The term itself points to the long tradition of hermeneutics, where the hermeneutical circle refers to the circular way in which understanding one part of a text presupposes understanding the whole text, and vice versa (Jarrett, 2007, p. 168).

⁴ African American studies have radically changed since the last decade of the twentieth century. For example, the field of “blackness studies” explores the historical assignation of racial essentialism, and builds new frameworks for theorizing black culture (Jarrett, 2007, p. 7). Likewise, various critical theories at the end of the twentieth century showed an increasingly sophisticated understanding of how power relations built on antiquated, discredited assumptions of racial difference sustain and perpetuate themselves (Fishkin, 1995, pp. 455-456). Thus, Morrison had written her story before these changes in African American studies occurred.

⁵ An example might be a division of African American texts alongside gender lines. The assumption that female and male texts are mutually exclusive based on, for example, racial freedom in terms of black manhood, can be essentialist and simplistic because it emphasizes a sort of segregation of the experiences, writing, structures, and practices of African American men from those of African American women (Jarrett, 2007, pp. 174-175).

many critics have already identified Morrison's short story as an example of a text that goes against the traditional definitions of African American literature and the interpretive practices associated with them. For example, Jarrett points out that "Recitatif" represents a "postmodern defiance of racial-realist ideologies central to the Black Aesthetic" (2007, p. 167). Similarly, Kelly Lynch Reames (2007, p. 131) claims that Morrison's story challenges readers' conception of racial identity. Thus, this paper attempts to contribute to this ongoing debate.

The story itself revolves around the long-lasting relationship between two main characters, Twyla and Roberta, over the span of thirty years. The two characters meet for the first time at St. Bonny's shelter as children and throughout the story, their relationship is marked by continuous conflicts as well as moments of friendship and unity. At the very beginning, the story clearly states that one of the characters is white and the other is black. However, as readers try to determine the racial identity of the characters, the text adamantly refuses to disclose it. Instead, Morrison structures the narrative in five fragments, or five encounters between Twyla and Roberta during different stages of their lives, where, in each of them, she sets several categories or ordering principles in motion such as race, sexuality, class, and cultural authority. As each of the fragments employs different socio-political categories and places the characters on various ends of these categories, the story actively complicates interpretations that rely on the well-established practice in which all aspects of a text are explained in terms of the racial hierarchy that structures all other categories, and, in turn, the distribution of power.

The first fragment deals with the episode when Twyla and Roberta meet for the first time at St. Bonny's shelter. As already stated, the first category that is initiated is race. Influenced by her mother, Twyla reveals her racialized thinking about Roberta. Thus, Twyla could be put at a higher position in the racial hierarchy and Roberta at a lower. However, another hierarchical arrangement is introduced in the story which complicates the racial hierarchical binary. Twyla describes her experience in the shelter as one based on discrimination and abuse. She explains that no one wanted to play with her and Roberta because they "weren't real orphans with beautiful dead parents in the sky" (Morrison, 1983, p. 244). Due to their status as abandoned children, Twyla and Roberta experience verbal and physical abuse from other orphaned children. It becomes clear that the hierarchy in the shelter is not predicated on racial identity but other criteria of difference. As Twyla clearly states, "all kinds of kids were in there, black ones, white ones, even two Koreans" (p. 244). However, the story complicates this arrangement further by introducing the character of Maggie, who is a disabled person. Both Twyla and Roberta express their animosity towards her, verbally and perhaps physically abusing her. Thus, this hierarchy at the shelter puts Twyla and Roberta in the position of both victims and victimizers. They are united in their position as abandoned children and in their opportunity to discriminate against a disabled person but disunited according to racial lines. The form of the shelter quickly disorganizes the hierarchy of race with its implicit enforcement of inequality established at the beginning.

Furthermore, during the second encounter, the difference in sexuality and cultural knowledge between the two characters is emphasized. Twyla, working at

Howard Johnson's diner accidentally meets Roberta as she enters with two men. Twyla describes Roberta as wearing a halter top, shorts, hoop earrings, big hair, heavy makeup and smoking a cigarette. She remarks that Roberta "made the big girls look like nuns" (p. 249). Contrastingly, Twyla describes herself as wearing a simple waitress uniform and shapeless hair. In this scene, a stark difference is established in sexuality, as Roberta appears highly sexualized while Twyla does not. The difference between the two of them is emphasized further when it becomes evident that Twyla has never heard of Jimi Hendrix. Thus, as Reames (2007, p. 135) explains, Twyla's waitress outfit and her cultural ignorance contrast starkly with both Roberta's sexuality and cultural authority.

The third encounter, although much friendlier than the previous one, adds to the ongoing interplay of differences and similarities of social class. The conversation between the two reveals that Twyla is married to a firefighter named James, while Roberta is married to an IBM executive. Twyla is part of the working class, whereas Roberta is elevated to a member of the upper class by means of her wealth. Moreover, the text invokes the category of race once again, as Twyla and Roberta discuss the state of interracial relations during their previous encounter. Roberta claims that she was unpleasant towards Twyla due to the tension between white and black people, while Twyla explains that, in her view, relations between these different groups were more than fine. Roberta expresses her skepticism about the presumed equality between white people and African Americans, while Twyla seems oblivious to the existing subtle racism.

The next fragment deals with the race-integration busing used to integrate public schools in the United States during the 1970s. At the beginning of this part, the story subtly reintroduces the racial hierarchy, as Twyla remarks that the papers referred to this event as a "racial strife" (Morrison, 1983, p. 255). Eventually, the women meet again when Twyla spots Roberta on a picket line protesting busing. When Twyla decides to get involved and protest in favor of busing, the story again puts these characters on different ends. Additionally, the notion of motherhood is another category invoked by both Roberta and Twyla. Roberta brings a sign that says, "MOTHERS HAVE RIGHTS TOO!" (1983, p. 256) to declare her right as a mother to send her children to whatever school she thinks is right for them. However, Twyla attempts to undermine Roberta by bringing a sign that says, "HOW WOULD YOU KNOW?" (1983, p. 258), negating her status as a mother because she only has stepchildren.

By putting each of the characters on different ends of various hierarchically structured categories throughout the narrative, the story shows how dominant terms of these hierarchies fail to align with and enforce each other. At the beginning of the story, Twyla appears higher in the racial hierarchy and Roberta towards the lower position. Their positions seem to be reinforced later when Twyla expresses her obliviousness to the still-present racial discrimination. Considering their sexuality presented in the second fragment, Roberta's sexualized body aligns her again with the lower position within the traditional category of femininity, while Twyla again remains at a higher position. However, this alignment is quickly disorganized as Twyla

occupies a lower position in the hierarchy based on her social class. Furthermore, the power of the racial hierarchy to organize the social experience in the story is undermined during the fourth encounter. It becomes evident that Roberta is against busing due to her power as a member of the upper class to send her children to a desired school, while Twyla is in favor of busing due to her inability to send her child to a better school. The relationship among these ordering principles is complicated further when Twyla uses her status as a biological mother to erode Roberta's claim to her right as a mother to choose schools for her stepchildren. In addition, Twyla and Roberta's initial experience at the shelter unites them at the lower position within the hierarchy that segregates children according to their status as either orphaned or abandoned. Simultaneously, Twyla and Roberta occupy a higher position in the hierarchical binary based on disability, which enables them to take part in abusing Maggie. Thus, these various hierarchical structures, though formally alike, do not map perfectly onto one another and fail to reinforce each other. In Levine's words, "hierarchies break down not because they are internally contradictory but because their encounters with other hierarchies unsettle them" (2015, p. 91). If a text's narrative structure is examined in terms of Levine's ordering principles, it becomes evident that "Recitatif" points to the breakdown of a single hierarchy's power to structure and organize all others, and thus its ability to organize the whole social and political world of the text.

Moreover, the way the short story destabilizes the power of racial hierarchy to organize all other aspects of social experience also interferes with such highly formalized practices of reading that rely on the category of race to explain the remaining parts of a text in question. The problems that arise when such a reading or interpretation is employed have already been extensively discussed by Abel (1993), Reames (2007), and Jarrett (2006; 2007). For example, Abel explains that her initial interpretation was a "white woman's fantasy" about black women's sexual potency that "persists in the face of contrary evidence" (1993, p. 474). In other words, Roberta's sexuality does not automatically point to her identity as an African American woman. Abel also points to a reading by her African American friend and scholar who believes that Twyla is black and Roberta white based on the characters' economic status and politics (1993, p. 473). However, the text forces us to rethink the idea that substituting class for race is "a reliable method of human classification" (Jarrett, 2007, p. 181), despite the historical fact that racial differentiation has consistently accompanied class differentiation. There are many other examples in the text where enforcing racial identities on the characters based on their behavior and alignment within different socio-political categories only creates further problems and contradictions. Thus, Reames claims that Twyla and Roberta's meetings are dominated by their differences, "which are economic and only secondarily connected to race" (2007, p. 133). In addition, the effect of the story is not only that racial identity cannot be determined, but that this indeterminacy tends to "free up the language from its sometimes sinister, frequently lazy, almost always predictable employment of racially informed and determined chains" (Morrison, 1993, p. xi). For example, when Roberta's mother brings chicken legs and oranges

to the shelter, the power of this stereotype falters in the face of the text's racial ambiguity. Instead, it forces readers to think more deeply about the significance of particular types of food that both mothers bring to the shelter. It becomes clear that the text is actually emphasizing the fact that Twyla is underfed because her mother does not care about her nutrition. Furthermore, Twyla's remark that "everything is so easy for them" (Morrison, 1983, p. 252), when she finds out that Roberta is married to an IBM executive, could refer to the privilege that the upper classes enjoy rather than to a specific racial or ethnic group. Likewise, during the busing protests, Twyla tells Roberta that the United States is "a free country," to which Roberta replies, "not yet, but it will be" (Morrison, 1983, p. 258). Although the underlying motive for busing in the United States was racial de-segregation, in this case, it is more likely that the characters are talking about inequality between social classes, and not necessarily about the overt or covert racism that was certainly present. Therefore, all the social, cultural and political markers in the story, and the language used to represent them, are liberated from racial inflection or determination. This does not mean that Morrison's story simply denies the importance of racial identity as it is clearly one of the most important aspects of social reality in the lives of its two main characters. As Jarrett explains, Morrison's text does not deny race matters, but it addresses "the tendency of race to overdetermine and thus reduce the complexity of human identity, relations, and culture, especially as portrayed in African American literature" (2006, p. 6). Instead, the text invites its readers to forego a simplistic understanding of the whole story based on a single category and to closely focus on the complexities of characters and the way the world of the text operates around them.

Finally, this paper attempts to briefly analyze Morrison's employment of the first-person point of view in the story. In the manner of New Formalism, this paper looks for times when the point of view, as a formal device, might collide with or undermine what attention to content alone reveals. The entire story is told from Twyla's perspective, and thus, it is important to identify moments in the text where Twyla's narration becomes unreliable. The first time Twyla's narrative authority is undermined is when she discusses the incident of Maggie's fall in the shelter's orchard with Roberta. Here, Roberta claims that the other girls in the shelter knocked Maggie down and tore her clothes, while Twyla does not remember this at all. The second time when Roberta calls into question Twyla's authority is when she claims that both also took part in the violence and that Maggie was black. However, the story skillfully undermines Roberta's own reading of race at the very last sentence. She reveals her fundamental uncertainty about Maggie's racial identity. Although Twyla is the one who dominates the narrative, as her perspective is the only one in the story, Roberta undermines both Twyla and her own reading of race. Significantly, both perspectives are only called into question when it comes to racial differences. While it is evident that race occupies an integral part in the lives of both characters at the level of content, Morrison's specific and strategic employment of unreliable narration points to the inadequacy of racial identity to organize both the characters' and readers' understanding of the socio-political experience in the world of the text.

“Recitatif” deeply unsettles our understanding of how different hierarchies operate inside and outside literary works. The hierarchies and their specific ordering within the narrative structure operate in such a way to interfere with the capacity of characters and readers to organize the social world of the text according to a single category. The racial ambiguity and interplay or collision of other hierarchies dismantles or disrupts the organizing power of the racial hierarchy that ultimately resides outside of the text itself, within readers and the presumed socio-political reality. In other words, the category of race loses its power to structure and affect the way we think about other categories or binaries that are traditionally placed beneath. Moreover, this short story unsettles the idea that the fixity of racial identity should constitute the sole protocol for reading, writing, and defining African American literature (Jarrett, 2007, p. 382). Instead, the text draws our attention to the particularities in the lives of the two main characters and the deeply complex nature of their friendship as well as their conflict.

4. Conclusion

Morrison’s short story “Recitatif” is anomalous or disruptive because it poses an alternative to the dominant ways of thinking about African American literature. It deeply unsettles our own reading habits when we spontaneously try to enforce racial identity on characters or try to explain their specific life experiences in terms of race. “Recitatif” repeatedly and strategically employs different hierarchies and shows how these various ordering principles fail to align and reinforce each other according to the traditional understanding of how these forms operate. Ultimately, it disrupts the power of the racial hierarchy to order and organize all other forms and categories, and thus challenges the highly formalized readings of African American literature. The story’s employment of narrative perspective also complements this disruption by rendering its narrator unreliable only when it comes to the construction of racial identity. Moreover, the story is an example of a literary text that arose at a specific historical moment to pose an alternative and question the dominant practices of reading, classifying and canonizing works written by African Americans. Although assumptions about simplistic racial differences and critical readings stemming from these assumptions were increasingly challenged by new critical theories in the last decade of the twentieth century, Morrison’s story stands as an example of a literary work that actively and self-consciously works against simplistic representations of race and usual definitions of African American literature at the time it was written.

Theories and methodologies developed by New Formalist critics might be valuable for investigating the numerous tensions between literary texts and the various contexts described above. As one of the primary interests of New Formalism is to explore the possible contradictions between form and content, this approach can reveal new meanings that remain unacknowledged in more traditional approaches. Likewise, Levine’s approach based on her reevaluation of hierarchies and binary categories, and the way they operate in literary texts, might lead beyond the

paradigms of post-structuralism and cultural studies to reveal how literary forms could destabilize well-formed cultural and political formations.

References

- Abel, E. (1993). Black Writing, White Reading: Race and the Politics of Feminist Interpretation. *Critical Inquiry*, 19(3), 470-498.
- Bogel, F. V. (2013). Toward a New Formalism: The Intrinsic and Related Problems in Criticism and Theory. In V. Theile, & L. Tredennick (Eds.), *New Formalisms and Literary Theory* (pp. 29-53). London: Palgrave Macmillan.
- Fishkin, S. F. (1995). Interrogating "Whiteness," Complicating "Blackness": Remapping American Culture. *American Quarterly*, 47(3), 428-466.
- Fuller, H. W. (1971). Towards a Black Aesthetic. In A. Gayle (Ed.), *The Black Aesthetic* (pp. 3-12). New York: Doubleday & Company.
- Gayle, A. (1971). *The Black Aesthetic*. New York: Doubleday & Company.
- Jarrett, G. A. (2006). *African American Literature Beyond Race: An Alternative Reader*. (G. A. Jarret, Ed.) New York: New York University Press.
- Karenga, R. (1971). Black Cultural Nationalism. In A. Gayle (Ed.), *The Black Aesthetic* (pp. 32-38). New York: Doubleday & Company.
- Levine, C. (2006). Strategic Formalism: Toward a New Method in Cultural Studies. *Victorian Studies*, 48(4), 625-657.
- Levine, C. (2015). *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press.
- Morrison, T. (1993). *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage Books.
- Morrison, T. (1983). Recitatif. In I. A. Baraka, & A. Baraka (Eds.). *Confirmation: An Anthology of African American Women* (pp. 243-261).
- Neal, L. (1968). The Black Arts Movement. *The Drama Review: TDR*, 12(4), 28-39.
- Reames, K. L. (2007). *Women and Race in Contemporary U.S. Writing*. Palgrave Macmillan: New York.
- Tate, C. (1998). *Psychoanalysis and Black Novels*. New York: Oxford University Press.
- Theile, V. (2013). New Formalism(s): A Prologue. In V. Theile, & L. Tredennick (Eds.), *New Formalisms and Literary Theory* (pp. 3-26). London: Palgrave Macmillan.

Marko Mitić

SUBVERZIJA AFROAMERIČKE ESTETIKE: „RECITATIV“ TONI MORISON

Rezime

Osnovni cilj ovog rada je da predstavi kratku priču Toni Morison, „Recitativ“ (1983), kao književno delo koje predstavlja alternativu dominantnim načinima razumevanja, čitanja i definisanja afroameričke književnosti. Tako, rad polazi od tvrdnje u knjizi *Afroamerička književnost izvan rase* (2006) da su određene prakse uticale na koncepciju afroameričke književnosti kao zasebnu vrstu književnosti koja se bavi reprezentacijom života i političke borbe Afroamerikanaca. Takođe, rad se oslanja na teorijske koncepte „rasnog realizma“, afroameričke ili „Crne“ estetike i „anomalnih“ afroameričkih tekstova kako bi izgradio teorijski okvir. Na osnovu ovoga, „Recitativ“ Toni Morison se sagledava kao „anomalni“ tekst zbog toga što dovodi u pitanje tradicionalna shvatanja afroameričke književnosti. Kako bi istražio i bliže analizirao način na koji ova kratka priča podrija ova shvatanja, rad se oslanja na teoriju i metodologije koje su se razvile u okviru relativno nove književnoteorijske grupacije poznate pod imenom Novi formalizam, čiji su osnovni ciljevi istraživanje mogućih tenzija i kontradiktornosti između književne forme i društvenog ili političkog konteksta. Rad se u velikoj meri oslanja na teorijske postavke i metodologiju Kerolajn Levin koja se posebno fokusira na društvene ili političke kategorije i hijerarhije. Stoga, glavni deo rada predstavlja analizu kratke priče „Recitativ“, koja se prvo bavi naročitom upotrebom različitih kategorija kao što su rasni identitet, seksualnost i klasne razlike, i način na koji one stupaju u međusobne odnose kroz interakciju dve glavne junakinje. Ovakva analiza pokazuje da sam tekst vešto destabilizuje ili oduzima moć rasnoj hijerarhiji da strukturise i uredi sve ostale hijerarhije ili kategorije. Takođe, drugi deo analize se bavi upotrebom tačke gledišta u priči koja upotpunjuje destabilizaciju rasne hijerarhije, i tako ukazuje na kontradiktornost između jednog formalnog elementa i samog sadržaja priče.

marko.mitic@filfak.ni.ac.rs

Nataša Tučev

University of Niš

Faculty of Philosophy

Bogdan Stanković

University of Niš

Faculty of Philosophy

GROWING A NEW HEART: INTRUSION FANTASY AND AN ALTERNATIVE “CLUB STORY” IN *THE OCEAN AT THE END OF THE LANE*

Abstract. In *The Ocean at the End of the Lane* (2013), Neil Gaiman constructs a fantasy world in order to dramatize a young boy’s psychological crisis in the face of threatening changes in his social environment. A sense of intrusion permeates the narrative: it is both the intrusion of the adults’ greed and corruption into the boy’s life and the corresponding intrusion of the fantastic into consensus reality. The motif of intrusion is analysed in this paper by referring to Farah Mendlesohn’s *Rhetorics of Fantasy* (2008), where the author defines intrusion fantasy as one of the four basic categories of the fantastic. An important term used in Mendlesohn’s discussion is a “club story”, which refers to any kind of discourse on consensus reality that the “club members” accept in its entirety and whose authority they never question. In an intrusion fantasy, the protagonist is usually the only one who is outside of the club story and capable of perceiving the intrusion of a dangerous otherworldly element that the others deny. The same is true for the unnamed protagonist of Gaiman’s novel. However, he is not completely isolated in his recognition of danger, as he finds allies in three archetypal feminine figures. With them, the boy shares an alternative club story, one which is characterized by a more comprehensive knowledge of reality and the self.

Keywords: Neil Gaiman, Farah Mendlesohn, intrusion fantasy, archetypal criticism, the anima, alternative worldview.

1. Introduction: Harmful Intruders and Helpful Guides

In his novel *The Ocean at the End of the Lane* (2013), Neil Gaiman constructs a fantasy world in order to dramatize the young protagonist’s subconscious fears concerning the threatening changes in his social environment. As materialism, ruthlessness and corruption of the adult world intrude into the boy’s life, a fantastic narrative develops which may be viewed as Gaiman’s symbolic representation of the protagonist’s crisis. Thus, the sense of intrusion that permeates the narrative refers both to the intrusion of the adults’ utilitarianism and greed into the life of the boy-narrator, and the corresponding intrusion of the fantastic into consensus reality.

According to categorization proposed by Farah Mendlesohn, intrusion is one of the four basic ways in which fantastic elements enter the “real”, narrated

world presented in a novel, and consequently, one of the ways in which fantastic universes are constructed (Mendlesohn 2008: 13–14). In her study *Rhetorics of Fantasy* (2008), Mendlesohn defines the following categories within the fantastic: the portal-quest, the immersive, the intrusive and the liminal – and summarizes their characteristics in the following way: “In the portal quest we are invited through into the fantastic; in the intrusion fantasy, the fantastic enters the fictional world; in the liminal fantasy, the magic hovers in the corner of our eye; while in the immersive fantasy we are allowed no escape” (ibid., 14). Each of these categories, Mendlesohn argues, inevitably makes certain ideological demands that affect the author’s stylistic choices as well as the construction and narration of the story (ibid., 15).

Hailed as a major work of criticism in the field of literary fantasy, Mendlesohn’s study is also significant for its analysis of a wide variety of fantasy texts, through which it elaborates further on its categories and concepts (Levy 2009: 142). The study has been used as an apt theoretical framework for discussing Gaiman’s fiction by several critics. In “Neil Gaiman’s Irony, Liminal Fantasies, and Fairy Tale Adaptations” (2008), Sándor Klapcsik focuses on the contrast between Mendlesohn’s categories of portal-quest and liminal fantasy to interpret the narrative strategy employed in some of Gaiman’s short stories in the collections *Smoke and Mirrors* (1998) and *Fragile Things* (2006). On the other hand, Daniel Baker refers to Mendlesohn’s definition of portal-quest fantasy in his discussion of Gaiman’s novel *Neverwhere* (1996) but points out that what Gaiman has produced in this work is in fact “a counternarrative” to the traditional portal-quest structures (Baker 2016: 471). When it comes to Gaiman’s novel *The Ocean at the End of the Lane*, the category in Mendlesohn’s study which is most suitable for analysing it is the intrusion fantasy.

The premise in this type of fantasy is, as Mendlesohn explains, that “the world is ruptured by the intrusion, which disrupts normality and has to be negotiated with, sent back whence it came, or controlled” (Mendlesohn 2008: 149). Characteristically, an entity coming from another, fantastic realm enters the narrated world, brings chaos, and “takes us out of safety without taking us from our place” (ibid., 21). The protagonist in such narratives is customarily the only one who perceives the intrusion of the dangerous otherworldly element; this person usually feels alienated from the community and faces the other characters’ denial and distrust. The reason the protagonist has a unique capacity to notice the intrusion, according to Mendlesohn, is that they tend to approach phenomena by observing them personally, instead of relying on some generally established, scientific or common-sense explanations. The emphasis in the intrusion fantasy is therefore on empiricism, on “what one can see and observe, rather than what one actually knows of the world” (ibid., 152).

Closely related to this motif is the notion of the “club story”. Originally explained by Mendlesohn as a form of frame narrative, a rhetorical device established in the Victorian period¹, “club story” is also used in her book to refer to any kind of

¹ The term “club story”, as Mendlesohn explains, was introduced by the critic John Clute, and defined by him as a frame of narration whereby a group of men gather round in a private venue – such as the Victorian-style gentlemen club – while one of their number tells a story in which he was personally involved. In the Victorian period, such a setting was related to a particular masculine lifestyle and

discourse on consensus reality that the “club members” accept in its entirety, and whose authority and reliability they never question or deny. In Gaiman’s graphic novel *The Wolves in the Walls* (2003), for instance, all of the adult characters subscribe to a club story – that is, to a certain concept of reality which they consider unquestionable. As Mendlesohn explains, it is “the club story of ‘adulthood’ – rational, based on what is known, what ‘everyone knows’ or what authority asserts” (ibid. 153). This club story is questioned by the protagonist: in this case, a young girl, Lucy, who perceives the intrusion of otherworldly and fantastic (the eponymous “wolves in the walls”) by not relying on such general knowledge but instead trusting her own observations. While the club story creates the sense of a protected space that cannot be ruptured, the protagonist (and, by implication, the reader as well) senses that rupture is in fact imminent (ibid., 151).

Similarly, to Lucy in *The Wolves in the Walls*, the unnamed boy-protagonist in *The Ocean at the End of the Lane* feels isolated from his family, being the only one who can see beyond consensus reality and recognize the intrusion of the otherworldly monster disguised as the children’s nanny Ursula Monkton. However, the boy’s isolation is not absolute. He finds allies in three female figures, the Hempstock women, who live on a farm at the end of the lane. It turns out that the three of them – Lettie, an eleven-year-old girl, her mother Ginnie, and her grandmother, Old Mrs. Hempstock – possess supernatural abilities and, unlike the boy’s family, recognize the danger presented by the intruder. With their magical powers, wisdom, and guidance, they help the boy deal with the frightening Ursula and put an end to the mayhem she has created. In Mendlesohn’s terms, it may be argued that the three Hempstock women and the boy-narrator share an alternative “club story”, one that is characterized by a more comprehensive knowledge of reality and the self than the club story imposed by the dominant culture.

In the following sections of the paper, both the threatening intruder, Ursula Monkton, and the three helpful guides, the Hempstock women, will be analysed to establish the respective roles they play in the fantasy world constructed in the novel. Archetypal analysis will be applied when discussing the Hempstock women. Robert Graves’ study *The White Goddess* (1961) and C. G. Jung’s *Man and His Symbols* (1964) will be referred to in order to explore the possible connection of these three female characters to the pre-patriarchal myth of the Triple Goddess, as well as the archetype of the anima. The eponymous “ocean” on the Hempstock farm, as a source of alternative, visionary knowledge, will likewise be discussed as an important constituent of this imaginary world.

2. Intrusion Fantasy and Reflections on Materialism

Materialism and reification are themes present throughout the novel and closely related to the intrusion of the fantastic in the protagonist’s life. The correlation of these motifs may lead to reading Gaiman’s novel as a kind of psychological case

implied that the story would be narrated authoritatively and incontestably to a group of like-minded listeners (Mendlesohn 2008: 33).

study, whereby the fantasy is conjured up by the boy himself in an attempt to cope with the destabilizing changes in his environment. Given the autobiographical elements in the novel², the construction of the fantastic world may also be interpreted as the author's way of imaginatively transforming his own childhood memories. However, it is also possible to view it as Gaiman's method of dramatizing the young protagonist's disturbing experience.

The boy's awareness of the social changes in his surroundings, in fact, precedes the appearance of any fantastic elements in the novel. The first significant occurrence in a sequence of such changes is his parents' decision to rent the boy's room to boarders because the family is facing financial difficulties. Thus, the boy's private sphere is taken away from him, violated and occupied by strangers. One of the boarders, an opal miner from South Africa, incidentally runs over the boy's pet kitten on arrival. He then attempts to replace it by obtaining another cat for the boy, stating that he always pays his debts (Gaiman 2014a: 14). For the miner – and, by implication, for the entire utilitarian society which he represents – the boy's pet was just a piece of property whose loss may be compensated by replacing it with another piece of property; the emotional value that the bond had for the boy is completely ignored.

Ironically, the miner will eventually get into debt he will not be able to pay: in a night of gambling, he loses the money entrusted to him by his friends, and soon afterwards, in a fit of despair over the debt, he commits suicide in the car of the protagonist's father. The shock that the boy experiences upon seeing the dead man presents a turning point in his psychological development; at the same time, however, it marks the moment when the fantastic begins to intrude into his world, its occurrences all symbolically related to the theme of materialism and acquisition.

As Mendlesohn points out, one of the recurrent rhetorical devices in the intrusion fantasy is *escalation*: intrusion tends to begin small and then gradually increases “in magnitude, in scope, or in the number of victims” (Mendlesohn 2008: 150–151). The same may be noticed in Gaiman's novel. The first appearance of the fantastic element is borderline realistic and almost imperceptible: the protagonist and Lettie discover that a fish in the pond on Lettie's farm has died because it swallowed a sixpence. Lettie gives the coin to the boy, saying it might bring him some luck. However, as the narrator comments, “she said this doubtfully, as if she were uncertain what kind of luck it would bring” (Gaiman 2014a: 31). The intrusion then “increases in magnitude”: the next morning, the narrator wakes up with a silver shilling stuck in his throat. Immediately afterwards, someone starts throwing coins on his sister and her friends, and the boy must defend himself against accusations that it was his mischief. Mr. Wollery, the family gardener, finds a bottle filled with outdated pennies in the garden and the mother explains to the boy that they will only be worth something if she can find a coin collector to buy them for a few pounds.

² As Gaiman explains in an interview, the work is not exactly autobiographical, as the family presented in the novel has nothing to do with the author's own family; however, it conveys his “mental landscape” – i.e., the way he perceived the world when he was seven years old – and uses numerous physical places from his childhood such as farms and lanes as the setting in the novel (Gaiman 2014b: 246).

The same motif of a fortune which never truly materializes is repeated in another scene when, two days later, the boy receives a letter informing him that he has won the Premium Bonds. The boy immediately starts daydreaming about the way he will spend the money: "I was delighted to be in possession of a fortune beyond my previous imaginings... Twenty-five pounds, at 240 pennies to the pound and four sweets to the penny, was... more sweets than I could easily imagine" (ibid., 34). However, his mother informs him that she will put the money in his Post Office account. The "fortune" thus becomes an empty signifier to the boy, and the gratification he had anticipated (in the form of heaps of sweets) remains unattainable.

The otherworldly entity, at this point still invisible, continues to fulfil people's materialistic desires, but characteristically does so in unpleasant ways which end up making the recipients anxious, unhappy, or downright deranged. In a neighbourhood house, "a man dreamed of being sold and of being turned into money. Now he's started seeing things in mirrors... Himself. But with fingers poking out of his eye sockets. And things coming out of his mouth. Like crab claws" (ibid., 39). In another house, a woman has discovered money in her mattress and now refuses to get up and leave the house, afraid that someone might take it away from her. There is also a mention of a family where the husband dreams that his wife has become a prostitute, waking up the next morning to inexplicably find large amounts of money in her handbag. When the magical creature who has caused all this mayhem eventually manifests itself to the boy and Lettie, it defends its actions by saying that it simply answered people's pleas: "Something came to me³... It told me how I could make all the things like it happy. That they are simple creatures, and all any of them want is money, and nothing more... If it had asked, I would have given them wisdom, or peace" (ibid., 54).

As the intrusion escalates, the magical being assumes a human form and appears in the boy's household in the shape of an attractive young woman, Ursula Monkton, whom the family unwittingly employs as the children's nanny. In line with Mendlesohn's observations, the young narrator is the only one who recognizes the intrusion of the fantastic; whereas the adults, relying on the tenets of their "club story", deem such an intrusion impossible and do not even consider it. Ironically, the boy's mother is an optician, which connects her to the motif of eyesight; however, she is "blind" when it comes to discerning Ursula's true nature.

In her human form, Ursula is still closely related to the theme of inhumanity and ruthlessness of materialistic society. "Everybody wants money," she says to the boy. "It makes them happy. It will make you happy if you let it" (ibid., 76). She also makes a prophecy regarding the way financial interests will transform the boy's unkempt rural neighbourhood:

Your parents can no longer afford this place... And they can't afford to keep it up. Soon enough they'll see that the way to solve their financial problems is to sell this house and its gardens to property developers. Then all of *this*... will become a dozen identical

³ This part of the speech probably suggests that the spirit of the opal miner contacted the creature and conveyed to it his views on how material wealth makes people happy.

houses and gardens. And if you're lucky, you'll get to live in one. And if not, you will just envy the people who do (ibid.).

Ursula also seduces the boy's father, which suggests that she has come to the human world not only to fulfil materialistic but also sexual desires. However, the two seem to be closely connected, as Ursula clearly conforms to the standards of beauty imposed by consumer culture: "The woman was very pretty. She had shortish honey-blond hair, huge grey-blue eyes, and pale lipstick" (ibid., 70). By assuming an attractive, fashionable shape, she seems to encourage commodification, inviting the boy's father to possess her like any other piece of property.

Another characteristic of the intrusion fantasy that Mendlesohn discusses is that in such narratives, familiarity with the fantastic may lead to contamination. By recognizing the reality of the otherworldly intruder, and by becoming closely acquainted with such an entity, the protagonist also becomes exposed and vulnerable, and risks becoming contaminated by it in some way. Mendlesohn refers to such dynamics as the "pull effect" of the intrusion, arguing that the intruder has an intention to not only enter and disrupt the narrated world, but also to "drag the innocent across borders, or contaminate [them]" (Mendlesohn 2008: 163). This motif may also be observed in Gaiman's novel. When the boy and Lettie first attempt to bind the magical creature, it assumes the shape of a worm and attaches itself to the boy by drilling and entering a hole in his foot. In this way, a portal (or a "wormhole") through which the creature enters the boy's world is established. Eventually, the boy manages to pull out the majority of the worm from his foot, but a part of it remains and becomes attached to his heart. Symbolically, it suggests that the disturbing changes in his social environment are beginning to affect the young narrator as well. Towards the end of the novel, when Lettie seeks to banish Ursula once more, she uses broken toys as a part of her magic ritual, which may also symbolize a damaged or destroyed childhood. Eventually, another group of magical creatures appear in the novel: "the hunger birds", who appear to be scavengers in the fantastic realm, come to rid the world of Ursula and the disruption she has caused. However, they also seek the part of the monster that has attached itself to the boy. For everything to be resolved, it appears that the boy's heart must be destroyed.

3. An Alternative "Club Story": the Hempstock Women and Their Ocean

Gaiman's novel, however, also hints at a chance for redemption. This motif is closely related to Lettie, her mother and grandmother, the three Hempstock women who act as magical helpers and guides to the boy, and the eponymous "ocean" on their farm. Their role in the narrative is to suggest the possibility of creating an alternative "club story", one which would enable the boy to gain a more comprehensive insight into reality and his own being.

Numerous aspects of the presentation of the Hempstock women connect them to the pre-patriarchal myths of the Triple Goddess. Thus, their respective age, which

does not change (they remain the same age when the protagonist visits them again in his forties) symbolically relates them to the manifestations of the Goddess known as the Maiden, the Mother and the Crone. As Laura-Marie von Czarnowsky points out, their unchanging nature may symbolize stability that the boy sorely needs in the face of the disturbing changes in the world around him:

They are magical beings that offer stability... They provide the narrator, both as a boy and as an adult, with a stable home to return to, a place untainted by the changing world around him... [T]heir permanent attribution to grandmother and mother roles speaks to the narrator's desire to prolong childhood and ward off destabilizing influences (ibid., 21).

The Hempstock women are further connected to the pagan Goddess through their close relation to the natural world, the farm animals and fertile land where plants thrive, and their general association with food and sustenance that they provide to the boy. They are likewise associated with the moon: Old Mrs. Hempstock is allegedly “older than the moon” and was there when it was made (Gaiman 2014a: 43). She is also capable of manipulating its phases, so that, for instance, the full moon always shines above the Hempstock farm. As Lettie explains, “Gran likes the full moon to shine on this side of the house. She says it's restful, and it reminds her of when she was a girl... And you don't trip on the stairs” (ibid., 140). In his well-known study *The White Goddess* (1961), Robert Graves explains the way that the prehistoric Triple Goddess was related to the moon and nature in general, as well as to the mysteries of life:

As Goddess of the Underworld she was concerned with Birth, Procreation and Death. As Goddess of the Earth she was concerned with the three seasons of Spring, Summer and Winter: she animated trees and plants and ruled all living creatures. As Goddess of the Sky she was the Moon, in her three phases of New Moon, Full Moon, and Waning Moon... As the New Moon or Spring she was girl; as the Full Moon or Summer she was woman; as the Old Moon or Winter she was hag (Graves 1961: 386).

However, the way the protagonist relates to the Hempstock women also suggests their symbolical connection to the Jungian archetype of the anima. These two interpretations (the Hempstocks as manifestations of the Goddess and the anima) are not mutually exclusive, as Jung has often pointed out that the archetypes of the collective unconscious are commonly expressed through mythological themes and images. Gaiman's statement, in an interview, that the Hempstock characters have existed for a very long time in his head (Gaiman 2014b: 247), also seems to suggest their archetypal origin.

The anima, according to Jung, is “a personification of all feminine psychological tendencies in a man's psyche, such as vague feelings and moods, prophetic hunches, receptiveness to the irrational, capacity for personal love, feeling for nature, and—last but not least—his relation to the unconscious” (Jung 1964: 177). Primarily shaped by the relationship with the mother in early childhood, the anima can either exert a positive or a negative influence on an individual, which is why both aspects are represented in numerous religious and folk traditions around the world. The influence

of the three Hempstock women on the protagonist corresponds to Jung's explanation of how the anima influences one's conscious personality. Each of the three forms that the anima takes supports the boy in a specific way. Lettie is the one he spends most of his time with. Brave, determined, calm, and always certain about what to do next, she expresses all the characteristics that the boy lacks during his crisis, and guides him through the mysterious events that transpire. Ginnie, the mother figure to whom he turns for safety and comfort, makes him feel secure and enables him to overcome his feelings of anxiety and stress. The most powerful iteration of the anima is the Jungian image of the Wise Old Woman, embodied in Old Mrs. Hempstock. She possesses great supernatural powers, some of which are beyond the narrator's comprehension. Her wisdom and power make the boy feel completely safe.

When it appears in myths and folklore, the anima often has the role of a guide who enables the questing hero to get in touch with the unconscious realm and gain a deeper understanding of the world and his own psyche. In Gaiman's novel, the motif of guidance appears in an early scene where Lettie and the protagonist set out to find the intruder. For this purpose, Lettie cuts a forked hazel stick from a thicket, a tool traditionally used by water diviners in search of hidden underground currents, which may symbolize the unconscious. Seamus Heaney, who has a poem titled "The Diviner", uses the same analogy in an essay where he explains the poem's meaning: "You can't learn the craft of dowsing or divining – it is a gift for being in touch with what is there, hidden and real" (Heaney 1984: 47).

In Jungian psychology, the anima can also act as a guide to the Self, which Jung defines as a term separate from, and much more extensive than, the Freudian ego. The Self is a psychic level where one experiences one's own being as timeless and boundless; in his autobiography, Jung explains the Self as "the eternal man", as opposed to the ego, or the earthly man, whose locus is in here and now: "the psyche at times functions outside of the spatio-temporal law of causality... [W]e must face the fact that at least a part of our psychic existence is characterized by a relativity of space and time. This relativity seems to increase, in proportion to the distance from consciousness, to an absolute condition of timelessness and spacelessness". Referring to the Self as the transpersonal realm within the personal life, Jung argues that it represents our link to the infinite (Jung 1989: 322–3).

The "ocean" in Gaiman's novel corresponds to the Jungian notion of the Self. It is a magical place situated on the Hempstock farm, which to the boy, at first, appears to be no more than a pond⁴. However, it turns out to be a source of visionary knowledge and profound psychological insight. During his confrontation with the hunger birds, Lettie tells the narrator to submerge himself in it and assures him that

⁴ The conversation that the boy has with his father about oceans is in fact a very good example of what Mendlesohn calls "the club story of consensus reality" (2008: 153). When asked by the boy whether an ocean can be as small as a pond, the father replies: "No... Ponds are pond-sized, lakes are lake-sized. Seas are seas and oceans are oceans" (Gaiman 2014a: 32). The tautological statement clearly shows that the father bases his worldview on commonsense knowledge which he never feels the need to broaden or re-examine; the narrator will, however, need to transcend this limited perspective in order to grasp and overcome the danger he is faced with.

he will be safe while underwater. Once inside the ocean, he has a mystical experience that connects him with the entire universe:

I saw the world from above and below. I saw that there were patterns and gates and paths beyond the real. I saw all these things and understood them and they filled me, just as the waters of the ocean filled me.

Everything whispered inside me. Everything spoke to everything, and I knew it all... I found myself thinking of an ocean running beneath the whole universe, like the dark sea water that laps beneath the wooden boards of an old pier: an ocean that stretches from forever to forever (Gaiman 2014a: 192–3).

Throughout the period in which the boy is submerged in the ocean, Lettie is holding his hand, which again points to the motif of guidance and connects her to the Jungian archetype of the anima. In *Man and His Symbols*, Jung stresses how important it is to accept the guidance of the anima, attend to this portion of the psyche and channel the messages it conveys into some form of artistic expression:

But what does the role of the anima as guide to the inner world mean in practical terms? This positive function occurs when a man takes seriously the feelings, moods, expectations, and fantasies sent by his anima and when he fixes them in some form—for example, in writing, painting, sculpture, musical composition, or dancing (Jung 1964: 186)

This is congruent with the developments in Gaiman's novel, as we find out that the narrator has grown up to become an artist, and in the process has also grown "a new heart" (Gaiman 2014a: 231) to replace the one that was contaminated by Ursula and consumed by the hunger birds. With the help of the Hempstock women and their alternative "club story", the narrator reaches a more inclusive and wholesome outlook – managing, at least to some degree, to transcend the narrow-minded materialistic and rationalist views of the dominant culture.

4. Conclusion

In an interview, Neil Gaiman argues that one of the keys to children's fiction is to provide hope (Gaiman 2014b: 244). *The Ocean at the End of the Lane* – narrated, for the most part, by a seven-year-old protagonist, but still regarded by the author as a book for adults⁵ (ibid.) – seems to be informed by the same sense of obligation to convey a hopeful message. This hope is compensatory to the bleak world the protagonist describes in the frame narrative, in which he returns as an adult to find the landscape of his childhood utterly changed. His description of the way it has been

⁵ In the fantasy genre, another well-known example of child narration in a book for adults may be found in G. R. R. Martin's novel *A Game of Thrones* (1996), in which some of the chapters are written from the viewpoint of the seven-year-old Bran Stark. The scene in which Bran inadvertently finds out about the incestuous affair between the queen and her brother is similar to the scene in Gaiman's novel where the protagonist stumbles upon the sexual encounter between his father and Ursula. In both cases, the boy narrator does not understand what he sees, but the adult reader does.

transformed and given a uniform, urbanized appearance, echoes the prophecy once made by Ursula Monkton: “the ramshackle world I lived in was demolished and replaced by trim, squat, regular houses containing smart young people who worked in the City but lived in my town, who made money by moving money from place to place but who did not build or dig or farm or weave” (Gaiman 2014a: 225).

Even though Ursula was ritually banished from the narrator’s world and annihilated by the hunger birds, the money-oriented culture to which she was symbolically related is still omnipresent in the protagonist’s life. This is why the existence of the Hempstock women is a crucial motif in the story, as they suggest that there is an alternative to the kind of life represented by the young City bankers “who make money by moving money from place to place”. Unlike the rest of the neighbourhood, the Hempstock farm has not been changed or demolished over time. As an adult, the protagonist is still able to find it and recover the childhood memories which were essential to his psychological development. The hope in the novel is thus implicitly contained in an alternative set of values and a world view – or, in terms of Mendlesohn’s theories, an alternative “club story” – embodied in the three feminine figures. The importance of their “ocean”, as a source of visionary knowledge, essentially different from the contemporary rationalist outlook, is stressed by the novel’s title.

As Czarnowsky points out, the story in *The Ocean at the End of the Lane* “is not one of adoption, it is one of a temporary refuge” (2015: 23). The Hempstock farm is not a place where the protagonist can permanently stay; rather, it is an imaginary realm he will continue to visit throughout his life, a place where he comes to heal and reconnect with the deeper layers of his being – although, as the narrative suggests, he periodically forgets and then recalls again its mysterious existence.

References

- Baker, D. (2016). “Within the Door: Portal-Quest Fantasy in Gaiman and Miéville”. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 27 (3), 470-493.
- Czarnowsky, L. M. (2015). “Power and All Its Secrets: Engendering Magic in Neil Gaiman’s *The Ocean at the End of the Lane*”. *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, 2 (4), 18–28.
- Gaiman, N. (2014a). *The Ocean at the End of the Lane*. London: Headline Publishing Group.
- Gaiman, N. (2014b). “Creating the World of *The Ocean at the End of the Lane*: A Conversation with Neil Gaiman”. In N. Gaiman, *The Ocean at the End of the Lane* (pp. 214–255), London: Headline Publishing Group.
- Graves, R. (1961). *The White Goddess*. London: Faber and Faber.
- Heaney, S. (1984). *Preoccupations*. London: Faber and Faber.
- Jung, C. G. (1964). *Man and His Symbols*. Garden City, N.Y.: Doubleday and Company.
- Jung, C. G. (1989). *Memories, Dreams, Reflections*. Trans. by R. and C. Winston. New York: Vintage.

- Klapcsik, S. (2008). "Neil Gaiman's Irony, Liminal Fantasies, and Fairy Tale Adaptations". *Hungarian Journal of English and American Studies*, 14 (2), 317-334.
- Levy, M. (2009). "The Skeletons and Exoskeletons of Genre". *Science Fiction Studies*, 36 (1), 139-143.
- Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Наташа Тучев
Богдан Станковић

НОВО СРЦЕ: ИНТРУЗИВНА ФАНТАСТИКА И АЛТЕРНАТИВНА „КЛУПСКА ПРИЧА” У ОКЕАНУ НА КРАЈУ ПУТЕЉКА

Сажетак

У *Океану на крају путељка* (2013), Нил Гејмен ствара фантастичан свет како би драматизовао психолошку кризу дечака који се суочава са претећим променама у свом друштвеном окружењу. Читав наратив прожима осећај интрузије; то се односи на продор похлепе и корупције из света одраслих у дечаков живот, као и на паралелни продор фантастичног у стварност. Мотив интрузије у овом раду се доводи у везу са студијом Фаре Менделсон *Реторика фантастике* (2008), у којој ауторка дефинише интрузивну фантастику као једну од четири основне категорије фантастичног. Један од значајних термина које Менделсонова користи у дискусији јесте „оквирна клупска прича”: он се односи на било коју врсту дискурса о стварности коју чланови „клуба“ у потпуности прихватају и чији ауторитет никада не доводе у питање. У интрузивној фантастици, главни јунак је обично једини који је изван „клубске приче“ и стога способан да препозна продор претећег оностраног елемента који други поричу. Исто важи и за неименованог протагонисту Гејменовог романа. Међутим, он није у потпуности изолован у свом поимању опасности, јер му помоћ пружају три архетипска женска лика. Гејменов протагониста са њима дели алтернативну клупску причу, која се одликује свеобухватнијим разумевањем стварности и јаства.

nataša.tucev@filfak.ni.ac.rs
stbogi95@gmail.com

Nicole Burgund

University of Novi Sad

Faculty of Philosophy

THE PERSONAL IS POETRY: MEŠA SELIMOVIĆ'S *DERVIŠ I SMRT* AS AN ALTERNATIVE TO AUTOBIOGRAPHY

Abstract: Following the death of his brother, Meša Selimović spent years trying to compose a nonfiction account of his experience of the event; the results, however, always seemed too raw, private, and unruly, so he set about learning to write novels, sensing that this was the proper destiny for the work. The culmination of this effort, *The Dervish and Death* (*Derviš i smrt*), can thus be read as a testament to the problem of autobiographical writing: the search for an adequate, personal language that will be both relevant to others and pliant enough to convey lived intensity. By examining the novel through the lens of Ludwig Wittgenstein's philosophy of language, as well as Wittgenstein's own autobiographical reticence, this essay attempts to show how the frustrations of creating a cohesive nonfiction account of life events may find their solution in a different form: an amorphous narrative comprising tangles, hallucinations, and fragments. In the end, this rather unlikely pairing of authors attempts to shed light on how each navigates boundaries of sense and nonsense, order and disorder, and truth and falsehood.

Keywords: *Derviš i smrt*, *Death and the Dervish*, Selimović, Wittgenstein, poetics

we speak about everything and nothing
even about the weather
we even speak of those things whereof we cannot speak
“Whereof one
cannot speak . . .”
this fierce formula
put forth by Wittgenstein
was reversed by me
at just the right moment:
whereof one cannot speak thereof one must speak

something well known to
women old men children and child poets
—Tadeusz Różewicz

1. Introduction

It could be said that behind the final, arresting proposition of Ludwig Wittgenstein's *Tractatus Logico Philosophicus*, “Whereof we cannot speak, thereof we must remain silent” (Wittgenstein, 2013, n.p.), lies a dead friend. What began as

an attempt to discover the meaning of logical necessity, that is, why logical truths are necessary and cannot be otherwise, takes a dramatic, mystical turn toward the end, likely as a result of Wittgenstein's personal experience on the front and as a prisoner during the First World War, followed by the sudden, accidental death of his dearest friend David Pinset, to whom he dedicates the work. Ultimately, it is a book in search of the world's meaning, and, as we shall see, the very language of its final propositions suggests that Wittgenstein might be willing, with Tadeusz Różewicz, to reverse his own "fierce formula." Two decades later, after what is regarded by many as a major shift in his philosophy, he would go on to write *Philosophical Investigations*, a meandering account of human language that looks precisely at all the different ways to make meaning beyond the strict boundaries of logic.¹

In an outline of his novel, *Derviš i smrt* (The Dervish and Death), Yugoslav writer Meša Selimović writes: "the brother is at the foundation of all events in the novel, [and] that is the foundational element of composition" (Selimović, 1983, p. 181). While ostensibly about the dead brother in the narrative, this statement is probably just as true for Selimović himself. Following his own brother's death, Selimović spent years trying to compose a nonfiction account of his experience of the event; the results, however, always seemed too raw, private, and unruly, so he set about learning to write novels, sensing this was the proper destiny for the work. The culmination of this effort can thus be read as a testament to the problem of autobiographical writing: the search for an adequate, personal language that will be both relevant to others and pliant enough to convey lived intensity.

This paper attempts to read in tandem Selimović's novel and the philosophical writings of Wittgenstein, in the hope of uncovering and theorizing certain aspects of the novel connected to issues of language and (autobiographical) authenticity. At the same time, in light of the considerable geographical and cultural space one crosses between the two authors, we gain a new appreciation for the scope and universality of their writings.

In late 1944, Selimović's oldest brother was tried and executed by the Communist Party—charged with taking furniture from a Communist warehouse. For Selimović, the shock of this injustice was compounded by the fact that he, having fought with his seven siblings in the Partisan resistance, had become an ardent Party member and a firm believer in the socialist revolution. Perhaps equally as haunting for Selimović is that one day after learning about his brother's death (which had happened four or five days earlier), he nevertheless delivered a previously scheduled lecture for the Communist party. He was aghast that he "had the strength to speak, that I did not, as a man, as a brother, rebel against those unnatural obligations that I had imposed upon myself" (Selimović, 1983, pp. 171–172). The pain of his brother's death and the guilt of his inability to rebel against "the revolution that eats its own children" (Selimović, 1983, p. 172) remained with Selimović for decades to come,

¹ This article is a reworked version of a chapter, "In Search of an Earthly Language: *Death and the Dervish*," from an unpublished doctoral dissertation entitled *Trying to Say the Whole Thing: Ludwig Wittgenstein and the Ethics of Autobiography*, available in PDF format at <http://hdl.handle.net/1773/35574>.

and the question of unnatural obligations, I will argue, can be tied to unnatural impositions at the linguistic and compositional level.

Had he not already had some contact with literature by that time, he continued, “such a tragedy would have led me to the idea of telling someone, in the form of a written confession, about my anguish. That kind of primitive and simplified motivation for writing is ultimately also the most natural” (ibid.). With him, however, things were more complicated: the more he thought about his brother, the less he could find the strength to talk about him. When he finally began writing about his brother, it was too raw with emotion, and “everything turned out too private, too pamphlet-like, a wild lament relevant only to me” (Selimović, 1983, pp. 173–174). Thus began a years-long preparation in which Selimović honed his skill at writing novels, sensing that the work about his brother would take that form. Besides mastering technical matters such as plot, structure, and character, he was in search of a language adequate “for my hand and my soul,” one that was fit for his story (Selimović, 1983, p. 175).

Selimović claims that the only similarity between his life and his novel is the question, “What am I after that sentence, a bereaved and embittered brother or an insecure, uncertain party member?” (Selimović, 1983, p. 176). And yet, we see many other aspects of Selimović’s long effort to write this book in the book itself: rebellion, natural and unnatural responsibilities, the need to confess, and the search for an adequate, personal language—one that is relevant and understandable to others (there is no such thing as a private language, Wittgenstein would remind us), yet pliant and subtle enough to convey a broad spectrum of emotions. Interestingly, Wittgenstein’s philosophy follows a similar trajectory, with its uncompromising need for honesty and its search for the nature of human language.

2. The Trial of Faltering Shadows

As sheik of his *tekke* in 18th-century Bosnia (in the far reaches of the Ottoman empire), Ahmed Nuruddin, Selimović’s eponymous dervish, has lived an insulated life according to a very prescribed language. When he is confronted with the unjust arrest and execution of his younger brother, the shock provides the initial impetus for his writing, which he imagines as a kind of trial. The opening of the novel, in which Nuruddin introduces himself and his reasons for writing, is indeed one of the most striking moments, and primes the reader for the central conflict between sacred and individual language. The dervish’s manuscript begins with an invocation:

Bismilâhir-rahmanir-rahim!

I call to witness the ink, the quill, and the script, which flows from the quill;

I call to witness the faltering shadows of the sinking evening, the night and all she enlivens;

I call to witness the moon when she waxes, and the sunrise when it dawns.

I call to witness the Resurrection Day and the soul that accuses itself;

I call to witness time, the beginning and end of all things—to witness that every man always suffers loss. (Selimović, 1996, p. 3)

The verses are followed by an author's footnote explaining that they are "from the Koran," and other such citations serve as epigraphs to most of the book's chapters. More precisely, however, they are "a montage of sometimes substantially altered verses from various chapters of the Koran" (Crnković, 2009, p. 81). Here, the alteration involves a crucial omission that changes the meaning of the entire verse: in the Quran, the passage continues, "man is [deep] in loss, except for those who believe, do good deeds, urge one another to the truth, and urge one another to steadfastness" (*Qur'an*, 2005, pp. 2–3). The presence of the Quran, and how it is used, establishes at the outset one of the major conflicts of Nuruddin's narrative: the conflict between sacred language and language as used by an individual. On the one hand, as Gordana Crnković points out, "by starting the novel with the 'Basmala' phrase (meaning 'in the name of God, the Merciful, the Compassionate'), which starts all but one chapter (*sura*) of the Quran, the text calls for the reader's undivided supreme attention, the attention that is given [to] a sacred text" (Crnković, 2009, p. 81). And yet, what follows is far from sacred; rather, it is an individual's account of his personal struggle, in which he calls his own faith into question. Selimović's "poetic" use of the sacred text is also potentially controversial, given that the Quran is considered the direct word of God (Haleem, 2005, p. xv)—not to be paraphrased, much less cut up and rearranged. As if to confirm the transgression at work, Nuruddin's omission of the final line "excludes God as the highest truth and establishes man as the measure of existence" (Andrejević, 1996, p. 152). This removal, however, does nothing to liberate man in a positive sense. He "always suffers loss"—faith and truth not only cannot reverse this, but they have been removed from the picture entirely.

While the use of the sacred text subtly dismantles the idea of sacredness, these verses also prepare the reader, in their "supreme attention," to be alert to the form and sound of the language. In this novel, the physical elements of language are as relevant as semantic meaning (Crnković, 2009, p. 82). Indeed, Ahmed Nuruddin conceives his manuscript as a trial whose witnesses could give nothing but poetic testimony: ink, shadows, the natural world, the cosmos, the soul, time. Furthermore, his own words often seem to have conjured, or even been written by, these elusive elements, as though they finally enact the merging with the world that he so desired but could not attain. This separation between the holy word's truth and the "judicious lie" of the literary has a long, illustrious history, which Hamid Dabashi, in reference to the Persian tradition, calls "humanism." Such a tradition, Dabashi argues, has existed "neither despite nor because of Islam," but rather represents "a literary manifestation of a cosmopolitan urbanism" that "spells out an entirely different universe of moral and ethical obligations" (Dabashi, 2012, p. 2). As opposed to Islamic scholasticism, this humanism is marked by "the primacy of language and the fragility of the subjects (in plural) that have occasioned it" (Dabashi, 2012, p. 10). It places the human at its center, celebrating the creative act and plying words in all possible ways: through sound, imagery, wit, irony, brevity, grace, and expansiveness (Dabashi, 2012, p. 7). Ahmed Nuruddin's staging of his own trial happens not within the world of Islamic jurisprudence, but rather in the dynamic, unpredictable, volatile moral universe of the human word.

We will further explore these ideas in the sections to follow, but for the moment let us return to Nuruddin as he introduces himself and his text in arabesques of contradictions:

I begin this story of mine, for nothing, without profit for myself or others, from a need stronger than profit and reason, that an inscription (*zapis*) by and about myself remain, the written torment of conversation with oneself, with the faraway hope that some solution will be found when the account has been settled, if it is, when I have left a trail of ink on this paper that waits like a challenge. I do not know what will be written, but in the hooks of the letters something will remain of that which was in me, no longer will it vanish into the eddies of mist, as if it had never been, or as if I did not know what had been. In this way I will be able to see myself as I become, that wonder I do not recognize, and it seems to me a wonder that I have not always been what I am now. I am aware that my writing is tangled, my hand trembles at the task of disentanglement before it, at the trial I am commencing, and I am everything at that trial, judge and witness and prosecutor. In everything I will be as honest as I can, as anyone can, because I am starting to doubt that sincerity and honesty are the same: earnestness is the certainty that we are speaking the truth (and who can be certain of that?), while there are many honesties, and they do not agree with one another. (Selimović, 2004, p. 11)²

Although he initially claims that there is no profit or reason to his writing, through this dense, “tangled” passage a picture gradually emerges of Nuruddin’s dynamic, complex need to write. He intends to leave an “inscription” or “write-up” (*zapis*) about himself, or more specifically of conversations with himself. He also wants to leave a trace of himself in the text, as if this will allow him finally to recognize himself. He makes interesting use of the present tense at one point, suggesting that he is emerging along with the text itself: “to see myself as I *become*” (“*da vidim sebe kako postajem*,” emphasis added). Only when all is finished does he hope to find a solution—possibly to those unendurable conversations with himself. His project is an attempt at disentanglement (*otplitanje*), while the writing is tangled (*zpleteño*): this is one of the central paradoxes of the text, where form and intention seem to work against each other.

The paradox is reminiscent of Wittgenstein’s concept of *Übersicht* as an elucidating method (Wittgenstein, 1998a, p. 973). Clarity, Wittgenstein maintains, requires courage—hence the dervish’s shaking hand. And yet, some things cannot be surveyed, as Hans Sluga argues, including the form of human life (Sluga, 2011, p. 110). In such cases, whatever disentanglement can be hoped for must occur in pieces, rather than at the level of totality. How small the pieces are depends on the part being surveyed, and if they are small enough, the contradictions between them may indeed lead to a tangled form. The act of writing in order to see oneself is a Sisyphean task: becoming happens along with the writing, and there is never a moment when the task is finished. In that sense, the story really is “for nothing, without profit” for the writer or others. Be that as it may, Nuruddin harbors hope for some kind of outcome,

² Some citations of the novel are my own translations of the original *Derviš i smrt*, while elsewhere I use the Rakić-Dickey translation. My translations owe much to the latter, but with modifications particularly to syntax in order to more closely reflect the original.

however flawed. He seems to embrace paradox as he declares his writing to be a trial in which he must accuse, testify, and judge. But such an undertaking is enormous: to render a true, complete account with the intention of disentangling, achieving clarity, and passing judgment is not possible.

Nuruddin, however, seems to have found a working approach for his autobiographical record that mirrors the eventual shift in Wittgenstein's approach to philosophy, from logical propositions to the context-specific meanings of language games. By distinguishing between being honest (*pošteno*) and being earnest or sincere (*iskren*), Nuruddin—and, we might speculate, Selimović—overcomes the impossible injunction to write, with certainty, the (logical) truth. Instead, he has set “honesties” as guideposts, however contradictory or confusing they may be. This approach resonates with the literary humanism discussed above, particularly with one of its most brilliant exponents, Sheykh Mosleh al-Din Sa'di Shirazi, better known simply as Sa'di. The 13th-century Persian poet and prose stylist famously put forth the idea that “a judicious lie is better than a seditious truth” (cited in Dabashi, 2012, p. 1), and the tradition that sprung from Sa'di “is replete with gems of worldly wisdom, at the heart of which always dwells the twist of a verbal pun informing a moral paradox, where harmful truth-telling, for example, must yield to the wisdom of a white lie. Only in the literary space—with poetic license—thus crafted and made viable can a lie be celebrated and privileged over truth” (Dabashi, 2012, p. 2). In *Derviš i smrt*, Ahmed Nuruddin thus decides to reach for whatever worldly wisdom he possesses (in his case, generally tortuous and tortured experiences interspersed with moments of intense beauty), which often amounts to paradox and puzzles. Nonetheless, this seems to be the only way for him to go on.

As we shall see, the “testimony” of his text is far from any reasonable litigation; rather, it is much like the non-logical language that Wittgenstein describes in *A Lecture on Ethics*: nonsensical expressions whose “nonsensicality [is] their very essence” (Wittgenstein, 1965, p. 11). That is to say, they cannot be rephrased as “a statement of facts” (Wittgenstein, 1965, p. 6), and even amount to a “misuse” of language (Wittgenstein, 1965, p. 9). In Wittgenstein's view, this is characteristic of statements connected to ethical and religious experiences (and we might add aesthetic experiences, given that he equated the aesthetic with the ethical³). His point was not that such expressions had no value; rather, it was a warning against attempts to establish a logically founded “science” of ethics. Nevertheless, the use of these nonsensical expressions, such as “how extraordinary that the world should exist” (Wittgenstein, 1965, p. 8), reveals the human tendency to want to go “beyond significant language” (Wittgenstein, 1965, p. 11). Like Nuruddin, Wittgenstein sees this as “useless”: “This running against the walls of our cage is perfectly, absolutely hopeless. Ethics so far as it springs from the desire to say something about the ultimate meaning of life, the absolute good, the absolute valuable, can be no science. What it says does not add to our knowledge in any sense.” That is not to

³ Cf. “The work of art is the object seen *sub specie aeternitatis*; and the good life is the world seen *sub specie aeternitatis*. This is the connexion between art and ethics” (Wittgenstein, 1998b, p. 83).

say that it has no value; on the contrary, “it is a document of a tendency in the human mind which I personally cannot help respecting deeply and I would not for my life ridicule it” (Wittgenstein, 1965, p. 12). Indeed, in *Philosophical Investigations*, Wittgenstein often examines expressions that may have no logical sense, exploring what their use can tell us about human psychology. Likewise, Sheikh Nuruddin’s differentiation between certainty and honesty offers a subtle distinction in terms of how one approaches such expressions. While speaking them with *certainty* might imply the confidence of a scientific statement of fact and an eye towards consistency, approaching them with *honesty* suggests an awareness that what one is saying may seem nonsensical and contradictory. Indeed, though they are of “no benefit,” the dervish’s tangled lines have value as a testimony to the tendencies of the human mind. This, it seems, is precisely what Meša Selimović intended. In one interview, he talks about how his novel has no single, foundational idea—an unavoidable condition for a novel without a theme. Rather,

summarizing my life experience, I wanted to express the intensity of life in its many aspects, impressed by the inconsistency of human thought, the rapid and unexpected turns of emotions and moods. Following my own path, and at my own risk, of course, and wanting only *to say and not to prove*, I created characters who are quite inconsistent, who very often contradict themselves, who do not respect or remember a thought from yesterday or the moment before, whose actions do not lead to a crucial decisive step, so it looks as though I as a novelist lose time analyzing human zigzagging, but the final act happens unforeseen, like psychological unexpectedness. (Selimović, 1977, p. 295, emphasis added)

The zigzagging and nonsense are crucial factors in composing this record of torment.

There seems something inherently “honest” in the zigzags when dealing with human life, and Selimović’s comments are strikingly resonant with Wittgenstein’s preface to *Philosophical Investigations*. Here, he admits that the cohesive, linear form he had hoped his work would take did not come to fruition; rather, he writes, “my thoughts soon grew feeble if I tried to force them along a single track against their natural inclination. —And this was, of course, connected with the very nature of the investigation. For it compels us to travel criss-cross in every direction over a wide field of thought” (Wittgenstein, 2009, p. 3e). This compact set of comments comprises a whole host of issues for autobiography and philosophy, where one begins with an aspiration to create an integral whole, and in the process of writing the work starts to swerve and resist. However, lest we read this as a universal apology for all formal flaws and shortcomings in any writing, we must bear in mind Wittgenstein’s note that such a procedure was connected with the nature of the investigation. *Philosophical Investigations* set out to create a complete description of the ways in which we use language, i.e., expose the different “language games”⁴ that exist and

⁴ By the time he started working on *Philosophical Investigations*, Wittgenstein’s view of language had changed, from logical propositions with fixed relation to the state of affairs they describe, to an infinite array of language games—occasions when we use language, each with its own rules and ways of meaning. While these language games share various affinities from one to the next, they have no

the ways they can be conflated; in other words, it was an investigation of language in its ordinary, everyday use, material that truly seems to unfold infinitely in all directions. Finally, his comments contain a central tenet of Wittgenstein's approach to philosophy: the character of one's subject (be it language or oneself) must not appear accidental, but rather fully exposed and integral to the work. Hence, the crisscrossing and the zigzagging are the natural forms suited to the nature of these particular writings.

3. The Rebellion of the Personal Tone

In both works, we might view the formal inconsistencies and gaps as essential "honesties." Returning to *Derviš i smrt*, a few of the compositional features of these honesties will be briefly sketched as they appear in the rest of the novel: first, the spontaneous, physical nature of ordinary, human language—and the deep need for such a language; second, the meaning-making role of lyrical elements; and third, instances of distortion within the narrative. The first is the idea of a human language, which Nuruddin both contemplates in his narrative and exemplifies in his writing. In speaking, however, Nuruddin finds himself often incapable of expressing himself without relying on the familiar language of the Quran or the communal, impersonal talk used by dervishes at the tekke. This rigid form of communication is most fiercely defended by the *kadi*, or municipal judge, when Nuruddin seeks his help to free his brother. In this encounter, Nuruddin runs up against the iron wall of his beloved text when he is trapped in a vicious language game with a man who seems more dead than alive. As the *kadi* incessantly "reel[s] off phrases from books," the idea of a "human language" takes on a new significance for Nuruddin. He suspects that the *kadi* has "forgotten all ordinary words, and that was a terrible thought: not to know a single word of your own, not to have a single thought of your own, to be unable to say anything human, to speak without need or meaning, to speak in front of me as if I were not there, to be condemned to speak by rote" (Selimović, 1996, pp. 144–145). For the first time, perhaps, he senses the value of those "honesties," or even a judicious lie (where veracity has no connection to value)—not as superior to holy writ, but as separate and equally necessary. The dervish's futile attempt to "draw [the *kadi*] into human conversation" (Selimović, 1996, p. 146) illustrates the contrast between spontaneous, individual discourse and the strictly prescribed code of the law:

When I said why I had come, he answered with a passage from the Koran:

Those who believe in God and the Last Judgment do not associate with the enemies of Allah and His prophet, even if they are their fathers, or their brothers, or their kindred.

single, universal thing in common (*PI* §65); therefore, it is impossible to reduce all language to a strict definition or expect it to behave in predictable ways across the spectra of occasions. This creates problems in philosophy, where so-called "superconcepts" (e.g. "thinking") presume that one can arrive at a fixed definition of a word. He hoped that creating an overview of language games and the boundaries between them would help reduce such misunderstandings.

I cried out:

“What has he done? Will anyone tell me what he has done?”

You who are faithful, do not ask about that which might cast you into distress and despair if it were told to you openly. (Selimović, 1996, p. 145)

In this exchange, what has been the dervish’s language of solace, light, and justice is turned against him in a battle between earth and sky, a man’s “ordinary words” versus the “words of the Creator.” “I tried to place my minute troubles on the scale of ordinary human justice,” writes Nuruddin, but “[h]e drove me to apply eternal measures to my case, if I were not to deprive it of any value at all. At that time I was not even aware that I had lost my brother in those dimensions of eternity” (Selimović, 1996, p. 146). Worn out from desperation, Nuruddin retreats, dismayed that he has forgotten his brother, and concerned that he has said what he should not have, “[b]ecause even the Koran is dangerous if you use God’s words about sinners to refer to those who decide who the sinners are” (Selimović, 1996, p. 147).

The dervish’s behavior in this scene marks a significant change, no doubt brought on in part by a conversation with his new, charismatic friend, Hassan, just prior to the meeting with the kadi. In that exchange, Nuruddin opens up to Hassan with unusual vulnerability, expressing his desire to help his brother and his humiliation at having failed so far. As opposed to measuring his words carefully, here he speaks “to satisfy a need that was growing inside me, to fill myself with tenderness and warmth”; Hassan’s presence seems to draw from him “an unusual, inner truth” (Selimović, 1996, p. 127). However, this frankness is quickly withdrawn when Hassan responds with an enthusiastic offer to help Nuruddin’s brother escape prison. Dismayed by the way Hassan has misinterpreted his words, Nuruddin tersely rejects the offer, arguing that a prison break would not clear his brother’s name—it was better to defend “justice” and free his brother through legal avenues (unaware that such avenues did not exist). Hassan tries to persuade him to reconsider, warning that the dervish’s attempt to save justice and the world will only result in a senseless death, and nothing will change. But Nuruddin will not be swayed:

“Then that’s the will of God.”

“Can’t you find any other, more human words?”

“No. And I don’t need them.” (Selimović, 1996, p. 131)

But the subsequent encounter with the kadi makes it clear that Ahmed Nuruddin *does* need “human words,” particularly when the language of justice cannot admit the reality of his very human brother. Nuruddin’s ongoing effort to access a “human language” becomes a major component of his narrative, and, it could be argued, the very narrative itself.

In contrast with the kadi, Hassan exemplifies Nuruddin’s concept of human language, in its combination of wisdom and nonsense. Whereas Nuruddin often regrets the way he says or does not say things, Hassan always seems to find the right thing to say and the right way to say it—although it is not a matter of being articulate or suave, but rather of being sensitive, patient, and honest. He is even able to calm an unbroken

horse with his gentle, soothing speech, and Nuruddin's description of this event most vividly illustrates his friend's gift: he approached the animal "carefully, without haste, . . . without trying to trick it, right until the horse stopped, calmed by something, maybe by Hassan's steady movements, maybe by his soft, indistinct words, which gurgled constantly, like water in a stream, maybe by his concentrated gaze or his lack of fear or anger" (Selimović, 1996, p. 119). Here we see Hassan's uncanny ability to sense the needs of another (be it an animal or human); this keeps him closely connected to the world in both its wild and domestic forms, and his speech seems to be the bridge between the two. Hassan's words exemplify sura 14.24 from the Quran, which appears as the epigraph of chapter 13: "A beautiful word is like a tree, its roots are deep in the ground, its branches rise up to the sky" (Selimović, 1996, p. 310). In the context of the novel, it is a potent summary of what Nuruddin so admires in Hassan and aspires to himself: a language that is rooted in the earth—of human experience, of concern for others, of one's own inner need to speak (maybe for no reason)—and at the same time reaching beyond the ordinary, perhaps with pleasing sound, with intelligence or wisdom. Most importantly, a tree is something that lives and grows, that bends with the wind and changes with the seasons.

At one point, Nuruddin comments that a "personal tone is poetry, an opportunity for distortion, or arbitrariness" (Selimović, 1996, p. 59). If human language possesses both a firm, physical point of origin, as well as other wilder, "untamed" elements essential to its meaning, Nuruddin's *zapis* is replete with it. Indeed, the language of *Derviš i smrt* is one of its most striking features: Gordana Crnković posits that the novel's enduring popularity "may itself be largely attributed to the specific intensity and force of [its] language"—that is, "a language of a human, mortal individual that is both the language of prose and the language of poetry" (Crnković, 2009, p. 80). We might say that prose is the roots of the tree, while poetry is the branches. The novel's language gathers particular intensity at the beginning of the second part, when Nuruddin, released from jail himself (after being inexplicably arrested), spends days on end alone, steeped in memories, and writes long, poetic passages about his childhood and his youth as a soldier. It opens with a melancholy recollection of a small boy he befriended during his military service, the son of a woman who housed young Ahmed's group of soldiers. More precisely, and very tellingly, the second half of the novel opens with poetry—a child's verse that expresses an irrational fear and inchoate sadness:

Long ago, a child spoke of his fear. It resembled a nursery rhyme:

In the attic
there's a beam that hits your head,
there's a wind that bangs the shutters,
there's a mouse that peeps from the corner. (Selimović, 2004, p. 217)

He continues in a gentle, fragmented tone to describe the friendship with the boy, whose charming, fantastical world is symbolized by an elusive "golden bird." Brutal reality, and terrible guilt, enters when the mother is shot for housing enemy soldiers. The dervish then reminisces about his own childhood, and how now, in

his present state, he occasionally manages to think “like that distant, lonely boy . . . All is a beautiful secret . . . bright reflections encircle everything, deep happiness and deep sadness. They weren’t events, but moods, they would come by themselves sometimes, like a soft wind, like a quiet twilight, like an indistinct glittering, like intoxication” (Selimović, 2004, p. 225). They would come in “broken-off images,” pieces of memories of faces, moonlight, and laughter, and like these memories, he feels “fragmented, all in pieces, reflections, shimmers; made entirely of accidents, unknown reasons, of a sense that had existed and been put aside, and now I no longer knew what I was in that chaos. I began to resemble the moonlight” (Selimović, 2004, p. 225). The childish song, the shards of memories mysteriously retained and recollected here, are examples of Wittgenstein’s nonsense, that illogical language that nevertheless comes from a deep need. Here, we might posit, is an honest explanation as to why Selimović may have found an “ordinary” nonfictional account of his experience unsatisfactory: the attempt to put life in an orderly language seems antithetical to the experience of subjectivity, much less of memory.

Wittgenstein tells us that ethics and aesthetics are beyond the realm of logical language. If the ordering principle of autobiography strives for a logical language, the fluid aesthetic space of a novel allows a multitude of contradictory honesties. This brings us to the third and final aspect that will be addressed here: the many instances of poetic (indeed, personal) “distortion” and “arbitrariness” within the narrative, as seen in a very striking pattern of realistic scenes that take on surreal characteristics, which are never explained but rather subtly folded into the narrative. The most obvious example is in the figure of Is-haq, a fugitive who takes shelter in Nuruddin’s tekke and whom Nuruddin refuses to help. Is-haq later seems to reappear under circumstances impossible to confirm, taking on mercurial, almost supernatural qualities, hovering as a symbol of the rebellion Nuruddin himself finds impossible to enact. And yet, his own descriptions of Is-haq are themselves a form of rebellion: he writes without metatextual commentary or reference, as any acknowledgement of the inconsistencies would cancel out the rebellion and make it an exercise in literary style. For him, writing is the utopic space to “realize his full potential” as he cannot in “repressive reality” (Andrejević, 1996, p. 140).

An even more intense blurring of outer events and inner fantasy occurs near the very end of the book when Nuruddin narrates his last encounter between himself and his sweetheart. Namely, Young Ahmed was thought to have died in battle, and when he returns home, she has been married off to someone else. On a walk beside the river, Ahmed summons her “shadow, her absent face, to say goodbye”; suddenly, she appears: “I succeeded in . . . creating her out of the green bushes, out of the water’s reflection, out of the sunlight. She stood, distant, entirely shadows. If a breath of wind came up, she would disappear” (Selimović, 1996, p. 449). The reader has little indication as to whether this is fantasy or reality, particularly as Ahmed seizes her and pins her to the ground, then stands to see her “reborn, strangled, white on the grass, which was green, like bile; she was transformed into a white river pebble, grown into the ground, a bear’s foot bloomed from her armpit, snowdrop bloomed from between her thighs, catkins from a poplar drifted over her light skin”

(Selimović, 1996, p. 451). The sheer force of the prose casts everything into doubt, leaving us with a chaotic, poetic rendering of love, violence, grief, and estrangement. The “judicious lie” of the passage reveals a truth: that the beloved is both present and absent, lost forever at the moment of physical contact. This compositional principle is one of imperceptible transitions, in a movement similar to Wittgenstein’s image of language like a thread through which no single fiber runs continuously; rather, we spin it by twisting fiber on fiber, and from this overlapping the thread derives its strength (Wittgenstein, *PI* §67). To return to where we began, perhaps we can say that for Ahmed, as well as Selimović, the absent brother is the force behind this twisting.

For all his failure to live in the ordinary world and speak in a human language, writing remains the space where the dervish can use a poetic, personal tone. Wandering, fragmentation, entanglement, and moments of brilliant clarity are integral to the text, which is both the fictive narrator’s rebellion and the actual author’s chosen alternative to “unnatural” orders that we impose upon ourselves. In the end, Selimović’s search for a natural language and Wittgenstein’s search for the nature of language lead them both on long, winding journeys that their texts faithfully document through their own poetic versions of “honesties.”

References

- Andrejević, D. (1996). *Poetika Meše Selimovića*. Belgrade: Prosveta.
- Crnković, G. P. (2009). “The poetry of prose, the unyielding of sound.” In M. Perloff & C. D. Dworkin (Eds.), *The sound of poetry, the poetry of sound*. Chicago: University of Chicago.
- Crnković, G. P. (2012). *Post-Yugoslav literature and film: Fires, foundations, flourishes*. New York: Continuum.
- Dabashi, H. (2012). *The world of Persian literary humanism*. Cambridge: Harvard University.
- Haleem, M. A. S. Abdel. (2005). Introduction. *The Qur’an*. Oxford: Oxford University. ix-xxix.
- Monk, R. (1991). *Ludwig Wittgenstein: The duty of genius*. New York: Vintage. Electronic edition.
- Perloff, M. (1996). *Wittgenstein’s ladder*. Chicago: University of Chicago.
- The Qur’an*. (2005). (M. A. S. Abdel Haleem, Trans.). Oxford: Oxford University.
- Selimović, M. (1977). *Pisci, mišljenja i razgovori*. Belgrade: Sloboda.
- Selimović, M. (1983). *Sjećanja*. Belgrade: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Selimović, M. (1996). *Death and the dervish*. (B. Rakić & S. M. Dickey, Trans.). Evanston: Northwestern.
- Selimović, M. (2004). *Derviš i smrt*. Belgrade: NIN.
- Sluga, H. (2011). *Wittgenstein*. Hoboken: Wiley-Blackwell.

- Wittgenstein, L. (1965). I: A lecture on ethics. *The Philosophical Review*, 74(1), 3–12. <https://doi.org/10.2307/2183526>.
- Wittgenstein, L. (1998a). *Culture and value*. G. H. von Wright, H. Nyman & A. Pichler (Eds.). (P. Winch, Trans.). Oxford: Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1998b). *Notebooks 1914–1916*. G. H. von Wright & G. E. M. Anscombe (Eds.). (G. E. M. Anscombe, Trans.). Oxford: Blackwell.
- Wittgenstein, L. (2009). *Philosophical investigations*. P. M. S. Hacker & J. Schulte (Eds.). (G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker & J. Schulte, Trans.). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Wittgenstein, L. (2013). *Tractatus logico-philosophicus* [PDF file]. (D. Pears & B. McGuinness, Trans.). Retrieved December 16, 2015 from <http://people.umass.edu/phil335-klement-2/tlp/tlp-ebook.pdf>.

Nicole Burgund

LIČNO JE POEZIJA: DERVIŠ I SMRT MEŠE SELIMOVIĆA KAO ALTERNATIVA AUTOBIOGRAFIJI

Rezime

Za roman Meše Selimovića *Derviš i smrt*, kao i filozofiju jezika Ludviga Vitgenštajna, moglo bi se reći da se zasnivaju na odsustvu i gubitku: za Selimovića, gubitku njegovog brata, a za Vitgenštajna, traumi iz Prvog svetskog rata i smrti njegovog najdražeg prijatelja. U oba slučaja za ishod imamo dela koja su „isprepletena”, koja se kreću „cik-cak” i prave izlete u besmisleno, sve vreme usredsređujući se na potrebu da se pošteno predstavi potraga za prirodnim jezikom, ili prirodom jezika. U Selimovićevom romanu ova težnja se ispoljava kroz pripovedačevo razlikovanje između „iskrenog” i „poštenog”, gde se prednost daje ovom drugom. U romanu možemo identifikovati tri karakteristike poštenog: spontanu, fizičku prirodu običnog ljudskog jezika, zatim, ulogu liričnosti u pravljenju smisla, i konačno, izobličenje u naraciji. Na kraju, sudbina Selimovićevog teksta, gledano uporedo sa Vitgenštajnovom filozofijom, otkriva nam nešto o poetskoj prirodi ličnog jezika i njegovom odnosu prema književnoj autentičnosti.

nburgund@hotmail.com

Ana Kocić Stanković

University of Niš

Faculty of Philosophy, English Department

ALTERNATIVE LITERARY HISTORIES: TONI MORRISON'S *A MERCY* AND COLONIAL NORTH AMERICA

Abstract. The paper offers a reading of Toni Morrison's 2008 novel *A Mercy* as an alternative history of colonial North America focused on empowering the powerless and giving a voice to those silenced and overlooked in mainstream histories. The theoretical framework is based on Hayden White's idea of history as inevitably imbued with fictionalized elements, Homi Bhabha's interpretation and Morrison's idea of 'rememory' and the black feminist idea of acquiring one's own voice by becoming the speaking subject. The main thesis is that Morrison's book offers an alternative version of early American history by giving voices to the representatives of various minority groups from the colonial period of North America: white immigrant, African American, mixed-race and Native American women and indentured servants. Using multiple narrators, Morrison not only manages to complement 'official' history books but also to use individual narrators as symbols of the collective experiences of their respective groups.

Keywords: American literature, alternative history, Toni Morrison, rememory, colonial America, historical fiction.

1. Introduction

If one ventures to take a closer look at literature dealing with the colonial period of British North America, both fact and fiction, everything seems rather straightforward and monolithic: a story of exploration, conquest, progress and development with occasional conflicts with the natives. In truth, the majority of mainstream books about this period were written from the perspective of a white, Protestant, Anglo-Saxon male, and the narratives reflect that. However, what about those who also took part in the early history of America but were not part of this majority group?

This paper is about a novel that imaginatively deals with the early period of American history from the perspectives of underprivileged groups. Morrison's 2008 novel, *A Mercy*, is written in the mode directly opposite to the majority of historical and fictional accounts of the colonial period. It represents a mosaic of personal histories of various members of early colonial society. What they all have in common is that they are marginalized in one way or another, with regard to their gender, race, religion, socio-economic status or ethnic origin.

The keyword is 'rememory', a term coined by Morrison, a recreation of popular memory through imagined accounts that reflect the experiences of real people and

their respective groups. By giving voices to the members of oppressed groups, Morrison effectively manages to write a literary history that may complement history books and contribute to a better understanding of this period in history, or rather, of actual experiences of people who lived then and there.

2. African American History and Fiction

Morrison's novel can be analyzed as belonging to two major groups of literature: historical fiction and African American literature. When it comes to literary histories, one of the key issues that needs to be addressed is the relationship between historical fiction and history books. While we normally start from the premise that history corresponds to truth and facts, a novel by proxy corresponds to fiction or some imagined artistic truth. However, this issue is further complicated by Hayden White's (1978, p. 106) considerations of history writing and his claim that a "historian like any writer of a prose discourse fashions his materials". In other words, history is also a sort of a narrative from a particular perspective, highlighting certain facts and leaving out others. Therefore, it need not necessarily follow that historical discourse is a mirror image of reality. White's work was crucial in the argument against the supremacy of history in terms of truthfulness when compared to literature. He challenged this view by giving a structuralist overview of the most common tropes in historical narratives. White's view did not remain uncontested but is still very influential in all discussions of the relationship between history and literature. A similar view is expressed by Linda Hutcheon (2004, p. 93) who coined the term historiographic metafiction which, by definition, "refutes the view that only history has a truth claim" and asserts that "both history and fiction are discourses, human constructs". The novel in question can also be viewed within the context of historiographic metafiction in regard to its revisionist endeavors to refocus "on previously neglected or silenced objects of study such as women, homosexuals and racial minorities." (López Roperó, 1999, p. 173).

Another important dimension of Morrison's work is the fact that it represents one of the most shining examples of African American literature. One of the tasks of the Black Arts Movement, according to the author of its 1968 manifesto, Larry Neal, is to create a new history, new myths, symbols and legends, i.e., find new ways of expressing what he terms new truths. Neal (1994) argues that black artists should tell the truths of the oppressed not of the oppressors and that black arts should combine ethics with aesthetics. This is an echo of DuBois' (1994) view expressed much earlier, in his 1926 essay "Criteria of Negro Art", in which he invited African American artists to use their art at the service of their political struggle. A combination of aesthetic concerns with the political agenda, therefore, has been a characteristic of African American art for a long time. Finding and articulating one's own voice is also deemed to be the "most central trope" of the African American tradition in literature, as it is considered to be instrumental in liberating the subject (Gates, 1988, p. 239). Self-definition is a major step in the process of de-victimization and this process

often includes finding a voice and speaking out in the oral and written traditions of African American women (Collins, 2002, pp. 97-121). Or, as Toni Morrison (1992, p. 90) stated in her critical study *Playing in the Dark*: “My project is an effort to avert the critical gaze from the racial object to the racial subject; from the described and imagined to the describers and imaginers; from the serving to the served.”

In his discussion of African American art, Homi Bhabha singles out Harlem Renaissance writers such as Zora Neale Hurston and Langston Hughes who “asserted their cultural tradition to retrieve their repressed histories.” (Bhabha, 1994, p. 13) On the other hand, contemporary black writers like Toni Morrison recreate memorial spaces to relate “the traumatic ambivalences of a personal, psychic history to the wider disjunctions of political existence.” (Bhabha, 1994, p. 15). Bhabha (1994, p. 284) draws on the term “rememory” coined by Morrison and explains it as:

“The act of ‘rememoration’ (her concept of the recreation of popular memory) turns the present of narrative enunciation into the haunting memorial of what has been excluded, excised, evicted, and for that very reason becomes the *unheimlich* space for the negotiation of identity and history”.

In other words, Morrison’s concern is to provide a voice for the oppressed who have been overlooked and erased from official histories and literary canons. She makes new memories, new literary histories in lieu of the old ones written from the perspective of the dominant group. This process is described as a literary “invasion” of “the house of art and fiction” with the purpose of “alarming and dispossessing” to create new truths and to recapture and decolonize the artistic space (Bhabha, 1994, p. 26).

A similar view was expressed by the Nobel Committee (NobelPrize.org, 1993) when they awarded the 1993 Nobel Prize in Literature to Toni Morrison, “who in novels characterized by visionary force and poetic import, gives life to an essential aspect of American reality.” Furthermore, the Committee stated that her novels had “given the Afro–American people their history back, piece by piece” (Ekelund, 2006, p. 138.) Morrison (1995, p. 91) herself described her job as an African American woman writer “to rip that veil drawn over ‘proceedings too terrible to relate’”. Or, as she stated in one of her renowned lectures: “Writing is, *after* all, an act of language, its practice. But *first* of all it is an effort of the will to discover” (Morrison, 1994, p. 146). Furthermore, she points out that recollections (her own and those of others) are instrumental in this process that she terms “literary archaeology (Morrison, 1995, p. 91). The key term here is *memory* which constitutes the recollections that in turn constitute the artistic truth. In her process of seeking for the truth, Morrison (1995, p. 93) points out that: “the crucial distinction for me is not the difference between fact and fiction, but the distinction between fact and truth.” She then goes on to highlight the inextricable connection between memory and the act of imagination, recognizing writers as “the most probing of artists” when it comes to uncovering the truth (Morrison, 1992, p. 9). This is, in fact, an echo of Aristotle’s (350 B.C.E.) view of poetry in his *Poetics*: “Poetry, therefore, is a more philosophical and a higher thing than history: for poetry tends to express the universal, history the particular.”

The recovery of African American history includes a painful process of facing past traumas instead of evading them, to start “the healing process for the characters, the reader and the author” (Krumholz, 1992, p. 395). Evasion, as a particularly harmful strategy of dealing with both factual and artistic truth, is also identified by Morrison (1992, p. 9) as one of the key features of American literature touching upon the issues of race. Therefore, her writing can be considered an intellectual (and political) effort to provide “an alternative vision of the world and reality that challenges the codification and authority of accepted or standard history” (Ying, 2006, p. 13). In other words, Morrison’s fiction aims to provide the missing pieces of the puzzle of American literary history while at the same time serving as a vehicle for healing the traumas of African American past. The fact that the history of African American slavery is filled with silences and omissions, in the sense that the truths of the enslaved often remained untold, somewhat ironically provides fruitful soil for the writer of fiction who is able to employ imagination combined with collective memory to create new narratives. This process is an opportunity to rectify, retell and reconsider the history of both individuals and the collective and to draw attention to those traumas that remained hidden and undealt with. The obliqueness of literary language also represents a convenient mode of expression as it makes telling some particularly painful experiences easier in a manner that is sometimes fragmented or deeply personal (Krumholz, 1992, p. 406). The novel *A Mercy* is an excellent example of this literary practice of employing disjointed narrative to tell the story of personal and collective suffering.

3. *A Mercy* and American Colonial History

Early American history and the encounters of the Old and New Worlds are often connected to the mythical dimension of a “Paradise on Earth”, “a land of opportunity” and the idea of a new start, or “a clean slate” (Morrison, 1992, pp. 34-7). This romanticized view often leaves out the details pertaining to the plights of individuals, those who did not get a chance to realize their American Dreams. The stories of hardships and failures are usually conveniently overlooked in order to highlight the early commercial success of the new colonial society. What is more, both history books and literary accounts favor the perspective of the dominant group – white, Anglo-Saxon Protestant males, whereas all other pieces of the early American mosaic seem to be missing. Morrison’s 2008 novel *A Mercy* is a literary attempt to create an imaginative recollection that would include different perspectives and different voices of those who belonged to the minority groups in early British America because of their gender, religion, race, socio-economic status or ethnic origin. In other words, the novel tackles “the dominant narratives of the New World” (Terry, 2014, p. 131). Morrison describes the details that official history books do not: the hardships and a lack of opportunities for indentured servants, ecological disaster that the early establishment of colonies brought to the New World, individual experiences of those suspected of witchcraft, rape as an almost everyday part of many women’s

lives, and parents being forced to give up their children. Unlike chronological history books with categorized dates and events, Morrison's narrative is fragmented, told by narrators from multiple perspectives, and constantly moves back and forth in time as this is a necessary narrative technique to tell the artistic truth. Some critics describe this endeavor as Morrison's "war against an absence", an attempt to make decisions as a writer to create a fictional world that would include "a group of people never taken seriously by anybody – all those peripheral little girls" (Roye, 2012, p. 212).

The novel is set in early colonial Virginia and New York on the estate of Jacob Vaark, an Anglo-Dutch farmer and trader. Vaark's household consists of four women, two indentured servants and, occasionally, a free African American blacksmith. The story is narrated by Florens, a 16-year-old slave Vaark acquired several years ago in place of debt, Rebekka, his "pre-ordered" English wife, Lina, their capable and reliable Native American servant, Sorrow, a mentally unstable traumatized mixed-race foundling, Will and Scully, indentured to Vaark for 7 years and Jacob himself. None of the perspectives are privileged by Morrison but it is observable that Florens' story receives the most attention. The non-linear narrative reveals that Rebekka and Jacob's daughter died in a horse accident and that they had previously lost several male children. Florens was brought as a young child from a plantation in Maryland to help Rebekka recover. Vaark's luxurious mansion was built at the expense of cutting and burning massive amounts of native forest, and Jacob did not survive the smallpox epidemic which had decimated Lina's tribe. We also learn that the young colony was plagued by internal conflicts and rebellions, superstitions and witchcraft accusations. The pervading sense of overall insecurity, instability and personal misfortune is conveyed through the narratives of individual storytellers and their memories.

The underlying theme of abandonment is highlighted from the beginning of the novel when Florens recounts her memory of her mother whom she blames for abandoning her at a very early age. As the narrative progresses, it becomes clear that her mother was a slave and a victim of constant sexual abuse and that she gave her up because Jacob looked like a kind and sympathetic master who would not expose her daughter to the same traumas that she had to suffer. The fact that Florens does not realize this and mistakes her mother's sacrifice for a lack of love is an example of dramatic irony but also a literary strategy that mirrors the central intention of the narrative – that of unveiling hidden truths. Her mother's memory of the rape she suffered from the very first moment of her enslavement up to the day when she decided that it was better never to see her daughter again than to leave her at the mercy of her master is poignantly expressed as:

"To be female in this place is to be an open wound that cannot heal. Even if scars form, the festering is ever below. Insults had been moving back and forth to and fro for many seasons between the king of we families and the king of others. I think men thrive on insults over cattle, women, water, crops." (Morrison, 2008, p. 161)

Through imagined conversations between a mother and a daughter, the 'mercy' from the title of the novel is revealed to have a bittersweet taste: on the one hand, the

act of abandonment *is* an act of mercy, on the other, the quality of mercy and its reach is limited. In a cruel world dominated by men, profit and a struggle for survival, even merciful acts towards women are interspersed with cruelty. The historical context of early North America with all its cruelties and insecurities provides an excellent setting for the story of individual human drama that reflects the collective experience of many women of African origin. Morrison merges history and imagination thus creating a rememory of both individual and collective experiences and traumas.

The rememory of Florens and her mother can also be interpreted in light of the black feminist idea of self-actualization through acquiring one's voice and becoming the speaking subject. An enslaved African American woman and her daughter become narrators and important factors in compiling the narrative which can be read as an alternative to the official history records. Instead of overlooking and silencing them, the novel makes these two characters and their testimonies central to the plot thus shifting the focus to those deprived of their human rights and making their voices heard.

Although Morrison presents an alternative version of history, she does not falsify it: the end of the novel reflects the ongoing pain and struggle of the enslaved women. Florens' life experience and unrequited love and passion for the Blacksmith turn her into a moody, cautious human being and she finally understands her mother's advice that she should harden up in order to survive in the cruel world to which she was condemned. Her final remark: "Mãe, you can have pleasure now because the soles of my feet are hard as cypress" (Morrison, 2008, p. 159), is a powerful metaphor for the years of slavery and abuse which African Americans managed to survive¹ and lived to tell the tale, as the proverb goes.

Morrison also includes a perspective of a free white woman in her narrative. Rebekka, Jacob's wife, travels to America on a ship carrying prostitutes and "pre-ordered" brides to the New World – a common practice to help settle and populate the early colonies. Pre-arranged marriages were a common practice during the era of colonization and a prospective groom would pay for the travel expenses of a prospective bride who in return had to produce proof of her virginity and intact morality. Rebekka's journey to the new world is retold exclusively from the perspectives of women. Unlike in history books, we find out that women were often forced to go to the new world, traveled in very difficult circumstances, were prey to sexual assaults and were very much aware of the fact that the promise of the new world for them contained little but suffering. Morrison again uses her strategy of rememorization to retell history from a different perspective and offer an alternative vision of colonial women's everyday realities.

Reading Rebekka's account of her colonial experiences, we realize that not even free white women were exempt from prejudice and discrimination. Very soon she realizes that "her prospects were servant, prostitute, wife, and although horrible stories were told about each of those careers, the last one seemed safest.

¹ This echoes the end of Willam Faulkner's novel *The Sound and the Fury*, another important piece of great American literature. In the end of the appendix that explains the background story of the Compsons' servants, the narrator states: "They endured." (Faulkner, 1994, p. 215)

The one where she might have children and therefore be guaranteed some affection.” (Morrison, 2008, p. 75) Her limited possibilities and lack of control over her life in the extremely harsh conditions of colonial Virginia reflect the experiences of many women who shared her circumstances. Thus, Rebekka, as a narrator, becomes a spokeswoman for the entire generation of white women who, although nominally belonged to the dominant group, did not enjoy the same rights and privileges as their male counterparts.

Her husband’s considerations of a good wife also reveal the predominant view of women. In his ad he stated that he was looking for “an unchurched woman of childbearing age, obedient but not groveling, literate but not proud, independent but nurturing. And he would accept no scold” (Morrison, 2008, p. 18). This short advertisement, based on the actual ones from the colonial era, sums up the general attitude towards women during this period: the value of a woman is assessed based on her biological function and her willingness to be obedient and silent in the public sphere which traditionally belonged to men. The deaths of her children and husband, and her own life-and-death struggle with smallpox turn her into an embittered woman who treats her servants cruelly and dismissively, thus internalizing white patriarchal behavioral patterns.

Rebekka’s recollections enable the readers to see what the lives of non-childbearing *femme soles* in colonial America looked like: hard and insecure with almost permanent suffering and without much chance of a change in circumstances for the better. The fact that Morrison combines Rebekka’s narrative with those of her servants is also a narrative strategy that ultimately renders the entire narrative more true and more all-encompassing than history books. This alternative view of history provides an original perspective and creates new truths by including different voices and giving them importance. What is more, it enables the readers to get a fuller picture of early colonial history and all the people who took part in the creation of America.

The novel also includes the perspectives of two more of Rebekka’s servants: Lina and Sorrow. Lina is a representative of Native Americans and their experience of early America. First taken from her native village decimated by smallpox by the Presbyterians, she finds herself in the service of Jacob Vaark disillusioned and deeply distrustful of white people and their manners. Her narrative is marked by her astute observation and understanding of other people’s behavior and although she is prone to superstition, somewhat paradoxically, her perspective seems the most rational one. She is very loyal to her masters because she realizes that their only chance of survival in the hostile colonial environment of Virginia is by serving a respectable white man. Lina’s comments on their state after Jacob’s death provide powerful testimony of a joint female experience of early America:

“Don’t die, Miss. Don’t. Herself, Sorrow, a newborn and maybe Florens—three unmastered women and an infant out here, alone, belonging to no one, became wild game for anyone. None of them could inherit; none was attached to a church or recorded in its books. Female and illegal, they would be interlopers, squatters, if

they stayed on after Mistress died, subject to purchase, hire, assault, abduction, exile.” (Morrison, 2008, p. 56)

The keyword here is “unmastered” as it reveals that the key criterion for the definition of a woman’s status is a man. Ironically, unmastered, although it may seem like a desirable option from a present-day perspective, in colonial America was equal to “fair game” for anyone. Unmastered in this context means without protection as men were the only ones with the rights to own property, slaves or hire servants. Thus, somewhat ironically, the death of their master means the continuance of insecurity and suffering in the New World for these women.

By giving voice to a subservient Native American woman, Morrison also complements official history books and recreates popular memory by introducing details of the Native American experience from their own perspective. Lina’s first experiences of white people as treacherous and violent disease carriers or hypocritical religious fanatics reflect the experiences of her Native American peers. She is also the only one who observes the ecological disaster brought on by white men: “Killing trees in that number, without asking their permission, of course his efforts would stir up misfortune” (Morrison, 2008, p. 42). She uses her faith based on nature, spirits and superstition to correctly predict the ill fate of the Vaark family and their master’s efforts to transform nature. Her explanation for the deaths of Vaark children and the ultimate death of Jacob Vaark can be interpreted as a verdict on white man’s hubris and his abuse of natural resources as well as the natives of the continent. At one point, she recalls the words of the old sachem of her tribe:

“They would come with languages that sounded like dog bark; with a childish hunger for animal fur. They would forever fence land, ship whole trees to faraway countries, take any woman for quick pleasure, ruin soil, befoul sacred places and worship a dull, unimaginative god. They let their hogs browse the ocean shore turning it into dunes of sand where nothing green can ever grow again. Cut loose from the earth’s soul, they insisted on purchase of its soil, and like all orphans they were insatiable. It was their destiny to chew up the world and spit out a horribleness that would destroy all primary peoples.” (Morrison, 2008, p. 52)

Morrison not only gives voice to Lina but also, through her, makes a rememory of generations of Native Americans who did not find their place in official history records and books. Significantly, Lina does not fully share old sachem’s beliefs – she is aware that there are decent white people who use resources rationally and transform the continent for the better. She admires the way her master organizes his farm and his compassion for a foundling, named Sorrow, although her practices and beliefs are different.

Sorrow, the character with the most powerful symbolic potential in her name, is a mixed-race victim of rape and abuse whom Jacob Vaark had brought home as a consolation for his wife who was in mourning for their dead child. Sorrow never speaks, her behavior resembles that of an intellectually impaired child, but the narrative reveals her thoughts and her perspective as well. Starting from the fact that no one knows her name or her past, and her overall misfortune from the rape to the

loss of her child (it is implied that Lina killed it), Sorrow is the character most strongly fixed in a position of inferiority. Her wonder at the people who complain about their hardships is summed up as: “I don’t understand why they are sad. Everyone has to work” (Morrison, 2008, p. 38). This sentence is a testimony of an early colonial experience when everyone had to invest their utmost efforts in order to survive. And not only that: suffering was a quintessential part of the experience, it was implied from the start and any complaining was futile. Furthermore, Sorrow’s inability to see any other option but work is a powerful rememory of generations of those who found themselves among minority groups in early America: their fate was sealed and unequivocal from the beginning and there was nothing they could do about it. Sorrow’s narrative is also important in the sense that it brings to the foreground the long history of rape and sexual abuse that started in the earliest days of colonial history and affected generations of women, a fact often overlooked in history books. By telling Sorrow’s story, Morrison speaks for those silenced and abused women and rectifies the injustice in popular memory.

4. Conclusion

Traumatic experiences and testimonies of female characters, their rememories and recreated recollections provide a broader insight into the history of colonial America and all people who participated in the literal and literary creation of the New World. It turns out that the multitude of voices tells a different story from the dominant narrative: a story of loneliness, struggle, abandonment and hope shared by all. Although a fictional account, this book helps us understand the colonial world in all its cruelty and complexity produced by socio-economic, cultural and historical circumstances. It begins with a memory of rejection and ends with an imagined rememory of love and acceptance. What is more, Morrison’s novel complements history books and early American literature joining the modernist style and the African American struggle for a distinctive identity, along with the efforts and plights of other minority group members.

The power of Morrison’s novel lies in the fact that it can be read both as an imagined account of early America – with the focus on its artistic merits, as well as a political statement against racism, sexism and many other forms of discrimination and injustice. Her postmodern narrative strategy is directed at both retrieving hidden memories, histories and truths and placing those who were historically in inferior social positions in the limelight. By giving voices to those characters, Morrison renders their stories important for American history and culture and enables the readers to form their own opinions, truths and interpretations based on multiple sources. This creates an impression that historical injustices can be corrected, at least partially, which is a quality that only (great) literature has to offer.

References

- Aristotle. (350 B.C.E.). *Poetics*. Retrieved from: <http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.1.1.html>
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London, UK: Routledge.
- Collins, P. H. (2002). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. London, UK: Routledge.
- DuBois, W. E. (1994). *Criteria of Negro Art* (pp. 60-68). Durham, USA: Duke University Press.
- Ekelund, B. G. (2006). History and Other Places in Toni Morrison's Fiction. *Studia Neophilologica*, 78(2), pp. 138-152. <https://doi.org/10.1080/00393270601020708>
- Faulkner, W. (1994). *The Sound and the Fury*. N.Y., USA: W.W. Norton & Company.
- Gates Jr, H. L. (1988). *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Hutcheon, L. (2004). *A Poetics of Postmodernism*. New York and London: Taylor & Francis e-Library.
- Krumholz, L. (1992). The Ghosts of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison's *Beloved*. *African American Review*, 26(3), pp. 395-408.
- López Roperó, M. L. (1999). Beating Back the Past: Toni Morrison's *Beloved* as Historiographic Metafiction. *Philologia Hispalensis*, 1999, 13 (2): 173-178.
- Morrison, T. (1992). *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Vol. 6). Cambridge, Mass., USA: Harvard University Press.
- Morrison, T. (1994). *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature* (pp. 368-398). Durham, USA: Duke University Press.
- Morrison, T. (1995). The Site of Memory (pp.83-102). In W. Zinss (Ed.), *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. Boston; New York: Houghton Mifflin.
- Morrison, T. (2008). *A Mercy*. New York, USA: Penguin Random House LLC.
- Neal, L. (1994). *The Black Arts Movement* (pp. 184-198). Durham, USA: Duke University Press.
- NobelPrize.org. (1993). Nobel Media AB 2021. Sun. 6 Jun 2021. Retrieved from: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/summary/>
- Roye, S. (2012). "Toni Morrison's Disrupted Girls and Their Disturbed Girlhoods: *The Bluest Eye* and *A Mercy*". *Callaloo*, Volume 35, Number 1, pp. 212-227. <https://doi.org/10.1353/cal.2012.0013>.
- Terry, J. (2014). "Breathing the Air of a World So New: Rewriting the Landscape of America in Toni Morrison's *A Mercy*". *Journal of American Studies*, 48, pp. 127-145. doi:10.1017/S0021875813000686
- White, H. V. (1978). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, USA: The Johns Hopkins University Press.
- Ying, Z. (2006). *Fiction and the Incompleteness of History*. Bern: Peter Lang AG.

Ana Kocić Stanković

KNJIŽEVNOST KAO ALTERNATIVA ISTORIJI: *MILOSRĐE* TONI MORISON I KOLONIJALNA SEVERNA AMERIKA

Rezime

Rad nudi čitanje romana *Milosrđe* Toni Morison iz 2008. godine kao alternativne istorije kolonijalne Severne Amerike u kojoj se potencira osnaživanje onih koji nisu bili na pozicijama moći i davanje glasa onima koji su u zvaničnim istorijama učutkivani i previđani. Teorijski okvir zasniva se na ideji Hejdena Vajta da istorija i sama sadrži elemente fikcije, kovanici 'rememorija' koju je smislila Toni Morison i interpretaciji te ideje Homi Babe, kao i na ideji Crnog feminizma da je neophodno da pojedinac progovori sopstvenim glasom kako bi postigao status subjekta. Polazimo od pretpostavke da roman Toni Morison predstavlja alternativnu verziju rane američke istorije u kojoj su naratori predstavnici različitih manjinskih grupa: imigranti, Afroamerikanci, američki starosedeooci, ljudi mešanog rasnog porekla, žene i najamni radnici. Koristeći različite perspektive, roman Toni Morison ne samo da dopunjuje zvaničnu istoriju već pojedinačni naratori postaju i simboli kolektivnih iskustava svojih manjinskih grupa.

anakocic@hotmail.com

Aleksandra Stojanović

University of Kragujevac

Faculty of Philology and Arts

AN ALTERNATIVE WORLD-VIEW: IAN MCEWAN'S *NUTSHELL*

Abstract: The goal of this paper is to explore the alternative modes of representing Shakespeare's *Hamlet* in McEwan's novel *Nutshell* and to determine the purpose of including Shakespearean references in the latter. We shall explore Harold Bloom's views on the anxiety of influence as opposed to Julia Kristeva's notion of intertextuality and Linda Hutcheon's theory of adaptation, in which intertextuality is used to present previous literary works solely as material for constructing a new postmodern literary framework. By analyzing intertextual relationships, this paper shows that *Nutshell* is a postmodern adaptation of *Hamlet*. The very form of narration chosen by McEwan, namely that of an unborn fetus, raises the question of the reliability of the narrator. The main source of unreliability, apart from the age and limited viewpoint of the narrator, is the wide spectrum of genres displayed in the novel, varying from a psychological thriller, to a murder mystery to a fantasy novel. The novel may thus be seen as a postmodern alternative in two manners: as a rewriting of Shakespeare's *Hamlet* with the aim of presenting contemporary readers with an alternative to a well-known story and as a utilization of an alternative narrative technique that culminates in a questionably reliable narrator.

Keywords: Ian McEwan, *Nutshell*, Shakespeare, *Hamlet*, intertextuality, influence, unreliable narrator, alternative, adaptation, postmodernism.

1. Intertextuality or influence?

Intertextuality is not a new concept, but what has changed over time is the way that it is perceived and defined by various literary figures. Modern theorists claim that interpreting a text consists of tracing its relations to other texts by which reading becomes a movement from text to text, navigating its way through an entire system of texts. "Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext" (Graham, 2000, p. 1).

Julia Kristeva, credited with inventing the term *intertextuality* in the mid-1960s, argues that authors do not create from their own minds, but from a compilation of existing texts, thus making a text "a permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text, **several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another**" (Kristeva, 1980, p. 36). Texts are not finished products, but rather always in a state of production, open to various interpretations. Texts are not individual and isolated objects, but a compilation of cultural textuality. A text is thus

“constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another” (p. 66).

Intertextuality influences the way one reads a text by presenting the reader with the sense that there are gaps to be filled. A multitude of references that navigate the readers’ interpretation may be found. There are two modalities of reader response:

One is the readers’ feeling that they need surcease from the demands the text puts on their ingenuity, and from the text’s departures from accepted linguistic usage or narrative and descriptive conventions. The other is the constraints or limitations the same text puts on the readers’ search for that relief. (Riffaterre, 1990, p. 57)

While various references to other texts may ease the process of interpretation and guide the reader to what one may consider the “correct” meaning intended by the author, they can also put pressure on the reader and limit their freedom of interpretation. Guiding the reader in a certain direction requires closing off any other path the reader might have chosen to take. Therefore, it must be recognized that a text within a text will sway the readers’ expectations of the work.

The concept of influence gained popularity in literary theory around the eighteenth century according to authors such as Harold Bloom (1997), Jay Clayton and Eric Rothstein (1991). Influence, although not an ancient term, appears to have been around for a very long time, while intertextuality is of a more recent date:

The concept of influence is grounded in the modern dualism of consciousness and the external world. In this scheme, influence is represented as external energy that enters the author’s mind and covertly, without the discernable procedures that were key for *imitatio*, leads him or her to write differently than she/he otherwise would. (Juvan, 2008, p. 50)

Harold Bloom compresses the theory of intertextuality and presents it as a relationship between a particular text and its precursor. Bloom focuses on the inner life of a poet and their aspirations and motivations for writing poetry. Poetry is defined by Bloom as “misunderstanding, misinterpretation, misalliance” (p. 95). Each new poet is seen as having one primary precursor, one dominant influence which they must overcome to establish their own voice. The new poet must fight this preceding poet for possession of the poetic muse, for it is only by destroying this father figure that the new poet will be able to find their own voice¹. The anxiety a poet feels is based on the greatness of their precursor thus “a poem is not an overcoming of anxiety, but is that anxiety” (p. 94).

Clayton and Rothstein (1991, p. 3) believe the term intertextuality is “a generational marker for younger critics who end up doing very much what their elders do with influence and its partner, like ‘context’, ‘allusion’, and ‘tradition.’” The ideas of influence and intertextuality have been widely contested in literary history, the main difference being that influence mainly focuses on canonical works

¹ Bloom’s images are deliberately aggressive: The poet as son must kill his poetic father in order to become completely independent and achieve his own poetic voice. Only strong poets can overcome this anxiety of influence.

and major literary figures, while intertextuality excludes the author as an individual. Intertextuality refers to all texts as a sort of web or network that include not only other literary works but cultural, historical and social aspects. In this respect, intertextuality can be seen as an “enlargement of a familiar idea or as an entirely new concept to replace the outdated notion of influence” (p. 3). Intertextuality may be seen as encompassing the notion of influence and all that it includes.

The main difference between Julia Kristeva’s notion of intertextuality and Harold Bloom’s anxiety of influence is that Bloom’s theory shifts from texts to people. While the focus of his French predecessor’s studies were literary texts and their impact on interpretation, Bloom put the poet in the center of attention, drawing on his anxiety as the sole reason elements of one text may be found within another. Bloom’s theory represents a narrowing of intertextuality.

The function of Bloom’s theory of influence, certainly the function of the Freudian analogies which structure it, is to keep everything in the family. Intertextuality is the family archive; when one explores it one stays wholly within the traditional canon of major poets. The text is an intertextual construct, comprehensible only in terms of other texts which it prolongs, completes, transforms, and sublimates; but when we ask what these other texts are, they turn out to be central poems of a single great precursor. (Culler, 1981, p. 120)

Roland Barthes (1981, p. 39) expresses his view that “any text is an intertext; other texts are present in it, at varying levels, in more or less recognizable forms: the texts of the previous and surrounding culture.” He believes a text is a woven web of citations from past texts, which are based on readers’ previous experiences that have been reconstructed to fit the purpose of the current text. “No text is read independently of the reader’s experience of other texts” (Eco, 1979, p. 21). What greatly differentiates intertextuality from theories of influence is the anonymity and all-inclusiveness of intertextuality. While influence is reduced to the personal relationship between two literary figures, “the intertext is a general field of anonymous formulae whose original can scarcely ever be located; of unconscious or automatic quotations, given without quotation-marks” (Barthes, 1981, p. 39). Influence can never be unconscious or automatic in Bloom’s theory because the young poet is aware of the parent poet’s influence and is actively trying to overcome it. Thus, the goal of a text written by a poet under the anxiety of influence would be to conceal said influence, if not completely avoid it.

3. *Nutshell* as a Postmodern Alternative to *Hamlet*

The adaptation of one work to fit a new audience is not a novel concept, but it gains new meaning within the context of postmodern theories. Adaptations are usually viewed as secondary, a lowering of the standards set by the source text. This is especially the case in situations where we are presented with an adaptation of a literary work that has switched mediums. The question, however, would be what

makes adaptations so popular in our culture if they are indeed viewed as inferior to the source text? Linda Hutcheon (2006, p. 4) expresses her belief in the pleasure of adaptations, saying that the pleasure “comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and resemblance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation”. Audiences derive greater pleasure from something that they feel is familiar, safe and comforting. The ritual element can be compared to a child listening to the same story before bed over and over again, always enjoying the soothing knowledge of what will happen next. Audiences also enjoy recognizing the intertextual aspects, hunting for clues and allusions within a work. The appeal of adaptation lies in the mixture of familiarity and novelty.

Nutshell can be understood as an adaptation of *Hamlet* because it utilizes a familiar story and alters various aspects to fit the demands of the new literary form. The altered mode of narration, as well as the changes made to the setting and plot, establish McEwan’s novel as a postmodern alternative to Shakespeare’s well-known tragedy. The demands of the time and readership have created the necessity to make changes to the story to fit into a time that has alternative world views.

Apart from a change in medium, that is, transforming a play into a novel, when discussing the aforementioned works we also notice a shift in the mode of engagement. Namely, Hutcheon (2006, p. 22) distinguishes between the telling mode (novels) and a showing mode (plays and films). Transforming a play that is both aural and visual into a novel emphasizes the blindness of the narrator and his inability to rely on his senses, thus his unreliability in conveying the story. In the showing mode, the audience has direct perception and can decide for themselves whom to believe. The power to notice, or not notice, details on the stage/screen remains with the viewers. With a novel, on the other hand, our perception of events remains completely based on our imagination. A novel such as *Nutshell* further emphasizes the blindness of the audience, as it does not describe a clear image of the surroundings but only a second-hand perspective. The fetus is only able to use his imagination in depicting the outside world, just as readers must rely on their own minds to visualize the story.

3.1. The Voice of Hamlet

Many of the more famous quotations from *Hamlet* can be found in the novel, but their tone is altered and they are given a new context due to the position of the narrator. The change of perspective is postmodern in the sense that it presents us with a story that has been unheard up until now, an alternative narrative that will give voice to the previously unheard. The numerous references to *Hamlet* made throughout McEwan’s novel establish it is an intertextual web, relying on the interpretation of the previous text for its meaning.

The plot of *Nutshell* is fairly straightforward – an unborn baby overhears the planning and execution of the murder of his father, the poet John Cairncross, by his beloved wife and brother, Trudy and Claude. McEwan evokes images of Hamlet at

the very beginning of the novel by presenting us with a description of the fetus trapped in his mother's womb. The words used to describe the surroundings are *bound* and *confinement* which can be connected to the way Hamlet felt in his environment, that is, Denmark:

My eyes close nostalgically when I remember how I once drifted in my translucent body bag, floated dreamily in the bubble of my thoughts through my private ocean in slow-motion somersaults, colliding gently against the transparent *bounds* of my *confinement*, the confiding membrane that vibrated with, even as it muffled, the voices of conspirators in a vile enterprise. (McEwan, 2016, p. 1, my emphasis)

By starting the novel in such a manner, McEwan establishes a connection between the fetus and Hamlet. The title of the novel is a reference to *Hamlet*, as it utilizes part of a sentence uttered by Hamlet. We also notice that these lines are used as the epigraph of the novel: "O God! I could be bounded in a nut-shell, and count myself a king of infinite space; were it not that I have bad dreams" (Hamlet, 2.2.249-251). The metaphor of a nutshell is appropriate as it relates to the notion of an embryo in an amniotic sac. The fetus's prison is the womb, just as Hamlet's is Denmark. Paradoxically, the space where a fetus should feel the safest is turning out to be a hostile and restricting environment. The epigraph leads us to regard the fetus as a king of his infinite space which can be understood to express the boundlessness of imagination. A reference to this line is made once more in the novel:

To be bound in a nutshell, see the world in two inches of ivory, in a grain of sand. Why not, when all of literature, all of art, of human endeavour, is just a speck in the universe of possible things. And even this universe may be a speck in a multitude of actual and possible universes. (McEwan, 2016, p. 62)

This reference informs the readers that they are presented with a work relating to Shakespeare's famous tragedy. Making this connection early on enables readers to continue reading the novel with Shakespearean motifs in mind, that is, it enables them to recognize further allusions and connections between the two works. Given the overt use of quotations and allusions, McEwan is not hiding the fact that he drew inspiration from *Hamlet* and that he is presenting us with its contemporary alternative. We may conclude that McEwan was not under the anxiety of influence when composing his work, but rather, was utilizing parts of a famous story and weaving them into his own text.

When the Queen criticizes Hamlet for his black apparel after his father's passing and tries to confront him by reminding him that everybody must die, Hamlet responds with the following lines: "'Seems', madam? Nay, it *is*; I know not 'seems'" (Hamlet 1.2.76). When contemplating his mother's involvement in conspiring, the fetus also utters: "Seems, Mother? No, it *is*. You are. You are involved" (McEwan, 2016, p. 2). Hamlet's line is so clearly visible in the novel, that it is even emphasized in the same manner by using italics. While Gertrude's role in her late husband's demise remains unclear in *Hamlet*, as well as her involvement with Claudius prior to the King's death, McEwan sheds light on a side of the story that was untouched

in the source text thus establishing Trudy as an alternative to the naïve and loving Gertrude.

While continuing to establish a bond between the fetus and Hamlet, McEwan alludes to Shakespeare's famous soliloquy in the third scene of the first act. The fetus contemplates his life and the purpose of his existence: "So, getting closer, my idea was To *be*. Or if not that, its grammatical variant *is*" (p. 2). Just as there is a dilemma in Hamlet's thoughts, the fetus also realizes the crux of his situation. Instead of contemplating life after death, the fetus muses on the notion of life after birth. He is aware that "the beginning of conscious life was the end of illusion, the illusion of non-being, and the eruption of the real" (p. 2-3). Leaving the womb, just as leaving the Earth, would set one into the depths of the unknown, a realm undiscovered and uncertain. Whether it is the end of life and the beginning of death, or the end of illusion and the beginning of reality, we can observe the uncertainty of what is to come as opposed to the security of one's current situation.

Yet another instance of intertextuality is the disgust the fetus expresses at Claude calling his mother *mouse*. "His mouse! What humiliation. In the palm of his hand. Pet. Powerless. Fearful. Contemptible. Disposable. Oh to be his mouse! When she knows it's madness. So hard to resist. Can she fight it? Is she a woman or a mouse?" (p. 112). Gertrude and Trudy both share this pet name which implies weakness and a lack of character. The fetus and Hamlet regard it as humiliation and madness that the Queen and Trudy should tolerate such indignity. The fetus implies that his mother is aware of the madness and shamefulness of the situation but is reluctant to do anything about it. The relationship between mother and son is an ambiguous one, simultaneously expressing disdain and an unbreakable bond. Both the fetus and Hamlet feel disgusted by their mothers' actions, but that does not reduce their love. The fetus depicts his mother as "being selfish, devious, cruel", but in the very next sentence expresses his attachment: "But wait, I love her, she's my divinity and I need her. I take it back! I spoke in anguish" (p. 15).

Perhaps the most memorable and frequently quoted lines from Shakespeare are from Hamlet's soliloquy about suicide. The fetus also contemplates life and death and considers suicide as a solution to his ailments. The difference is that the fetus actually attempts suicide and fails, while Hamlet's musings remained in the realm of ideas. The fetus describes his attempt in the following manner: "To take my life I'll need the cord, three turns around my neck of the mortal coil [...] I can do it. Harder!" (p. 127-128). The phrase *mortal coil* is taken from *Hamlet* but given a more literal meaning. The fetus, unlike Hamlet, does not waver; he is resolute in ending his life but is prevented by his lack of strength and inability to hold on to the umbilical cord long enough.

"Hamlet will not do anything prematurely; something in him is determined not to be overdetermined. His freedom partly consists in not being too soon, not being early" (Bloom, 1998, p. 407). Just as Hamlet is careful not to be early, so is the fetus which is seen through the fact that he does not induce his own labor prematurely to rescue his father but arrives on this Earth when everything has unfolded. The fetus is torn between two different attitudes towards his mother's crime. He is outraged

at her actions and holds her to be morally corrupt, but at the same time he feels love for her and does not give up hope in her redemption. He supports his mother even though she does not refer to him throughout the entire novel and shows no obvious signs of affection. On the other hand, the fetus feels the need to intervene and prevent the crime, or at least take revenge upon the completion.

The ghost in *Hamlet* arrives at the beginning of the play with the intention of stirring revenge. The ghost of John Cairncross, on the other hand, does not serve to set the plot in action as he appears at the end of the novel. Perhaps his function is similar to the ghost of Banquo in *Macbeth* – representing the guilty conscious of the murders, or in this case, the son's guilt for being unable to save his father. The murder in the novel is more hands-off than the one in *Hamlet* because the poison is poured into a drink which John consumes away from the murderers. Although, there is a reference to the way Hamlet's father was killed when Trudy and Claude discuss alternative methods of murder: "It's what we should have used. Diphenhydramine. Kind of antihistamine. People are saying the Russians used it on that spy they locked in a sports bag. Poured it into his ear" (McEwan, 2016, p. 117).

Finally, McEwan uses a transformation of Hamlet's last words to end his novel. He changes the famous line from "The rest is silence" (*Hamlet*, 5.2. 351) to "The rest is chaos" (McEwan, 2016, p. 199), thus inverting the narrative of the source text. A stark difference between the two works is that *Hamlet* ends with death and *Nutshell* ends with birth, that is, life. This can be understood as McEwan completing the life cycle and reincarnating Hamlet in his narrator. It also brings the entire novel full circle, enclosing the contents of the novel within literary references from the play.

3.2. The Unreliability of the Narrator

Umberto Eco emphasizes the existence of texts that offer the reader "solutions he does not expect, challenging every overcoded intertextual frame as well as the reader's predictive indolence" (Eco, 1979, p. 33). These new solutions require the reader to be flexible in "validating (or at least in not contradicting) the widest possible range of interpretive proposals" (p. 33). In McEwan's novel, this is exemplified by the author's highly unusual narrator – an unborn fetus. By making the fetus the sole source of information and authority in charge of relaying the message, McEwan has presented his readers with an unfamiliar situation that requires them to leave the comfort of previously established perspectives and go down an unpredictable interpretative path.

However, the use of a narrator with such a unique perspective is not without cause. The age and position of the narrator raise the question of his reliability which in turn connects the work to its source. Namely, the unreliability of the narrator is something that can be found in *Hamlet* as well, with the main difference being in the degree and cause of unreliability. While *Hamlet* is considered a poor narrator in part because of his madness² (whether feigned or true), the narrator of McEwan's novel

² Hamlet's madness is not the only reason for his unreliability as a narrator. Other possible causes may be his emotional investment in the events and people in question.

makes it difficult for the readers to trust him because of his limited experience and dulled senses.

A novel with a fetus as a narrator presents a narratological issue as the fetus by definition is incapable of speaking, let alone relating the details of events. The fetus does not have all of his senses available to him and has to rely mostly on his sense of hearing to gain information about the outside world. “How is it that I, not even young, not even born yesterday, could know so much, or know enough to be wrong about so much? I have my sources, I *listen*” (McEwan, 2016, p. 4). The novel’s depth and literary contribution lie in the narrator, as without him, the worth of the novel as a retelling of *Hamlet* may be questioned.

The unreliability of the narrator stems primarily from his lack of vision. The fetus must rely on other senses to grasp the world around him, but even the senses available to him are sometimes dulled by intoxication or external factors such as noise. The narrator admits the unreliability of the story he is presenting on several occasions. Not knowing what colors look like is proof of unreliability as it means that the narrator has never seen the world outside of his mother’s womb. “When I hear ‘blue’, which I’ve never seen, I imagine some kind of mental event that’s fairly close to ‘green’ – which I’ve never seen” (p. 1). Though not the only way of gathering information, our sense of sight is our most trustworthy sense. We believe something when we see it, and in this case, the narrator has not seen anything.

Trudy spends most of the novel sipping on wine, thus intoxicating her unborn child. The fetus is intoxicated for most of the novel and relates his experience under the influence of wine as something pleasant but disorienting:

But oh, a joyous, blushful Pinot Noir, or a gooseberried Sauvignon, sets me turning and tumbling across my secret sea, reeling off the walls of my castle, the bouncy castle that is my home [...] Now I take my pleasures sedately, and by the second class my speculations bloom with that license whose name is poetry. (p. 7)

Somebody who is in an altered state of mind, whether it is due to madness or substance abuse, cannot be considered a reliable source of information, or at the very least should be approached with caution.

The fetus discloses that Trudy and Claude “often turn to plotting, but in the room’s tiled echo, against running taps, their words are lost to me” (p. 23). Even his only available sense is dulled at times and cannot be a reliable source. He also admits to sometimes dozing off in the middle of their conversations and not hearing everything (p. 160). The fetus narrates events he was not present for (p. 36-38) beginning his story by reminding his audience that everything is “purely an exercise of the imagination. Nothing here is real” (p. 35). In addition to lacking sight, the fetus admits to lacking adequate social experience (p. 67), which is a major issue since social experience and knowledge of human behavior is a trait most often found in reliable narrators. McEwan pushes narrative boundaries with his narrator and brings the novel to the edge of reliability.

“Consciousness is his salient characteristic; he is the most aware and knowing figure ever conceived. We have the illusion that nothing is lost upon his fictive

personage” (Bloom, 1998, p. 404). Harold Bloom described Hamlet in this manner and this same description can be applied to the fetus. Could there be anybody more aware than a fetus whose awareness has begun even before his existence in the world? Most prominent in Bloom’s description is the *illusion* of knowledge, which we recognize in our young narrator, assuming he knows everything about the world without having experienced it. Despite having profound awareness of his surroundings, Hamlet displays an inability to act caused by a moral dilemma and deep musings on the meaning of life, death and revenge. The fetus is also unable to act, but his inability is physical, as he is literally unable to leave the womb to prevent the murder.

Trudy and the fetus are one, as the fetus expresses: “I am an organ in her body, not separate from her thoughts” (McEwan, 2016, p. 42). The fetus deeply feels all of Trudy’s sensations, thoughts, emotions and dilemmas. Similarly to Hamlet, it is sensitive to the stimulus derived from his environment. Hamlet is a character whose main trait is that he feels everything so deeply. His father’s death, his mother’s betrayal, his uncle’s treason – all this stirs Hamlet’s emotions and throws him into a deeply pensive and melancholy mood. A person with sharpened senses can be prone to exaggeration, more heightened emotionality and unpredictable behavior, thus being perceived as an unreliable narrator.

3.3. Distinguishing genre boundaries

While our knowledge of Hamlet influences our understanding of McEwan’s text and steers our interpretation in certain directions, we may also consider that McEwan’s novel gives insights into *Hamlet*. By presenting the story in such an alternative manner, McEwan sheds light on aspects of the play that were previously neglected. One of the unsolved questions of the play is Gertrude’s involvement in her husband’s murder. The plot of the novel differs from the plot of Hamlet in numerous ways, most prominently in Gertrude’s involvement in her husband’s murder. Trudy and Claude conspire to kill the unsuspecting mild-mannered poet, while in *Hamlet*, Gertrude is represented as innocent in this crime. This plot difference can be perceived as pointing out what *Hamlet* has omitted or not displayed overtly enough. By presenting Trudy as an accomplice to the murder, McEwan casts light on one of the enigmas surrounding the character of Gertrude. Perhaps McEwan wanted to illuminate the grey areas of the play that have remained unproven in literary criticism. “Whose son was Hamlet? How far back in time did Gertrude’s ‘incest’ and ‘adultery’ begin? Since the play refuses to say (though in its earlier version it may have been less ambiguous), neither we nor Hamlet knows” (Bloom, 1998, p. 418).

The novel may also shed light on Hamlet’s delayed action as it presents the story as a murder mystery. Hamlet may not have been hesitant to act, but rather just waiting to collect sufficient evidence of the crime before exacting his revenge. If this were the case, then the entire interpretation of Hamlet’s character must be revised. The most striking difference between the two works is that Hamlet finds out about the murder from his father’s ghost after the fact, while the fetus has a front-row

seat to the creation and realization of the plan. The fetus gradually uncovers new information about his mother's affair and the vile plan she and her lover devise. At the beginning of the novel, the fetus is only aware that his mother is having an affair with a man named Claude, only to discover later in the novel that Claude is his uncle. Unlike most murder mysteries where the mysterious element is in discovering the murder, here this information is given at the onset, but the suspense of the novel is derived from the anticipation of whether or not they will be caught. McEwan provides his readers with the tools to perceive *Hamlet* through different genres and thus opens a series of alternative readings.

Apart from manifesting signs of a murder mystery, there are other genres at play within the novel such as fantasy. The fantastic element is seen in the appearance of the ghost, which is explained away as a hallucination³. Tzvetan Todorov (1973, p. 25) describes the fantastic as follows: "In a world which is indeed our world, the one we know, a world without devils, sylphides, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world." In *Nutshell* this event is not only the appearance of the ghost but the very concept of a talking fetus narrating the events. The fantastic event causes the readers to hesitate, but they must ultimately accept the world as presented. This novel belongs to the subtype of the fantastic called the marvelous as it does not give any explanation of the talking fetus and expects the readers to simply accept the narrator. One of the most important features of the fantastic genre is the reader's acceptance of the fantastic event and complete integration into the story. The reader cannot question the text and "he will reject allegorical as well as poetic interpretations" (p. 33). The merging of multiple genres in one work can be explained in two ways: as an instance of intertextuality, including elements from a variety of different texts and as one more reason to question the reliability of the narrator.

4. To Adapt or Not to Adapt?

The number of literary references used by McEwan, as previously discussed, points to the fact that McEwan was not burdened by Shakespeare's influence and had no intention of overcoming him. *Nutshell* cannot be viewed as a materialization of McEwan's anxiety of influence, since McEwan made no effort to conceal his use of *Hamlet* when constructing his own work. According to Bloom, if the novel was an instance of influence, then we wouldn't be able to detect the source so easily, as that would go against the notion of trying to overcome the parent poet and establish one's poetic voice. McEwan does not try to undermine, conceal, correct or invert the source text. He draws inspiration from it and uses this material in shaping his

³ Todorov (1973, p. 41) distinguishes between two types of the fantastic: the uncanny and the marvelous. "If he [the author] decides that the laws of reality remain intact and permit an explanation of the phenomenon described, we say that the work belongs to another genre: the uncanny. If, on the contrary, he decides that new laws of nature must be entertained to account for the phenomena, we enter the genre of the marvelous."

own work. McEwan cannot be seen as giving up and relinquishing his power to his predecessor because there is no evidence to suggest a struggle to begin with. By quoting Shakespeare on the first page of the novel and including various allusions and bits of exact lines from the play, McEwan is noticeably illustrating his novel's involvement with *Hamlet*.

What differentiates adaptations from parodies, or works created under the anxiety of influence, as Bloom would say, is the overt representation of ideas and the openness in expressing their connection to previous works. Adaptations do not bother trying to hide their sources; on the contrary, they emphasize it. "Like parodies, adaptations have an overt and defining relationship to prior texts, usually revealingly called 'sources'. Unlike parodies, however, adaptations usually openly announce this relationship" (Hutcheon, 2006, p. 3). Adaptations should not be judged by their fidelity to the source text since the change in medium often necessitates various changes in the work.

The author's conspicuous use of literary references from *Hamlet* leads to the conclusion that McEwan was not under the anxiety of influence while writing his novel. Instead, the novel is a postmodern adaptation of a classic and this is openly expressed by the author. *Nutshell* represents a postmodern, creative and radical revision of *Hamlet*. The story of Hamlet is perceived differently based on the social, cultural and political circumstances it was written in and the audience it was intended for. Thus the adaptation or rewriting of the source text must be inherently different in order to fit contemporary literary demands. A postmodern age requires a postmodern Hamlet, one that questions the grand narrative, creates doubts about the stability and reliability of the narrative and blurs genre boundaries.

5. Conclusion

Hamlet's involvement in *Nutshell* is an intertextual game, nothing more than a postmodern adaptation of a well-known past work. The purpose may be to shed light on hidden aspects of the plot or to familiarize a new generation of readers with the popular story by transposing it into our contemporary world. McEwan presents his readers with an alternative to a well-known story that not only recontextualizes the events of the play but also draws out possible hidden meanings and novel interpretations. However, measuring *Nutshell* against *Hamlet* would be unfair, as all adaptations are not meant to exceed the source text, nor take its place. "Adaptation is repetition, but repetition without replication" (Hutcheon, 2006, p. 7). An adaptation cannot be viewed as a replication because of the change in medium. No two works can express the same ideas in the same manner due to restrictions in the medium. Following in Bloom's footsteps, we emphasize the humanity of the author and put forth the idea that no two people can write identically, as each work has the author's stamp of personality. Adapting is not only reinterpreting but recreating. An adaptation can be seen as an overtly acknowledged transformation of another work, a creative process of reinterpreting and an "intertextual engagement with the adapted

work” (p. 8). Therefore, “an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing” (p. 9). *Nutshell*, however reliant on *Hamlet* for its interpretation, stands on its own as a literary achievement. It is a postmodern retelling of the famous story, but not its replica. McEwan changes the plot and adds elements that greatly distinguish his work not only from its source but from a majority of the literary canon.

References

- Barthes, R. (1981). Theory of the Text. In R. Young (Ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (pp. 31–47). Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Bloom, H. (1997). *The Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press.
- Bloom, H. (1998). *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books.
- Clayton, J., & Rothstein, E. (1991). Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality. In J. Clayton & E. Rothstein (Eds.), *Influence and Intertextuality in Literary History* (pp. 3–36). Madison: The University Press of Wisconsin.
- Culler, J. (1981): *The Pursuit of Signs*. London: Routledge.
- Eco, U. (1979): *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Riffaterre, M. (1990). Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive. In M. Worton & J. Still (Eds.), *Intertextuality: Theories and Practices* (pp. 56–78). Manchester: Manchester University Press.
- Graham, A. (2000). *Intertextuality*. New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Juvan, M. (2008). *History and Poetics of Intertextuality*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- McEwan, I. (2016). *Nutshell*. London: Vintage.
- Shakespeare, W. (2002). *Hamlet*. Ware: Wordsworth Classics.
- Todorov, Tz. (1973). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. London: The Press of Case Western Reserve University.

Aleksandra Stojanović

**ALTERNATIVNI POGLED NA SVET:
ORAHOVA LJUSKA IJANA MAKJUANA**

Rezime

Cilj rada jeste ispitati različite načine predstavljanja *Hamleta* Viliijama Šekspira u romanu *Orahova ljuska* Ijana Makjuana. Upoređićemo Blumovo viđenje intertekstualnosti sa postmodernim teorijama u kojima tekstovi služe samo kao materijal za izradu novog dela. Analizom intertekstualnih odnosa, nastojimo da pokažemo da je *Orahova ljuska* postmoderna adaptacija Šekspirovog *Hamleta*. Izborom fetusa za naratora, I. Makjuan dovodi u pitanje pouzdanost naracije. Pored uzrasta i ograničenog pogleda naratora, glavni izvor nepouzdanosti jeste širok spektar žanrova koji možemo uočiti u romanu, počevši od psihološkog trilera, misterije, sve do fantastike. Stoga roman možemo smatrati postmodernom alternativom iz dva razloga: kao ponovno ispisivanje *Hamleta* kako bi savremenim čitaocima bila predstavljena alternativa dobro poznate priče ili kao upotreba alternativne narativne tehnike koja kao posledicu ima naratora u čiju se pouzdanost može posumnjati.

aleksandra.stojanovic@filum.kg.ac.rs

IS A LIFE SAVED BY A COURT ORDER REALLY A LIFE SAVED? ART AS AN ALTERNATIVE TO THE RENOUNCED RELIGION IN IAN MCEWAN'S *THE CHILDREN ACT*

Abstract: A contemporary British writer Ian McEwan, a committed liberal-humanist and non-believer, has been identified as a supporter and representative of the New Atheist Movement, which emerged in the wake of 9/11. Focusing on the opposing realms of religion and private life, *The Children Act* puts responsibility on the court and its judge Fiona to protect Adam from his and his parents' religion for the secular mind is the one that makes reasonable judgements as opposed to religiously inhumane canons. At the crucial moment, all but unprecedented in McEwan's, art acts as an alternative, a surrogate to religion. Religion is denounced and Adam's life is saved. Unfortunately, the deliverance is not long-lasting. Fiona offers nothing in religion's place to fill the void, defined by Viktor Frankl as an existential vacuum. On their way to proving they are self-determining, McEwan's characters, both those endowed with scientific rationalism and those endowed with artistic spirituality, continue to crave a complement, an alternative faith, their own will-to-meaning.

Key words: Ian McEwan, *The Children Act*, religion, alternative, existential vacuum, will-to-meaning, Viktor Frankl

Introduction

'...The evil I'm talking about lives in us all. It takes hold in an individual, in private lives, within a family, and then it's children who suffer most.'

Ian McEwan, *Black Dogs*

At the dawn of the 21st century, the "Four Horsemen of the Non-Apocalypse" initiated a movement known as "New Atheism". Sam Harris, Christopher Hitchens, Richard Dawkins, and Daniel Dennett published best-selling books on faith, God, and delusion as their response to the al-Qaeda terrorist attacks on the World Trade Center and the Pentagon on September 11, 2001. New Atheism stood against irrationalism, religion and superstition, raising a voice against the ideological indoctrination of children. Its popularity and the attention it drew, however, had to do with the political context and cultural climate at the time, characterised by the re-emergence of religion, rather than any radically different or more profound approach to the secular being threatened by the religious. New Atheism was criticised for resembling not only its atheist predecessors, but also its main antagonist, Christian fundamentalism, especially in its absolutist appearance, thus representing a

philosophical mirror image of the monolith it rejects. However, Bradley and Tate detect a more compelling reason for its massive popular appeal, and that is the fact that New Atheism constitutes a new and powerful creation mythology that, like all mythologies, performs an implicit anthropological service (2010: 7). Indeed, science accelerated and substantially contributed to the liberation of the human race from mythology, but it seems that even the adulthood of reason and freedom of thought is in need of some grand narrative. In their own myth, which is a “hybrid combination of Enlightenment-based rationality with postmodern themes and concerns” (Kettell 2016: 1), the New Atheists warn against not only a religion’s irrationality, but, more importantly, its immorality and peril. The starting point of Sam Harris and other religious critics was the claim that modern religious tolerance resulted in people allowing delusion rather than reason to prevail (Hoffman 2014). The question the Four Horsemen are eager to answer is whether religion is the root of all evil in the world (Dawkins 2006).

One of the most committed atheists among writers is the contemporary British novelist, Ian McEwan, whose fiction does much more than simply adhere to the new secular creed; it attempts to vindicate it and proselytize on its behalf (Bradley and Tate 2010: 16). Once the master of the macabre, a rationalist who was slithering from belief to unbelief and who was not reluctant to leave some room for the spiritual realm as a complement to the scientific one, has lately inclined towards atheism, writing more introspective and humane novels, the focus of which is on political, moral, social and private choices and alternatives. It is not surprising that, as a liberal-humanist and non-believer, McEwan has been identified as a supporter and representative of the New Atheist Movement. In a 2002 interview, *Faith and Doubt at Ground Zero*, a group of people including priests, rabbis, an Islamic scholar, a Middle East expert, an English professor, a psychoanalyst, a photographer who documented Ground Zero, and McEwan himself, were asked to express their views on 9/11 and how it affected the notions of God and evil. The British novelist defined himself as an atheist: “Now, I’m an atheist. I really don’t believe for a moment that our moral sense comes from God.” However, he does not blame religion for the 9/11 attacks. Religion is, in his words, a “morally neutral force” and any acts, whether cruel or kind, should be seen from the perspective of its human, and not religious, dimension. “I mean, I don’t believe in God. I certainly don’t, therefore, believe in some sort of supernatural or trans-historical force that somehow organizes life on dark or black principles. I think there are only people behaving, and sometimes behaving monstrously. [...] But I think it’s often better to try to understand it in real terms, in... either political or psychological terms.” (McEwan 2002). In order for people to be able to commit such monstrous acts of cruelty, they need to lack the ability to identify with the people they are being cruel to, to enter into their minds and understand what it is to be them: “Amongst their crimes, is, was, a failure of imagination, of the moral imagination.” (McEwan 2002) This inconceivable dehumanization has made it hard for humanity to survive in modern societies revolving around blind obedience and being controlled by violence, where ethical rationalizations that led to the Holocaust and Hiroshima are generated and sustained (Nešić 2019: 406). Similarly to Primo

Levi, a man who survived Auschwitz and then committed suicide in 1987, McEwan warns against powerful ideologies and crazed religious certainties, which can, like charismatic shamans, seduce human instinct and blot it out (McEwan 2002). What is menacing is his firm belief that if being capable of extraordinary love and kindness is in our nature, then destruction is inherent as well.

It is the task of art, particularly literature and, more particularly, the novel, to explore human nature and try to understand its two opposing dimensions. The emergence of the novel, a marvelous product of the Enlightenment, which in McEwan's words, "has always been a secular and skeptical form" (Owen 2018), coincides with the decline of religiosity. It suffocated Biblical certitudes and offered fictional narratives instead. As "the epic of a world that has been abandoned by God" (Lukács 1920: 38), the novel asks for an irreligious belief, which is exactly what McEwan and his fiction insist on. In other words, what makes McEwan a New Atheist novelist is not simply the fact that he does not believe in God or any supernatural power. It is his belief, his faith in secular transcendence, reason, scientific progress, innate morality, capacity for love, in art and, above all, in the novel that defines McEwan's New Atheism.

[The novel] is the most adept at showing us what it is like to be someone else. The novel is famously good at revealing, through various literary conventions, a train of thought, a state of mind. You can live inside somebody else's head. Within one novel, you can live inside many different people's heads, in a way that you of course cannot do in normal life. I think that quality of penetration into other consciousnesses lies at the heart of its moral quest. Knowing, or sensing what it's like to be someone else I think is at the foundations of morality. (McEwan)

What the novel offers is precisely what people capable of atrocities lack: the ability to identify with others, that level of moral imagination that would, instead of blotting out their empathy, enable them to understand what it feels like to be someone else, to be a victim.

The Prose of Judgement

After having dinner with some judges, McEwan was astonished to realize how much in common a novelist and a judge have. Quite often, in the case of family division, the character of a judge, who is wholeheartedly and rationally wishing for a humane and righteous, morally correct outcome, cannot be separated from the story. That is because 'the family dimension is rooted in the same ground as fiction, where all of life's vital interests lie' (McEwan: The law versus religious belief). Their issues revolve around love and marriage, their subsequent breakdown, fortune division, unfortunate destinies of children, parental cruelty and neglect, divergence on moral grounds or religious disputes, which have penetrated every corner of their private lives. Yet, a novelist's story has that privilege to postpone reaching a verdict, to reinvent the protagonists and adjust the situations so as to give itself enough time

to properly consider the relation between the “secular spirit of the law and sincerely held faith”. On the other hand, a judge, dealing with real people, has to content themselves with adjudicating the circumstances so as to do ‘the lesser harm rather than the greater good’ and, in the family division particularly, their judgements reveal a lot of personal drama entangled with moral complexity. The possibility of different judges making different moral choices may lead to inconsistency in verdicts. When a judge has to make a value judgement (2014: 14), which will determine a child’s destiny, it turns out that their decision is inevitably influenced by their own personality, moral sense, and even their mood. Still, the most important guidance for all of them should be the opening lines of the Children Act, 1989: ‘When a court determines any question with respect to [...] the upbringing of a child [...] the child’s welfare shall be the court’s paramount consideration.’

A highly-accomplished judge in the Family Division of the High Court of Justice of England and Wales, Fiona Maye is respected and admired by her colleagues, renowned for the crisp prose of her “almost ironic, almost warm” judgements (McEwan 2014: 13). She belongs to the law “as some women had once been brides of Christ” (2014: 45). However, it seems that she has reached the pinnacle in her career, and also a nadir in her private life, almost simultaneously. The relationship with her husband, an academic named Jack, has become more like that of caring siblings than that of passionate lovers. His open announcement that he is about to have an affair, which should be accounted for by Fiona’s being too much and for too long immersed in her work, as well as by the fact that it could be his last chance to have such an experience, makes Fiona devastated. Unfortunately, there are no more chances for Fiona to change the fact that, in the pursuit of her career, she has remained childless. At the moment when differing regrets and desires are emerging on both sides of the complex interplay between professional and private life, bringing ashore a series of ethical and personal conundrums, the Judge is urgently needed to decide on the question of life or death.

Focusing on the opposing realms of religion and private life, *The Children Act* puts responsibility on the court and judge Fiona to protect Adam from his and his parents’ religion. Adam Henry is a 17-year-old boy, only three months away from his eighteenth birthday, suffering from a form of leukemia. The hospital is looking for permission to perform a blood transfusion, through which Adam would receive life-saving medication. Otherwise, the boy will die and his death would be terrible. The court must be involved since Adam and his parents are Jehovah’s Witnesses and refuse any treatment involving transfusion, which is against their reading of the Bible. The medical staff, on the other hand, are firmly opposed to losing a young patient for religious reasons. The three months that Adam has before he turns eighteen are keeping him under the court’s protection and might save his life, against his and his parents’ wish. In terms of law, anyone under eighteen is considered a child, but the closer they get to that age, the more their wishes are taken into account. Moreover, it is a fundamental right to refuse medical treatment and a criminal assault to treat someone against their will. The representatives of the various parties and expert witnesses are summoned to the Royal Courts of Justice

to present evidence and arguments to the judge. Refusing transfusion is, allegedly, Adam's decision, supported entirely by his parents and by other members of their community, who were "impressed and moved by the boy's grasp of his situation and his knowledge of the scriptures", as well as by the fact that "he knew his own mind and that he was living, as he was prepared to die, in the truth." (2014: 77). The absurdity arises from a questionable reading of some of the Bible's passages and its ostensible prohibition of transfusion, whereas the command to refuse blood transfusion actually dates from 1945. Religious dogmas have overpowered a modern and reasonable parent. "A child shouldn't go killing himself for the sake of religion," concludes a social worker (2014: 83). Similarly, the law is clear here: Adam should have no autonomy in deciding until he is eighteen. Before making her decision, Fiona suspends the proceedings in order to visit Adam in the hospital and make sure that he has not been influenced by his parents or the elders, and that the reason he is refusing this kind of treatment is not because he is frightened of being disassociated from the community, or shunned for not doing what is expected of him.

Adam Henry is indeed extremely intelligent and articulate, with a passion for reading and writing poetry, giving the impression that he knows his own mind. However, he only has a vague notion of what would happen if he refused the transfusion. And indeed, "if the worst was to happen, it would have a fantastic effect on everyone", said one of the elders while visiting Adam. "It would fill our church with love," (2014: 109). Adam recites one of his poems, in which Satan comes with a hammer and unintentionally flattens his soul into a sheet of gold that reflects God's love on everyone: Adam is dead but saved. Hearing him talk about God, transfusion and other things, Fiona begins to realise his naivety, his fresh and excitable innocence, influenced by his parents' religious belief and expectations. She feels a motherly urge to take the boy home and feed him (2014: 106). Just before she leaves, Adam takes his violin and begins to play a tune well-known to Fiona, who could have become a pianist instead of a judge. "The melancholy tune and the manner in which it was played, so hopeful, so raw, expressed everything she was beginning to understand about the boy. [...] Hearing Adam play stirred her, even as it baffled her." (2014: 116). If getting ill made Adam write his best poetry, taking up the violin or any instrument, on the other hand, represents an act of hope, implies a future (2014: 116). Profoundly moved by Adam's performance, Fiona suggests he play it again so that this time she can sing along with him. *She bid me take life easy [...] But I was young and foolish*. The judge, despite Adam desperately wanting to stay a bit longer in His Lady's company, leaves the hospital. There is only one proper decision of the court. The needs and interests of parents and their gods are secondary to the interests of a child. The child's welfare is the paramount consideration, and no child's welfare is served by being martyred for his religion: "[Adam's] welfare is better served by his love of poetry, by his newly found passion for the violin, by the exercise of his lively intelligence and the expressions of a playful, affectionate nature, and by all of life and love that lie ahead of him. [...] He must be protected from his religion and from himself. [...] His life is more precious than his dignity." (2014: 123) The medical treatment, including blood transfusion, may proceed even without the consent of Adam and his parents. Adam is to live.

The aftermath of Fiona's judgement begins to unfold. Her personal involvement and visiting Adam in the hospital, who, maybe for the first time, had someone with whom he could share his love of poetry and music, will have a momentous effect on his future, once he is saved by the court. Although for Fiona, her personal involvement comes to an end after she has given her decision, for Adam, it seems to have just begun. Fascinated by Fiona, who crossed London in order to show him that his fate is not in the hands of some impersonal bureaucracy, but of a responsible judge, a connoisseur of poetry and music, who understands him and respects his opinion, and who intends to maintain his best interests, he starts writing her one letter after another, in which he confesses his previous ignorance, his being young and foolish, and his gratitude to her. He eagerly informs her about his parents crying for joy by his bed, hugging him and "praising God" for having their son alive without any of them being disassociated since it was not their decision, not their fault. Adam's cutting connection with his Church, moving the Bible out of his room, being disillusioned with religion, overall led to quarrels with his parents (2014: 138). He states his need to talk with Fiona: "I feel you've brought me close to something else, something really beautiful and deep but I don't really know what it is." (2014: 139). However, he receives no reply as Fiona decides not to post her note. Unhappy and desperate, not having the one thing he had previously had – his religion – to cling to, Adam even follows her all the way to Newcastle to thank her for saving him and changing him. His whole world the before hospital, "all the hours of his childhood and teenage years, of praying, hymns, sermons, and various constraints [...] at the tight and loving community that had sustained him until it had almost killed him" (2014: 162). Everything collapsed, but "it collapsed into the truth" (2014: 164). What Adam, blinded by religion, was not aware of was "all of life and love that [lay] ahead of him." Their song, 'The Sally Gardens' and her judgement were his revelation. He is totally and wholeheartedly into art: he plays Bach, reads Berryman, is going to appear in a school play and is full of Yeats. He has renounced his faith, he has lost his tooth fairy and does not want another. What he wants is to come and live with Fiona, to do all kinds of jobs for her only to be given reading lists in return. An insane and innocent plea (2014: 167).

When readmitted to the hospital in need of another transfusion as his leukemia returned, Adam, now old enough to decide for himself, refuses treatment and dies for his beliefs, whatever they are, or, more possibly, for the lack of them. Crouching down by the fire, Fiona reads "The ballad of Adam Henry", a poem enclosed in Adam's last letter, sent after their last encounter. Now she is able to grasp the meaning and discern the last, apparently missing, line: "May he who drowns my cross by his own hand be slain." (2014: 204). Fiona becomes overwhelmed with extreme grief, repentance for not hearing Adam's cry for help, and helplessness at the fact that she is to remain childless.

Religion – Reason – Art: Frankl's existential vacuum

In the course of Fiona Maye's career, the case of Adam Henry is not simply another case involving the conflicts between religion and the law, nor is it another case in which the ethical views of a child's welfare could be separated from the private, marital turmoil and ethics. Depicting the private and professional crises, McEwan confronts his characters with ethical alternatives that could change the course of their lives. At first, Fiona seems to act as a highly responsible and moral human being, considering the child's welfare the utmost priority, at least as long as she is formally in charge of the case. Once the case is closed, for her but obviously not for Adam, she chooses not to reply to his letters. She has saved his life, opened the doors of poetry to his young, innocent and romantic soul, thus helping him enrich his understanding of life and encouraging him to find passion for life. His desire to read and write poetry, as well as play the violin, represents a solid foundation for a new life, and not the afterlife his religion promises. At the crucial moment, all but unprecedented in McEwan, art acts as an alternative, a surrogate to religion: religion is renounced and Adam's life is saved. If the aim of literature is to help us identify with others and see what it is like to be someone else, then for Adam, art is the source from which he can draw knowledge of society and life, which religion obscured and failed to offer. However, in order to feed on it, Adam needs a mentor, his judge, his Lady, earthly saviour, an antidote to his parents' religion, and a mother-like figure who gave him the second birth. His request for reading lists is, therefore, quite reasonable: he needs to be nursed by it in order to grow and flourish. From this perspective, Fiona's understanding of the child's welfare is limited (Shang 2015: 7). It does not go beyond the court and her jurisdiction. Once the judge's gavel fell, the welfare of Adam ceased to be her concern, as she ignores a natural responsibility to take care of the ones in need outside the professional sphere.

What used to be the lodging of religious beliefs has turned into a void referred to as an "existential vacuum" by Viktor Frankl, an Austrian neurologist, psychiatrist, philosopher, the founder of logotherapy, and Holocaust survivor. The APA dictionary defines existential vacuum as "the inability to find or create meaning in life, leading to feelings of emptiness, alienation, futility, and aimlessness". In Frankl's words, "a widespread phenomenon of the twentieth century" caused by "a twofold loss which man has had to undergo since he became a truly human being" (Frankl 1992: 48). The first one is the loss of animal instincts, which would tell man what he has to do, whereas the other one is the loss of tradition, which would tell him what he ought to do. Man is so bewildered that sometimes he does not even know what it is that he wishes to do: "Instead, he either wishes to do what other people do (conformism) or he does what other people tell him to do (totalitarianism)." (1992: 48). In the pursuit of meaning, one might have to face spiritual or existential neurosis, experiencing their lives as purposeless and meaningless. Quite often, their behaviour hurts themselves and/or others. If meaning is what we are after, then there is some hole within us, an emptiness in our lives. It is important to find meaning before malevolent things start

filling the vacuum. There are three approaches to finding meaning. First, through *experiential values* – by experiencing something or someone we value, be it great art or a beloved person. Seeing love as “the ultimate and the highest goal to which man can aspire” (1992: 21). Frankl says that through our love, we can enable our beloved to develop meaning, thus developing meaning of our own life: “The salvation of man is through love and in love.” Second, through *creative values* – by doing a deed, becoming involved, expressing creativity through art, music, writing, invention, and so on. Third, through *attitudinal values*, such as compassion, bravery, and even suffering as long as it is endured with dignity, and this is possible only if some meaning is attached to it. Even in concentration camps, the ultimate examples of man’s inhumanity, only those who held on to a vision of the future, which was either a certain task or a beloved person awaiting their return, had a chance to survive. However, what Frankl emphasizes is the fact that meaning must be found and cannot be given, it “is something to discover rather than to invent” (Frankl 1975: 112). It is throughout the course of this discovery, while striving for meaning, that man determines himself: “whether he gives in to conditions or stands up to them” (1992: 59). Defining man as ultimately self-determining, Frankl puts responsibility on the human race, as man is not there only to exist, but, by constantly choosing among the alternatives, to decide on the attitude in any given set of circumstances, to decide what his existence will be, “what [man] will become in the next moment”.

Frankl relates God and religion to the ultimate meaning. The notion of the unconscious God describes a built-in orientation or goal of existence, or even, in that sense, the goal of one’s will-to-meaning, which “orients and directs existence in its choices and rejections of actions on the basis of whether they have value” (Ryan 2019: 65). *The Children Act* is an introspective novel, which juxtaposes the eminent and intimate life of a renowned High Court Family Division judge, who is “an abandoned fifty-nine-year-old woman, in the infancy of old age, just learning to crawl” (2014: 43), which Fiona Maye describes herself as she is headed from her home to work, playing Bach’s C minor keyboard partita in her head. The appearance of Adam’s case in her career coincides with the temporary disappearance of her once loyal and kind husband, now in pursuit of an affair. Despite his unsettling and ambiguous role, Adam is not introduced as a substitute for Jack, nor for one of the children that she might have had and whose absence she starts to feel and regret, admitting her own guilt in single-mindedly pursuing her career. The subsequent encounters with Adam and his death are the pivot for Fiona to examine her life beyond the small topography of the Inns of Court and Royal Courts of Justice, by which it is largely bound (Rich 2018). One of the recurring thoughts during the frequent moments of is the sacrifice of carefreeness and, once married, of intimacy, that her vocation and her dedication to work have always demanded. From her teenage years to her sixtieth year, she has risked nothing in life beyond a few reckless episodes in Newcastle (2014: 212). The culmination of this tension between her more than successful professional life and regrets about her almost vain private life represents the impulsive kiss with which she and Adam part upon his unexpected appearance in Newcastle. Even at that moment, Fiona’s anxiousness is about not Adam’s feelings and the aftermath of her act, but the

possibility of her being exposed to a charge of judicial misconduct. Unfortunately, the revelation and epiphany have to emerge in the form of Adam's death in order for her to be able to see things clearly and recognize her own responsibility for them, to become aware that 'her transgression lay beyond the reach of any disciplinary panel' since her responsibility for decisions of life and death, as a judge, is confined to the courtroom, but, as a human, reaches far beyond it. With the quiet confession of deeper private grief and personal failings (Rich 2018), Fiona's life, both the eminent and the private one, is to resume, with new opportunities to discern and find values and meaning.

Conclusion

Behind the obvious conflict between religion and science, there is a shrouded clash of the moral alternatives that should have been or may be taken, based on which the characters' personalities and lives get unravelled. *The Children Act* puts adult responsibility and the choices they make when faced with different alternatives on trial. Allowing children, even one's own children, to die by refusing medical help on religious grounds is "utterly perverse and inhumane", as McEwan said at the Oxford Literary Festival. It is important that in such cases, it is the secular mind, not the religious one, that should decide and be followed. Defined by Sigmund Freud as an illusion rooted in the terrifying impression of helplessness endured during childhood (Freud 1927: 16), religious belief encourages devotees to imagine a heavenly father, which would help them "to incorporate the infantile wish for security, justice and everlasting life into their adult lives and thus evade the shattering insight of their true helplessness and insignificance" (Wally 2012: 107). On their way to proving they are self-determining, McEwan's characters, both those endowed with scientific rationalism and those endowed with artistic spirituality, continue to crave a complement, or an alternative faith, for their own will-to-meaning. Unlike the prisoners surviving the concentration camps, Adam had nothing to hold on to. Fiona did not recognize the emptiness of the hole within him, the existential vacuum he was asking to fill. Not wanting to step out of the court, she did not fulfil her social responsibilities, the welfare of the child being one of them. For a moment it seems that art, with its transforming power and redeeming effect, will be the instrument of salvation for Adam, as it was for some of the protagonists from previous novels. It kept the doors of a new life wide open to him. He was offered, instead of death, all of life and love and protection against his religion, but "without faith, how open and beautiful and terrifying the world must have seen to him." (2014: 212). Unfortunately, the deliverance was not long-lasting. Left all alone to find the meaning, which he once was given, and now was deprived of. Then innocent and naive, Adam got lost. Fiona failed to recognize Adam's needs, "failed to decipher the warnings in his poem". He kept coming back to her "wanting what everyone wanted, and what only free-thinking people, not the supernatural could offer. Meaning." (2014: 213) Having saved his life in the courtroom, Fiona

did nothing to keep him alive in society. Having taken away his religion from him, Fiona, although aware that everyone needs tooth fairies, failed to provide any for Adam and fill the void.

If it is indeed possible to draw an analogy between a novelist and a judge, based on the likeness of their prose, as Ian McEwan claimed, and if it is indeed true that literary imagination enables readers to step outside their own world, inhabit the minds of others, identify with the protagonists, and thus realize what it is like to be them. Again, as McEwan claimed, why then was Fiona Maye, renowned for her intellect, alertness and profundity of her judgments, not able to penetrate Adam's mind and use her own prose as a source of ethical reflection? Why has she not been able to envisage the devastating and irrevocable effects that her not replying to Adam's letters could have on his life? What was in the domain of reason, the supreme supervisor of her professional life, was impeccable. What she lacked had to do with her imagination, which compromised her ability to feel empathy. Although Fiona is approaching sixty, with an abundantly productive and fruitful career, this is the first time she experiences ethical epiphany caused by her indirect complicity in the termination of the life which she so eagerly struggled to save in the court. If the prose of her judgement, which, read by Adam, encouraged him to renounce his religion as a hypocritical impediment to truth and embrace life, can be viewed, in a similar way to the novel, as a deeply moral form, the perfect medium for entering the minds of other people, then, deprived of it, Adam had little chance to rise above life's circumstances and transcend his personal environment as his will lacked meaningfulness. The paramount consideration of the child's welfare disappeared somewhere in between the fear of tarnishing her reputation by an impulsive and reckless kiss and the inability to empathise, caused by the overwhelming dominance of reason. Fiona's absolute reliance on reason has brought her to a glittering career, but along the way, left her childless and triggered her not to keep the child she literally gave a second birth to.

References

- American Psychological Association, APA. Dictionary of Psychology <https://dictionary.apa.org/existential-vacuum>
- Bradley, A. and Andrew Tate. (2010). *The New Atheist Novel: Philosophy, Fiction and Polemic after 9/11* (New Directions in Religion and Literature). Continuum.
- Dawkins, R. (2006). *Root of All Evil*. <https://www.imdb.com/title/tt0774118/>
- Frankl, V. E. (1975). *The Unconscious God: Psychotherapy and Theology*. New York: Simon and
- Schuster. (Originally published in 1948 as *Der unbewusste Gott*. Republished in 1997 as *Man's search for Ultimate Meaning*.)
- Frankl, V. E. (1992). *Man's Search for Meaning*, Beacon Press 25 Beacon Street Boston, Massachusetts first published in 1959. <https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/mans-search-for-meaning.pdf>

- Freud, S. (1927). *The Future of an Illusion*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXI (1927-1931): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works, 1-56 <https://www.free-ebooks.net/psychology-culture/The-future-of-illusion/pdf?dl&preview>
- Hoffman, C. (2014). *Sam Harris is Still Railing Against Religion*. Los Angeles Magazine. <https://www.lamag.com/culturefiles/sam-harris-is-still-railing-against-religion/> Accessed 2 March 2021
- Kettell, S. (2016). *What's Really New About New Atheism?* https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2885829 Accessed 26 February 2021
- Lukács, G. (1920). *The Theory of The Novel: A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. First published by P. Cassirer, Berlin.
- McEwan, I. (2014). *The Children Act*. Vintage, London.
- Nešić, M. (2019). *This is Hell nor Am I out of It: Ravenhill's Plays The Experiment and The Cut*. *Philologia Mediana* 11. <https://izdanja.filfak.ni.ac.rs/casopisi/2019/philologia-mediana-11-2019-2>
- Owen, M. M. (2018). *Can there be an Atheist Novel?* <https://thepointmag.com/criticism/can-there-be-an-atheist-novel-ian-mcewan/> Accessed 21 March 2021
- Rich, B. (2018). *The Children Act*. <https://abarbararich.medium.com/the-children-act-acf4b127a30e>
- Ryan, F. William (2019). *Viktor Frankl: Philosophical Themes in Logotherapy*. Chapter 4. *The Notion of God*. <https://doi.org/10.3138/uram.36.1-2.65>
- Shang, B. (2015). *Ethical Dilemma and Ethical Epiphany in McEwan's The Children Act*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. Volume 17, Issue 5, Article 12. Purdue University Press <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2742&context=cleweb>
- Wally, Johannes. (2012). *Ian McEwan's Saturday as a New Atheist Novel? A Claim Revisited*. *Anglia – Zeitschrift für englische Philologie*. 130. 10.1515/ang-2012-0003.

Sources

- Frontline. (2002). *Faith and doubt at ground Zero*. Interview: Ian McEwan. <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/faith/interviews/mcewan.html> Accessed 25 March 2021
- Humanists UK. *Ian McEwan: Writer and Patron of Humanists UK*. <https://humanism.org.uk/about/our-people/patrons/ian-mcewan/> Accessed 25 March 2021
- The Guardian. (2014). *Ian McEwan: The law versus religious belief*. <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/05/ian-mcewan-law-versus-religious-belief> Accessed 15 March 2021

Marija Nešić

**DA LI JE ŽIVOT SPASEN SUDSKOM PRESUDOM ZAISTA
SPASEN? UMETNOST KAO ALTERNATIVA ODBAČENOJ
RELIGIJI U MAKJUANOVOM ROMANU *ZAKON O DECI***

Rezime

Savremeni britanski pisac Ijan Makjuan, posvećeni liberalni humanista i ateista, jedan je od pristalica i predstavnika Novog ateističkog pokreta, nastalog kao reakcija na teroristički napad 11. septembra 2001. godine. Usredsređujući se na suprotna područja religije i privatnog života, *Zakon o deci* dodeljuje odgovornost Sudu i sudiji Fioni da zaštite Adama od njegove i religije njegovih roditelja, s obzirom da upravo sekularni um, a ne verski nehumani kanoni, donosi razumne presude. U presudnom trenutku, što kod Makjuana nije nikako presedan, umetnost se nudi kao alternativa, zamena religije: religija se odbacuje i Adamov život spasava. Nažalost, izbavljenje nije dugotrajno. Fiona ne nudi ništa namesto religije da popuni prazninu koju je Viktor Frankl definisao kao egzistencijalni vakuum. Na putu da dokažu da su samoodređeni, Makjuanovi likovi, kako oni obdareni naučnim racionalizmom, tako i oni obdareni umetničkom duhovnošću, i dalje žude za dopunom, alternativnom verom, sopstvenom voljom za značenjem.

mnesic@singidunum.ac.rs

Mirna Radin Sabadoš

Univerzitet u Novom Sadu

Filozofski fakultet

IN PURSUIT OF ALTERNATIVE ENDINGS – DON DELILLO’S FICTIONAL POST-HUMANS AND THE BOUNDARIES OF THEIR WORLDS

Abstract: Margaret Atwood in her story “Happy Endings” humorously explores conventions of storytelling ultimately emphasizing that the boundary of any story is marked by the limits of human existence. Looking at the stories of the protagonists in the novels *Cosmopolis* (2003) and *Zero K* (2016) by Don DeLillo, this paper examines how the novels challenge our understanding of human subjectivity as well as how they introduce the possibility of alternative forms of human agency in an environment saturated by technology. Maintaining the neo-realist mode of storytelling, DeLillo pushes his protagonists Eric Packer and Artis Martineau to, instead of dying, choose an alternative (im)possible existence which would allow them to step into the unknown as if into an extension of life. By doing so their narratives flow into a parallel time loop, where they become alternatives of themselves, in a state that is an alternative to life different from death. The stories introduce the concept of a proto-post-human existence blurring the boundaries of the natural and the artificial, the human and the machine, and questioning the normalized concept of human identity established through the alternatives of body and mind, life and mortality.

Keywords: posthuman, Don DeLillo, *ZeroK*, *Cosmopolis*, critical posthumanism, alternative, body, dualism

“The only authentic ending is the one provided here:
John and Mary die. John and Mary die. John and Mary die.” (Atwood, 1983)

1. Beyond humanism

Margaret Atwood’s short story “Happy Endings” (first published in 1983) is often described as an example of metafiction since it exposes the patterns of storytelling and provides a valuable commentary on the assumption that man is a storytelling animal. Her story discloses the types of narratives to which we as humans resort in order to structure the nature of reality around us. However, although their plots may be a question of preference or choice, Atwood leaves little uncertainty about the story endings linking the storytelling process to the limits of human existence and the inevitability of the physical end of life. Contesting this attitude, the stories discussed here are dedicated to the ideas that introduce an alternative understanding of human life and existence and problematize ideas that human existence is marked by stable attributes, that it can be interpreted as physical and non-physical, and that

mind/body dualism operates as a norm. Consequently, the problematizing of the boundaries of fictional (post)humans would allow for different, perhaps less linear story formats that would successfully contradict Atwood's uncompromising, only authentic ending – transforming it into 'John and Mary die...however...'

First hinting, then openly introducing the posthuman as both the consequence and the precondition of an alternative to the humanist perspective of existence, Don DeLillo's narratives may be read as deliberations on the possibility of conceptualizing entities seen as other-than-human; from the fully endorsed transhumanist narrative of accelerated progress to the posthumanist re-evaluation and the revision of what it means to be human. By setting the limits of time, or space/time, outside the scope of the human lifetime, *Cosmopolis* and *Zero K* challenge our understanding of the fundamentals of our being in the world. Both novels offer insight into the possible manifestations of the idea that the posthuman is not simply an enhanced human, but rather an actualization of power relations dependent on the "*cartographies of the present*." They are seen as a process of mapping where "[T]he present is both the record of what we are ceasing to be and the seed of what we are in the process of becoming: it is here and now, but also virtual" (Braidotti, 2017, p. 11).

DeLillo's millennial fictions¹ from slightly different angles all hypothesize about the nature and possible realizations of changes for humanity driven by the acceleration of technological progress. However, it is important to emphasize that the fictions in question, in deliberations on the possible resulting posthuman, offer a juxtaposition of transhumanist and posthumanist perspectives that are not always easily differentiated². On the one hand, both *Cosmopolis* and *Zero K* on the surface introduce what appears to be the affirmation of the techno-optimist ideas of transhumanism; that is, they advocate the model of posthuman which could or should be the result of a radical transformation of human's biological features and social circumstances by the means of advanced technology. The transhumanist perspective thus maintains the traditions of humanism which initially generated ideas of "categorical dualist ontology as the basis of the special status of human beings" (Ranisch & Sorgner, 2014, p. 7). On the other hand, the ideas associated with posthumanism are usually described as a break with humanism, "a variety of positions that reject basic humanist concepts and values" (Ranisch & Sorgner, 2014, p. 8). Domna Pastourmatzi (2014) considers science fiction as a literary genre complementary to the transhumanist outlook and pinpoints transhumanism as "historically-specific, culture-specific, masculinist, technocentric, American-inspired, capitalist framework with roots in the two-hundred-year-old industrial-military-scientific complex" (Pastourmatzi, 2014, p. 272). The novels analyzed here could be read as science fiction since their initial setups coincide with the transhumanist perception of humans as limited and defective, open to the idea of techno-transcendence or willingness to undergo

¹ This especially refers to the novels *The Body Artist* (2001) and *Omega Point* (2010) that are not discussed in this paper.

² A detailed discussion on the transhumanist and critical posthumanist approaches to the concept of the posthuman fall out of the scope of this paper. For more information, please consult Ranisch and Sorgner (2014), Braidotti and Hlavajova (2018) or Nayar (2004).

processes of desirable enhancement. What is more, the recurrent themes of the genre are readily revisited both in *Cosmopolis* and *Zero K*:

the conceptualization of the human body as a mere assemblage of parts and pieces, infinitely malleable by technical means, and the fantasy of extracting the self, mind or consciousness from the flesh in order to achieve cybernetic immortality (Pastourmatzi, 2014, p. 275)

However, it is necessary to point out that DeLillo layers his stories by introducing ideas both alternative to the sci-fi concept of the overwhelming “singularity” (or the omnipotent AI) and those deeply challenging to the transhumanist worldview by successfully “constructing metaphors for the interrogation of traditional dualisms and normative paradigms” (Pastourmatzi, 2014, p. 276). One of the most effective challenges to the transhumanist paradigm is DeLillo’s strategies of defamiliarization and restructuring of the experience of the present which evokes Rosi Braidotti’s *cartographies of the present* (2017, p.10) and the perception of his protagonists as a posthuman subject operating both as a record of what they are ceasing to be and an announcement of what they would become.

1.1. The Promise of Homo Deus vs. Here and Now

Technology is our fate, our truth. It is what we mean when we call ourselves the only superpower on the planet. The materials and methods we devise make it possible for us to claim our future. We don’t have to depend on God or the prophets or other astonishments. We are the astonishment. The miracle is what we ourselves produce, the systems and networks that change the way we live and think. (DeLillo, 2001)

DeLillo is offering a critical portrait of the techno-centric and primarily masculinist culture of digital capitalism that exchanges traditional religion for technology as its source of spiritual experiences. In that respect, technology symbolizes protagonists’ desire to shape and re-create their subjectivity towards the transhumanist ideals perpetuating the dualist ontology. Yet, both novels also explore the limits of this techno-promise of infinity and expose the protagonists’ complexities which fall outside the scope of transhumanist ideal situating them as posthumans in the here and now.

A “living being” in this context can be described as “any entity which codes information (in the physics sense of this word) with the information coded being preserved by natural selection.” (Tipler, 1994, p. 124). Tipler explains life as interpreted information processing where the human mind (soul) is a complex program governing the process. Complying with this perspective is the understanding of a “person” according to Turing, who set the foundations of AI. Turing determined that ‘a person’ may be defined as a computer program able to pass the Turing test (cf. Tipler 1994:124). Comparing this idea of mind-as-computer to the medieval Christian ideas of the soul, Tipler (127) offers Aquinas’ explanation that the soul is “the form of activity of the body”, that is, the soul requires a body to think or feel, as computer program requires hardware to process it.

Cosmopolis muses on the idea of achieving immortality by uploading one's mind into the network, which is predominantly a transhumanist setup and assumes that the "personhood" in the sense described by Tipler may be perpetuated regardless of the nature of the "processing unit". However, this idea opens questions about the boundaries of the self in addition to issues related to security and control further elaborated on in *Zero K*. What is more, the novel emphatically confirms that humans are complex entities that cannot simply be disarticulated. DeLillo seems to choose the twist in the plot that focuses on Aquinas' account that the soul needs the body to think or feel which reverberates in the ideas of critical posthumanism, namely, monism, which "highlights the embrainment of the body and the embodiment of the mind: all matter being one and immanent to itself" (Braidotti, 2017, p. 17). Intensifying the debate on the technological possibilities of extending life by circumventing the concept of data and networks, *Zero K* elaborates further on the transhumanist (theoretical) experiment of disembodied consciousness in isolation:

You are completely outside the narrative of what we refer to as history. There are no horizons here. We are pledged to an inwardness, a deep probing focus on who and where we are... You are about to become, each of you, a single life in touch only with yourself. (DeLillo, 2016, p. 237)

However, in the interlude "Woman's body in a pod" the result of the experiment deeply questions the initial premises and returns the focus to the process of becoming.

On the surface, the setting to which the novels refer is an elaborate transhumanist construct. Although the potential "awakening" of AI may not be a reality, the hardware, machines that are joined into vast data processing networks, are in the base structure of the contemporary social environments and on occasion, they seem capable of recognizing and reacting to our behavior and emotion, that is, they demonstrate intelligence. DeLillo recognizes that the existence of such operational networks may be among the principal causes of the change in our perception of what it means to be human and that is the focus of *Cosmopolis*. Yuval Harari in his book *Homo Deus: A Brief History of Tomorrow* (Harari, 2016) elaborates on the change in the world brought about by the human need to control and harness the powers of nature and, ultimately, the world around us. Harari (ch.1) points out that the real dangers, which largely threatened the persistence of life such as famine, war, and disease, have been reduced to the level of manageable incidents, and that it was achieved by "building complex networks that treat human beings as units of information" (Runciman, 2016). He takes Tipler's idea of life-as-code a step further by claiming that we are designed as data-processing machines, that we are in fact algorithms, and that by manipulating the data we can be in control of our destiny. DeLillo toys with the ideas of transgressing the human's biological boundaries directing his protagonist's aspirations for alternative existence in the transhumanist direction. Yet, he also prevents simplistic interpretations of humanity as a collective or the position of an individual in the world. This is the final thought *Cosmopolis* leaves us with – if the source of power resides in the collective, in the networks – groups, corporations, religions, states – joined into vast structures of interconnected

information flows, will all of what we are become data in the network, or will some portion of it have to be irrevocably lost?

2. *Cosmopolis* – The future belongs to crowds

In his earlier novel *Mao II*, published in 1991, DeLillo approaches the topic of the power of the collective, interpreting it as a complex social organism relying on the compliance of an individual. *Cosmopolis* elaborates on the idea of networking by adding the virtual dimension to it and by building the entire narrative around the perspective of the protagonist as a “single node” in the network. The narrative seems structured around the movement between complex references, however, if we closely follow Eric Packer’s, the protagonist’s, physical movement in his fictional environment, we will notice that his trajectory is rather linear, going from the Upper East Side in a straight line to the Upper West Side or Hell’s Kitchen. This slow movement in physical space inside a long white limousine, designed almost as a barrier against the outer world and its interferences, overlaps with the patterns of movement of various impalpable networks projected through the protagonist and his explicit desires. Only occasionally does his path intersect with other people, establishing different levels of contact, thus generating in the reader’s mind fragments of the protagonist’s history. The record of Eric Packer’s last day on Earth is a palimpsest of “single lives in momentary touch” (DeLillo, 2016, p. 237) overlapping with “movements and counter-movements of contemporary culture”(Morrison, 2003), the data flow trapped in a loop of time.

Eric Packer believes in data as the foundation of our world:

In fact, data itself was soulful and glowing, a dynamic aspect of the life process. This was the eloquence of alphabets and numeric systems, now fully realized in electronic form, in the zero-oneness of the world, the digital imperative that defined every breath of the planet’s living billions. (DeLillo, 2003, p. 24)

His understanding of the world around him is reflected in the perception of immortality as a new cultural belief that life can be extended in the stream of information – “People will not die. Isn’t this the creed of the new culture? People will be absorbed in streams of information” (DeLillo, 2003, p. 104). Packer as a character is designed as a typical representative from the privileged matrix (capitalist, masculinist, technocentric), not only likely to endorse transhumanist fantasies of power via disembodied information and consciousness but also unable to step out of the frame of thinking that perpetuates the mind/body split and reinforces the traditional humanist ideology according to which rationality is the measure of achievement. Packer is the spokesman of a particular culture, a voice that cannot be heard on the street, away and above the existence of the people as a collective. In his limousine, his movement is obstructed by traffic jams, visitors, distractions of his own design, and violent events he observes indifferently. Yet, his existence would not be significantly affected by the gridlock, nor by the unpredicted flow of data, despite

catastrophic losses in the currency market. The change would be the consequence of an encounter with a human individual in physical space, someone whose “data” was linked to Packer, yet whose existence he was not aware of; an individual driven by desire who decided to kill Packer “in order to count for something in [his] own life” (DeLillo, 2003, p. 187). DeLillo materializes Eric Packer’s demise in this encounter with Benno Levin’s free will, however, the crash is initiated by Packer himself – the transhumanist desire for transcendence becomes his *hamartia*:

[He] always wanted to become quantum dust, transcending his body mass, the soft tissue over the bones, the muscle and fat. The idea was to live outside the given limits, in a chip, on a disk, as data, in whirl, in radiant spin, a consciousness saved from void. The technology was imminent or not. It was semimythical. It was the natural next step. (DeLillo, 2003, p. 206)

The story ends with Packer “alive in original space” (DeLillo, 2003, p. 209) in a time loop waiting for the shot to be fired, while his future stays frozen in the glass of his watch (206) stalled in a gridlock. The pain he feels “interfered with his immortality” (207), as he realizes that “the things that made him who he was could hardly be identified, much less converted to data” (207). Notably, the perspective DeLillo adopts relativizes the (trans)humanist emphasis on the mind shifting the focus of the pain that is embodied. Eric as a posthuman subjectivity above all is imagined in his own mind as a “networked being” in interaction with “sensate intelligent interconnected devices” (117) which represent the intelligent network able to process and manipulate. On one hand, Eric desires technology as the extension of self, he depends on the connection. On the other, DeLillo suddenly delegitimizes Packer’s self-image challenging the reader – what is an individual’s, and Eric’s role in the networks of data flow and what is it that makes him real? The series of ostensibly casual encounters (posing as one of the bodies in the street or visiting the barbershop) culminate in the one with Benno Levin bringing his bodily existence to the foreground. Consequently, he realizes there is something more to him that is untranslatable, untransferable, which as a result will be irrevocably lost:

He’d come to know himself, untranslatably, through his pain. He felt so tired now. His hard-gotten grip on the world, material things, great things, his memories true and false, the vague malaise of winter twilights, untransferable, the pale nights when his identity flattens for lack of sleep, the small wart he feels on his thigh every time he showers, all him, and how the soap he uses, the smell and feel of the concave bar make him who he is because he names the fragrance, amandine, and the hang of his cock, untransferable, and his strangely achy knee, the click in his knee when he bends it, all him, and so much else that’s not convertible to some high sublime, the technology of mind-without-end. (DeLillo, 2003, p. 207)

Harari tells us that the dataist project predicts that our individuality and specific needs will be considered and addressed by the networks of power if we are fragmented into “biochemical subsystems” that can be monitored and manipulated by algorithms. DeLillo’s *Cosmopolis* in this respect is a narrative with a dystopian flare, however, together with *Zero K* it adds a political dimension to this transhumanist

setup: not all humans will benefit from the extensions of life-as-a-code whether through the integration into the networks or by severing contact. Only the privileged, the “heralds” of the new age, those who adopt the idea and adapt themselves without hesitation will become new “gods” who will own the end of the world – “We are not witnessing the flow of information so much as pure spectacle, or information made sacred, ritually unreadable” (DeLillo, 2003, p. 80).

3. Zero K – when Everybody wants to own the End of the World

In this meditative narrative, once more Don DeLillo introduces the theme of mortality and fear, which is present in all his novels, approaching it from an inverted perspective. The concept of death as the imminent end of life (of the body) is exchanged for a form of the extended and separate existence of body and consciousness, as an unknown form of life in the unknown future. The story draws on ideas related to the human desire for immortality, simultaneously questioning the ability of human beings to truly understand their existence and their place in the world:

There were several other figures, some female, and the bodies were clearly on display, as in a museum corridor, all without heads. I assumed that the brains were in chilled storage and that the headless motif was a reference to preclassical statuary dug up from ruins. (DeLillo, 2016, p. 232)

The story is structured into three segments, the first one titled *In the Time of Chelyabinsk* introducing the narrator Jeffrey Lockhart as he arrives at a techno facility named “the Convergence” placed in an environment devoid of reference (nominally described as a desert in Kazakhstan) and clearly outside his comfort zone. The compound is a facility supported by the donations of millionaires such as Jeffrey’s father Ross, and it is advertised as a place where life can be extended beyond the limitations of the body and the disturbances of everyday life, shielded from uncontrollable events from natural disasters to wars and intentional destruction. The technological aspect of the facility is based on experiments into cryogenics that are meant to preserve and prepare their subjects for the promised extension of existence into an indefinite future in a state of hibernation of the (repaired) body and disembodied consciousness. Jeffrey accompanies his father, with whom he does not have a close relationship, and his stepmother, Artis, who is terminally ill, since they both have decided to undergo the procedure with which they cease to exist in the plane we recognize as real life and become an alternative to themselves as “bodies in a pod” (DeLillo 2016). Jeffrey hypothesizes about the nature of the facility, skeptically approaching the entire concept of the “life in a pod”. He confronts the reader with the all-pervasive fear that the novel *White Noise* (1985) labeled existential dread, examines the vast spaces where belief encounters doubt and questions who we are and how our place evolves within this deafening silence.

The main philosophy of the compound is revealed in the third part, *In the Time of Konstantinovka*, two years after only Artis was placed into the cryo-chamber and once Ross decides that he wants to undergo the procedure, despite his good health. Invoking de Chardin's concept of Omega Point, in chapter seven of the second part of the novel we encounter elaborate explanations, almost advertisements for the Convergence philosophy: coinciding with the transhumanist ideas presented in *Cosmopolis*, humans are claimed to already exist as “unfleshed” consciousness worshipping data:

Haven't you felt it? The loss of autonomy. The sense of being virtualized. The devices you use, the ones you carry everywhere, room to room, minute to minute, inescapably. Do you ever feel unfleshed? All the coded impulses you depend on to guide you. All the sensors in the room that are watching you, listening to you, tracking your habits, measuring your capabilities. All the linked data designed to incorporate you into the megadata. Is there something that makes you uneasy? (DeLillo, 2016, p. 239)

A woman, as she delivers her pitch, locates the source of discomfort in the networks and advocates individual isolation, arguing against dataism, the possibility of data loss, and the dangers of a potential security breach within the network caused by uncontrollable variables. Convergence, thus, maintains the general transhumanist setup, although it disqualifies the concept of human=data and networks as potential “hardware”, advocating the preservation of an individual disembodied mind in isolation. Although on the surface the main message of *Zero K* appears to be about a very limited and elitist understanding of humanity, the result of the process of cryopreservation seems to thwart their plans. Similar to the message of DeLillo's earlier novel *Body Artist*, this forces us to realize once more that in order to comprehend who we are, we need to consider ourselves in a situation when “we are not rehearsing who we are” (DeLillo, 2002, p. 110). To recover from trauma, the protagonist of the *Body Artist* retreats to isolation; she becomes a node disconnected from the networks so she may re-compose her identity. In *Zero K*, discontinuing the flow of time, of history seen as “single lives in momentary touch”, the Convergence offers “a phantom life within the braincase” (DeLillo, 2016, p. 238) indefinitely extended, yet disconnected from any interaction. Symbolic of this new existence, in one of the stone rooms of the Convergence there is a “huge jeweled skull, the megaskull adorning one wall” (DeLillo, 2016, p. 235). Functioning as an extratextual reference to an installation of Damien Hirst's “Memento Mori,” in this context, introducing a paradox, a hint of doubt if “the braincase” existence is an elaborate and complicated procedure resulting in plain and simple death. The promise of the Convergence is access to a new self, re-established as the boundary of the alternative world, a suspended hibernation awaiting the rise of a new machine able to sustain life-as-a-code independent of the network:

In time you will re-encounter yourself. Memory, identity, self, on another level. This is the main thrust of our nanotechnology. Are you legally dead, or illegally so, or neither of these? Do you care? You will have a phantom life within the braincase. Floating thought. A passive sort of mental grasp. Pingping ping. Like a newborn machine. (DeLillo, 2016, p. 238)

Jeffrey, as a special visitor, is taken to the deep levels of the Convergence where he is fitted into a life support suit and a breathing apparatus to inspect the inner structure

of the cryo-facility as if to be convinced that it is real. Jeffrey as the narrator is designed as a disinterested observer, a sceptic, and due to his distancing, the images of the Convergence reach the reader unburdened with emotional reactions. The Convergence remains a hypothesis, one of the ultimate boundaries of human existence and for Jeffrey, its name is the symbol of re-creating time as a circle by the merging of the end and the beginning (DeLillo, 2016, p. 255). He observes a clay tablet with a quizzical inscription containing mathematical symbols and wonders if that could be a scientific formula of “what happens to a single human body when the forces of death and life join?” (DeLillo, 2016, p. 255), but DeLillo leaves open the possibility that this could be an inscription in a newly designed language that is going to be “instilled with time” into the consciousness of those who enter the capsules: “Signs, symbols, gestures and rules. The name of the language will be accessible only to those who speak it” (DeLillo, 2016, p. 245). What Jeffrey encounters in the deep storages of the facility are endless rows of pods

The bodies were arranged across an enormous floor space, people of various skin color, uniformly positioned, eyes closed, arms crossed on chest, legs pressed tight, no sign of excess flesh...Here, there were no lives to think about or imagine. This was pure spectacle, a single entity, the bodies regal in their cryonic bearing. It was a form of visionary art, it was body art with broad implications. (DeLillo, 2016, p. 256)

Resembling regal tombs from the distant past, encapsulated bodies, as if yet unborn, stand still detached from the passage of time, from bodily existence and “all the shaky complications of body, mind and personal circumstance” (DeLillo, 2016, p. 244). This image represents the counterbalance to the projections in the empty corridors first presenting devastations by natural disasters: flood, tornado, and wildfire – that Jeffrey experiences as visual fictions of the “mortal coil” – and the final projection, footage from the war zone in Ukraine, that Jeffrey engages with and comes to realize *is* real when he recognizes the person being killed on screen. In the footage, he notices a road sign with the name *Konstantinovka* written in Cyrillic and Roman letters with a crude drawing of a skull above. The sight disturbs him deeply, and he remains standing alone in the corridor, wondering if all those times he stood motionless in the dark room with his eyes shut, trying to suppress the panic, brought him closer to a space such as the Convergence. He wonders if the life in the pod is not an escape from the fear of life, rather than an escape from the fear of death: “Once the dark is total, I will simply stand and wait, trying hard to think of nothing” (DeLillo, 2016, p. 264).

3.1. Woman’s body in a pod

“...naked and absolute, more or less immortal.” (DeLillo, 2016)

Although the main events are being filtered through the mind of the narrator Jeffrey Lockhart, between the two sections DeLillo offers us an interlude that opens straight into the mind of Artis Martineau, the mind-in-the-pod. She is represented asking a series of questions through which human consciousness, we presume, would perceive itself. “But am I who I was,” she asks (DeLillo, 2016, p. 155) and continues the conversation with her imaginary self, switching between the first and the third person, running a Turing test on

herself. Language, words, feeling the space/time – she is aware but has no referential points to establish meaning. She cannot access what she does not already know, and she is but an attempt at personhood – in the process of becoming, but not there yet. Artis thus becomes the posthuman as the posthuman is perceived by critical posthumanism, registering her ceasing to be what she was and recognizing the seed of what she is to become, inextricably linked to the present. The dialog with herself persists periodically repeating the same questions. With this DeLillo, similarly to what he does at the end of *Cosmopolis*, questions the viability of humanist ideals and calls attention to the discrepancy of the transhumanist yearning for immortality and the limits of humanity. In *Zero K* not only disembodiment but also isolation reduces the being/mind/consciousness to something else: “*She is the residue, all that is left of an identity*” (DeLillo, 2016, p. 160). At the same time, DeLillo clearly undermines the idea that the existence of bodies-in-the-pod as people they once were may be restored once the technological devices become available. There is a loss of self that cannot be compensated, and even if the reverse process ever becomes available, the sentient beings who might exit the pods will have been radically altered by the experience perhaps into the “posthuman critical subject... a complex assemblage of human and nonhuman, planetary and cosmic, given and manufactured, which requires defamiliarization from traditional ways of thinking” (Braidotti, 2017, p. 21).

4. Fictional Post-Humans and the Boundaries of Their Worlds

Peter Boxall in his study *Twenty-first-century Fiction* (2013), explains that the “otherworldly temporality” of the new millennium” (Boxall, 2013, p. 10) becomes integrated into the contemporary novel as an attempt to grasp the “texture of contemporary real” (10) bringing into focus the nature of our reality, especially materiality; both tactile and visual dimensions of it. The protagonist constructed as the fictional posthuman in this context is understood as an alternative to human, the other than human, otherness symbolized in the transformation. However, it is not only to be seen as the alternative that oscillates between the myth of the monster and the hybridity of the techno-body (Sheehan, 2015, pp. 246–252). For the critical posthumanist thinkers, posthuman is “a multiplicity, not a single question” (Braidotti, 2017, p. 13), a *conceptual persona* that illuminates the complexities of the present, defined as both the actual and the virtual (Braidotti, 2017, p. 12) where “singular actualizations of subject-formations” (11) are linked “to immanent analyses of concrete power relations”(11). How does this transfer to ‘fictional humans’ and where are the boundaries of their worlds? Boxall announces Don DeLillo’s post-apocalyptic novels of the twenty-first century as lacking spatio-temporal awareness, that is, the narratives’ bonds fail to hold the readers in time and place (Boxall, 2013, p. 27) emulating something that he calls “thin, simultaneous time” (27), or the “insubstantial, instantaneous time” (27) resulting in the “weightless temporality” (27) of *Cosmopolis* and the stalled time of *Body Artist*, which transfers to *Zero K*. Could those be read as attempts at mapping the present?

For Boxall, DeLillo’s work is “a symptom and a critique of millenarianism” (Boxall, 2013, p. 29) offering the kind of time that seems to have imploded into

“an unbound chronology of a new century” (29). Boxall claims that the stories of the new millennium reflect technological and political forces that govern our perception of time, thus making the narratives “uncertain of [their] co-ordinates” (29) and the time unreadable. For Eric Packer, time is looping, and although the future is certain and already frozen in the screen of his watch, it is dissolved in the persistence of the present. For Artis Martineau, time is simultaneous and equally real as uncertain: past, present and future, a tangle of repeatedly asked and answered questions of becoming and ceasing to be. Suddenly we can only grasp the space/time as tiny fragments magnified to overwhelming proportions. According to Nayar (2014), critical humanism stands for a new conceptualization of human, “the radical decentering of the traditional sovereign, coherent and autonomous human” (11); it rejects the emulation of stable or fixed parameters claiming that humans should be interpreted as multilayered and dynamic. Emphasizing that “literature ‘invented’ the human” (11-12), Nayar asserts that literary posthumans coming from different forms of fiction and popular culture maintain their humanity precisely because they also include aspects of non-human, because they are constructed as “an assemblage... enmeshed with the environment and technology” (Nayar, 2014, p. 13). In the process of adapting to a more inclusive definition of human, it is inevitable that the literary form representing it becomes more fluid and dynamic – that the boundaries of the story dissolve and abandon the claim to certainty of Atwood’s only authentic ending.

References

- Atwood, M. (1983). *Happy Endings*. Retrieved from <https://www.napavalley.edu/people/LYanover/Documents/English%20123/English%20123%20Margaret%20Atwood%27s%20HappyEndings.pdf>
- Boxall, P. (2013). *Twenty-First-Century Fiction: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511902727>
- Braidotti, (2017). Posthuman Critical Theory. *Journal of Posthuman Studies*, 1(1), 9. <https://doi.org/10.5325/jpoststud.1.1.0009>
- Braidotti, R., & Hlavajova, M. (Eds.). (2018). *Posthuman glossary*. London Oxford New York New Delhi Sydney: Bloomsbury Academic.
- DeLillo, D. (2001, December 22). In the Ruins of the Future. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo>
- DeLillo, D. (2002). *The body artist*. New York (N.Y.): Scribner.
- DeLillo, D. (2003). *Cosmopolis*. New York: Scribner.
- DeLillo, D. (2016). *Zero K* (First Scribner hardcover edition). New York: Scribner.
- Harari, Y. N. (2016). *Homo deus: A brief history of tomorrow*. Retrieved from <https://www.overdrive.com/media/9F184BA9-DBF6-427E-A4F1-1DF0A3E0E988>
- Morrison, B. (2003, May 17). Future Tense. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/2003/may/17/fiction.dondelillo>
- Nayar, P. K. (2014). *Posthumanism*. Cambridge: Polity.

- Pastourmatzi, D. (2014). Science fiction literature. In R. Ranisch & S. L. Sorgner (Eds.), *Post- and transhumanism: An introduction* (1. ed, pp. 271–286). Frankfurt am Main: Peter-Lang-Ed.
- Ranisch, R., & Sorgner, S. L. (Eds.). (2014). *Post- and transhumanism: An introduction* (1. ed). Frankfurt am Main: Peter-Lang-Ed.
- Runciman, D. (2016, August 24). Homo Deus by Yuval Noah Harari review – how data will destroy human freedom. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/2016/aug/24/homo-deus-by-yuval-noah-harari-review>
- Sheehan, P. (2015). Posthuman Bodies. In D. Hillman & U. Maude (Eds.), *The Cambridge Companion to the Body in Literature* (1st ed., pp. 245–260). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781107256668.017>
- Tipler, F. J. (1994). *The physics of immortality: Modern cosmology, God, and the resurrection of the dead*. New York: Anchor Books.

Мирна Радин Сабадос

У ПОТРАЗИ ЗА АЛТЕРНАТИВНИМ КРАЈЕМ ПРИЧЕ: ПОСТХУМАНИ ЈУНАЦИ У РОМАНИМА ДОНА ДЕЛИЛА И ГРАНИЦЕ ЊИХОВОГ СВЕТА

Резиме

Маргарет Атвуд у својој причи „Срећан крај“ (1983) илуструје приповедачке конвенције низањем варијанти исте приче додавањем различитих елемената, но напоследку наглашава да су границе било које приче омеђене трајањем људског живота. У романима *Космополис* (2003) и *Зеро К* (2016) Дона Делила протагонисти и њихове околности искушавају читаочево схватање људског сопства, и овај рад сагледава алтернативне облике људског постојања које протагонисти романа остварују у контакту са технологијом. Дон Делило задржава неореалистични модус приповедања док својим јунацима Ерику Пакеру и Артис Мартино оставља могућност да уместо смрти изаберу алтернативу – (не)могуће постојање у својевољном интегрисању ума у окружење подржано врхунском технологијом. Они тако ступају у непознато, у неки облик алтернативне егзистенције док њихове приповести утичу у паралелне петље времена у којима и они сами постају алтернатива себи негде између живота и смрти. Ове приче разматрају судбину прото-пост-хуманог бића између обећања бесмртног киборга, човека и машине, и алтернатива нормализованог схватања људског идентитета; јединства или дуалности духовног и телесног, живота и смртности.

mirna.radin.sabados@ff.uns.ac.rs

Milena Z. ŠkoboSinergija University, Bijeljina
Faculty of Philology**Ana R. Sentov**Union University Belgrade
Faculty of Law and Business Studies Dr Lazar Vrkatić

ONLINE LITERATURE COURSE MODEL: AN ALTERNATIVE TO FACE-TO-FACE TEACHING

Abstract: In recent months, educators have been striving to design and introduce new remote learning formats in order to offer an alternative to in-person classroom teaching, adapt the content of their courses to online teaching and create compelling and engaging material that can be efficiently used in the virtual learning environment (VLE). Most teachers in Serbia and the Republic of Srpska, countries with a challenging social and economic situation where the education system offers limited access to high-quality alternative teaching and learning models, have never experienced or experimented with more advanced forms of remote teaching. Literary studies pose a particular challenge in this regard, as it is difficult to find reliable models of online literary courses in these countries, where formal information or recommendations on teaching literary courses online are unlikely to be found. Therefore, this paper aims to provide literature teachers at the tertiary education level with a viable alternative to face-to-face literature courses by proposing an online English literature course model that would primarily serve as a basic online counterpart to traditional English literature courses and as such, can be offered as a solid reference point for planning, designing, managing, and conducting more advanced online literature classes. The authors' purpose is to encourage their peers to exchange ideas and to be ready to creatively adapt the ideas offered within this online literature course model to suit their needs. The online literature course model that focuses on conducting lectures in the VLE has been developed using the Victorian Literature syllabus (Department of English, Sinergija University) and the Nineteenth-Century English Literature syllabus (Department of English, Faculty of Law and Business Studies Dr. Lazar Vrkatić). This paper offers various online activities and tools that can be used to efficiently conduct literature courses with detailed procedures and guidelines to create an effective learning environment.

Keywords: online literature course, online tools, online activities, English literature, *Oliver Twist*.

1. Introduction

The COVID-19 pandemic globally affected many spheres of life and the negative consequences of such a crisis are now being processed, analysed and evaluated. In the sphere of education, UNESCO and OECD anticipated the challenges that

teachers and students might face in the process of maintaining learning continuity. Several relevant documents and reports have been published, dealing with the consequences of the pandemic crisis on education and recommendations regarding the implementation modes of online education. The purpose of these reports is to serve as solid guidance and to support teachers across the world in modifying their teaching approaches and methodology to quickly adapt to alternate teaching modalities.

In August 2020, UNESCO issued a report on education during COVID-19, stating that the crisis had particularly affected developing countries and the poor, such as people living in rural areas, refugees, persons with disabilities and forcibly displaced persons. Moreover, it stated that education disruption would continue, as around 23.8 million additional children and youth might drop out or not have access to school next year due to the pandemic's economic impact alone (UNESCO, 2020). Solving the problem of learning loss and exclusion, which are identified as the major outcomes of the pandemic, has become a priority for the education community. Thus, changes in education delivery that involve designing the best practice learning models unique for each country and are dependent on the socio-economic factors of the country in question has become one of the major challenges within the education community.

In a similar vein, maintaining learning continuity was recognized as a priority in the report issued by OECD at the COVID-19 outbreak. The report is based on a survey involving 98 countries across the world – Serbia, and the Republic of Srpska excluded – that identified some of the most challenging issues regarding the implementation of online education. Apart from ensuring the continuity of academic learning for students, the following was identified as the most demanding: supporting the students who lack skills for independent study, ensuring continuity and integrity of the assessment of student learning, ensuring support for parents so they can, in turn, support student learning and ensuring the well-being of students and teachers (OECD, 2020).

The virtual learning environment has been a challenge for both teachers and students in every field, but particularly to those in the humanities (Flaherty, 2020), where teaching often depends on classroom discussions, exchange of opinions and communication. This is especially true of language and literature studies curricula, whose stated goals include communicative competence and intercultural awareness, to prepare students for effective communication in a wide range of contexts and situations (Jurančić Petek, 2012; Krivokapić-Knežević & Banjević, 2012; Sentov & Wattles, 2020; Škobo & Sentov, 2020). Achieving these goals in the virtual learning environment (VLE) has become a struggle for many teachers and educators, especially in Serbia and the Republic of Srpska, where distance learning programmes on the tertiary level can rarely be found. Also, training in the specific methodology of distance learning teaching is not provided (apart from the basic instruction on how to use online platform tools), leaving many teachers de-motivated and overworked (Đukić-Mirzayantz, 2017, p. 45). Language and literature teachers, therefore, have faced a considerable challenge in trying to transfer content that inherently requires

live interactions and discussions to an online environment.

The organization and implementation of online literature courses have been recognized as another challenge in these countries, as there has been no official information on how an online literature course should be designed, what kind of online tools teachers used before the pandemic in face-to-face teaching and whether teachers had been given any training in this regard (Škobo, 2021, p. 96). Moreover, there is an urgent need to reconcile traditional approaches of teaching literature with contemporary trends of the digital age (Blair, 2010; Koskimaa, 2010; Yacoob, 2011), and to shed more light on the importance of exchanging experience regarding the implementation of digital tools in literature teaching (Giralt & Murray, 2019; Ibarra-Ruis & Ballester-Roca, 2019; Carrió-Pastor, 2019).

As the pandemic shows no sign of abating soon, teachers are preparing for another academic year of remote learning and teaching, or, in the best-case scenario, a hybrid model of online and in-person classroom teaching. Accordingly, this paper attempts to provide a basic version of an online literature course as the closest alternative to in-person classroom teaching, by transferring traditional Victorian literature course content to the VLE.

2. Theoretical framework

Literary studies in the digital age have progressed far beyond the traditional boundaries of the published text and textual analysis. In the contemporary context, a text can now be taken to mean written text, visual text, hypertext, and the like. Similarly, literary methodologies today include numerous frameworks, not only from the social sciences and humanities but also from other disciplines, such as film and media, digital technology, marketing and advertising (Pillai & Perry, 2019: 379). Literary studies as a discipline possess an enduring capacity to integrate multiple perspectives across time and space, engage critically with cultural and historical contexts, and identify power relations and ideologies. Thus, literary studies can be an excellent means of teaching critical thinking and intercultural skills. Critical thinking has been advocated by numerous scholars and educators as one of the essential skills that higher education institutions should teach to help students operate effectively within society and make responsible personal and business decisions (Stefanova, 2017; Willingham, 2007). Many authors have insisted that literary analysis is a particularly effective way to teach critical thinking skills, as they both involve understanding hidden meanings, separating facts from opinions, examining multiple viewpoints, and argumentation and reasoning (Bobkina and Dominguez, 2014; Lazere, 1987; Van, 2009; Yaqoob, 2011). Additionally, literary texts have been extolled as an excellent means of teaching students about a particular culture and enhancing their intercultural awareness (Bobkina and Stefanova, 2016; Floris, 2004; Stefanova, 2017). Literary analysis helps develop students' ability to think critically and to explore and discuss social problems and cultural differences. To achieve this goal, however, a literature course in the digital age must incorporate different

modes of text, literary works, digital and multimedia technology, as well as adopt an interdisciplinary approach. Failure to do so could lead to a decline in interest among both scholars and students (Pillai & Perry, 2019: 380). For an online literature course, incorporating digital and multimedia resources has become indispensable.

The Information Age has introduced and encouraged the rapid exchange of condensed information via search engines, electronic communication and social media platforms. Young people, the so-called “digital natives” (Prensky, 2001), are accustomed to finding information quickly and easily and are naturally averse to browsing through volumes of critical studies or historical research. Therefore, the way in which literary texts are taught has become as important as what texts are taught (Cadwallader & Mazzeno, 2017, xx).

In the case of Victorian literature, the sheer amount and length of many notable literary texts may present a challenge for both teachers and students. On the other hand, Victorian authors such as Dickens, Charlotte and Emily Bronte, Tennyson, and others, are so firmly established as the classics that teachers may be sure that most students will be familiar with at least some of their works. Another benefit is that the Victorian Age is also the age of the novel, so many literary works from this period have been adapted into films and/or TV series and provide abundant material that can be used both in-class and in the VLE.

3. Online literature course model

To design an online literature course model, the authors analysed and compared the Nineteenth-century English Literature course syllabi provided for traditional, face-to-face courses at English Departments within their faculties in Serbia and the Republic of Srpska and adapted them to meet the needs of courses implemented in the VLE. The authors provided an online literature course model that focuses on conducting lectures in the VLE lasting one semester /15 weeks/ (*Appendix 1*) and an assessment scheme with a detailed course points distribution (*Table 1*).

The online course covers the period popularly known as *The Victorian Age*, which spans from 1830 to the early years of the 20th century. It is designed for online platforms supporting synchronous and asynchronous learning, such as MS Teams, Moodle, Google Classroom with integrated Google Meet, etc., and the course scheme is comprised of various online activities that could be practiced in pairs, groups or individually with EFL students at B2 to C1+ level.

Due to the limited length of the paper, the authors agreed to provide a sample of the overall literature course model based on a unified Victorian Literature syllabus and briefly comment on its content, without providing a detailed description of synchronous and asynchronous activities nor multimedia resources envisioned to complement each lesson separately (for a more detailed view of the online course with embedded multimedia resources see *Appendix 1*).

3.1. An online literature course preview

An essential part of lecture classes when teaching literature online is using interactive presentations with embedded videos, photos, music and interactive tools, as well as using infographics (storyboards and timelines for presenting the development of the narrative or presenting historical events chronologically). These can be made using a tool for creating interactive content such as Genial.ly (<https://genial.ly/>), which the authors of this paper used for this purpose. For each lecture, content is presented to students via interactive presentations and then accompanied by an assigned task that is later evaluated (see *Appendix 1*). The tasks are predominantly related to students' independent research on specific topics, comparing and contrasting past and present situations, and establishing connections with Agenda 2030's Goals for Sustainable Development and/or National Constitutions and Laws.

During Week 1 the teacher provides general information about the Victorian Age, focusing on the socio-historical, political and cultural context. Students learn about the main events in this period, such as the rise of the middle class in the British Empire, the Industrial Revolution, social reforms, Chartism, work ethic, Queen Victoria's ascension to the throne, technological and scientific advances, class divide and gender roles. The interactive presentation consists of the following elements: images of Victorian London/working-middle-upper class/a Victorian gentleman and a lady/rural vs. city areas/social figures; the 1890s footage of Victorian London; a table showing William Acton's estimated figures of brothels and prostitutes in London, May 1857 (original document); the video on the effects of the Industrial Revolution with questions regarding this event embedded via Edpuzzle platform; an embedded world map; and a link to 1832/1867 Reform Act of the UK Parliament. Online discussion is prompted after each topic is presented. For homework, students are invited to expand the list of the most significant inventions of the Victorian Age and explore how these inventions shaped the modern world and current readers' perspectives and present their results via PPT or Prezi.

Week 2 focuses on poetry, drama and prominent literary figures, the concept of the 'social novel' as a reaction to the social conditions in 19th-century Britain and the novels' serialized format. The interactive presentation contains original images of serialized novels. Students are invited to explore how the novel publication format affected the novels' plots, their quality and character development, identify the dis/advantages of such a process, compare it to today's (digital) hyperproduction of novels and present their results via PPT/Prezi or in an essay form.

In Week 3, students are introduced to the life and works of Charles Dickens, the social context of Dickens's novels, child labour and the 1834 Poor Law Amendment Act (*Appendix 1*). The interactive presentation includes the following embedded videos: Ted Talk clips on why you should read Charles Dickens; the 2005 *Oliver Twist* film trailer, the 2011 BBC TV drama adaptation of *Great Expectations*; links to 1834 Poor Law and Poor Law Reform – UK Parliament and a link to the Agenda 2030's Goals for Sustainable Development. In Assignment 3, students analyse present-day situations in which children are exploited, compare past laws (Poor Law

Amendment Act 1834) to present ones, relate them to Agenda 2030's Goals and present their findings to their classmates via PPT/Prezi or in an essay form.

Week 4 focuses on the life and works of W. M. Thackeray and the social context of the novel *Vanity Fair* (Napoleonic Wars, Waterloo, the rise of the British Empire, colonization). The interactive presentation includes the 2018 *Vanity Fair* miniseries and the use of infographics to present a brief history of the Napoleonic Wars and the novel's plot. For Assignment 4, students determine the number of colonies Britain gained during the Napoleonic Wars and mark them on the world map.

Week 5 focuses on the lives and works of the Brontes, the 'Woman Question' and women's education, the difficulties women writers experienced in the Victorian Age, the concept of a psychological novel and Gothic elements. In-depth analyses of *Jane Eyre* and *Wuthering Heights* are done during practice classes. The interactive presentation includes a link to the original document on Woman's Right – an ephemeral card representing traditional ideas about women whose role is defined within the domestic sphere and in relation to men as husbands, fathers and sons; the embedded official film trailer based on the sisters' battle to overcome obstacles and publish their novel entitled *Walk Invisible: The Bronte Sisters* (2016); the embedded video on Catherine's ghost scene (*Wuthering Heights*), and the embedded video on 'I'm Heathcliff's' scene. The novel's plot is presented via Infographics. For assignment 5, students investigate what it meant to be a woman writer in the Victorian Age and compare it to the position of contemporary women writers in their own country and worldwide. The findings are presented via Prezi/PPT or in an essay form (an alternative assignment is also offered – students research the history of the development of a Bildungsroman in England and present it via a timeline in PPT).

In Weeks 6 and 12, students take the midterm tests (30p each). Midterm tests are done via an online platform (i.e., MS Teams, Assignments) in the form of an online test (20p each). Google Forms can be used for tests instead of the assignment section within the chosen online platform.

Week 7 addresses gender roles and the position of women writers in 19th-century Britain from the perspective of Mary Ann Evans' alias George Eliot. Her novel *The Mill on the Floss* serves as an example of the problematized role of a woman torn between tradition and her patriarchal upbringing, and her individuality. The novel's plot is presented via infographics and a storyboard is used to show the development of women's access to education in the Victorian Age. The interactive presentation includes a link to the 1867 Reform Act, a link to the 2030 Agenda for Sustainable Development (women empowerment section) and the 1996 *The Mill on the Floss* official trailer. In Assignment 7, students analyse present situations in which women are oppressed/disadvantaged, compare the education of Victorian women to modern education by linking it to Agenda 2030's goals (women empowerment) and the National Constitution Law (Serbia) regarding gender equality. Students present their results via PPT/Prezi or submit an essay.

Week 8 focuses on the life and works of Thomas Hardy and the main characteristics of the late Victorian Age (the conflict between science and religion, Darwin's theory of evolution and technological advances, the country's changing

agricultural economy and the concept of marriage in the context of Hardy's novel *Tess of the d'Urbervilles*). Infographics are used for the novel's plot. The interactive presentation includes a link to the Matrimonial Causes Act of 1857, the embedded video regarding the Proposal scene from Hardy's novel and *Tess of the d'Urbervilles* BBC miniseries (2008) trailer. In Assignment 8, students identify the industrial developments affecting rural life in England in the early 1800s and present their findings via Prezi.

Week 9 deals with the decadence of the Victorian values reflected in the life and works of Oscar Wilde, the concept of Aestheticism and the development of detective, sci-fi and gothic novels. The novel's plot is presented via infographics. The interactive presentation contains a link to the *Preface to The Picture of Dorian Gray* and a link to the official trailer of the 2008 film adaptation. These will prompt an online discussion about the main ideas of Aestheticism and the differences between the novel and its film adaptation. In Assignment 9, students research the temptations, inner conflicts and challenges of artists in the 21st century; or how mental/spiritual/moral/emotional conflicts of 19th-century artists can be compared and applied to those experienced by contemporary artists; or how artists manage to properly address and overcome the difficulties they encounter while creating their works of art. Essays are submitted on their chosen topic.

Week 10 focuses on the general characteristics of Victorian Age poetry and the most prominent male and female poets such as Elizabeth Barret Browning, A.C. Swinburne, G. M. Hopkins, Lord Alfred Tennyson, Robert Browning, Matthew Arnold, Christina Rossetti and Dante Gabriel Rossetti. For online poetry classes, the Poetry Foundation website together with the CommonLit resource is used. The interactive presentation comprises online activities, such as identifying key literary devices, the poems' themes and rhyme scheme. For Assignment 10, students choose one poem for in-depth analysis and present it via Prezi/PPT.

In Week 11, students are introduced to topics such as Tennyson's life and selected poems, an innovative poetic form (dramatic monologue), the legends of the British Isles (King Arthur) and ancient myths (Homer's *Odyssey*) and the role of women in Victorian poetry.¹ The interactive presentation includes an online quiz on the Legend of King Arthur and Camelot and an online discussion on establishing links between the legend and the poem 'The Lady of Shalott'; the embedded video on 'The Lady of Shalott' in the context of 19th-century art; and a link to Charlotte Perkins Gillman's short story from 1892 'The Yellow Wallpaper' told through journal entries that chronicle a woman's struggle in dealing with male physicians who will not take her illness seriously (the CommonLit resource may be consulted). Assignment 11 includes students reading 'The Yellow Wallpaper' and comparing it to the story of 'The Lady of Shalott'. The students are invited to establish links between the isolated women in rather different settings, to think of what these two texts say about the role of women in society and to present their results via Prezi/PPT.

¹ For a detailed online lesson plan regarding 'The Lady of Shalott' see Škobo & Sentov, 2020.

Week 13 deals with the life and works of Robert Browning. The CommonLit resource with its embedded vocabulary section, assessment questions and related media regarding Browning's poetry can be used for practice classes. The interactive presentation contains the embedded video on Tom O'Bedlam's reading of 'My Last Duchess' (with listening and reading comprehension activities) and a video on Victorian etiquette rules to introduce students to the historical context of the poem and the idea that the poem should be read as a social commentary. The latter activity is used for setting the homework. Assignment 13 focuses on the video regarding the different rules of propriety that characterized social interactions in Victorian-era England (fashion etiquette, introduction etiquette, street etiquette, courtship etiquette). Students write an essay concerning the issues of gender roles and social stratification as they arise in the video and examine how the historical context provided in the video informs their reading of the poem (PPT/Prezi or essay).

Week 14 sheds light on the development of the modernist novel and the influence of Victorians on modernist writers. The teacher bases their lecture on students' findings regarding Assignment 13. Students are invited to draw parallels between the Victorian and modern etiquettes. Week 15 deals with the course wrap-up and evaluation, revision and online discussions/debates on the topics for the oral exam (online quizzes are used for lecture revision and Quizlet is used for practicing correct identification of the novels' excerpts and poems).

Online activities regarding these lesson units may include creating blogs and Facebook pages, using social media networking sites to gain additional knowledge of 19th-century Britain, watching YouTube videos with official film trailers, listening to live discussions, interviews with the authors and other relevant literary figures, organizing live debates within the platform's chat rooms suitable for pairwork and groupwork activities, using online chats and discussion forums, etc. In-class analysis of the aforementioned literary works envisioned for practice classes can be fully based on the use of online (language) platforms, in particular, a platform specifically designed for literary classes (i.e., CommonLit, <https://www.commonlit.org/>), as it contains the excerpts from the works, vocabulary, speaking and discussion sections, and paired texts and videos which position the literary work within a specific socio-historical and cultural context. Edpuzzle (<https://edpuzzle.com/>) and Actively Learn (<https://www.activelylearn.com/>) are also very useful language platforms with interactive video lessons that can be efficiently used in literature courses (Škobo, 2020a, p. 24). Online quizzes and games should make up an integral part of online literature courses (i.e., teaching Shakespeare's *Hamlet* via a specially designed video game based on the novel) (Škobo, 2020b, p. 87). The teacher can choose from or create their own online quizzes based on the lecture content by using the following websites: *Trivia*, *Sporcle*, *Quizziz*, or *Kahoot!* *Quizlet* (<https://quizlet.com/>) offers a good option with flashcards that can be used for excerpt recognition – students read the excerpt written on the flashcard and determine the author and title of the literary work. Free online dictionaries, newspaper portals (i.e., *The New York Times*, *The Independent*), e-books and audiobooks (i.e., Project Gutenberg, Poetry Foundation, etc.), free online worksheets and Ted Talks – influential videos from expert speakers

on education, business, science, tech and creativity – should be used regularly in online and face-to-face literature courses.

3.2 Assessment strategy

The assessment chart for an online literature course describes the distribution of points given for pre-exam assignments and the final exam (see Table 1.). Pre-exam assessment consists of two midterm tests, each worth 20 points, and ten participation assignments (five assignments should be submitted before each of the two Midterm Tests, whereby the students get 2 points for each completed assignment). The participation assignments may consist of essay-writing, creating a PPT/Prezi presentation on the assigned topic, or doing a project in pairs/groups, depending on the number of students in the class, their preferences, and the lesson objective. The subtotal for pre-exam assessment is 60 points maximum.

Final exam assessment includes points allotted for excerpt recognition (5 points), regular class attendance (5 points), and oral examination (30 points), during which students are expected to demonstrate their understanding of the subject matter and their critical thinking skills and analysis regarding the topics related to Victorian literary works and authors. The subtotal for final exam assessment is 40 points maximum.

COURSE POINTS DISTRIBUTION	
1. PRE-EXAM ASSESSMENT	
I MIDTERM TEST / II MIDTERM TEST	20p + 20p
10 PARTICIPATION ASSIGNMENTS:	(10x2)
PPT or PREZI/ ESSAY/ STUDENT PROJECT	
SUBTOTAL:	60p
FINAL EXAM ASSESSMENT	
EXCERPT RECOGNITION	5p
CLASS ATTENDANCE	5p
ORAL EXAM:	30p
SUBTOTAL:	40p
TOTAL:	100p

Table 1. – Assessment Chart

4. Concluding Remarks

The switch from traditional, in-person classroom teaching to remote learning has been abrupt, causing many problems for teachers at all levels of education. It is clear that the remote learning model is still under development both in Serbia and the Republic of Srpska and that more research needs to be done aimed at creating, developing, and implementing online literature courses. By providing a model for an online poetry course, the authors have endeavoured to take the first step in the

process of building a solid basis for a smooth transition from the traditional, face-to-face method of teaching literature to a more modern approach that takes place in a virtual environment.

This model has been carefully designed to meet the needs of English literature courses at the tertiary level of education, as it combines various types of synchronous and asynchronous learning. The authors propose a variety of activities and methods that the teachers may choose from and adapt to meet the specific needs of their classes. Consequently, most of the activities presented may be successfully applied to online, traditional and blended (hybrid or mixed-mode) courses. In addition, the proposed online literature course is a light version of a typical online literature course conducted in more developed countries. The authors have attempted to design the closest counterpart to traditional literature courses in Serbia and the Republic of Srpska, bearing in mind the fact that these countries have had no history of online literature courses whatsoever. The objective was to make the abrupt transition to online teaching – particularly for literature teachers inexperienced in working in VLE – less stressful and easier to adapt to.

21st-century students are digital natives who usually feel more at home in a virtual rather than a real-life environment, are used to the brief and rapid exchange of information and ideas and are often disinclined to reading long novels and browsing critical studies. Therefore, this paper points to some of the advantages of online teaching of literature courses such as boosting students' motivation by using multimedia resources, particularly those designed to meet the needs of literary courses. Also, this type of teaching is more student-centred, as it usually requires more independent work done by the student. The students are expected to conduct their own research, which can be more engaging as they may refer to various game-based platforms and the most recent applications that can make their learning process less tense. Moreover, student-student interaction is enhanced by utilizing forum discussions and active participation in online quizzes, where the students can compete or work together to achieve a higher score.

The purpose of designing an online literature course syllabus (Appendix 1) with a variety of external links and multimedia content is to contribute to the significant challenge of creating and implementing quality online literature courses at the tertiary level of education in both Serbia and the Republic of Srpska. The ideas explored and implemented within this paper can serve as an efficient alternative to face-to-face teaching not only to English literature teachers at the tertiary education level but also to literature and foreign language teachers at the secondary education level who need to transfer the content of their lectures to the VLE without neglecting the importance of the social and cultural factors of teaching. This paper will ideally encourage further research into teaching literature online and its numerous challenges.

References

- Blaire, K. (2010). Delivering Literary Studies in the Twenty-first Century: The Relevance of Online Pedagogies, In Kayalis, T. and A. Natsina, (Eds.), *Teaching Literature at a Distance* (pp 67-78). New York: Continuum, 67-78.

- Bobkina, J. & Stefanova, S. (2016). Literature and critical literacy pedagogy in the EFL classroom: Towards a model of teaching critical thinking skills. *Studies in Second Language Learning and Teaching*, 6 (4), 677-696.
- Cadwallader J. & Mazzeno L. (2017). *Teaching Victorian Literature in the Twenty-First Century*. Cham: Palgrave Macmillan https://doi.org/10.1007/978-3-319-58886-5_18
- Flaherty, C. (2020). As Human as Possible. *Inside Higher Education* [on-line]. Retrieved from: <https://www.insidehighered.com/news/2020/03/16/suddenly-trying-teach-humanities-courses-online> [11/08/2020]
- Floris, F.D. (2004). The Power of Literature in EFL Classrooms. *Kata* 6 (1), 1-12
- Giralt, M. & Murray, L. (2019) Reflexion, Analysis and Language Practice: From Individual Critical Thinking to Collaborative Learning Using Blogs in a Literature Class, In M.L. Carrió-Pastor (Ed.), *Teaching Language and Teaching Literature in Virtual Environments* (pp 277-293). Singapore: Springer
- Ibarra-Rius, N. & Ballester-Roca, J. (2019). Digital Storytelling in Teacher Training: Development of Basic Competences, Creativity and Multimodal Literacy Through Book Trailers, In M. L. Carrió-Pastor (Ed.), *Teaching Language and Teaching Literature in Virtual Environments* (pp 241-254). Singapore: Springer
- Jurančić Petek, K. (2012). Introducing new course contents into the non-pedagogical program of English studies: communication in business and society as part of the curriculum/syllabus. In P. B. De Vecchi, A. Banjević & M. Krivokapić Knežević (Eds.). *Teaching Foreign Languages for Specific Purposes* (pp 37-42). Perugia: Guerra Edizioni.
- Koskimaa, R. (2010). Literature in Digital Culture: Pedagogical Possibilities, In Kayalis, T. and A. Natsina, (Eds.), *Teaching Literature at a Distance* (pp 123-136). New York: Continuum
- Krivokapić-Knežević, M. & Banjević, A. (2012). Developing applied language studies at the University of Montenegro – BA program. In P. B. De Vecchi, A. Banjević & M. Krivokapić Knežević (Eds.). *Teaching Foreign Languages for Specific Purposes* (pp 61-71). Perugia: Guerra Edizioni
- Lazere, D. (1987). Critical thinking in college English studies, *ERIC Digest*, Retrieved from <http://www.eric.ed.gov/ERICWebPortal/contentdelivery/servlet/ERICServlet?accno=ED284275>
- OECD, *A Framework to guide an education response to the Covid-19 Pandemic of 2020*, (2020).
- Pastor, M. L. (2019). *Teaching Language and Teaching Literature in Virtual Environments*, Singapore: Springer.
- Pillai, S. & Perry, M. S. (2019). The Shifting Frontiers of Literary Studies in the Twenty-first Century. *Kritika Kultura* 33/34, 377–387 <http://dx.doi.org/10.13185/KK2020.03319>
- Prensky, M. (2001). Digital Natives, Digital Immigrants Part 1. *On the Horizon*, 9 (5), 1-6. <https://doi.org/10.1108/10748120110424816>
- Sentov, A. & Wattles, I. (2020). Intercultural Awareness in Students' Essays in the Context of English Language Curriculum. In Mišić-Ilić, B. & Lopičić, V. (Eds.), *Proceedings of the International Scientific Conference Language, Literature, Context* (pp 367-383). Niš: Faculty of Philosophy https://izdanja.filfak.ni.ac.rs/zbornici/2020/download/3056_1076c2510abb4c8e491e642ce5c54432

- Stefanova, S., Bobkina, J., & Sanchez-Verdejo Perez, F. J. (2017). The Effectiveness of Teaching Critical Thinking Skills through Literature in EFL Context: A Case Study in Spain. *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, 6 (6), <https://doi.org/10.7575/aiac.ijalel.v.6n.6p.252>
- UNESCO, *Policy Brief: Education during COVID-19 and beyond*, (2020).
- Van, T. T. M. (2009). The relevance of literary analysis to teaching literature in the EFL classroom, *English Teaching Forum*, 3, 2-9.
- Willingham, D. T. (2007). Critical Thinking. *American Educator*, 8-18.
- Yaqoob, M. (2011). Reader and text: Literary theory and teaching of literature in the twenty first century (pp 511-515). *International Conference on Languages, Literature and Linguistics IPEDR*, 26.
- Škobo, M. (2020a). Innovative Approaches to Teaching (Victorian) Literature in the Digital Age. *Uzdanica*, 17 (2), 19-32. <https://doi.org/10.18485/uzdanica.2020.17.2.2>
- Škobo, M. (2020b). Modern Technologies in Teaching Literature, *Sinteza 2020 - International Scientific Conference on Information Technology and Data Related Research*, Belgrade, Singidunum University, Serbia, 86-92. <https://doi.org/10.15308/Sinteza-2020-86-92>
- Škobo, M., & Sentov, A. (2020). Teaching Poetry Online: A Lesson Plan. *Anali Filološkog fakulteta* 32(2), 393-417. <https://doi.org/10.18485/analiff.2020.32.2.21>
- Škobo, M. (2021). Organizacija i sprovođenje onlajn jezičkog i onlajn književnog kursa na fakultetima i u srednjim školama u Srbiji. *Baština* 31 (53), 93-110. <https://doi.org/10.5937/bastina31-30527>
- Đukić Mirzayantz, M. (2017). The attitudes and experiences of foreign language teachers engaged in distance study programs in Serbia. *The Online Journal of Distance Education and e-Learning*, 5 (4), 36-46.

Milena Z. Škobo
Ana R. Sentov

MODEL ONLAJN KNJIŽEVNOG KURSA: ALTERNATIVA PODUČAVANJU LICEM U LICE

Rezime

Prosvetni radnici širom sveta se mesecima unazad, od trenutka kada je proglašena pandemija usled pojave virusa korona, suočavaju sa brojnim poteškoćama i izazovima u vezi sa uvođenjem, planiranjem, osmišljavanjem i sprovođenjem nastave u virtuelnom obrazovnom okruženju. Za većinu nastavnika u Srbiji i Republici Srpskoj je ovaj tip nastave nepoznanica u doslovnom smislu te reči, te je iznenadni i nagli prelaz sa kontaktne, tradicionalne nastave u učionici na nastavu na daljinu, bilo na sekundarnom ili tercijarnom obrazovnom nivou, doneo niz problema sa kojima su se oni suočavali svakodnevno, uzimajući u obzir celokupnu socioekonomsku situaciju ovih zemalja, njihov obrazovni sistem i prilično ograničene mogućnosti kada je

reč o odabiru kvalitetnih i razrađenih alternativnih modela učenja i nastave. U sferi humanističkih nauka, nastavnici i profesori jezika i književnosti na ovim prostorima posebno su razmatrali načine na koje se može efikasno organizovati nastava na daljinu, koja bi istovremeno bila interaktivna, zanimljiva i posećena, i kojom bi se živa reč, koja je u osnovi svih humanističkih predmeta, ponovo osetila i stavila na centralno mesto. Kada je reč o književnim predmetima konkretno, izazov je bio naći proverene modele onlajn književnih kurseva, imajući u vidu činjenicu da zvaničnih podataka o izvođenju takvih kurseva nema. S tim u vezi, autorke ovog rada došle su na ideju da ponude alternativu u načinu podučavanja književnosti tako što će predstaviti onlajn model književnog kursa u svrhu boljeg planiranja i izvođenja nastave, a u cilju podsticanja svojih kolega da razmišljaju u ovom pravcu i daju svoje predloge shodno svom iskustvu sa nastavom na daljinu. Ovaj model kursa nastao je izmenama silabusa za predmete Engleska književnost II – Viktorijanska književnost Filološkog fakulteta Univerziteta Sinergija u Bijeljini i predmeta Engleska književnost 19. veka u okviru studijskog programa Engleski jezik Fakulteta za poslovne studije dr Lazar Vrkatić Univerziteta Union u Beogradu. U radu su predstavljene brojne onlajn aktivnosti i alati koji se mogu efikasno koristiti prilikom osmišljavanja i vođenja onlajn književnog kursa, uz detaljan opis procedure i smernica za rad u onlajn uslovima.

milenanikolic86@yahoo.com

ana.sentov@gmail.com

e konferencije sa opštim nazivom
teme relevantne iz ugla lingvističkih i
kurs, vreme, prostor, teorija i kontekst, već
politika, globalizacija, identitet, promene,
o su konferencije uvek bile tematski
alo uniformnost teorijskih i metodoloških
agledaju iz što više različitih, alternativnih
ativne perspektive, koje naročito nakon
staju veoma aktuelne i potrebne,

**TUMAČENJA POZORIŠNIH
ALTERNATIVA**

JEZIK, KNJIŽEVNOST, ALTERNATIVE

er the encompassing title *Language*,
t are relevant for linguistic and literary
heory and context, but also on the socially
ation, identity, changes, communication,
erences have always been thematically
oretical and methodological approaches;
topics from many different, alternative
ative perspectives, which, especially after
menon, become particularly relevant and

ns *JEZIK, KNJIŽEVNOST, ALTERNATIVES*

ALTERNATIVA ŠEKSPIROVOJ „BURI”: GDE JE KALIBAN U ROMANU *ĐAVOLJI NAKOT* MARGARET ATVUD?

Apstrakt: Kraj XX i početak XXI veka beleži veliki broj studija, interpretacija i adaptacija Šekspirovog komada „Bura”. Jedna od značajnijih, skorije objavljenih adaptacija je roman *Đavolji nakot*, kanadske autorke Margaret Atvud, nastao kao deo projekta izdavačke kuće Hogart, a u čast 400 godina od rođenja Viljema Šekspira. „Đavolji nakot” ili „đavolje seme”, uvreda koju Prospero upućuje Kalibanu aludirajući na njegovo poreklo, a ujedno i naslov Atvudinog romana, nedvosmisleno ukazuje čitaocima da bi tema ove alternative Šekspirove „Bure” mogla biti Kaliban. Ipak, dok je većina likova Šekspirovog komada lako prepoznatljiva u ovoj adaptaciji smeštenoj u savremenom kanadskom društvu, lik Kalibana je bestelesan, potpuno rekonstruisan i do čitalaca dolazi na indirektan način, kroz glasove i likove zatvorenika popravnog doma Flečer. Analizirajući *Đavolji nakot* iz perspektive postkolonijalne književne kritike ovaj rad dolazi do zaključka da Atvudino isključivanje Kalibana iz radnje njene adaptacije surovo oslikava njegovu dehumanizaciju i status „drugog” u Šekspirovom komadu. Zatvorenici se lako identifikuju sa Kalibanom, njegovom situacijom, potčinjenim položajem i pokušajima da se tome suprotstavi. Demonizovani i marginalizovani od strane društva u kojem žive, oni su takođe udaljeni i neželjeni „drugi” u svetu ove moderne „Bure”. Oslanjajući se u analizi takođe i na noviju teoriju adaptacije prema kojoj adaptacija predstavlja stvaralački proces čija je osnovna premisa da sačuva priču iz originalnog književnog dela, ali i da istovremeno udahne neko novo viđenje, uzimajući u obzir prilagođavanje nekoj alternativnoj svrsi, funkciji ili okolini, ovaj rad ispituje koncept „drugog” i analizira njegovu transformaciju u novom okruženju.

Ključne reči: Kaliban, „drugi”, potčinjeni, postkolonijalna kritika, teorija adaptacije, alternativa

1. Uvod

Proslava 400 godina od smrti Viljema Šekspira 2016. godine, predstavljala je jedinstvenu priliku da se preispita značaj Šekspirovih komada u savremenom društvu. Uzimajući u obzir činjenicu da svaka generacija čita, izvodi i interpretira Šekspira na sebi svojstven način i u skladu sa sopstvenim vremenom, ova proslava je istakla potrebu da se utvrdi na koji to način Šekspir danas komunicira sa nama i kako ga i danas možemo posmatrati kao našeg savremenika (Kott, 1964).

Poznata izdavačka kuća Hogart (Hogarth Press), u čast godišnjice smrti velikog dramskog pisca, pokrenula je projekat u okviru kojeg je zamolila nekoliko britanskih i američkih autora da napišu alternative Šekspirovim komadima i da na

taj način zaplete nekih poznatih tragedija ili komedija prebace sa elizabetanske na modernu scenu. Proizvod ovog projekta, izdanje različitih Šekspirovih interpretacija, slavi nepresušnu moć velikog autora da inspiriše. Alternativne Šekspirove priče koje su deo ovog izdanja izmeštaju likove i radnju sa prvobitnih lokacija i vremena u savremeno društvo i nude neke nove do sada nepoznate interpretacije poznatih dela. To je naročito važno ukoliko se pođe od činjenice da je i sam Šekspir bio autor različitih interpretacija priča iz svog vremena, pa je ovo izdanje ujedno i nastavak te tradicije. Okvirni uslovi za sve učesnike ovog projekta bili su da u svojim adaptacijama ne odstupaju značajno od originalnih komada i da se pobrinu da čitaoci u njihovim delima pronađu dovoljno elemenata koje mogu povezati sa izvornim tekstom.

Neke od najzapaženijih adaptacija su *Procep u vremenu* (*The Gap of Time*) alternativa *Zimske bajke* u autorstvu Dženet Vinterson (Jeanette Winterson), *Šajlok je moje ime* (*Shylock is my Name*), roman kojim je Hauard Jakobson (Howard Jacobson) ponudio novo čitanje *Mletačkog trgovca* i *Đavolji nakot* (*Hag-Seed*), alternativna Šekspirova *Bura* iz pera Margaret Atvud (Margaret Atwood), koja je ujedno i predmet analize ovog rada.

Đavolji nakot je višeslojni roman koji na jako maštovit i originalan način transformiše izvorni tekst. Ova interpretacija Šekspirove drame dolazi u formi romana i izmešta mesto radnje sa magičnog ostrva u savremeno kanadsko društvo. To je priča o avangardnom umetničkom režiseru Šekspirovog festivala, koji gubi posao zbog uplitanja interesa njegovog zamenika i koji tokom dvanaest godina provedenih u izolaciji planira osvetu koja će uključivati i izvođenje Šekspirove *Bure* u obližnjem popravnom domu Flečer u kojem već neko vreme radi kao vaspitač i nastavnik zatvorenici.

2. Teorijski okvir

Bura koja menja sve, čovek vođen osvetom i udaljeno ostrvo kao pozadina svega toga – to je ukratko *Bura* Viljema Šekspira. Ovo poslednje delo velikog dramskog pisca, koje se ujedno posmatra i kao njegov testament, beleži veliku popularnost i danas, čak više od 400 godina od njegovog prvog izvođenja. U prilog tome idu brojni pokušaji da se prvobitni tekst dopuni, proširi, modernizuje, mnoštvo adaptacija, interpretacija i alternativnih zapleta u kojima savremena čitalačka publika otkriva više o određenim aspektima i likovima originalnog komada, ali iz neke nove, modernije perspektive.

Pomnim čitanjem adaptacije Margaret Atvud kao nezavisnog dela, ali i poređenjem i kontrastiranjem sa izvornim komadom, ovaj rad analizira transformaciju likova u drugačijem okruženju i ispituje način na koji oni funkcionišu polazeći od moderne teorije adaptacije i primenom postkolonijalne kritičke perspektive.

2.1 Adaptacija ili apropijacija

Prema tvrđenju Linde Hačion (Linda Hutcheon), novija teorija adaptacije posmatra adaptaciju kao delo jednakog statusa kao i original. Novija teorija se ne zasn-

va na teoriji *vernosti* originalu kao osnovnom kriterijumu za ocenu adaptacije. Umesto toga, adaptacija se sagledava kao „formalni entitet” i kao transpozicija određenog književnog dela imajući pritom u vidu promenu žanra, konteksta i sl. u okviru nove interpretacije (Hutcheon, 2006, str. 8). Adaptacija predstavlja stvaralački proces koji sam po sebi podrazumeva novu interpretaciju i čin stvaranja novog umetničkog dela. U tom stvaralačkom procesu, osnovna premisa je da se sačuva priča preuzeta iz originalnog književnog dela, ali da joj se istovremeno udahne neko novo viđenje (Hutcheon, 2006, str. 8).

Česta je pojava da u procesu adaptacije dolazi do značajnih promena u pogledu fabule i narativnog toka. Adaptacija takođe često zahteva i promenu vremenskih odrednica u smislu skraćivanja ili produžavanja određenih scena kao i promenu samog narativnog toka u pogledu redosleda događaja (Hutcheon, 2006, str. 11). Takve promene imaju za cilj isticanje određenih scena, njihovo postavljanje u središte interesovanja čitalaca, ili gledalaca, a sve sa ciljem prenošenja određene poruke autora adaptiranog dela. Takve izmene mogu dovesti i do značajne transformacije i do stvaranja potpuno drugačijeg završetka u odnosu na originalno delo, što se vidi na primeru *Davoljeg nakota*.

U procesu transpozicije iz jednog medija u drugi, ili iz jednog žanra u drugi žanr, analizom se uočava da se uvek nešto dobija, a nešto gubi (Hutcheon, 2006, str. 16). Do promena dolazi usled promena forme, ili u ovom slučaju žanra, ali i zbog načina interpretacije onog ko adaptira i time stvara novo delo.

Različiti su faktori koji utiču na stvaralački proces adaptacije. To mogu biti društvene i kulturne prilike, politički, ekonomski ili lični razlozi (Hutcheon, 2006, str. 28). Imajući u vidu da adaptacije nastaju u nekom novom kulturnom ili društvenom okruženju, one prikazuju originalne priče na jedan novi način i to ne samo u cilju njihovog daljeg života, već i daljeg razvoja. Hačionova ističe da „ponekada, poput biološke adaptacije, kulturna adaptacija podrazumeva migraciju u neke povoljnije uslove: priče putuju u različite kulture i različite medije. Ukratko, priče se adaptiraju, kao što su i adaptirane” (Hutcheon, 2006, str. 31).

Kako tvrdi Tomas Lič (Thomas Leitch), Hačionova u svojoj studiji *Teorija adaptacije*, postavlja pitanje šta je „pravilna adaptacija”, tj. ona vrsta stvaralaštva koja svoju estetiku zasniva na vernosti originalnom delu (Leitch, 2012, str. 87). Polazeći od napred navedenog stava, Lič pravi razliku između adaptacije i aproprijacije. Prema njegovom mišljenju, adaptacija je veza sa izvornim delom, dok aproprijacija predstavlja odlučniji način udaljavanja od datog teksta ka potpuno novom proizvodu (Leitch, 2012, str. 88).

Tomas Karteli (Thomas Cartelli) takođe pravi razliku između adaptacije i aproprijacije u pogledu autorovog odnosa prema originalnom tekstu, pri čemu ističe da su aproprijacije više usmerene na njegove ciljeve i na neku novu perspektivu, dok su adaptacije zapravo pohvale originalnih dela (Cartelli, 1999). Džuli Sanders (Julie Sanders) posmatra ova dva pojma u odnosu na prvobitno delo kao sličnosti ili adaptacije i razlike, tj. aproprijacije (Sanders, 2006). U svakom slučaju, koju god terminologiju da koriste, sve savremene diskusije o povezanosti dela sa prethodnim, tj. originalnim delom imaju zajedničko to što posmatraju ove alternative priče kao kreativna nova dela (Destmet, Lyengar, 2015).

Čini se da su adaptacija i aproprijacija poslednjih godina često u upotrebi kada je reč o analizi alternativnih Šekspirovih komada. Uzimajući u obzir kompleksnost njihovog odnosa i teškoće u definisanju razlika, jako je teško zaključiti da li je Atvudova u *Đavoljem nakotu* primenila jednu ili drugu.

Imajući u vidu poseban koncept izdanja projekta izdavačke kuće Hogart, izdanja kao istovremeno pohvale originalnih Šekspirovih komada ali i njihovog modernizovanja, *Đavolji nakot* kao alternativna Šekspirova *Bura* zauzima posebno mesto u odnosu na koncepte adaptacije, aproprijacije, intertekstualnosti, revizije i interpretacije (Valdiviesco. 2017, str. 108).

Ukoliko posmatramo *Đavolji nakot* kao delo čiji je prevashodni cilj bio slavljenje originalne Šekspirove *Bure*, onda se ono savršeno uklapa u Kartelijevu definiciju adaptacije. Ukoliko s druge strane pođemo od Sandersove definicije o sličnostima i razlikama u odnosu na originalni komad, promena žanra, mesta radnje i likova čini se da ovo delo Margaret Atvud definiše kao aproprijaciju (Valdiviesco, 2017, str. 108).

2.2 Postkolonijalna perspektiva

Između likova Šekspirove *Bure* postoji određena sprega i hijerarhija u pogledu moći i to tako da je na vrhu lestvice Prospero, bivši vojvoda Milana, zatim Kaliban, njegov rob, zatim vila Arijel i na kraju Miranda, Prosperova ćerka. Možda zbog toga što je jedan od postulata 21. veka taj da se svačiji glas mora čuti, autori različitih adaptacija i alternativnih osvrtu na Šekspirovu *Buru*, potpuno su zanemarili ovu hijerarhiju i dali jednaki značaj svim likovima. Prema tvrđenju Šantal Zabus (Chantal Zabus) „brojne adaptacije stavljaju Šekspirov komad u podređeni položaj u odnosu na široki spektar ideoloških transakcija, a u prvi plan stavljaju neke potisnute slojeve palimsesta originalnog komada” kao što su ubistvo, silovanje, utapanje, incest ili priču iz ugla Kalibana koji je u svetu Šekspirovog komada *drugi* (Zabus, 2002, str. 1). „Ovi alternativni zapleti služe da dekonstruišu narativni autoritet i da preorijentišu cirkulaciju znanja. Tako je jedna *Bura* nadjačana *Burama* koje donose mnoštvo nestabilnosti modernog teksta i konteksta” (Zabus, 2002, str. 2).

Postkolonijalno čitanje Šekspirove *Bure* predmet je diskusije različitih studija i naučnih radova. Neki od istraživača poput Sofije Valdiviesko (Sofia Valdivieso) ističu da nije dobro tumačiti delo samo kroz prizmu postkolonijalizma jer se na taj način umanjuje značaj ženskih likova (Valdiviesco, 1998, str. 302). Međutim, ono što se mora naglasiti je da su postkolonijalna i feministička kritika teško razdvojive u pogledu ovog komada. Feminizam je jako zainteresovan za ispitivanje različitih oblika ugnjetavanja i on prepoznaje da su rasizam i seksizam potpuno isprepleteni (Cooper, 2015, str. 286).

Šantal Zabus, s druge strane, smatra da postoje tačne i netačne postkolonijalne interpretacije teksta. Ona tvrdi da je ponovno čitanje književnosti kolonizacije, a posebno *Bure*, u najgorem slučaju oblik parazitizma, ali i da takođe veruje da postkolonijalna kritika može da bude jako efikasna, naročito ukoliko se kolonijalni tekst dekonstruiše na kritički način (Zabus, 1985, str. 49). Posmatranje Kalibana

kroz perspektivu postkolonijalne kritike predstavlja način za bolje razumevanje njegovog lika. Prema rečima Šantal Zabus, Kaliban je često interpretiran kao „odmah prepoznatljiv simbol postkolonijalnog subjekta i neizbežni *drugi*” (Zabus, 1985, str. 103). Dok je Kaliban predstavljen kao *drugi*, kolonizovani, Prospero je prikazan kao kolonizator. Ipak, kako tvrdi Kelsi Ridž (Kelsey Ridge), Kaliban takođe učestvuje u kolonijalizmu, s obzirom na činjenicu da nije prvobitno rođen na ostrvu. Ridž s toga tvrdi da je prava žrtva kolonijalizma vila Arijel (Ridge, 2016, str. 232). Dok ovo predstavlja interesantan pristup, on ipak negira vezu između Prospera i Kalibana koja je zasnovana na nejednakoj moći između ove dvojice, Prosperovoj uzurpaciji Kalibanove teritorije i nametnutoj ulozi učitelja. Od samog početka Prospero sagledava Kalibana na veoma negativan način što nije neopravdano imajući u vidu da je pokušao da siluje njegovu ćerku Mirandu. Ipak, način na koji se Prospero ophodi prema Kalibanu je preterano ekstremno i jasno je da on koristi pomenuti incident kako bi u potpunosti dehumanizovao Kalibana. On se ophodi prema njemu kao prema robu, a način na koji govori o njemu pojašnjava da ga on ne vidi kao sebi ravno ljudsko biće. Iz tog razloga i pokušava da ga civilizuje na način koji smatra ispravnim i pravičnim. Ipak, za Kalibana to nije pravi način i on u Prosperu vidi samo ugnjetavača.

Džon Kunat (John Kunat) analizira scenu u kojoj Prospero govori o načinu na koji se ophodio prema Kalibanu, a kako je on njegovo dobročinstvo zloupotrebio i pokušao da napastvuje njegovu ćerku. Kunat kaže da je ova scena *kolonijalna fantazija*, koja postoji samo da bi predstavila Kalibana kao zločinca i da bi opravdala njegovo porobljavanje (Kunat, 2014, str. 311). Ipak, on tvrdi da ova interpretacija ima svojih nedostataka, jer ukoliko bismo analizirali pokušaj silovanja kroz prizmu kolonijalizma, time bismo negirali nasilje nad drugim ženama o kojima Miranda govori (Kunat, 2014, str. 311). Takođe, Kaliban otvoreno govori o tome da je pokušao da siluje Mirandu i da je, pošto nije uspeo u tome, taj plan sproveo na drugom mestu (Shakespeare, 2003, str.13).

Naslov romana Margaret Atvud, *Davolji nakot*, poigrava se sa našim očekivanjima, jer je to upravo uvreda koju Prospero upućuje Kalibanu. Samim tim, postkolonijalna kritika bi bila usmerena na analizu romana iz ugla potčinjenog, tj. Kalibana. Ipak, čini se da u centru ovog dela nije Kaliban, već Prospero. Premda ne zauzima centralno mesto, njegov glas nalazi svoj put kroz glasove zatvorenika koje Feliks podučava i koji su svesni sličnosti zbog kojih se poistovećuju sa Kalibanom. Oni su demonizovani i marginalizovani od strane društva u kojem žive, a naročito političkih moćnika koji dolaze u povremene obilaske zatvora (Zajac, 2020, str. 326). Atvudova naglašava ovu povezanost isticanjem da je njihova trenutna situacija posledica života u društvu koje je definisano rasističkom i kolonijalnom prošalošću. Naime, jedan od zatvorenika, Crveni kojot, kaže da je Kaliban postao nasilnik jer su mu ukrali imovinu kao što su i mnogi zatvorenici postali kriminalci zbog svog nepovoljnog društvenog statusa. (Atvud, 2017, str. 158). Ukoliko se držimo ove perspektive, onda je jasno da je priča o pozorištu koju donosi Margaret Atvud još jedan primer postkolonijalnog čitanja Šekspirove *Bure* i priča o potčinjenom statusu *drugog* u oba dela.

3. *Bure u Đavoljem nakotu*

Danas se bez sumnje može reći da je prilikom pisanja *Bure* Šekspir bio više zainteresovan za neke tehničke elemente izvođenja drame, a manje za samu radnju. Kritičari ovog komada su često posmatrali *Buru* kao komad ili tekst o komadu/pozorištu, o starom režiseru koji veruje u plemenitost svojih namera. Ovo je ujedno i neka generalna interpretacija koju prenosi Margaret Atvud u svoj roman *Đavolji nakot*. Ona se odlučuje da interpretira *Buru* upravo zbog njenog akcenta na pozorište (Valdiviesco, 2017, str. 111). U svom osvrtu na učešće u projektu i adaptaciju čiji je autor ona je istakla da je: „Bura pre svega delo o producentu/ režiseru/ dramatiisti koji postavlja dramski komad čija se radnja naime odvija na ostrvu zajedno sa specijalnim efektima, a koji u sebi sadrži još jedan komad, masku o boginjama. Od svih Šekspirovih drama, ova najočiglednije govori o dramskim komadima, režiji i glumi” (Atwood, 2016).¹

Đavolji nakot ima pet delova koji su povezani sa pet činova *Bure*, a Atvudova zaokružuje svoje delo i uvođenjem prologa i epiloga. Dok prolog zaista interpretira prvu scenu prvog čina Šekspirove *Bure*, u kojoj se sve saznaje o Feliksovoj osveti, u epilogu se Feliks pojavljuje kao što to radi Prospero na kraju komada. Prvi deo romana koji korespondira sa prvim činom nosi naziv *Mračna zabit (Dark Backward)* i u njemu nas Atvudova upoznaje sa Feliksovom prošlošću i sa njegovom trenutnom situacijom, gubitkom supruge i ćerke, gubitkom posla i sa njegovom odlukom da prihvati posao vaspitača u popravnom domu Flečer. Drugi i treći deo *Vrlo kraljevstvo (A Brave Kingdom)* i *Ti glumci naši (These Our Actors)* govore o njegovom planu da se osveti onda kada saznaje da njegovi neprijatelji planiraju obilazak zatvora. Četvrti deo *Grube mađije (Rough Magic)* jeste deo u kojem Feliks sprovodi svoj plan, a peti, *Taj stvor mraka (The Things of Darkness)* govori o idejama zatvorenika o tome šta je moglo da se dogodi posle kraja Šekspirove *Bure*.

Margaret Atvud u *Đavoljem nakotu* koristi komad u okviru komada ili bolje reći komad u okviru romana. Šekspir je često primenjivao ovu tehniku, jer je pružala mogućnost da se reše neki problemi u vezi sa zapletom, kao i neki filozofski i estetski pojmovi pozorišne iluzije. Ipak, dok su primeri ove tehnike jasni u komediji *Mnogo buke ni oko čega* ili u tragediji *Kralj Lir*, Šekspir tome nije pribegao u *Buri*. Za razliku od njega, Atvudova koristi ovu tehniku upravo da bi rešila neke praktične probleme zapleta svog vremena i približila elizabetanski komad savremenoj publici (Brown, 1994, str. 303).

U *Đavoljem nakotu*, glavna priča o Feliksovim frustracijama i osveti predstavlja okvir za dva konsektivna izvođenja Šekspirove *Bure*: prvo kao deo Mejkšiveg festivala, a drugo u Flečer popravnom domu. Feliksova režija oba komada je potpuno avangardna (Percec, 2018, str. 305). U prvom delu romana kada priprema komad za Mejkšiveg Šekspirov festival, on zamišlja Arijel kao transvestita na štulama, Kalibana kao crnog beskućnika, Mirandu kao bivšu gimnastičarku, a Prospera obučenog u životinjsku kožu. Kada je reč o *Buri* koju priprema u Flečer popravnom

¹ Prevod sa engleskog Violeta Janjatić.

domu, njegova trupa je predvidljivija, a među najinteresantnijim likovima ističu se prevarant sa velikim očima u kojem prepoznamo Ferdinanda, zatim mladi haker u kojem možemo videti lik Arijela i prevarant koji radi sa nekretninama, a iza kojeg se krio lik Antonija.

U *Đavoljem nakotu*, lik Prospera je Feliks ili gospodin Vojvoda, kako se kasnije u popravnom domu predstavlja, umetnički reditelj izmišljenog Mejksiveg Šekspirovog festivala, nalik Stratfordskom festivalu u Ontariju. Pošto gubi posao zbog uplitanja svog zamenika Tonija, on poput Šekspirovog Prospera u samoći planira osvetu za sve one koji su ga izdali. Feliks režira *Buru* u popravnom domu Flečer, a njegovi glumci su zatvorenici ovog doma koje podučava. On planira izvođenje predstave za dan kada će popravni dom posetiti njegovi neprijatelji, oni koji su ga izdali i zbog kojih je izgubio posao, a koji su sada važni članovi zajednice.

Osim Feliksa u kojem odmah naslućujemo lik Prospera, i mnogi drugi likovi su lako prepoznatljivi. Prosperov brat Antonio je u *Đavoljem nakotu* Toni Prajs, Feliksov ambiciozni kolega koji mu krade posao i nakon nekog vremena postaje ministar kulturne baštine. Poštenu stari Gonzalo je Loni Godon, predsedavajući festivala, koji nabavlja Feliksu anotiranu *Buru* nakon njegovog otkaza. Feliks planira svoju osvetu za dan kada Toni sa ostalim predstavnicima lokalne zajednice dolazi u posetu zatvoru. Među njima su i Sal O’Neli, ministar pravde, u kojem prepoznamo Alonsa, kralja Napulja, njegov sin Frederik O’Neli, u kojem možemo prepoznati lik Ferdinanda i Sebert Stenli koji bi mogao da bude Sebastijan, Alonsov brat.

Margaret Atvud stavlja akcenat u svojoj naraciji na likove Prospera, Mirande, Arijel i Kalibana, iako samo Prosperova uloga postoji kao verni dublet originalu (Valdiviesco, 2017: str. 115). Glavna razlika koju Atvudova uvodi vezano za lik Prospera je pitanje njegove ćerke Mirande. Feliksova prava ćerka Miranda je mrtva, ali ona se ipak pojavljuje u njegovom komadu u različitim oblicima. U vreme izvođenja druge *Bure* 2013. godine, obeleženo je dvanaest godina od njene smrti. Feliks je izgubio svoju ćerku kada je imala samo tri godine. Nakon tog gubitka, on je iskoristio svoju opsjednutost pozorištem kao mehanizam za lečenje. Međutim, kada je izgubio i posao i odlučio da se povuče iz sveta pozorišta, činilo mu se da je izgubio i sve šanse da bar na sceni povрати svoju ćerku. Prilika da režira *Buru* bila je njegov:

„Tadž Mahal, prelepi mauzolej podignut u čast voljene senke, neprocenjivi kovčeg sa draguljima u kojima počiva pepeo. Ali i više od toga, jer bi u čarobnom mehuru od sapunice koji je Feliks stvarao Miranda ponovo oživila. Time je njegov očaj bio veći kada je taj mehur pukao” (Atvud, 2017, str. 32).

Kao i u *Buri* i u *Đavoljem nakotu* vila Arijel menja oblike i njenu ulogu tumače zatvorenici, ali je delimično preuzima i Mirandin duh koji je shvaćen kao halucinacija, a ponekada i kao željna vizija. Međutim, postavlja se pitanje gde je u tom svetu Kaliban. Lik Kalibana je jedini bestelesan u svetu *Đavoljeg nakota* i pretvoren u grupu zatvorenika popravnog doma Flečer, gde Feliks radi. Na ovaj način čudovište, divljak i potčinjeni rob kojeg predstavlja Kaliban u originalnom komadu, transformisan je u skup ljudskih grešaka predstavljenih u ovom kanadskom zatvoru, u neko novo marginalizovano *drugo* biće (Valdiviesco, 2017, str. 116). Kada ponovo sreće svoje neprijatelje i kada uviđa da je osvetu moguća, Feliks već četiri godine radi kao

nastavnik engleskog u popravnom domu. Do tog trenutka, on je već uveo brojne novine u podučavanju i vaspitavanju zatvorenika, koje su između ostalih uključivale i njihovo usmeravanje na čitanje i izvođenje Šekspirovih komada, njihovo snimanje i reprodukciju na zatvorskoj televiziji u ćelijama. Da li su zatvorenici bili srećni zbog izbora sadržaja? Verovatno ne. Ipak, „u svetu u kojem su malo šta mogli da biraju, oni pohađaju časove šekspirologije, zato što su to odabrali” (Atvud, 2017, str. 85). Feliks je bio svestan pozitivnog uticaja njegovog rada na zatvorenike i uživao je posmatrajući „lica koja posmatraju sopstvena lica dok glume svoje uloge – za njega je to bilo neočekivano dirljivo. Prvi put u životu, divili su se sami sebi” (Atvud, 2017, str. 82). Feliks se tada osećao poput pravog Prospera i video sebe kao pokretača pozitivne transformacije. Pri svemu tome, on nije odstupao od svog plana da iskoristi njih, zatvorenike i svoju trenutnu poziciju zatvorskog reditelja da dođe do svog cilja. Za njega je to bila: „...neotvorena kutija, skrivena ispod nekog kamena, obeležena slovom O – Osveta. Nije jasno video kuda ide, ali je morao da veruje da će nekuda stići” (Atvud, 2017, str. 83). Pritom, imao je nameru da tu svoju ideju prikaže u nekom pozitivnom kontekstu, tj. sve što je uradio bilo je sa ciljem da učini dobro zatvorenicima i da doprinese njihovom opismenjavanju (Valdiviesco, 2017, str. 120).

4. Kalibani: *Ti stvorovi mraka*

Bura nije bila prvi komad koji je Feliks pripremao sa svojom zatvorskom trupom. Pre ovog komada, uspešno su pripremili *Julija Cezara*, *Ričarda III* i *Makbeta*. Činilo se da su zatvorenici bez mnogo muke shvatili glavne teme komada: borbu za vlast, izdaju i zločine, jer su prema Feliksovom mišljenju „na sopstveni način već bili pravi stručnjaci za njih” (Atvud, 2017, str. 77).

U *Buri* s druge strane nije bilo borbi. Morao je iz tog razloga da pronade način da im približi delo kako bi ga razumeli. Feliks im predstavlja *Buru* kao priču o zatvorima, zatvorenicima i tamničarima, pa je tako prebacuje u njima poznat svet. Zatvorenici su taj svet mogli da razumeju kao i motiv osvete kod Prospera, ali im je sve drugo bilo jako daleko. To je Feliksu dalo samo veću slobodu u alternativnom sagledavanju i predstavljanju nekih likova Šekspirove *Bure* i jednu prilično otvorenu avangardnu režiju. Da bi ih pridobio da tumače lik Arijela, on im prikazuje ovaj lik kao stranca sa nekog drugog podneblja, stručnjaka za digitalne tehnologije sa posebnim super moćima. Tek kada na ovakav način vide Arijel, zatvorenici pokazuju interesovanje da ovaj lik tumače. Ipak to interesovanje nije ni izbliza isto interesovanju za ulogu Kalibana.

Kada im Feliks ponudi da biraju koji će lik da tumače, čak njih petnaestorica od dvadesetorice zatvorenika biraju lik Kalibana. Oni objašnjavaju svoje razloge činjenicom da se lako identifikuju sa njegovom situacijom i njegovim pokušajima da se suprotstavi svom potčinjenom položaju. Oni kažu: „Kampiramo ga...Svi ga maltretiraju, ali on ne dozvoljava da ga to slomi i govori šta misli...Nije naročito fin momak...Opasan je. Želi da se osveti svima koji ga potcenjuju” (Atvud, 2017, str. 156–157).

Feliks takođe unosi nekoliko različitih perspektiva u tumačenju Kalibana tvrdeći tako da je muzikalan, da voli da peva i igra i da najbolje poznaje ostrvo, da je jako poetičan kada govori o svojim snovima i da želi osvetu jer smatra da mu je Prospero ukrao ostrvo (Atvud, 2017, str. 158).

Dok je Prospero u Šekspirovoj *Buri* u duhu imperijalizma i kolonijalizma porobio Kalibana i nametnuo sebe kao njegovog učitelja tvrdeći da mu time donosi samo dobro, Feliks radi na oslobađanju ovog kolektivnog Kalibana, kojeg simbolizuju i tumače zatvorenici popravnog doma Flečer, tako što ih podučava Šekspiru i pozorištu. Za razliku od Šekspirovog Kalibana koji želi da ukrade Prosperove knjige kako bi mu oduzeo magične moći, Kalibani u *Đavoljem nakotu* dobrovoljno pristaju da uče iz Feliksovih knjiga. Feliks ih kroz pripremu izvođenja *Bure* podučava pozorišnoj umetnosti, a u toj ne tako bliskoj temi ih pridobija time što im kao prvi zadatak daje da pronađu sve psovke koje Šekspir koristi u tekstu i time što im daje dozvolu da ih koriste prilikom pripreme predstave. Na taj način on postiže da zatvorenici usvajaju Šekspirov jezik kao svoj. Za razliku od Šekspirovog Kalibana koji zamera Prosperu kada mu kaže da je jedina korist od njegovog jezika to što je naučio da psuje (Shakespeare, 2003, str. 13), ovaj kolektivni Kaliban otelovljen u likovima zatvorenika sa radošću usvaja psovke i na taj način se bliži Šekspiru i razumevanju svega onoga što je radio (Valdiviesco, 2017: str. 122–123).

Taj kolektivni Kaliban zauzima centralni peti deo romana Margaret Atvud u kojem se autorka poigrava sa tim šta se desilo sa likovima nakon završetka *Bure*. Ona to radi kroz Feliksov poslednji zadatak studentima. Njihov poslednji zadatak se odnosi na to kako su razumeli šta će se dogoditi sa likovima kada se komad završi. Ovo predstavlja veliko odstupanje od originalnog komada. U ovom poslednjem delu Atvudova dodaje nekoliko poglavlja koja govore o mogućim životima likova *Bure* nakon *Bure* i pružaju odgovore na neka neodgovorena pitanja. Tako na primer u pričama zatvorenika Arijel na kraju ne nestaje, već ostaje na zemlji i bori se sa klimatskim promenama (Atvud, 2017, str. 314–316). Antonio se ne kaje i ponovo se udružuje sa Sebastijanom. U povratku nazad sa ostrva njih dvojica ubijaju sve na brodu (Atvud, 2017, str. 317–322). Tim zatvorenika koji je imao zadatak da razmisli o mogućem životu Kalibana nakon završetka priče bio je najmaštovitiji, pa je tako u jednoj verziji Kaliban prikazan kao potpuno sam na ostrvu. U drugoj, on putuje u Napulj gde umire od nepoznate bolesti nakon što Antonio ubija Prospera i Mirandu. U trećoj, oslobođeni Kaliban postaje poznati reper, pošto ga Prospero spoznaje kao svog sina kojeg je dobio sa vešticom Sikoraks (Atvud, 2017, str. 334–340). Miranda postaje naslednik Prosperove magije i sve ih pobeđuje (Atvud, 2017, str. 323–327).

Ovi različiti primeri života posle glavnih likova *Bure* daju mogućnost Margaret Atvud da ponudi neke nove alternative Šekspirovoj *Buri*. Kako ističe Zabus, ovi alternativni zapleti, tj. raspleti, služe između ostalog i da rastave narativnu strukturu i da je preorijentišu. Na kraju ove različite alternativne *Bure*, zajedno sa *Burom* Margaret Atvud potpuno preuzimaju jednu, originalnu (Zabus, 2002, str. 2).

5. Zaključak

Postmodernizam nas je naučio da nema čitanja bez ponovnog pisanja, tj. interpretacije, kao i da je problem pisanja nečeg novog izazov svim piscima. Može se reći da je situacija bila slična i u Šekspirovo doba, imajući u vidu da je većina njegovih komada ili bar delova pozajmljena od autora italijanske renesanse, francuskih romansi ili od nekih drugih elizabetanskih autora. Ipak, današnje globalno intertekstualno shvaćanje dovelo je do obaveznog čitanja jednog teksta naspram drugog, a sam pritisak ka originalnosti postao je značajno dramatičniji. Tekstovi su postali kompleksniji i meta-tekstualni zato što zapleti nisu više mogli da ponude nešto novo. Uz sve to, odjeci iz polja kulturnih studija, feminizma, novog i starog istorizma i postkolonijalizma učinili su iskustvo čitanja i interpretiranja dela višedimenzionalnim činom. Zbog toga, adaptacije koje su deo Hogart projekta predstavljaju reakcije na Šekspira, a njihov fokus nije na priči, već na zapletima i preokretima u priči koji su pokazali najznačajnije teme u izučavanju Šekspira danas, poput rodnih uloga i odnosa, anti-semitizma, rasne netolerancije, izolacije, eksploatacije, autoriteta i legitimiteta (Percec, 2018, str. 296–297).

Davolji nakot je efikasan u pružanju komentara na originalni komad, transformaciji nekih likova i analizi tema poput (post)kolonijalizma koja je relevantna i danas. Ovo delo to postiže primenom moderne kritičke perspektive i uplitanjem zatvora kao mesta dešavanja radnje. Različitim temama, likovima i mestima odvijanja radnje, ova adaptacija obogaćuje svet *Bure* i ispunjava praznine koje su prethodno ostale neispunjene i neistražene. Ova alternativa Šekspirovoj *Buri* ispituje na koji način su teme prikazane u originalnom komadu i zašto su interesantne za adaptacije u savremeno doba.

Autori dva različita doba, Šekspir i Atvud, zasigurno imaju različita poimanja vrednosti i kroz različite perspektive posmatraju određena pitanja postavljena u *Buri*. Ipak, jedno pitanje koje se nalazi u središtu oba teksta je ideja o udaljenom *drugom*, u *Buri* o Kalibanu, a u *Davoljem nakotu* o njegovoj kolektivnoj manifestaciji kroz grupu zatvorenika popravnog doma Flečer. Činjenica je da jedan lik postoji samo u okviru komada koji se izvodi unutar popravnog doma Flečer. Ovaj lik ne postoji u svetu romana *Davolji nakot*. Kaliban nema svog para izvan zatvora. To dovodi do zaključka da isključivanje Kalibana iz romana Margaret Atvud surovo oslikava njegovu dehumanizaciju u Šekspirovom komadu.

Literatura

- Atvud, M. (2017). *Davolji nakot*. Prev. Aleksandra Čabrja. Beograd: Laguna.
- Atwood, M. (2016). A Perfect Storm: Margaret Atwood on Rewriting *The Tempest*. *The Guardian*, September 24, 2016. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/books/2016/sep/24/margaret-atwood-rewriting-shakespeare-tempest-hagseed>.
- Brown, P. (1994). This Thing of Darkness I Acknowledge Mine: *The Tempest* and the Discourse of Colonialism. In J. Dollimore, A. Sinfield (Eds.), *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism* (pp. 48–71). Cornell University Press.
- Cartelli, T. (1999). *Repositioning Shakespeare: National Formations, Postcolonial Appropriations*. London and New York: Routledge.

- Cooper, B. (2015). Intersectionality. In L. Disch, M. Hawkesworth (Eds.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (pp. 385–406). Oxford: Oxford University Press.
- Desmet, C., & Iyengar, S. (2015). Adaptation, Appropriation, or What You Will. *Shakespeare*, 11 (1), 10–19.
- Dolan, F. E. (1992). The Subordinate ('s) Plot: Petty Treason and the Forms of Domestic Rebellion. *Shakespeare Quarterly* 43(3), 317–340.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge.
- Kott, J. (1964). *Shakespeare our Contemporary*. London: Methuen.
- Kunat, J. (2014). “Play me False”: Rape, Race and Conquest in *The Tempest*. *Shakespeare Quarterly*, 65(3), 307–327.
- Leitch, T. (2012). Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What does it Matter? In D. Cartmell (Ed.) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (pp. 87–104). West Sussex: Blackwell Publishing Ltd.
- Percec D. (2018). The Canadian *Tempest*, Margaret Atwood and Shakespeare Retold as Hag-Seed. *Caietele Echinox*, 34, 295–307.
- Ridge, K. (2016). “This Island's Mine”: Ownership of the Island in *The Tempest*. *Studies in Ethnicity and Nationalism*, 16 (2), 231–245.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.
- Shakespeare, W. (2003). *The Illustrated Stratford Shakespeare*. London: Chancelor Press.
- Valdiviesco, S. M. (2017). Shakespeare Our Contemporary in 2016: Margaret Atwood's Rewriting of *The Tempest* in *Hag-Seed*. *Sederi*, 27, 105–129.
- Valdiviesco, S. M. (1998). Double Erasure in *The Tempest*: Miranda and Postmodern Critical Discourse. *Sederi*, 9, 299–304.
- Zabus, C. (1985). A Calibanic *Tempest* in Anglophone and Francophone New World Writing. *Canadian Literature*, 104, 35–50.
- Zabus, C. (2002). *Tempests after Shakespeare*. New York: Palgrave.
- Zajac, P. J. (2020). Prisoners of Shakespeare: Trauma and Adaptation in Atwood's *Hag-Seed*. *Studies in the Novel*, 52 (3), 324–343.

Violeta M. Janjatović

**AN ALTERNATIVE TO SHAKESPEARE'S
“THE TEMPEST”: WHERE IS CALIBAN IN MARGARET
ATWOOD'S NOVEL *HAG-SEED*?**

The end of the 20th and the beginning of the 21st century saw the publication of many studies, interpretations, and adaptations of Shakespeare's play “The Tempest.” One of the most significant recently published adaptations is the novel *Hag-Seed: The Tempest Retold*, by the Canadian author Margaret Atwood, created as a part of the Hogarth Press project and in celebration of the 400th birthday anniversary of William Shakespeare. The “Hag-Seed,” or the “devil's seed,” an insult that Prospero directs to Caliban alluding to his origin, and at the same time the title of Atwood's novel, unequivocally

indicates to readers that the topic of this alternative Shakespeare's "Tempest" might be Caliban. However, while most of the characters in Shakespeare's play are easily recognizable in this adaptation set in the contemporary Canadian society, the character of Caliban is disembodied, fully reconstructed, and it indirectly reaches readers through the voices and characters of the Fletcher Correctional Center inmates. Analyzing *Hag-Seed: The Tempest Retold* from the perspective of postcolonial literary criticism, this paper concludes that Atwood's exclusion of Caliban from the world of its adaptation cruelly depicts his dehumanization and the status of the "other" in Shakespeare's play. The inmates easily identify with Caliban, his predicament, his subordinate position and attempt to oppose it. Demonized and marginalized by the society in which they live, they are also distant and unwanted "other" in the world of this modern "Tempest." Relying in the analysis on a newer theory of adaptation according to which it is a creative process whose basic premise is to preserve the story from the original literary work, but also to create a new reading, and to suit the adaptation to an alternative purpose, function or environment, this paper examines the concept of the "other" and analyzes its transformation in the new environment.

violetavesic@gmail.com

ХАМЛЕТ У СФРЈ: ПРЕСТАВА 'ХАМЛЕТА' У СЕЛУ МРДУША ДОЊА КАО БРЕШАНОВА АЛТЕРНАТИВНА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ХАМЛЕТА¹

Апстракт: Рад се бави односом Шекспировог *Хамлета* из 17. века и драме *Представа 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња* Ива Брешана из 20. века. У раду се анализира на које све начине Брешан ствара једног новог, алтернативног *Хамлета* у контексту социјалистичког југословенског друштва, како приказом догађаја и односима међу ликовима, тако и на тематско-мотивском плану (критика политичке стварности), те у директним цитатима и карневалистичким пародирањима текста драме *Хамлет*. Чак и када су ови елементи дословно пренети, другачије их читамо због окружења у коме су дати, те нам Брешан на овај начин нуди једно алтернативно читање Шекспирове драме. Компарирајући *Хамлета* и *Представу 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња* као политичке драме, коришћења технике *позоришта у позоришту*, те присуства карневалистичких елемената и ироније, покушавамо да откријемо интертекстуални процес алтернатије драме ренесансне Енглеске у драму социјалистичке Југославије.

Кључне речи: *Хамлет*, *Представа Хамлета у селу Мрдуша Доња*, Шекспир, Брешан, алтернативе.

Увод

*Шта ти мислиш, ако је он тамо из нике капиталистичке
Енглеске, да је зато бог!*
(Брешан, 1965: 11)

Виљем Шекспир био је ренесансни песник и драматург. Међутим, данас када кажемо *Шекспир* за нас то више не представља само енглеског аутора, већ цео један феномен који се везује за њега и који превазилази границе књижевности као уметности. Шекспирова дела вековима су изазивала интертекстуалне² одговоре аутора различитих епоха. Шекспир је постао бренд у 21. веку. Како Александра Манчић истиче, „Шекспир и Сервантес су два аутора који у

¹ Ово истраживање подржало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор бр. 451-03-9/2021-14/200165).

² Под интертекстуалношћу (термин је у науку о књижевности увела Јулија Кристева) подразумевамо преплитање и утицаје других текстова у оквиру датог текста. Увођењем овог појма у науку о књижевности текст се више не посматра као статичан и аутономан, већ се на њега гледа као на динамичну структуру у релацији са другим текстовима.

21. веку постају универзални симбол уметника као критичке свести друштва“ (Манчић, 2017: 1). Ипак, узимајући у обзир *ефекат лавине* који је Шекспирово дело изазивало од свог настанка до данас, уочавамо да узимање Шекспира за симбол уметника који критикује друштво није тековина 21. века, већ је ово једно од обележја овог писца од раније. Потврду за то налазимо управо у драми Ивана Брешана *Представа ‘Хамлета’ у селу Мрдуша Доња* из 1965. године.

У овом раду приступићемо читању Шекспировог *Хамлета* и Брешановој драми, а са циљем да укажемо на универзалност друштвених проблема које је још Шекспир уочио. Најпре ћемо истаћи кључне проблеме Шекспирове трагедије *Хамлет*. Уочавајући интертекстуалне релације, покушаћемо да објаснимо однос Брешанове драме *Представа „Хамлета“ у селу Мрдуша Доња* и Шекспировог предлошка, са посебним освртом на појам политичке драме у оваквом контексту, на специфичан мотив позоришта у позоришту, као и на присутност поступка карневализације.

Шекспиров *Хамлет*

„Хамлет, разумете ли ви, значење те речи? — она је велика и дубока: то је човечов живот, то је човек, то сте ви, то сам ја, то је сваки од нас, мање или више, у узвишеном или смешном, али увек у јадном и тужном смислу“

(Бјелински, 1953: 165)

Као и сам Шекспир, и његов *Хамлет* постао је универзални симбол. За нас данас *Хамлет* је синоним за човека у тешкој дилеми, интроверта који проблеме дубоко проживљава и много више промишља него што дела, интелектуалца који не успева да се прилагоди обичајима средине у којој живи. Наратив је, углавном, опште познат – *Хамлету* умире отац, мајка се преудаје за стрица; *Хамлет* сумња да је за очеву смрт одговоран стриц и жели да то и докаже, те освети оца; деструктивна моћ ове намере води до опште трагедије у којој, на крају, страда и сам *Хамлет*. Ипак, управо због тога што нам је *Хамлет* толико познат, склони смо да ову драму и сам лик протагонисте олако и стереотипно тумачимо, односно прилазимо му површно и с одређеном врстом подражавања. Овај проблем је уочила и Владислава Гордић Петковић, која каже да „критичко мишљење неминовно застарева – мењају се поставке и приступи, исходи и циљеви – али зашто онда опстају некреативне синтезе и ходање по туђим траговима? Како то да се тврдоглаво уврежују априорне тематизације, које, рецимо, *Хамлета* виде или као романтичног хероја или као *обавезно универзалног* јунака који баш у свему кореспондира са такозваним модерним човеком? Откуд толика потреба да се мртво мишљење качи на живо ткиво текста?“ (Гордић Петковић, 2004: 1) Дакле, иако смо и сами склони, како смо на почетку поглавља и рекли, да *Хамлета* сматрамо универзалним симболом, размишљење Владиславе Гордић Петковић сматрамо апсолутно легитимним и узимамо га као упозорење на то какве су грешке могуће у једностраном тумачењу.

чењу овако значајног и комплексног књижевног лика. Поглед на Хамлета као универзални симбол отвара прегршт могућности за корелацију са књижевним остварењима различитих епоха, али исто тако носи и опасност од стереотипног тумачења овог књижевног лика, што се мора предупредити сталним упливом нових, модернијих тумачења у најразличитим контекстима.

Кључно питање које се поставља када је у питању *Хамлет* (а и Шекспирова дела у целини) је – шта је то што их чини свевременим и увек актуелним? Никола Милошевић истиче да: „Савремени човек мора осетити у овој трагедији нешто што му је и у психолошком погледу познато и блиско. Компликовани и неадекватни начин реаговања Шекспирова јунака јавља се и у условима савременог живота, поготову тамо где јединка долази у сукоб с друштвеним и приватним околностима којима није дорасла.“ (Милошевић, 1973: 11) А будући да сваки друштвено-политички систем тежи задовољавању масе, а резултује угњетавањем појединца, лик Хамлета постао је симбол човека који види даље од тренутка у коме живи. Хамлет је немоћан, с једне стране гоњен жељом за осветом, тежњом да истина изађе на видело и правда буде задовољена, а, с друге стране, везан спознајом да сваки његов даљи поступак не води разрешењу, већ даљем насиљу, моралном пропадању и уништењу. Хамлет је у непрестаној борби између посматрања и процењивања себе самог, и у ствари проживљавања онога што му се дешава. Као да сваки сопствени доживљај и поступак мора да процени уз извесно удаљавање од тог доживљаја, покушавајући да ствар сагледа из више углова, тиме је релативизујући. Код њега је стално присутна та дистанца, и управо је иронијски однос према себи оно што га чини блиским и пријемчивим читаоцима 21. века.

Шекспиров *Хамлет* свакако спада у класик светске књижевности и као такав, саставни је део образовања и културе широм света. Наставши још у доба ренесансе, ово дело је неминовно било предмет безброј тумачења, препричавања, интерпретирања и прерада. Сама чињеница да је у питању дело писано за позориште нам говори да је *Хамлет* од самог почетка био вишеструко интерпретиран (свака промена глумца, промена глумачке трупе, места извођења, сценографије итд. представља промену у интерпретацији самог дела). Управо стога ми и можемо говорити о *Хамлету* који превазилази Шекспирове оквире. Милена Драгићевић каже да: „Свака национална културна политика настоји да својој јавности приближи и дела светских класика, па се тако и Шекспирова дела често симплификују и прерађују у различите трансмедиијалне наративе.“ (Драгићевић Шешић, 2017: 147) И заиста, *Хамлет* као наратив се може читати из различитих перспектива, те се често дешава да аутори извуку само један детаљ из драме (на пример, само лик Офелије често је био инспирација за песнике, сликаре, композиторе) и од тога створе сопствено уметничко дело. Овај наративни потенцијал Милена Драгићевић објашњава на следећи начин: „Тако се ‘Хамлет’ може читати као акциона драма, љубавна прича, трилер (‘мишоловка’), политичка и геополитичка драма, филозофско позориште“ (Драгићевић Шешић, 2017: 147).

Једно од „читања“ *Хамлета* дао је и југословенски драматург Иво Брешан у својој драми *Представа ‘Хамлета’ у селу Мрдуша Доња*, која је доби-

ла и своју филмску екранизацију. Брешаново дело хамлетовску проблематику смешта у хрватско Загорје и двадесети век у деценијама након Другог светског рата, обојеним социјалистичким режимом. Брешан као да је овим својим делом желео да демонстрира тврдњу Николе Милошевића да: „Хамлетову актуелност умногоне чини и снажан морални протест који прожима и носи читаву структуру дела. Може се рећи, мало патетично, али тачно, да докле год у свету буде сличних неправди и сличне моралне осетљивости, дотле ће Шекспирова драма узбуђивати човекову свест.“ (Милошевић, 1973: 11)

Са жељом да оправдамо горе наведени Милошевићев став и сместимо Брешанову драму у хамлетовски „свет приче“, у наредним поглављима ћемо се бавити интертекстуални „миграцијама“ *Хамлетових* елемената из Шекспирове драме у *Представу ‘Хамлета’ у селу Мрдуша Доња*.

Брешанов Хамлет

*Бити ил’ не бити, то је овдје, знате, више једна онако типична наша, балканска, хајдучка алтернатива, у духу наше свијетле традиције:
Или ћу га ја њему, или ће га он мени.
(Брешан, 1965: 26)*

Драма *Представа ‘Хамлета’ у селу Мрдуша Доња* представља прво дело Ива Брешана и настала је 1965. године. Ипак, иако ова драма представља прво дело које је Брешан написао, она није и његово прво штампано дело. Наиме, *Представа ‘Хамлета’ у селу Мрдуша Доња* стајала је у фиоци до 1971, што можемо објаснити аутоцензуром и тадашњом политичком ситуацијом у Југославији. Овај Брешанов поступак додатно осликава време о коме он говори и које гротескно приказује у својој драми. Међутим, већ две године након изласка драме из штампе, Брешан је прилагођава у сценарио за истоимени филм. Наредне, 1974. године, излази филм *Представа ‘Хамлета’ у селу Мрдуша Доња* у режији Крста Папића. Поред ове филмске екранизације, драма се од 1971. године до данас активно изводи на сценама хрватских, босанских и српских позоришта, и, као и Шекспиров *Хамлет*, њена актуелност не јењава.

Настанак драме *Представа ‘Хамлета’ у селу Мрдуша Доња* може се објаснити „ефектом лавине“ који је у наратологију увела Мари Лор Рајан (Ryan, 2013). Наиме, Шекспиров опус је још од свог настанка изазивао различите трансфикционалне и трансмедиијалне одговоре, његове драме биле су инспирација сликарима (*Офелија* Џона Еверета Милеа, *Ромео и Јулија* Френка Диксија, *Три вештице* Хајнриха Фуслија итд), композиторима (*Ромео и Јулија* Петра Иљича Чајковског, *Магбет* Ђузепеа Вердија, *Сан летње ноћи* Феликса Менделсона), а посебно писцима и песницима (*Офелија* Артура Рембоа, *Бука и бес* Вилијема Фокнера, *Врли нови свет* Олдоса Хакслија итд.). Развојем различитих медијских платформи у 21. веку, знатно се увећава и број различитих трансмедиијалних адаптација Шекспирових дела – филмови, серије, као и ани-

миране екранизације бројније су него икад. Свему овоме можемо придодати и мноштво стрипова и компјутерских игрица које тематизују елементе из Шекспирових драма.

Драма *Представа 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња* настала је поступком трансфикционалности, односно преласком фикционалних ентитета из једног књижевног дела у друго, односно у оквиру истог медија – писане речи. Мотиви из Шекспировог *Хамлета* су у Брешановој драми присутни на више нивоа и више различитих начина. Наиме, у *Представи 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња* Шекспиров *Хамлет* бива вербално интерпретиран од стране једног мештана Мрдуше Доње – Шимурине, који је игром случаја у Загребу гледао представу и желео да је преприча својим земљацима по повратку у село. Заинтригирани Шимуринином причом, а приморани од стране месног одбора, Мрдушани одлучују да спреме и изведу *Хамлета* на сопственој сцени, али када схвате да је комад претежак, мењају га, те ово представља другу интерпретацију *Хамлета* у оквиру ове драме. Међутим, „хамлетовски“ заплет присутан је и у животима самих мештана, односно „глумаца“ *Хамлета*. Младом Јоци Шкоку (пандан Хамлету) хапсе и затварају оца под оптужбом да је украо задружне паре, те отац моли Јоцу да открије истину и спере љагу с његовог имена. Иза крађе стоји секретар партијског актива који води главну реч у селу, Букара (пандан Клаудију). Он се повремено виђа са похотном удовицом Мајкачом (пандан Гертруди), окупљен је са богаташем Пуљом (пандан Полонију) у чију је ћерку Анђу (пандан Офелији) заљубљен Јоцо. И док Букара и Пуљо користе Анђу да сазнају Јоцине намере, Јоца користи позоришну сцену да истера истину на видело. Дакле, у *Представи 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња* шекспировски мотиви присутни су у три нивоа, односно на три различита начина. Брешан је дао три различита *Хамлета* у оквиру свог дела – једног - како га разуме сељак из Загорја, другог - како га ствара сељак из Загорја по узору на свој живот, и трећег – како га живи сељак из Загорја средином двадесетог века.

Представа 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња нам пружа ново, другачије разумевање оригиналног дела, али је, притом, свест о предлошку присутна. На тај начин можемо разумети Шимуринио препричавање, као и саму представу коју Мрдушани спремају. Ове две интерпретације *Хамлета* експлицитно се везују за Шекспирово дело, али је средина у којој се јављају, колико у својој сржи слична, толико у својој појавности различита од шекспировске, да добијамо загорско тумачење и разумевање *Хамлета*, односно један потпуно нови поглед на општепознати класик. Ово нас наводи да поставимо питање које поставља и Милена Драгићевић Шешић: „да ли је Шекспирово дело – Шекспирово дело, без обзира у ком је друштвено-политичком систему објављено?“ (Драгићевић Шешић, 2017: 145) Присутан је и аспект Брешановог дела који говори о животима самих мештана који пролазе кроз хамлетовске ситуације и дилеме. Иако овај наративни слој садржи бројне алузије на Шекспировог *Хамлета* (сама подела улога мештанима указује на њихове карактере), овај аспект приче садржи бројне разлике у односу на литерарни предлошак (смештање у потпуно нови хронотоп, изостанак „едиповског“ аспекта главног

лика, другачији расплет итд). „Преузимањем управо познате приче Брешан је кроз њу желио проговорити о причи о темељном злу у људима, које уништава све оно добро, о покварености која уништава идеале користећи владајући политичку парадигму. На тај је начин Брешан створио оригинално дјело које свједочи о примитивизму, глупости и покварености једног састава и времена.“ (Пењак, 2011: 110)

Политичка драма

Нешто је труло у држави Данској.
(Шекспир, 1959: 29)

Радња *Представе 'Хамлет' у селу Мрдуша Доња* смештена је у хрватско Загорје и средину двадесетог века. То је време у коме пољопривредна добра припадају заједници, новцем управљају задруге, одлуке о будућности села доносе партијски руководиоци. Култура је присутна као дубоко контролисана, социјалистички индоктринирана, а пре свега суштински тешко доступна људима који живе у кршевитим сеоским крајевима СФР Југославије. То и Брешан јасно истиче кроз реакције народа, који културу доживљава као нешто страно и потпуно одвојено од њиховог свакодневног живота:

Ај' липо у божју стрину, ти и култура и просвита! (Брешан, 1965: 2)

Може ли се том културом 'шеница поћубрити, а, Миле? (Брешан, 1965: 2)

А оћеш ли ти мисто менека копати, ако се ја будем просвићива? (Брешан, 1965: 2)

Сместивши своје ликове у овакав хронотоп, време комунистичког политичког уређења, које је са собом носило бројне лоше појаве и друштвене аномалије, Брешан их критикује служећи се различитим драмским поступцима. Управо на основу овога, *Представу 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња* можемо окарактерисати као политичку драму. „Политичко позориште означава оне драме које тематизују актуелне политичке садржаје и усмерене су на остваривање одређених политичких циљева.“ (Живковић, 1992: 619) Будући да и сам Шекспир често за централно место у својим драмама бира управо политичку тематику, нимало не чуди што се Иво Брешан одлучио за *Хамлета* као предлог за своју драму. Ана Пењак истиче да је Шекспир незаобилазан када говоримо о политичком позоришту, те да су „*Хамлет, Магбет, Краљ Лир*, трилогија *Хенри VI*, али и *Мјера за мјеру*, те *Олуја* само дио краљевских, тј. повијесних драма, *histories*, у којима је политика средишња тема.“ (Пењак, 2011: 107) У самом *Хамлету*, бројни су коментари Шекспирових јунака које можемо тумачити као политичку критику, анимозитет према друштву и времену у коме је драматичар живео:

Ово време је изашло из зглоба. О проклетство, срам, што сам рођен да га ја поправљам сам! (Шекспир, 1959: 37)

Бити поштен, какав је данас свет, значи бити одабран између десет хиљада.

(Шекспир, 1959: 49)
*Јер у ово време гнојаво од греха,
врлина мора порок молити
за опроштај.*
(Шекспир, 1959: 96)

Тако видимо да је и драмски предложак који Брешан користи за своју драму у којој критикује комунизам као друштвено уређење, такође препун алузија на лоше појаве у елизабетанско доба. Није ли познати разговор између два гробара у *Хамлету*, који се спремају да сахране Офелију, одлична, донекле и духовита, критика властеле и закона који су донети на штету обичног човека?

ДРУГИ ГРОБАР: Али, је ли то по закону?
ПРВИ ГРОБАР: Дабогме да је по закону; по закону о прегледу лешева.
ДРУГИ ГРОБАР: Хоћеш ли да ти кажем истину? Да ово није била отмена гос-поња, она не би била сахрањена по хришћанском обреду.
ПРВИ ГРОБАР: Е, сад си рекао како ваља. Утолико жалосније што великаши имају на овоме свету више права да се даве и вешају но њихова браћа у Христу. - Хајде, ашове! Нема старије властеле од баитована, копача и гробара; они настављају Адамов занат.
ДРУГИ ГРОБАР: Зар је он био властелин?
ПРВИ ГРОБАР: Па он је први руковао оруђем.
ДРУГИ ГРОБАР: Е да, није руковао!
ПРВИ ГРОБАР: Шта! Да ти ниси незнабожац? Како ти разумеш Свето писмо? Свето писмо каже: Адам је копао. А је ли могао копати без руке и оруђа?
(Шекспир, 1959: 127)

Актуелност Шекспировог *Хамлета*, поред осталог, лежи и у томе што се критике које главни протагониста драме немилосрдно и са бруталном искреношћу упућује свима, сасвим лако могу пренети и на друге друштвене системе у најразличитијим временским епохама, што Иво Брешан зналачки користи. То је због тога што је Шекспир мајсторски успео да продре у универзалне проблеме људске природе, а самим тим и друштвених заједница у којима се нужно појављују стереотипне аномалије, иако су политичка уређења у изузетно удаљеним временским епохама, наизглед, потпуно другачија. Не може ли се Хамлетов опис Розенкранца позајмити за објашњење неког административног пискарала које се бори за свој положај у комунистичкој Југославији, четири века касније, у времену у којем ствара Иво Брешан?

РОЗЕНКРАНЦ: Сматрате ли ви мене за сунђер, господару?
ХАМЛЕТ: Да, господине, који упија у себе краљев лик, и његове награде, и његове налоге. Уосталом, такве слуге најбоље и служе једном краљу. Он их држи као што мајмун држи орах у ћошку своје вилице, он их најпре узме у уста, да их ту чува, и да их, најзад, прогута. Кад му треба оно што сте ви накупили, он вас само стегне, и ви сте опет суви, мој сунђеру. (Шекспир, 1959: 101)

Брешан, дакле, бира једну овакву драму која у себи већ садржи одређена општа места која се врло лако могу употребити као предложак за политичке

конотације доба у коме Брешановог ствара. Говорећи о погодности Шекспирових драма за ефектно тумачење политичких ситуација било ког времена, Џон Беили исправно запажа: „Ниједан републиканац не би могао тражити бољи текст за беседу против монархије и аристократије него што пружају ови комади.“ (према Недић 1978: 23) Већина ликова Брешанове драме дата је као карикатура појава које је изнедрио један политички систем, па тако добијамо фигуру једног Букаре који се чак и у односу на Шекспира поставља у складу са функцијом која му припада у политичкој хијерархији:

БУКАРА: Не бери бриге, друшкане. Шта онда ако је он тамо у никој буржоаској Енглеској писац! Ја сам зато тута, у једној социјалистичкој земљи секретар партијског актива. Само ти поправи, а он може да ти пуше отрага. (Брешан, 1965: 16)

Чак и када се дискутује о књижевном лику Хамлета и како га прилагодити сеоској изведби представе, све се посматра кроз призму политичког опредељења:

МАЧАК: Другови, ја би се ништо надовеза на дискусију друга секретара ... Ја мислим да би тај Амлет триба бити један позитиван друг и руководица, који се бори за права радног народа. Не може он тута да буде ники принц, престолонаследник, што ти га ја знам, ки шта је бија, речемо казти, друг... овај... краљ Петар. То није на линији наше Партије. Трибало би и то проминити. (Брешан, 1965: 17)

Читава плејада ликова који представљају алузије на нуспојаве комунистичког уређења заједно чине колективног јунака којег је Брешан креирао не би ли створио слику средине у којој се стиче застрашујући утисак „да негативци и даље остају некажњени, да су сви они који се крећу супротним смјером од оног водећег, политичког, већ унапријед осуђени на пропаст“ (Пењак, 2011: 119). Ваља истаћи да се лик учитеља Шкунце, као јединог образованог човека у селу Мрдуши, може посматрати као лик резонера и он се, на неки начин, издваја од друштва које је Брешан створио у овој средини и које функционише као један колективни јунак. Учитељ има способност да ситуацију сагледа реално, али кроз његове поступке се такође види очај и безизлазност лоше постављеног политичког механизма. Иако свестан да је све што се одиграва лоше, учитељ није лик који активно дела, животно искуство га је научило да у таквој расподели исправно свакако не може победити. Шкунцо нерадо приступа организацији представе, а изузетно је занимљив његов говор у страну. Иронични коментари (који умногоме неодољиво подсећају на коментаре које Хамлет неретко даје у Шекспировом класику) након којих стичемо утисак да остали јунаци драме или не могу да их чују или их не разумеју, заправо циљају на разумевање од стране читаоца или гледаоца, а не ликова у драми који су око њега:

ШКУНЦА: Браво! Толико је далеко од Шекспира, да он може сасвим мирно у гробу спавати. (Брешан, 1965: 28)

ШКУНЦА: Ах, да! Опростите! То је опет утјецај оног старог конзервативца.

„Офелијо, иди у самостан!“ *Имате право! Могао би да је пошаље рецимо, рецимо... на радне акције. То ћемо промијенити...* (Брешан, 1965: 29)

Кроз своје дело, Иво Брешан води једну озбиљну политичку борбу, трудећи се да пародира и извргне руглу све оно што сматра погрешним, а неминовно примећује у свом окружењу. Темељно се бавећи *Представом 'Хамлета'* у селу *Мрдуша Доња*, а нарочито њеним одредницама које је сврставају у политичку драму, Ана Пењак запажа да је „естетика дјела подређена политичкој борби до те мјере, да је Брешан казалишну форму претворио у праву идејну расправу“ (Пењак, 2011: 109).

Истакли бисмо један изузетно занимљив моменат за тумачење у Брешановој драми, где се између две слике у комаду јавља одсечак из радио емисије која се, наизглед сасвим случајно, чује у позадини и уводи нас у даља дешавања у овом комаду. Овде се аутор на интригантан начин послужио техникама документарности и псеудодокументарности и кроз речи радио спикера који извештава о успесима/ неуспесима различитих адаптација Шекспира на подручју СФРЈ и одјецима тих адаптација код критике, заправо имплицитно говори о односу према уметности у доба комунизма и великом проблему где уметност заправо представља само оно што је „погодно“. Поред осталог, радио спикер у овом интермецу изговора и следеће:

Без обзира што се ради о једном прослављеном казалишном дјелу, које спада у врхунска остварења свјетске литературе, и о без сумње његовој успјелој сценској реализацији, не можемо а да не доведемо у питање репертоарну политику ове наше реномиране казалишне куће. У вријеме великих и по наш народ судбоносних друштвених збивања, окупације, народноослободилачке борбе, изградње и обнове, на темељите измјене друштвеног система, бавити се класичним дјелима свјетске књижевности, без обзира колико су она позната и велика – не значи ли то у становитом смислу и немоћ једног казалишта да се укључи у токове друштвеног развика и није ли то на један одређени начин његово затварање у себе. Ограђивање и дистанцирање од наше друштвене стварности, као и његово служење самоме себи. (Брешан, 1965: 45)

Оваквим поступком Брешан даје још једну димензију проблематици којом се бави у својој драми, још боље осликава амбијент у којем се стварала култура тадашњег времена и гради атмосферу за догађаје који ће уследити у самој драми.

Поглавље о *Представи 'Хамлета'* у селу *Мрдуша Доња* као политичкој драми закључили бисмо размишљањем Ане Пењак, са којим смо у потпуности сагласни, јер на прави начин сагледава потенцијал Шекспировог дела које увек, у сваком времену, инспирише на стваралаштво које ће се бавити актуелним друштвеним проблемима: „Да се данашње друштво и даље служи Шекспировим текстом *Хамлета*, може се захвалити чињеници да тај текст није нужно повезан са првобитним контекстом у којему је настао. Друштво које се данас њиме служи, примјерице попут управо Иве Брешана, одјељује га од његовог изворног контекста дајући му нови контекст овог друштва, те на тај начин

текст поприма ново значење у новом времену. Велика су дјела, међу којима и *Хамлет* заузима своје мјесто, неисцрпива; сваки нараштај их разумјева на свој начин, што значи да у њима читатељ проналази нешто чиме би разјаснио аспект својега искуства“ (Пењак, 2011: 113).

Позориште у позоришту

*И једанпут тако бане ти код Амлета ника
културно-умјетничка секција шта изводи приредбе.
(Брешан, 1965: 7)*

Још једна од заједничких карактеристика Шекспировог *Хамлета* и Брешанове драме је појава „позоришта у позоришту“, односно, да у оквиру саме драме ликови играју представу. У *Хамлету* је у питању такозвана *Мишоловка*, која за циљ има да код Клаудија и Гертруде изазове грижу савести и признање кривице за учињен злочин, док у *Мрдуши*, како и сам назив драме каже, ликови спремају *Хамлета*. Занимљиво је да се у оквиру Брешановог дела јавља још један ниво, интригантан поступак који бисмо могли назвати „позориште у позоришту у позоришту“. Наиме, сами ликови драме (и филма) се баве припремом позоришне представе у оквиру које треба да глуме ликове који се баве припремом позоришне представе. Како код Шекспира позориште треба да призове и изнесе на видело истину о убиству Хамлетовог оца, тако код Брешана адаптација, увежбавање и изведба представе спонтано на површину избацују истинско лице и праве особине „глумаца“.

Играње *Хамлета* вишеструко омогућава приказивање психологије друштва у коме се драма дешава, али и метафоричку и симболичку карактеризацију ликова. Потреба за прилагођавањем Шекспировог текста и сама адаптација сеоског учитеља Шкуне слика социјалну средину у коју је Брешан сместио *Представу 'Хамлета'*.

*Или јесам или ти га нисам,
Нити знадем ко сам, нити ди сам,
Ил ћу бити или ти га нећу.
Ил ћу упаст у невољу већу.
Аој, краљу, пљунем ти у лице,
Зашто газиш народне правце?
Оди амо, бога ли ти твога,
Па да видиш, брајко, ко ће кога.
Кад те моја кујица пропара,
Неће теби трибати ликара.
Нећеш нашег уживати труда,
Нег ћеш исти од лабуда муда... (Брешан, 1965: 26)*

Наведени цитат представља обраду познатог Хамлетовог монолога који почиње речима: “Бити ил’ не бити“ и једно је од главних филозофских упоришта Шекспирове драме. На овом месту Хамлет контемплира о смислу чове-

ковог живота, о супротстављености двају принципа – принципа борбе и принципа трпљења, као и о самој смрти (чији је мотив свеprisутан у Шекспировом *Хамлету*). Међутим, Мрдушани нису способни за хамлетовске рефлексije, већ овај класични монолог снижавају, упрошћавају, банализују и вулгаризују. Монолог представља комбинацију њихових свакодневних расправа у вези са некадашњом монархијом, претњи и псовки на дијалекту, и све то у десетерцу, у духу народне поезије.

Као што смо поменули, сама расподела улога смешта Брешанове ликове у одређене типове. Овај интертекстуални моменат код читаоца аутоматски активира одређени оквир који везујемо за Шекспировог лика, те његове кључне особине и његово место у драми везујемо за лика из Брешанове драме. Када сеоски младић Јоцо Шкоко коме су неправедно ухапсили оца под оптужбом крађе добије улогу Хамлета, читалац, осим што налази сличности у заплету (обојица желе да освете оца и дођу до истине и правде), Јоцином лику приписује и друге Хамлетове особине. Тако Анђу перципирамо као наивну, невину сеоску девојку која страда растрзана између љубави према Јоци и послушности и оданости према оцу. Букара је бескрупулозни моћник који, попут Клаудија, уништава Јоциног оца зарад сопствене користи. Ликови Пуља, Мачка и Мајкаче слабије су профилисани и углавном се везују за једну кључну особину ликова које у *Хамлету* интерпретирају (Мајкача је сладострасна удовица, Мачак је бескичмењак и улизика, а Пуља је класичан продукт комунистичког система – докопао се одређеног места у друштву и ретко је активан, искључиво кад му је положај угрожен).

Појава „позоришта у позоришту“ сама по себи увек представља вид метапоетичке рефлексije, односно аутопоетички коментар. Аутор драме пише о стварању драме. Питање стварања и извођења драме увек са собом носи питање места позоришта у друштву, али и у животу човека. Позоришна глума, иако представља игру, маску и привид, у својој сржи носи порив за истином. Као и лудило — *Лудило често срећно погоди и оно што памет и здрав разум не могу успешно да савладају* (Шекспир, 1959: 50), и глума је често начин да се истина изнесе, а да се за то не сносе последице. Глума и позориште, као игра, дају нам могућност да будемо неко други и кажемо ствари које и не бисмо, омогућава нам да се понашамо другачије у односу на друштвене норме (о карневализацији видети у следећем одељку) и свест о томе присутна је и у *Представи 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња*:

*ПУЉО: Погледајте, људи, Полонија,
Што би цилог вола сам изија.
Краљ га увик... Краљ га увик... Како оно?
Аха!*

*Краљ га увик до себека диже,
Јербо он му голо дупе лиже...*

Богами, учитељу, ово ми никако не иђе с језика, па уби ме.

ШКУНЦА: Али зашто? Па то нисте ви. То је Полоније, зар не... (Брешан, 1965: 25) (подвукла ВЦ)

О моћи и магији позоришта говори Шекспи кроз Хамлета:

ХАМЛЕТ: Добри господине, хоћете ли се постарати да глумци буду добро смештени? Чујте, гледаћете да се с њима лепо поступа, јер су они огледало и летопис свога времена. Боље је да после смрти добијете рђав епитаф него да они, док сте живи, шире рђав глас о вама. (Шекспир, 1959: 61) (подвукла ВЦ)

ХАМЛЕТ: Није ли страшно, да тај глумац ту

У једној песми, једном сну о страсти

Маштом својом може да присили душу.

Да од њеног дејства пребледи му лик.

У оку буду сузе, лицем страх.

Јецанье у гласу, и држање све

С његовом маштом да дође у склад?

А све низашта? За Хекубу! Шта је

Хекуба њему, или он Хекуби,

Да плаче за њом! Шта би радио

Тај, да има повод, побуде за бол

Ко ја? (Шекспир, 1959: 62) (подвукла ВЦ)

Ипак, ни Шекспир не идеализује позориште и указује на подилажење публици (какво данас називамо „кичем и шундом“) и одсуство уметности у представама које су биле популарне тада. Критика тадашњих трупа највише се огледа у Розенкранцовим описима глумаца, као и Хамлетовим упутствима, сугестијама и саветима упућеним глумцима пред изведбу *Мишоловке*.

У *Представи 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња* цела драма донекле је критика односа према култури у доба комунизма, а и сама судбина драме (чувана је шест година из страха од објављивања) говори о стању у култури шездесетих година прошлог века. Недостатак свести о значају *Хамлета* као врхунца књижевности, „преправљање“ Шекспира и уопште начин на који се јавља потреба за културом јасна су друштвена критика:

МАЧАК: Ето, другови и другарице, кад смо се ми туге задњи пут културно и просвитно уздизали? Има више од годину дана да су оно другови из Горње Мрдуше свирали у 'армонике и плесали народна кола. И од онда ништа. А трибало би једанпут и ми да спремимо нику преставу. И то, другови, преставу у којој ће изаћи на видило, ставимо казти, наша социјалистичка стварност, оно шта је, метнимо ли, позитивно и оно шта је негативно. Па кад је наш рани човек види таку преставу, он може доћи оном свом претпостављеном другу и рећи му: Тако и тако, друже, ово ти ваља, а ово ти јопе не ваља. (Брешан, 1965: 3)

Као што смо поменули у одељку о политичкој драми, култура је потпуно утилитаристичка и индоктринирана владајућом политиком. Међутим, бавећи се проблемом позоришта и проблемом културе уопште, и то узевши за предложак свог дела драму *Хамлет*, која је већ сама по себи синоним за позориште, Брешан шири улогу свог дела. Оно није само проста критика условљена тренутном огорченошћу на конкретна друштвена питања, већ у себи садржи контемплативност о универзалнијим проблемима који се тичу односа човека према култури.

Карневализација

*О, Боже мој, ја сам само један лакрдијаш.
Шта би човек могао боље радити него да буде весео?*
(Шекспир, 1959: 76)

Сам аутор у поднаслову дела *Представа 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња* ову драму дефинише као *гротескну трагедију*. За гротеску је карактеристично да на „алогичан и парадоксалан начин доводи у везу обично неспојиве, диспаратне елементе, нарочито комично и језиво“ (Живковић, 1992: 248), те сматрамо да управо на овај начин аутор додатно објашњава сам назив драме – у питању је Шекспиров *Хамлет* у примитивној средини далеко од културе. Трагедија подразумева драмску врсту „у којој је кроз тријумф и страдање... дата парадоксална слика људске судбине“ (Живковић, 1992: 869). Како Љиљана Шарић истиче: „Шекспирова је трагедија *Хамлет* садржај којег уобличује гротескно окружење Мрдуше Доње“ (Шарић, 1995: 2). Кроз наслов и поднаслов драме, Брешан нам скреће пажњу да је дело о коме говоримо парадоксални спој супротности, који у себи садржи комично и страшно, а завршава се трагично показавши апсурд у људским животима. Овакав ефекат у драми постигнут је управо карневалским³ тоном који је присутан у целом делу.

Карневалски елементи присутни су у Брешановој драми од самог почетка. Сама идеја о сељанима са хрватског крша који глуме Шекспирове јунаке је на неки начин гротескна, представља смешан спој супротности. „Понарођавање“ и „прилагођавање“ *Хамлета* је у ствари оно извртање и инверзија који са собом носи карневалски доживљај света. Од контемплација о смислу човековог бивствовања на земљи до „лабудових муда“, од врхунаца филозофско-рефлексивног књижевног класика до вулгарног, народног и смеховног – то је пут којим се креће Брешанова драма и ликови у њој.

Важан карневалистички елеменат *Представе 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња* чини смех који прожима целу драму. Хуморно се постиже на различите начине, а први и најуочљивији је употреба дијалекта. Говор ликова представља икавски дијалекат далматинског загорја и препун је специфичних поређења, кратких фолклорних форми и вулгарне лексике. У говору ликова често су присутне игре речи, као и вербални неспоразуми који изазивају хуморни ефекат. Једна од таквих сцена је и упознавање Мрдушана са ликовима из *Хамлета*, где они имена ликова која су им страна интерпретирају преко сфере њима познатог (Гертруда – трудна, Полоније – пола ње, Лаерт – лаје, Хорације - Курације).

ПУЉО: Види, види, богати, удовица, па трудна!

МАЧАК: Ја, значи, лајем... вау, вау...

...

ПУЉО: Па да шта је него Курације! (Брешан, 1965: 15)

³ Појам карневализације у науци о књижевности везује се за Михаила Бахтина и његов рад „Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе“. Под карневализацијом Бахти подразумева окретање ка материјалном и исевање светог, често са субверзивним циљем, а као израз потребе да се човек одупре стегама и забранама. Као доминантне облике карневала, Бахтин издваја гротеску и пародију.

Карневал подразумева мењање улога и баш глума, прерушавање и претварање Мрдушанима омогућава да одбаце страх и уобичајене друштвене норме, препусте се смеху, телесном и на тај начин испоље ко су у ствари. Управо је то моћ коју глума са собом носи и пут до истине који се везује за позориште (о чему је било речи у претходном одељку).

Иако присутна од почетка, карневализација заузима доминантно место у драми у тренутку када Мрдушани пробају костиме за представу, односно када се „прерушавају“. Маска им омогућава да се препусте својим најнижим поривима и покажу своју праву природу.

БУКАРА: Оди ми, краљице, седи ми туте у крило да те мало тронгузам!

МАЈКАЧА: (Сједне му у крило и врисне.) Аааа! Убоде ме нешто!

БУКАРА: (Држи је за груди.) Јо, шта имаш два центруна, краљице! Чекај да ти исцидим мало квасину из њих!

МАЈКАЧА: (Отима се.) Пустите ме, срићу ти враг однија! Шта радиш туте прид свитом! (Обоје се сруше и ваљају по столу)

ТРЕЋИ СЕЉАК: (Ставља на главу шешир с перјаницом.) Кукуруку! Пивац на крову... пивац на крову...

ЧЕТВРТИ СЕЉАК: (Витла мачем.) Види ову сабљу, матере ти боже! Пари чачкалица за коњско пркно!

ПЕТИ СЕЉАК: (Умотан у црни огртач.) Бабаууу! Бижите, људи, иђе ба-ба-рога!

ПРВИ СЕЉАК: (У женској хаљини) Добар дан! Добар дан! Ја сам господична мачки слична!

ДРУГИ СЕЉАК: (Диже хаљину.) Гледајте му ноге, срићу му враг однија! Ваке нема ни Грета Гарбо! (Брешан, 1965: 41)

Из наведеног дела видимо како ликови упадају у карневалско стање свести које карактерише спуштања на анимално, а виталистички принцип долази до изражаја у окретању сексуалном. Прерушавање, игра и смех уочљиви су у ономагопејском и гестикулативном имитирању животиња. Вулгаризме и поређења можемо повезати и са усменом народном културом, а све наведено заједно чини ову гротескну слику потпуном.

Крај драме *Представа 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња* представља врхунац препуштања нагонском и дат је у потпуно карневалистичком духу: симболичан круг који формира народно коло које се безглаво врти и у његовој средини лакрдијашки краљ – Букара. Потпуно предавање материјално-телесном гротескна је слика Мрдушана и завршетак приче о културном и духовном уздизању приређивањем Шекспира.

БУКАРА: Оп, оп, оп, оп, брже, брже, брже, катриге, реферати, састанци, списи, кобасице, извјешаји, ди си, локарде, трактори, шљивовица, тече, волови, коњи, овце, смеће, задруга, задруга, задруга, врти се, крићи се, чучни, дигни се, оп, оп, оп, оп...

КОЛО: Уживајмо, браћо драга,

Нека иде све до врага! (Брешан, 1965: 55)

Хаотично набрајање појмова из различитих животних сфера, наизменично помињање свега, хране, појмова из области комунистичке друштвене организације и позивање на телесна уживања прати разуздано коло, што све заједно чини аутентичну карневалску атмосферу.

На крају се јавља и својеврсна алузија на причу о Диогену.⁴ Наиме, када се Јоцо нађе „сам против свих“ без иједног пријатеља који ће стати уз њега у тренутку када се дозна истина о задружним парама, слика о појединцу наспрам масе постаје потпуна и Јоцина хамлетовска трагедија достиже кулминацију.

ШКОКО: Јуре... Шиме... говорите... Је ли ико човек међу вама... Нико ништа... Нема човека... Нигди не мош наћи човека... Ен ти крв Исусову... (Нагло изјури.)
(Брешан, 1965: 52)

Последње реплике драме, такође су евокација приче о филозофу који је ишао са свећом тражећи човека. Ово место се може тумачити и у интертекстуалној релацији са моментом у *Хамлету* када Клаудије схвата поенту *Мишоловке* и прекида представу тражећи да се упале светла. Међутим, Мрдушани симболички остају у мраку без икога ко би упалио светло.

(Замрачење)

ГЛАС БУКАРЕ: Ко је угасија свићу? Ко је угасија свићу?

ГЛАС ШКУНЦЕ: Свјетло... Упалите свјетло... Свјетло... (Брешан, 1965: 55)

Закључак

*Стога, зато што је краткоћа срж знања,
а опширност спољни накит и удови, бићу кратак.*
(Шекспир, 1959: 46)

Поставши од *Хамлета* као књижевног класика, Брешан је створио потпуно оригинално дело које велича Шекспирову универзалност, а критикује време и средину у којој ствара. Аутор *Представе 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња* потврдио је тезу о *Хамлету* као универзалном јунаку кога можемо наћи у сваком времену, па чак и у забаченом селу хрватског Загорја средином 20. века.

Служећи се гротеском и карневализацијом, као и техником позоришта у позоришту, аутор ове политичке драме комуницира са ренесансном Шекспировом трагедијом и успева да пренесе на читаоце карактеристичну атмосферу безизлазности у којој се налазио култни књижевни јунак, али овога пута у комунистичком окружењу специфичном за време у коме Брешан ствара. На овај начин, он код своје публике подстиче запитаност – да ли се протоком времена ишта мења?

Наш рад је, анализирајући интертекстуалне везе *Хамлета* са *Представом 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња*, дотакао само делић онога новог што Шекспи-

⁴ Диоген је био антички филозоф који је, по доласку у Атину, заговарао аскетизам и живео у бурету. Једна од познатих анегдота која се везује за Диогена је да је једном усред поднева ишао градом држећи фењер, а када је упитан шта то ради, одговорио је да тражи човека.

рова дела, као вечита инспирација, доносе култури и уметности, чак и после више векова од времена када су писана. Закључујемо да би Шекспирова дела у будућности у још већој мери могла да постану предмет проучавања оваквог типа студија, које би се бавиле односом ренесансног генија и многобројних књижевних текстова који су настали под утицајем његовог дела.

Литература

Извори

- Брешан И. (1965). *Представа 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња*, Retrieved from https://kupdf.net/download/ivan-bresan-predstava-hamleta-u-selu-mrdusa-donja_58fba9addc0d604e2e959e8b_pdf
- Шекспир В. (1959). *Хамлет. Дански краљевић*, Београд: Издавачко предузеће Рад.

Секундарна литература

- Бјелински, В.(1953) *Студија о Хамлету. Мочалов као Хамлет*, Београд: Просвета.
- Гордић Петковић В. (2004). Шекспирове сенке, *Поља часопис за књижевност и теорију*, 427, јануар-фебруар, 9-15.
- Драгићевић Шешић М. (2017). Шекспир у културним политикама, У Н. Даковић, И. Меденица и К. Радуловић (Ур.), *Шекспир и трансмедијалности*, 141-162.
- Живковић Д. (1992). *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит.
- Манчић А. (2017). Мигел Сервантес и Виљем Шекспир у трансмедијалним преобликовањима, У Н. Даковић, И. Меденица и К. Радуловић (Ур.), *Шекспир и трансмедијалности*, 165-185.
- Милошевић Н. (1973). предговор у: *Хамлет*, Љубљана: Нолит.
- Недић Б. (1978). предговор у: *Виљем Шекспир – Целокупна дела*, књига прва, Београд: Бигз, Народна књига, Нолит, Рад.
- Пењак А. (2011). „Повијест политичког казалишта – Представа Хамлета у селу Мрдуша Доња Иве Брешана као примјер политичког казалишта у новијој повијести“ у: *Адриас*, Retrieved from <https://hrcak.srce.hr/74541>
- Ryan, M.(2013). Transmedial Storytelling and Transfictionality, *Poetics Today* 34:3, 361-388.
- Шарић Љ. (1995). Горки исконски смијех Иве Брешана, предговор у: *Представа 'Хамлета' у селу Мрдуша Доња*, Иво Брешан, Загреб: АБЦ наклада.

Vasilisa Cvetković

**HAMLET IN SFRY: THE PERFORMANCE OF HAMLET IN
THE VILLAGE OF MRDUŠA DONJA AS BREŠAN'S ALTERNATIVE
REPRODUCTION OF HAMLET**

Summary

This paper addresses the relation between the 17th-century Shakespeare's *Hamlet* and the drama *The Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja* by Ivo Brešan from the 20th century. The paper analyses how Brešan creates a new and alternative version of Hamlet in the context of the socialist Yugoslav society, from the display of events and relations among characters via the thematic-motif plan (the criticism of the political reality), to the direct references and carnivalistic parody of the original drama. Even when all these elements are literally transferred, we interpret them differently because of the context, so that Brešan gives us an alternative reading of the Shakespeare's drama. By comparing *Hamlet* and *The Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja* as a political drama, by analysing the use of the technique of *the play within a play* and the carnivalistic elements and irony, the paper attempts to discover the intertextual process of alternation from a Renaissance England drama to the drama of socialist Yugoslavia.

vasilisa.cvetkovic@filfak.ni.ac.rs

КЛАСИЧНЕ НАУКЕ, ГРЧКА ТРАГЕДИЈА И КОНФЛИКТ ЕУРИПИДОВЕ МЕДЕЈЕ: ФЕМИНИСТИЧКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА КАО КОРЕКТИВНА ПЕРСПЕКТИВА¹

Апстракт: У овом чланку након концизног представљања класичних студија детаљније приказујем допринос феминистичке књижевне критике проучавању грчке трагедије, нарочито у оквиру критицизма Еурипида, поткријепљујући приказ примјером читања Медејиног конфликта прије и након уплива феминистичке и перспективе родних студија у ове академске токове. Уз предлог за отварање новог могућег приступа тумачењу Еурипидове Медеје подржаног концептом позиционалности, овај чланак закључује да феминистичко читање класичне грчке књижевности служи као корективна алтернативна перспектива и као ревитализација класичне културне баштине.

Кључне речи: грчка трагедија, Еурипид, женски ликови, Медеја, феминистичка књижевна критика, постмодернизам, позиционалност

„(...) there might be a different humanist tradition – perhaps one mothered by Antigone who, with her oppositional ethics, exposes the limits and limitations of the masculine universal and reminds us that critique, too, is a legacy we inherit from Greek tragedy.“ (Wohl 2005: 159)

Класичне науке и постмодернистичко превредновавање

Култура античке Грчке и Рима, која уз хришћанство чини темељ европске цивилизације, дала је човјечанству философију, демократију, позориште, архитектуру и умјетност, републику, право. Академска дисциплина проучава ову културу првенствено и традиционално кроз језик и књижевност под старијим именом „класична филологија“, уз секундарне предмете попут историје, археологије и умјетности под називом „класичне науке“. Класичне науке су сматране претечом хуманистичких наука и основом типичног европског образовања; присутне су кроз средњи вијек, ренесансу, неокласицизам, и тек у XIX в. њихов значај постепено опада уз критику очитог елитизма а саме студије се резолутно проширују ван оквира филологије. Када су модерна историја и улога култура у развоју националних држава у питању, ваља поменути озбиљна међунационал-

¹ Овај текст је резултат истраживања обављаних у Етнографском институту САНУ (евиденциони број Уговора: 451-03-68/2022-14/200173), које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

на ривалства у сакупљању грчко–римских антиквитета којима се обезбјеђивао цивилизацијски легитимитет и симболички капитал.

Класично је оно што има неопозиву и вјечну вриједност, класици су књиге канона и препознатљива умјетничка дјела, класични периоди су „златна доба“ одређених „центара“ у култури.² Сама академска дисциплина изучавања античке грчке и римске културе носи назив који симптоматски стоји као симбол дуге конзервативности дисциплине традиционално засноване на филологији као наводно неутралној емпиријској текстуалној студији. Међутим, постмодернистичка мисао која је усталасала академски евроцентрични и елитистички *mainstream* одбацила је велике идеолошке наративе и универзалистичке идеје модернизма. Тако духовита постмодернистичка пресуда конзервативним класичним наукама каже да су темеље европске културне баштине и античка канонска дјела књижевности и философије створили *dead white European males* – привилеговани припадници етнички и родно историјски доминантне групе, попут Есихла, Аристотела, Цицерона и Вергилија (да не кренемо од дискутабилне фигуре Хомера). Чувена је књига *Black Athena* у три тома (Bernal 1987, 1991, 2006) са тезом о афроазијским коријенима грчке цивилизације којом је силовито покренута критика тзв. „аријевског модела“ који западни академски кружок пропагира од XVIII в. Аутор поменуте књиге и блиски аутори указали су да је наратив „грчко чудо“ служио идеологији расизма, евроцентризма и колонијализма, њемачког романтизма (и нацизма), као и сексизма и антифеминистичких тенденција. Ова књига је упркос многим недостацима подигла праšину, отворила дебату, и недвосмислено показала политичку обојеност парадигми у оквирима класичних наука и значај културе тзв. „мртвих језика“ за кључна питања модерног друштва као што су геополитичка ситуација, идеолошки наративи и људска права.

Класичне студије су, између многих генерација мушкараца студената и професора, дуго његовале маскулине вриједности антике; предмет изучавања су на првом мјесту канонизовани текстови чији су аутори мушкарци потекли из андроцентричних култура. Нарочит и примарни изазов представља чињеница да је сачувано наслеђе – текстуално и материјално – готово ексклузивно производ мушкараца, па су феминистички напори у области класичних наука често бивали усмјерени на декодирање концепата о женама из текстова, скулптура, ваза, рељефа – које су стварали мушкарци. Дакле, ако класичне науке почивају на конзервативности и хегемонији филологије, феминистичка критика која почива на методолошкој разноликости и принципу превредновавања већ се показала као значајна корективна алтернатива традиционалном научном приступу. Феминистички приступи у проучавању књижевности донијели су ревизију књижевног канона, гинеокритику, гинезис, те концепте попут *herstory* наратива, *resisting reader* или *l'écriture féminine*, и пионирске књиге које заузимају нову позицију супротстављања имплементираним механизмима родних стереоти-

² Детаљно о проблематичности називања грчко-римске цивилизације „класичном“, о феминистичкој теорији, књижевном канону и историјским периодима у оквиру класичних наука в. Hallett 1993, Richlin 1989.

па.³ У академском дискурсу који се бави античком културом смјењивале су се студије жена, феминистичка критика/теорија и студије рода, а не треба заборавити феминистичку умјетничку прозу – све скупа, ове књиге су удахнуле нови живот овешталним класичним наукама.⁴ Аналитички оквир интерсекционалности и здруживање феминистичке критике са другим теоријама⁵ налазе плодно тле у студијама античке Грчке и Рима које су се постепено ослобађале од ускогруде хегемоније филологије. Реагујући на тврдње да епика и трагедија говоре о универзалним истинама човјечанства, постмодернизам поставља питање – чије искуство се оваквом генерализацијом валидује а чије искључује да би се античка цивилизација представила таквом монолитном цјелином (Rabinowitz, Richlin 1993: 6)? Шта бива када фокус са Софокловог краља Едипа пребацимо на неку Еурипидову аутсајдерку?

Амбивалентност трагедије / према трагедији из угла феминистичке критике

Трагедија са позорнице класичне Атине V в. пр. Хр. сматра се хуманистичким жанром *par excellence*, постављајући питања која се тичу човјекове суштине. Убједљиво најпознатија фигура Софокловог краља Едипа тако стоји као парадигма људске трагичке слепоте, тј. човјекских ограничења по питању знања и слободне воље – универзалистичке хуманистичке поруке чине ову трагедију најкласичнијим примјерком класичне баштине. Прије уплива феминистичког и сродних критицизама, академским дискурсом грчке трагедије су владали концепти попут „трагичког хероја“, и „универзална“ питања о правди, истини, људској природи или односу људског и божанског. Управо су преиспитивања ове универзалности и поништавање подразумијеваног изједначавања „хуманистичког човјека“ са човјеком-мушкарцем важни и дугорочни задаци

³ Више од двадесет година након чувене књиге Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir) *Le Deuxième Sexe* објављене 1949, три жене тзв. „француског“ есенцијализма – Лис Иригаре, Елен Сиксу, Јулија Кристева (Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva) – 1970-их покрећу талас француске (постструктуралистичке) феминистичке теорије. Исте 1970-е године доносе и утицајне наслове на енглеском језику попут *Sexual Politics* (1970) од Кејт Милет (Kate Millet) и *The Resisting Reader* (1978) од Џудит Фетерлеј (Judith Fetterley).

⁴ Када су класичне науке у питању, пионирски есеј, прве књиге и зборници које треба неизоставно поменути су: Arthur 1973, Pomeroy 1975, Foley 1981, Cameron and Kuhrt 1983, Peradotto and Sullivan 1984, Keuls 1985, Lefkowitz 1986. Између теорије и умјетничке прозе експериментишу Катрин Клеман и Елен Сиксу (Catherine Clément, Hélène Cixous) у *La jeune née* (1975), Криста Волф (Christa Wolf) пише роман *Cassandra* (1983), Маријана Хирш (Marianne Hirsch) пише *The Mother/Daughter Plot* (1989); један од новијих наслова *Circe* ауторке Медлин Милер (Madeline Miller) стекао је ширу популарност.

⁵ Ширење феминизма на *феминизме* у књижевној теорији у свези је са „десенцијализацијом“ приступа тј. са ширењем свијести о различитостима међу женама разних економских статуса, раса, етничитета, итд. Други теоретски приступи подразумијевају психоаналитичку, постструктуралистичку, постколонијалну теорију, (структуралистичку) антропологију, теорију филма, доктрину деконструкције, и др.

феминистичке критике. Још један важан задатак је покушај да се разумије веза између трагичке представе женског, те институционалног, искуственог и идеолошког статуса жена ван позорнице (Wohl 2005: 147). Од 1980-их надаље одвија се интензивна дебата о социјалној/политичкој улози грчке трагедије и комедије и културним конструктима мушкарца и жене. „У текстовима које одликује фикција важећа друштвена пракса нужно се не огледа, али су они складниште богато значењима које чланови друштва препознају и разумију; стога ови текстови представљају могуће мјесто са ког треба почети анализу питања шта значи бити особа, мушкарац или жена, у одређеном историјском тренутку“ (Belsey 1985: 5, мој превод).

Контрадикторност између жене у реалном социјално-политичко-економском оквиру Атине и жене на античкој сцени засигурно већ читав вијек представља велики изазов за научнике. У најкраћем, пуно грађанско право су имали мушкарци Атињани, док су жене Атињанке биле у великој мјери лишене права (заједно са странцима и робовима), искључене из политичког и интелектуалног живота. Њихове су се надлежности налазиле у вођењу домаћинства и ритуалном животу, и жене су незамјенљиве у трансферу брака и у репродуктивној улози којима повезују породице и ултимативно читав полис (синхроно и дијахроно). Па ипак, жене су законски и економски биле попут доживотних малољетница везаних за женске одаје у кући. Кад је атинска позорница у питању, одавно је примијећено (нпр. Gomme 1925) да су невјероватна слобода и иницијатива дате протагонисткињама попут Клитемнестре, Антигоне, Медеје, Лисистрате које крше правила владајуће идеологије и критикују родне стереотипе – нарочито код Еурипида. Митске јунакиње на позорници говоре из перспективе женског искуства, о ситуацијама аналогним онима у савременом атинском друштву: о свом инфериорном друштвеном статусу, свом положају објекта у трансферу брака, рестрикцији женске сексуалности и друштвене интеракције. Ствар је утолико комплекснија што су све ликове играли искључиво мушкарци, публика је била претежно или ексклузивно мушка, а писци, судије, и остале карике у продукцији такође су били мушкарци. Овако *посредована* „жена“ трагедије заиста је упадљив *културни конструкт фемининог*.

Као кровно питање научних залагања испоставило се: да ли трагедија (као догађај у оквиру јавног празника који организује полис те према томе медиј званичне идеологије) искључиво оправдава, реafirмише и репродукује владајуће нормe (укључујући родну хијерархију), или се нормама опире па их чак и подрива? Преокрет у теоретисању десио се са чувеним есејем Жан-Пјер Вернана (Vernant 1969=1972, српски превод Вернан 1993) „Напетости и двосмислености у грчкој трагедији“, у ком аутор тврди да се трагедија бави постављањем *питања* на сцену, не одговора. По Вернановом становишту, трагедија преиспитује родне односе и друге важеће нормe, објелодањује њихове некохерентности и доводи у питање њихову оправданост – и оставља питања *отвореним*. С обзиром на овакву идеолошку комплексност, феминистичке критичарке *in toto* развиле су један *Love–Hate* однос са трагедијом, налазећи у њој и оптимистично субверзивне елементе који жени дају глас и простор за отпор

(чиме се потенцијално дјелује у правцу друштвене промјене), и песимистично опресивне и мизогене елементе (чиме се верификује *status quo* и оправданост мушке надмоћи).

Први талас феминистичке критике покушао је да читањем трагедије сазна више о животима стварних атинских жена (Romero 1975). Други талас је у трагедији умјесто стварног животног искуства жене у трагедији тражио жену као културни концепт, користећи оруђе семиотике и налазећи начине на које је жена (левистросовски) истовремено и *signifier* (субјект ријечи и акције на сцени) и *signifié* (знак унутар текстуалног и културног система симбола) (Foley 1981). Вјероватно најутицајније феминистичко читање грчке трагедије потиче од професорке Фроме Цајтлин која тврди да жене имају проминентно мјесто на античкој позорници *не због себе самих*, већ, играјући улогу ултимативне другости, служе као инструменти за истраживање фундаменталних тема трагедије, као што су питања мушког сопства и андроцентричног друштва полиса, те човјеково=мушкарчево мјесто у космосу и *његов* однос према боговима (Zeitlin 1996). На овај начин, увјерљиво је показала Цајтлин, трагедија утиче на индивидуалну психу и колективну идеологију, и тако не само да рефлектује већ и дјелимично обликује вантеатарску атинску реалност. Феминистичка залагања су се одавде развијала даље, досегнувши критичку позицију са које се истичу начини на које позоришна и текстуална средства дестабилизују идеолошки циљ (који потврђује мушку хегемонију на позорници и ван ње) – тако се текстуална анализа политизује и критички смјешта у историјски контекст. Новија феминистичка читања трагедије, дакле, (користећи перспективе антропологије, социологије, културних и постколонијалних студија, концепта интерсекционалности итд.) тумаче трагичку представу жене у односу на драми савремене друштвене институције и идеолошке структуре (Wohl 2005: 152–3). Нарочито је интересантно да у овом таласу феминистичког теоретисања односа трагедије и њеног друштвено-културног окружења испливавају не само начини на које трагедија обликује и подржава, већ и подрива важеће културне норме и структуре моћи. И на крају, с обзиром на питање сопства као на централну тему трагедије, умрежену у теме породице, државе, друштва, економског статуса, идеологије, слободе и одговорности, те с обзиром на упадљиву амбивалентност према жени која обликује структуру сваког драмског комада и обужмљује и страх и жељу, и насилност према њој и зависност од ње, показало се да психоаналитички приступ има пуно да понуди родно-осјетљивом читању антике и античке трагедије (уколико се избјегну примијећене замке фалоцентричности и ахисторицизма).

Дакле, након традиционалног приступа у изучавању наводно универзалних аполитичних вриједности трагедије заснованом на хегемонији наводно вредносно неутралне филологије (а којом су се служили мушки припадници елите на престижним универзитетима), последње четири деценије научних прегнућа донијеле су нова оруђа за теоретисање тако ширећи и раслојавајући и спектар проучавања и спектар проучавалаца. Овај комплекс алтернативних методологија омогућава да сагледавамо трагедију у њеној политичности: у њеној

парадоксалној функцији институционализованог реafirмисања и преиспитавања важећих норми, кроз алузивни трагички језик као вриједносно прегнантиан и политичан апарат који кондензује различите идеолошке позиције. *Locus* ових позиција и контрадикторности често јесте жена, као мјесто консолидације и мјесто нестабилности.

Критике Еурипида

Еурипида су критиковали већ његови млађи сународници комедиограф Аристофан и философ Аристотел, а његова вишедеценијска „лоша“ репутација у модерној књижевној критици потиче из оних културно-образовних центара у којима су се кроз покрет филхеленства славила естетска и културна начела антике као универзалне вриједности ван времена и изнад политике.⁶ Браћа Шлегел (August Wilhelm Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich Schlegel) у оквиру тзв. Јена (раног њемачког) романтизма и уопште њемачки критицизам XVIII в. поставили су Еурипида као антитезу винкелмановски племенитој фигури Софокла. Тако је Еурипид осуђен да његови ликови у недостатку самоконтроле дјелују вођени страшћу, тј. без части, и класицисткиња Ан Микелини примјећује да њемачки термин за страст: *Leidenschaft* има сексуални подтон те да се типично повезује са женским неподобним понашањем у контексту јавног морала (Michelini 1988: 701). Презриве замјерке поводом недостатка драмског јединства и уношења политичког/философског материјала у умјетност (која би наводно требало да се као вјечна чиста вриједност не прља у политичкој арени ефемерности) наставиле су се, уз повремене дефанзивне импULSE, до средине XIX в. и касније (Michelini 1988: 702–3). Битни догађаји у критицизму били су дебата Ничеа и Виламовица (1872)⁷ и књига *Euripides the rationalist* (1895) контроверзног класицисте са Кембрица (A. W. Verall). У касном XIX и раном XX в. јавља се велико интересовање за Еурипида, а тренд у критицизму је уз критику формалних недостатака подразумевао истицање Еурипидовог реализма

⁶ *Филхеленство* је интелектуални покрет и културни феномен пасионираног изучавања и идеализације грчке културе у Европи XVIII–XIX вијека. Оснивачка фигура био је Јохан Јоаким Винклеман (Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768) који се сматра зачетником класичне археологије и историје умјетности, и који је извршио велики утицај на класичну филологију. Између осталог, филхеленство промовише мушку љепоту и моћ, сакрализујући мушку форму и мушке односе унутар друштвених концепата *φιλία* и *παρθεία*.

⁷ Млади Ниче, будући контроверзни философ и утицајна личност модерне културе (Friedrich Nietzsche, 1844–1900) у свом *Рођењу трагедије* оптужио је Еурипидове „насилне руке“ за смрт трагедије, на шта је жестоко реаговао млади Виламовиц-Мелендорф (Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, 1848–1931), написавши критику која је сматрана одговором класичне филологије Ничеу. Занимљиво је да су оба учесника поменуте дебате о Еурипиду, тада млади класични филолози Ниче и Виламовиц, утицали на мијењање парадигме у класичној филологији: намјесто сувопарног традиционалног текстуалног критицизма, будући академски аутсајдер Ниче окренуо се спекулативнијем приступу, а Виламовиц, потом велики ауторитет академског мејнстрима, историјској перпективи.

наспрам романтицизма и идеализма друга два трагичара. Ипак, могли бисмо рећи да је Еурипид све до позног XX в. остао „некласични класични“ писац.

Тако је Еурипид у модерној критици а нарочито у широј и популарној култури остао првенствено стваралац ликова којима владају њихове страсти, а његова иконична Медеја – из истоимене „најнесофокловскије“ драме (Palmer 1957: 49) – као отјелотворење зла које произилази из женске неконтролисане емоције. Нека два примјера послуже као илустрација излетâ отворене мизогиније и елитистичке ксенофобичности академског кружока доброг дијела XX в.⁸ Познати оксфордски професор, познавалац и преводилац грчке драмске књижевности и реномирани британски хуманиста Мареј (Gilbert Murray, 1866–1957) Еурипидову Медеју назива „the wild beast of a woman that was controlling his (=Jason’s) life“ (Murray 1910: vii). Амерички пјесник и хваљени преводилац Хомера, класициста и универзитетски професор Латимор (Richmond Lattimore, 1906–1984) пише да се Медејино дјелање заснива „on sheer drive of feeling, irrational or barbaric or simply female“ (Lattimore 1958: 106).

Нова читања кроз постмодернистичка сочива рехабилитовала су Еурипидовог генија кроз непрестане анализе комплексности идеолошке поставке и Медејиног лика те, што је за нас нарочито важно, *преиспитивање позиције у оквиру родне дихотомije* са које Медеја чини чедоуморство, што желимо да покажемо кратком ревизијом новије критике фокалне тачке чувеног Медејиног монолога (ст. 1078–1080).

Еурипидова *Медеја*: сопство и другост у родној равни

Грк Јасон оставља варварку Медеју и њихову дјецу да би се оженио кћерком коринтског владара; Медеју и дјецу чека прогонство. У жучној свађи са Јасоном: Медеја подсећа на сва своја страшна дјела почињена из љубави према Јасону, а он узвраћа вјештом, али празном реториком којом брани своје издајство. Након првобитног очаја, она прави план, обезбјеђује још мало времена у Коринту и азил у Атини, ломи се у конфликту, али остварује освету. Стиже Гласник и детаљно обавјештава о ужасној смрти принцезе и Креонта (које је на превару отровала Медеја). Помисао да ће Коринћани из освете убити њен пород Медеју чини још сигурнијом у њеној одлуци да убије Јасонове и своје синове. Јасон стиже тек да види мртва дјечија тијела, и неће успјети ни да их дотакне: Медеја их односи на летећим Сунчевим колима и одлази у Атину. * Драма *Медеја* приказана је 431. г. пре Хр. (заједно са комадима *Филоктет* и *Диктис* и сатирском игром *Жетеоци*, од којих су остали фрагменти) и однијела је трећу, утјешну награду. Атина се у том тренутку налазила непосредно пред Другим пелопонеским ратом, којим је одлучена судбина цијеле Грчке. Међу важнијим спартанским савезницима у том рату био је Коринт, у којем се одвија радња *Медеје*.

⁸ Списак критике Еурипидове *Медеје* између 30-их и 60-их година XX в. дат је у Musurillo 1966: 52, ф.1.

Фасцинантна Медеја, чију су причу представили бројни антички и модерни писци и умјетници,⁹ архетипска је фигура немајке, опасне и страствене жене и аутсајдерке, и у свом миту покрива спектар од фигуре дјеве-помоћнице и заљубљене принцезе преко лукаве жене и вјеште чаробнице до демонске осветнице. Барем од раног V в. пре Хр. Медеја се у грчком предању издваја као ванредно комплексна фигура која манифестује необично широк опсег понашања (Johnston 1997: 5–8): оваква митска личност која у себи садржи међусобно контрадикторне одлике представљала је ријетко погодно средство за писце и умјетнике у истраживању „сопства“ и „другости“ (да употребимо савремене научне термине). Наиме, дихотомизација ових концепата унутар *једне исте* митске личности даје „узнемиравајућу могућност другости која извирује из сопства“ (Johnston 1997: 8), могућност да нормалност у себи носи потенцијал ненормалности, што неумитно повлачи преиспитивање претпостављене културне норме и кредибилитета друштвених вриједности.

Борба између жеље за једином осветом која може скрхати Јасона (а то је убиство сопствених и Јасонових синова) и мајчинске љубави – та борба која резултира незамисливом одлуком, сажета је у чувеном Медејином монологу (1056–1080), и нарочито у његова три последња стиха. Овим поводом текла је бујица научних расправа, и у критици је дуго важило мишљење да се ради о *дуелу између разума и страсти*, који би био прегнантно сажет у једном стиху: *θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων* (ст. 1079). Енигматичност и дубиозност појединих мјеста у тексту (па и овог стиха), непотхрањеност дотадашњег текстуалног критицизма (који једноставно још није стигао до одређене тачке), као и мизогине тенденције ранијег академског дискурса (које смо већ поменули), учинили су да научни мејнстрим неправилно и неправедно процијени да је у овом дуелу победила страст (по цијену дјецоубиства), и да ту неконтролисану страст припише *жени* у Медеји. Ова некоректна пресуда је и даље добрим дијелом уграђена како у научни амбијент тако и у популарно знање о Еурипидовој *канонској* обради Медејиног мита¹⁰.

Нова превредновавања драме подржана феминистичком критиком, студијама рода, и сродним перспективама показала су да Медејина унутрашња битка *није* дуел између разума и страсти. Дајући исцрпан преглед резултата досадашњих научних радова,¹¹ Хелен Фоли темељно показује да у јунакињи и разум и осјећања *саучествују на објема странама* аргументације (Foley 2001: 246, 256–257), те да је јунакиња све вријеме свјесна комплекса својих емотивних и рационалних мотива. Управо овај спој рационалног и ирационалног, интелигенције и страсти на објема странама конфликта чини ову трагедију тако великом и Медејину осветничку одлуку тако страшном и трагичном.

Кључ је, заправо, у поменутој дихотомији сопства и другости унутар

⁹ За преглед оспсјегне и жанровски разноврсне рецепције Медејиног мита, в. рецентни прилог Lauriola 2015: 377–442.

¹⁰ Могуће је да је извјесни Неофрон био први писац у чијој драми Медеја убија дјецу, али свакако Еурипид даје чедоморку који *сви* знамо. За дискусију в. Michelini 1989.

¹¹ За разумијевање Медејиног великог монолога нарочито су корисни Ковачева анализа (Kovacs 1986, нарочито 350–352) и сажимања Хелен Фоли (Foley 2001: 246–257).

једне личности. Наиме, док се протагонисткиња кроз драму дисоцира од своје женско-мајчинске суштине њено женско сопство бива уништено другошћу унутар ње, и напослетку постаје жртвом заједно са дјецом. Будући да неоспорни унутрашњи конфликт функционише веома јасно на родном нивоу, врсна критичарка (класициста и феминисткиња) Хелен Фоли назвала је ову драму *tragedy of gender* (Foley 2001: 262), а још раније је Ан Бурнет (Burnett 1973: 22) дефинисала силе које се боре у Медеји као првенствено родно подијељене. Како је убједљиво показао низ аутора управо у одлучујућим годинама за феминистичку књижевну критику и студије рода уопште (Burnet 1973, Knox 1977, Bongie 1977, Rehm 1989, Foley 1989, Barlow 1989, Boedecker 1991, Zeitlin 1996), сила која покреће осветницу да почини чедоморство поникла је из грчког херојског *маскулиног кодекса*, а сила која се супротставља хотећи да сачува дјецу – из *женске суштине* и мајчинског инстинкта. Сходно доминантном етичком принципу архајске и класичне Грчке „помоћи пријатељима и наудити непријатељима“, херој-Медеја мора наудити свом антагонисти Јасону (који је прекршио заклетву и регуле институције *φιλία* а који приде представља модерну прагматичну политику лишену етике), чиме ће сачувати достојанство и избјегнути подсмјех.

Поштујући овај кодекс по ма коју цијену, херој-Медеја веома наликује хомерском Ахилеју и Софокловом Ајанту – грчким мушкарцима *par excellence*.¹² Хелен Фоли подсјећа на Ахилејев гњев који пјесник *Илијаде* представља као (иницијално) оправдан, иако ће донијети погубне последице пријатељима и непредвиђен исход самом хероју; Медејин херојски кодекс ће слично трагично изискивати не само озљеду непријатеља, већ и најближих *φίλοι* (Foley 2001: 249). Чедоуморство у Еурипидовој драми, дакле, произилази из мушки и грчки оријентисаног херојског кодекса, те је дакле промишљено дјелање, и никако није пуки „злочин из страсти“ ирационалне жене. Проблематика која се кроз Медејин чин преиспитује јесте застарели грчки херојски мушки етос, и то Еурипид чини користећи *варварску жену* као „сигуран“ медијум. Медејина вишеструка другост писцу служи као „излазна карта“ у случају да се комад покаже као сувише контроверзан за „стомак“ публике (Barlow 1989: 158–9). У демонстрацији самодеструктивности грчког хероизма Еурипид се, разумљиво, могао либити да употреби протагонисту Грка и мушкарца (Foley 2001: 266). Медеја је као радикална другост свакако изузетак, али се истовремено може говорити и о амблемском у њеној улози жене, будући да су све жене Гркиње у својим секундарним породицама дјелимице перципиране као аутсајдери (O’Higgins 1997: 103–4).

Сјетимо се *Love–Hate* односа феминистичке критике према грчкој трагедији. Феминистичка, тумачења из теоретске позиције интерсекционалности и друга политичка постмодернистичка читања на Еурипидову Медеју гледају са дозом поноса. Као што је Софоклова Антигона постала симбол грађанске

¹² О елементима грчке херојске етике у *Медеји* и код Медеје доста се писало; в. најприје Кнох 1977, Bongie 1977, Rehm 1989. За сличности Медеје са Хомеровим Ахилејем и Софокловим јунаком уопште в. Bongie 1977: 27, 31–33.

непослушности, тако је експлоатисана странкиња Медеја у модерним адаптацијама постала својеврстан борац за слободу, побуњеник против дискриминације, симбол потлачене другости која узвраћа ударац. Нарочиту пажњу треба обратити на разне продукције *Медеје* у земљама са колонијалном историјом (McDonald 1997). Драма *Медеја* истовремено носи упозорење нашем тиранину и упозорење (о) тиранину у нама самима. У контексту родне идеологије класичне Атине (и родне идеологије која наставља да живи у млађим патријархалним друштвима), Медеја одбија традиционалну редуковану улогу супруге која обезбјеђује легитимно потомство; она демонстрира независност од мужа (Јасон) и патријархалног поретка (Креонт), па ипак завршава у атинском азилу под окриљем нове мушке заштите (Егеј). Мајка која у миту/трагедији убија *мушку* дјецу „јер син стоји намјесто оца“ (Loraux 1998: 52, 55), Медеја је жена која користи једини начин на који је могла „постати друштвено видљива“ (Стевановић 2010: 171). Медеја несумњиво успијева да побије и преокрене стереотип женске пасивности, али кроз убиство дјеце страда њена женска и људска суштина (Barlow 1989). Дубља читања из феминистичке перспективе, дакле, често нису оптимистична. Наиме, не само што се женски лик користи за испитивање маскулиних вриједности, већ херој-Медеја за своју агенду употребљава *стереотипне женске* одлике и оруђа: лукавство, претворност, слаткорјечивост, те отров и тканине. Драма у чијем почетку Медејин монолог стоји као феминистички манифесто јер говори о неправедном и понижавајућем статусу жена у патријархалном друштву (ст. 214–66), завршава се поништавањем женске суштине, а дјелимично и реafirмацијом базичних тврдњи мизогине идеологије (ст. 407–9) – да се жени, ирационалној и лукавој, не смије вјеровати те да ју је потребно контролисати. Трагично је то што Медеја преузимањем херојског кодекса имитира тлачитеље женског рода – носиоце истог тог кодекса који искључује и подређује жене, дајући приоритет јавном успјеху и части над приватним интересима породице (Foley 2001: 262, 264). У складу са овим тумачењем, Медеја, која не пристаје на угњетавање, из побуне прихвата образац понашања силника који је угњетавају.

Могуће даље усмјерење у феминистичком тумачењу Медејиног конфликта

И док Медејин конфликт остаје непресушни изазов за тумачење због одлика текста као мушког ауторског производа унутар специфичног андроцентричног друштва, проблематичног статуса одређених одломака текста, промјена, разумљености и богатства методолошких приступа и теоретских парадигми, те сазријевања књижевне критике као цјелине – унутар феминистичке књижевне критике као потцјелине огледа се један проблем формулисан у оквиру феминистичке теорије. Фокална тачка овог проблема је *концепт жене* који теоретске поставке у правцу тзв. културног феминизма решавају есенцијализа-

цијом појма док постструктуралистичке поставке решавају деконструкцијом појма. Оба правца инклинирају ка крајностима: први и старији правац даје универзалну, хомогену, непроблематизовану и ахисторичну дефиницију жене са њеним аутентичним одликама, а други, млађи постхуманистички правац сваки субјективитет (па и субјективитет жене) види као конструкт друштвеног дискурса и/или културне праксе, и тако тотализујући брише субјективно искуство и категорију жене, те сексуалну/родну дихотомију зарад плуралитета разлика. Два приступа су са својим озбиљним недостацима, парадоксима и важним предностима нашли мјесто у књижевној критици и рецепцији античке трагедије, и сматрам да су досадашњи значајни домети у тумачењу *Медеје* и Медејиног конфликта осијенчени поменути теоретским плусевима и минусима. На тренутке дјелује да Медеја надахњује стварање женске контракултуре есенцијалистички засноване на специфично женским вриједностима које је патријархат потиснуо, а у другим навратима се, опет, чини да су Медејини родно-специфични обрасци понашања друштвене конструкције испод којих, када се једном постструктуралистички деконструју не остаје готово ништа – као што бива на крају драме када у Медеји људскости више нема. Са једне стране, будући да Медејин лик унутар себе обједињује обрасце понашања који су дефинисани као женски-мајчински и мушки-херојски, очит је проблем са којим се суочава есенцијалистички приступ; са друге, постхуманистичка деконструкција субјективног искуства која своди сопство на конструкт не опстаје на Еурипидовој позорници психолошког реализма и Медејине личносне борбе. Ствар је утолико важнија што на основном нивоу имамо античко позориште које има неоспорну и тијесну везу са стварношћу, тј. животним искуством, а на метанивоу имамо феминистичку теорију која је у двосмјерном односу са конкретном политичком реалношћу.

Простор за напредак у грађењу солидније теоретске *платформе* (која, дакле, подржава, насупрот теоретском *оквиру* који ограничава и искључује) за даље ишчитавање *Медеје* видим у следећем. Тереза де Лауретис (Teresa de Lauretis) приметила је идеју да је субјективитет *константан процес ангажмана сопства* у друштвеној и историјској реалности са њеним праксама, дискурсима и институцијама (de Lauretis 1984: 159, 182). Овакво полазиште искористила је Линда Алкоф (Linda Alcoff) за свој концепт жене као *позиционалности*. Уколико есенцијалистичка дефиниција види женски идентитет као урођену датост независну од спољних околности, а постструктурализам сваку дефиницију поништава, теза позиционалности види женски идентитет релативним у односу на стално промјенљив контекст који чини мрежа елемената попут економских услова, културних и политичких институција и идеологија, итд. Дакле, позиција у којој се жена налази конституише идентитет жене. Концепт жене се, према тези Алкоф, може дефинисати једино унутар контекста, а позиције у којој се жене налазе се активно користе као мјеста на којима се значење (бивања женом) конструише (а не само открива) (Alcoff 1988: 433–4). Бивање женом онда није више сет атрибута, али и даље постоји као свјесно *заузимање позиције* унутар промјењивог историјског контекста да би се могао направити

избор којим се утиче на промјену позиције и контекста. Оваква теоретска поставка која је блиска концепту интерсекционалности и идентитетској политици дјелује пријемчивом за случај Еурипидове Медеје – жене која је одсјечена од заштите своје наталне породице, коју не штити легални атински брак, која са маргине узнемирава својом етничком и вјерском другошћу и која активно не припада друштвеном контексту унутар ког постоји и дјела. Медејин конфликт се може добро сагледавати са становишта да је идентитет динамичка и релациона категорија. С обзиром на ограниченост простора за овај текст, за сада можемо оставити отворен позив ка оваквом тумачењу, као *hommage* Вернану који на грчкој позорници види питања, не закључене одговоре.

Ревизија и апропријација античког књижевног канона / културног наслеђа

Не само Медеја, већ и Алкестида која одузима мужевност свом мужу-слабићу (преузимајући смртну пресуду на себе), Федра која објелодањује забрањену сексуалну жељу, лијепа Хелена која деконструише официјелну верзију приче о Тројанском рату, Тројанке са својеврсном антиратном пропагандом, итд. – јесу јунакиње Еурипида чији театар функционише амбивалентно у оквирима атинске идеологије, и чије драме бацају свијетло на искуство маргинализованих и обесправљених. Књижевни критицизам је са грчком трагедијом од 1970-их надаље кроз усвајање нових теоретских парадигми у нарочито интензивном односу давања и примања.

Свакако треба да се континуирано враћамо „културним почелима“, али не рециклажом старих парадигми, већ уз принцип превредновавања и методолошку разноликост. Будући да желимо да изнова верификујемо став да класична грчка баштина садржи неке универзалне људске вриједности које превазилазе културноисторијске границе и да њу нису стварали само *dead white men*¹³ за једнако бијелу, мушку, добростојећу публику, онда у тумачењу класичних извора остаје као задатак показати како се грчко-римска књижевност дијахроно обраћа разним категоријама друштва. Феминистичко и сродна читања антике, дакле, имају ту могућност и одговорност да дјелују као насушна *ревитализација античког наслеђа* – између осталог, кроз ревизију и апропријацију канона.¹⁴

¹³ Познати британски класициста Бернард Нокс (Bernard Knox, 1914–2010) искористио је ову духовиту фразу када се поводом примања престижног америчког признања за рад у области хуманистичких наука (Jefferson Lecture 1992) обратио провокативно насловљеним предавањем „The Oldest Dead White European Males“ (Knox 1992; тако ће назвати и потом објављену књигу). У овом предавању Нокс је бранио трајну релевантност класичне културе за модерно друштво, посветивши доста простора проминентом мјесту женских ликова у трагедији. Нимало случајно, Ноксово тумачење (Кнох 1977) једно је од прекретница у критицизму *Медеје*.

¹⁴ Феминистички оријентисан класициста се истовремено супротставља оним феминистичким ставовима који одбацују античку Грчку као колијевку мизогиније, и оним класицистичким ставовима који нипошто не пристају на прљање универзалних вриједности грчке културе (Wohl 2005: 158).

У том смислу, феминистичка тумачења нуде алтернативну перспективу у односу на конвенционални приступ у класичним студијама заснован на наводно објективном текстуалном критицизму, ширећи подручја за истраживање иначе неприступачна традиционалној методологији. Уколико нас, на позицији активних културних наследника, занима систем вриједности античке грчке културе (са свијешћу о њеној географско-хронолошкој и свакој другој нехомогености), феминистичка критика и ревидира и обогаћује наше знање, ревалоризујући безвремену релевантност класичне грчке књижевности.

Литература

- Вернан, Ж.-П. (1993[1972]). „Напетости и двосмислености у грчкој трагедији“. У Жан-Пјер Вернан, Пјер Видал-Наке, *Мит и трагедија у античкој Грчкој* т. I (стр. 18–45), прев. Живојин Живојновић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. [Vernant J.-P. (1972). „Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque“, J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* т. I. Paris: Éditions la découverte.)
- Стевановић, Ј. (2010). „Медеја некад и сад: (ре)конструкција идентитета жене и странкиње у роману Медеја. Гласови, Кристе Волф“, *Гласник Етнографског института* LVIII 1, стр. 169–184.
- Alcoff, L. (1988). „Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory“, *Signs* 13. 3, pp. 405–436.
- Arthur, M. B. (1973). “Early Greece: The Origins of the Western Attitude toward Women.” *Arethusa* 6.1, pp. 7–58.
- Barlow, S. A. (1989). „Stereotype and Reversal in Euripides’ Medea“, *Greece & Rome* 36, pp. 158–171.
- Belsey, C. (1985). *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, London: Methuen.
- Boedeker, D. (1991). „Euripides’ Medea and the Vanity of λόγος“, *Classical Philology* 86.2, pp. 95–112.
- Boedeker, D. (1997). „Becoming Medea: Assimilation in Euripides“, In J. J. Clauss and S. I. Johnston (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, and Philosophy* (pp. 127–48), Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Bongie, E. B. (1977). „Heroic Elements in the Medea of Euripides“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 107, pp. 27–56.
- Burnett, A. P. (1973). „Medea and the Tragedy of Revenge“, *Classical Philology* 68, pp. 1–24.
- Cameron, A. & Kuhrt, A., eds (1983). *Images of Women in Antiquity*, London, Canberra: Croom Helm.
- Foley, H. (1989). „Medea’s Divided Self“, *Classical Antiquity* 8, pp. 61–85.
- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton, Oxford: Princeton University Press.

- Gomme, A. W. (1925). „The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Centuries“, *Classical Philology* 20.1, pp. 1–25.
- Hallett, J.P. (1993). „Feminist Theory, Historical Periods, Literary Canons, and the Study of Greco-Roman Antiquity“. In N.S. Rabinowitz and A. Richlin (eds.), *Feminist theory and the classics* (pp. 44–74). New York, London: Routledge.
- Johnston, S. I. (1997). „Introduction“, In J. J. Clauss and S. I. Johnston (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, and Philosophy* (pp. 3–17). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Keuls, E. C. (1985). *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, New York: Harper & Row.
- Knox, B.M.W. (1977). „The Medea of Euripides“, *Yale Classical Studies* 25, pp. 193–225.
- Knox, B. (1992) „The Oldest Dead White European Males.“ *The New Republic*, May 25 1992. <https://newrepublic.com/a0072ticle/77364/the-oldest-dead-white-european-males>
- Kovacs, P.D. (1986) „On Medea’s Great Monologue (E. Med. 1021–80)“, *The Classical Quarterly* 36.2, pp. 343–352.
- Lattimore, R. (1958). *The Poetry of Greek Tragedy*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- de Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lauriola, R. (2015). „Medea“, In R. Lauriola and K. N. Demetriou (eds.), *Brill’s Companion to the Reception of Euripides* (pp. 377–442), Boston, Leiden.
- Lefkowitz, M. (1986). *Women in Greek Myth*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Loraux, N. (1998). *Mothers in Mourning*, trans. C. Pache. Ithaca: Cornell University Press.
- McDonald, M. 1997. „Medea as Politician and Diva: Riding the Dragon into the Future“ In J. J. Clauss and S. I. Johnston (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, and Philosophy* (pp. 297–323). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Michelini, A.N. (1988). „The Unclassical as Classic: The Modern Reception of Euripides“. *Poetics Today* 9.4, pp. 699–710.
- Michelini, A. N. (1989). „Neophron and Euripides’ Medea 1056–80“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 119, pp. 115–135.
- Murray, G. (1910). *Euripides, The Medea*. London: George Allen and Unwin.
- Musurillo, H. (1966). „Euripides’ Medea: A Reconsideration“, *The American Journal of Philology* 87. 1, pp. 52–74.
- Palmer, R. B. (1957) „An Apology for Jason: A Study of Euripides’ Medea“, *The Classical Journal* 53.2, pp. 49–55.
- Peradotto, J. & Sullivan, J. P., eds. (1984). *Women in the Ancient World: The Arethusa Papers*, Albany: State University of New York Press.
- Pomeroy, S. B. (1975). *Godesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*, New York: Schocken.
- Rabinowitz, N.S. & Richlin, A. eds. (1993), *Feminist theory and the classics*, Routledge New York: London.
- Rehm, R. (1989). „Medea and the λόγος of the Heroic“, *Eranos* 87, pp. 97–115.

- Richlin, A. (1989) „ ‘Is Classics Dead?’ The 1988 WCC Report.“ In P. Culham and L. Edmunds (eds.), *Classics: A Discipline and Profession in Crisis?* (pp. 51–65), Lanham, Md.: University Press of America.
- Wohl, V. (2005). „Tragedy and Feminism“ In R. Bushnell ed., *A Companion to Tragedy* (pp. 145–160), Blackwell Publishing.
- Zeitlin, F. (1996). *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago: University of Chicago Press.

Djurdjina Šijaković Maidanik

**CLASSICS, GREEK TRAGEDY, AND THE CONFLICT
OF EURIPIDES’ MEDEA: FEMINIST LITERARY CRITICISM
AS A CORRECTIVE PERSPECTIVE**

Summary

In this paper, I first concisely present the Classics and then bring up the contribution of feminist literary criticism to the studies of Greek tragedy, in detail, especially the contribution to the criticism of Euripides. I support the view with the example of interpretation of Medea’s conflict before and after the influence of the feminist and gender studies’ perspectives in this branch. While suggesting a possible new path for the interpretation of Euripides’ Medea supported by the concept of positionality, in the article I conclude that feminist readings of classical Greek literature serve as a corrective alternative perspective and as a revitalization of classical cultural heritage.

djurdjina.s@gmail.com

Лена ТицаУниверзитет у Крагујевцу
Факултет техничких наука у Чачку**Лидија Палуровић**Универзитет у Крагујевцу
Факултет техничких наука у Чачку

АЛТЕРНАТИВНИ СВЕТ У ДРАМАМА АТОЛА ФУГАРДА

Сажетак: Атол Фугард, први јужноафрички драматург који је у време апартхејда на сцену поставио црнце, нудио је у својим драмама алтернативну и самим тим субверзивну визију друштва у коме је живео и стварао. Циљ рада је анализа идентитетских конструкција његових ликова, скрајнутих на маргине и невидљивих у контексту општеприхваћене Историје. У теоријском смислу, рад ће се ослонити на постмодерне концепте центра и маргине, као и на постколонијалне и психоаналитичке теорије идентитета који, дискурзивно расточен, постаје само етикета коју лепе доминантни центар. У фокусу ће се наћи две драме, *Сизве Банси је мртав* и *Острво*, у којима ликови, сваки на свој начин, покушавају да изнађу било какав алтернативни идентитет, и живот уопште, насупрот идентитету подређеног *другог*, који им је нудио и од њих захтевао апартхејд, као идеологија одозго наметнута и усидрена у друштву. Рад настоји да испита начине на који су у драмама, путем нових позоришних тенденција, ови идентитети, као субјективан, унутрашњи свет појединца, повезани са јавном, имперсоналном сфером политике и друштва чиме би се потврдила почетна хипотеза по којој су Фугардове драме редеофинисале значење позоришта у стању репресије као субверзивног и алтернативног простора у коме уметност превазилази границе расе, пола и нације.

Кључне речи: идентитет, алтернатива, апартхејд, драма, центар, маргина, раса, *други/Други*.

1. Увод

Апартхејд, који је уз холокауст, нуклеарне катастрофе и колонизацију прихваћен као једна од званичних историјских колективних траума двадесетог века (в. Фелман и Лауб 1992: 5), представља темпорални, просторни, културни и идеолошки контекст безмало свих драма које је написао Атол Фугард. Како наводи Денис Валдер (2003: 1), Фугард је светски признат као јужноафрички најзначајнији и најплоднији драмски писац. Његова прва драма *Лош нетак* премијерно је изведена 1958. године, тачно десет година након увођења апартхејда као званичног политичког режима у Јужноафричкој Републици. Од тада, па до данас, Фугардове драме биле су сведоци разарајућег успона апартхејда,

али и његовог пада и будућности која се одвијала након тога (Вертхајм 2000: vii). Међутим, драмска текстуализација апартејда као контекста у Фугардовом случају праћена је истовременом контекстуализацијом текста: политичке, историјске и биографске реалности јесу уписане у текст драма, али је и сам текст такође динамично укључен у свој контекст, тиме што га изазива и преиспитује. Дори Лауб истиче да је илузија коју је пропагирао апартејд „живљена као несвесна истина и од стране оних који су спроводили такав режим и од стране жртава, али и посматрача“ (Фелман и Лауб 1992: 82). Кроз другачији приступ проблематици, нудећи нове концептуалне парадигме поимања јужноафричке стварности, Фугардове драме представљале су један од покушаја да се такве илузије раскринкају.

За тако нешто била је неопходна рedefиниција постојеће позоришне стварности. Коен истиче да је „у оживљавању непостојећег позоришта које је за своју егзистенцију морало да се бори наспрам апсурдних околности“ Фугард одиграо „кључну улогу“ (Коен 1977: 75). До половине двадесетог века јужноафричко позориште обухватало је две потпуно одвојене струје које су биле невидљиве једна за другу: класичну западно-европску позоришну традицију и домородачку афричку културу. Док је прва била разбигра за богате белце, другу је одликовало причање прича, обично удружено са плесом и певањем, при чему су често брисане границе између глумаца и публике (в. Бринк 1997: 163–166). Фугард је био један од првих јужноафричких драматурга који је помирио ове две традиције, спајајући црнце и белце како на сцени тако и у публици, што је било у директној супротности са законом сегрегације које је наметао апартејд. Овом закону пркоси и сам начин писања две драме које се налазе у фокусу анализе овог рада, *Сизве Банси је мртав* и *Острво*, будући да су оне настале у сарадњи белог писца са црним глумцима, Џоном Канијем и Винстоном Нчоном. Преиспитивање апартејд закона у овим драмама изводи се истицањем вештачке природе идентитета „више“ и „ниже“ расе које су ови закони диктирали. Протагонисти ових драма, сваки на свој начин, покушавају да изнађу било какав алтернативни идентитет, и живот уопште, насупрот оном који им се намеће. Међутим, појам „алтернатива“ не задржава се само на унутрашњем нивоу драма, већ се односи и на нове и тада табуизирани позоришне тенденције које Фугард користи на спољашњем нивоу. Заобилазећи баналне политиканске поруке, он комбинује „сиромашно позориште“ Гротовског, Брехтову метатеатралност и импровизацију и успоставља театар који је био једна, а како Бринк (1997: 166) наводи, често и једина фокална тачка отпора становништва које се налазило на маргинама владајућег режима.

Полазна тачка у разматрању идентитетских конструкција Фугардових протагониста у ове две драме биће управо концепти центра и маргине, онако како их дефинише постмодернизам, а на које се надовезују и постколонијалне и психоаналитичке теорије идентитета који дискурзивно расточен постаје само етикета коју лђпи доминантни центар. Такође, у раду ћемо настојати да испитамо и начине на који Фугард, путем позоришних техника које користи, преноси поруку о виталности и снази нације црнаца, који из своје ексцентри-

чне позиције успевају да уздрмају сам центар, преокрећући поменуте законе у своју корист. Иако је Фугарду и његовом делу посвећен велики број студија које укључују и ове две драме, изненађује изостанак подробније анализе концепта идентитета у оквиру поменутих теорија, које се из перспективе садашњице намећу као очигледне. Међу првима је студију о Фугарду понудио Ванденбрук (1985) који износи специфичности настанка ове две драме, као и њихових првих продукција. Валдер (2003) успоставља Фугарда као сведока одређеног периода у историји и у оквиру тога посматра и ове драме и пружа њихову донекле упоредну анализу која се задржава на мотивским паралелама. Појединачни радови о овим драмама су бројни, али су превасходно усмерени на тематску анализу. Вертхајм (2000) истиче универзалност ових драма и поред њиховог изразито регионалног карактера. Рад Џејатилејкове о *Острву* такође донекле прелази регионалне границе с обзиром на то да она у овој драми трага за паралелама са холокаустом, што и јесте разумљиво из угла постколонијалне теорије, мада се ауторка не ослања на њу. Изразити регионализам, који Фугард сам признаје (в. Фугард 1992), можда би се могао сматрати за највероватнији разлог због кога студије о Фугарду у Србији у потпуности изостају. Овај рад би стога представљао увођење овог до сада непревођеног аутора у домаће академске кругове, што одговара интересовању за драмско стваралаштво у оквиру постмодерног и постколонијалног залага на домаћој англистичкој сцени које је последњих година приметно.

2. Теоријски оквир

Поимање хуманог субјекта у оквиру западне филозофске традиције до почетка двадесетог века подразумевало је његову целовитост, индивидуалност и самодовољност. Међутим, у двадесетом веку чувени „заокрети“ (лингвистички, антипозитивистички, постструктуралистички и културолошки (в. Бужињска и Марковски 2009: 33)) иницирају својеврсну децентријализацију и дискурзивацију субјекта, при чему се тежње картезијанског *cogita* у потпуности одбацују (в. Хачн 1996: 264, Џејмсон 1991: 15). Идеја о човеку као самодовољној монади и центру објективног искуства постаје крајња апорија у постструктуралистичкој концепцији Фукоа, Барта и Дерида, психоанализи од Фројда до Лакана, као и у целокупној постмодерној књижевности. Све ове теорије постулирају неуспех сваког покушаја да се субјект аутономно дефинише, зато што је он заувек условљен језичком и идеолошком потком доба у коме се налази. Како истиче Бошковић (2010: 172), савремена мисао упорно гради и разграђује хуманог субјекта, заточеног у перманентној игри различитих симболичких и дискурзивних регистара.

У *Поетици постмодернизма* Линда Хачион наводи да овај правац у књижевности ставља под знак питања све оно што су до тог тренутка „историографија и књижевност ... узеле здраво за готово“ (Хачион 1996: 13): улогу језика у производњи значења, наративну форму, представљачке стратегије, однос из-

међу историјских чињеница и искуственог догађаја и, наравно, „хуманистичку претпоставку о јединственом субјекту и целовитој свести“ (Исто). Хачион даље наводи да је ово постмодерно преиспитивање резултат децентрираног револта —изазова који се са свих страна упућује концепту до тада привилегованог центра кога одликују ауторитет, хијерархија и хомогенизација (106–107). Такав центар функционисао је као стожер између бинарних опозиција (мушко/женско, дух/тело, ја/други, објективност/субјективност, запад/исток, белац/црнац) на којима почива западноевропска култура, а код којих је једна страна увек привилегована. У постмодернизму, центар се поима као конструкт који уступа пред маргинама, а уместо централизоване истости активирају се разлике, које се сада сагледавају као позитивне. У књижевности се у први план стављају управо ликови са маргине, што Кристева дефинише као писање-као-искуство граница, указујући заправо на границе субјективности, језика, расног или родног идентитета (22). На исти начин, Фугард у први план ставља маргиналне и ексцентричне ликове: црнце, обојене или сиромашне белце. У апартхејду, њихови идентитети су били искључиво одређени на основу њихове разлике од центра моћи (то јест, богатих белаца) који их је маргинализовао баш због те разлике (било да је реч о језичкој, расној, родној разлици и сл.). Екстремно прецизне дефиниције раса које су успостављене *Законом о попису становништва* из 1950. године фокусиране су на колективни аспект дефиниције тела, при чему се тело као јединствено сопство занемарује и ситуира унутар дискурса о хијерархији која афирмише позицију белаца, а дискредитује положај црнаца. У *Посланици о универзалној историји* Лиотар суспендује споменути и њему сличне дискурсе, проглашавајући смрт метанаратива и Историје која за средиште има универзално *Ми*, а дезавуише *Оне* (друге), што представља полазну тачку за реконструкцију Историје на основу историја многобројних микронаратива (Лиотар 1995: 25–43). Фугардове драме, испричане из угла оних које је званична Историја заобишла и скрајнула на маргине, засигурно представљају једне од тих малих алтернативних наратива.

Постколонијална критика, која се с обзиром на контекстуалну подлогу Фугардових драма не може избећи, у својој бити може се сматрати видом постмодерне, пошто и она настоји да преиспита „начин на који су европске колонијалне силе ... стварале вредносне представе њима потчињених култура и [установи] на који начин су успостављале односе центра и периферије“ (Буџињска и Марковски 2009: 605). Постколонијални критичари, примарно Бил Ешкрофт, Едвард Саид, Гајатри Чакраворти Спивак и Хоми Баба, у први план истичу успостављање антагонистичког односа између колонизатора и колонизованог којим се идентитет колонизованог вештачки успоставља као идентитет обезвређеног *другог*. Означивање колонизатора као великог *Другог* и колонизованог као малог *другог* у постколонијалној критици ослања се у великој мери на психоаналитичку теорију Жака Лакана који истиче неуспех идентитетске аутономије управо због перманентне игре Ја и другог у коју је сопство улетено од самог рођења. Лакан почетак самопроналажења лоцира у такозвану „фазу огледала“, у којој дете почиње да перципира свој идентитет као целину

помоћу одраза које пружа огледало/мајка. Та целина се неповратно раскринкава као фикција када се у однос мајке и детета умеша отац, односно када дете ступи у патријархални симболички поредак који, путем језика, захтева од њега да усвоји унапред дате језичко-културне позиције. За Лакана, дете игра улогу *другог*, а *Други* је отеловљен у оцу или друштву уопште, које представља референтни оквир у коме се дететово сопство формира. У постколонијалној теорији, категорија *Другог* поима се метафорички: мајка, у значењу „земље матице“, и отац (са значењем „лакановског оца“ који је задужен за иницијацију детета (колоније) у ‘цивилизацију’) (Ешкрофт и др. 2000: 170). Поглед *Другог* је тај који опредмећује колонизованог/*другог*, тако што га дехуманизује, односно поставља у подређену позицију, при чему су узроци конструкције *другог* увек друштвено-економске природе (Сезер 2000: 32–33). Међутим, оно што постколонијални теоретичари истичу је да је могуће извртање улога *другог* и *Другог*, баш због тога што су оне вештачки конструисане. Тако Спивакова, која колонизованог или подређеног *другог* означава термином ‘субалтерни’, наглашава мобилност као суштину субалтернитета будући да *други* постоји искључиво у односу на дискурс који га означава као *другог* (Спивак 2003: 476). Хоми Баба ту покретљивост, која је кључна за извор промене у односу *другог* и *Другог*, види у такозваној хибридикацији колонијалних идентитета. Баба сматра да се у бинарном систему на коме колонијализам почива заправо успостављају хибридни идентитети моделовани на начин да понављају дискриминаторне ефекте идентификације. За овакве идентитете специфична је медијална позиционираност, они су увек „негде између“. Ако поглед белца, као *Другог*, представља референтни оквир у коме се формира идентитет црнца, Баба истиче да се тај процес одвија и у супротном смеру: идентитет колонизатора такође се формира из идентитета колонизованог, тј. њихови идентитети постоје у противречној симбиози један са другим. Према Баби, један од значајнијих и „најнеухватљивијих“ начина путем којих хибридикација ствара процепе у колонијалном дискурсу и функционише као контранаратив је мимикрија. Мимикрија је најочигледнија када колонизовани почне да имитира колонизатора, до те мере да показује сву артифицијалност и испразност симболичких показатеља моћи. Такође, амбивалентност и нестабилност моћи се може приметити и уколико колонизовани научи и почне да копира западњачке концепте правде, закона и слободе, и схвати да се ти концепти морају применити подједнако и на колонизоване и на колонизаторе (Баба 1994: 85–92). Стога су и хибридикација и мимикрија према Баби позитивни и представљају алтернативни модел класичног односа *другог* и *Другог*, што ће се видети и у анализи која следи.

3. Сизве Банси је мртав

Сарадња белог писца/редитеља са црним глумцима приликом писања драма *Сизве Банси је мртав* (1972) и *Острво* (1973) у тренутку изричите сепрегације наишла је на оштру цензуру. Упад полиције је прекинуо премијеру

Сизвеа, сва извођења су била у тајности, а Кани и Нчона су морали у својим пропусницама да буду регистровани као Фугардове слуге како би уопште могли да спроводе припреме за драме. *Сизве* је управо прича о пропусницама које су црнци увек морали да имају са собом, а у којима се налазила њихова слика, лични број и радна дозвола. Уколико би били затечени без пропуснице или са радном дозволом којој је истекао рок, црнци би аутоматски били ухапшени. Драма је постављена у један фотографски студио на ободу црначког насеља у који долази епонимни протагониста како би се сликао за своју пропусницу. У низу преклапајућих монолошких реминисценција које износи фотограф Стајлс (Кани) и његова муштерија Сизве (Нчона) откривају се њихови комплексни и вишеслојни доживљаји сопства који стоје насупрот оног идентитета који им је додељен у пропусницама, а који се током драме разоткрива као етикета која се може пребацивати са једне на другу особу. Вештачка природа таквог идентитета, али и оног који поседује *Други* (колонизатор), у драми је наглашена управо кроз основно средство ове уметности – глуму.

Вертхајм (2000: 80) примећује да је *Сизве* драма о глуми и о позоришту, у којој путем Брехтовог „ефекта дистанцирања“ (*Verfremdungseffekt*), директног обраћања глумаца публици и мини-драма у оквиру основне драме, Фугард успева да пренесе поруку о апартхејду као својеврсном позоришту у коме и потчињени и подређени навлаче маске. То је уочљиво још у почетном монологу фотографа Стајлса који отвара драму. Директно се обраћајући публици, чиме их успоставља као активне учеснике и сведоке дешавања на сцени, Стајлс коментарише актуелне новинске чланке и препричава догађаје који су претходили отварању фотографског студија. У сцени у којој описује посету Хенрија Форда фабрици у којој је он раније радио, Стајлс улази у улоге и колонизатора и колонизованих, при чему његов лик пркоси увреженим представама о нижој интелигенцији црнаца у односу на белце, у којима је колонизација тражила оправдање (в. Сезер 2000, Меми 2003). Стајлс, задужен да преводи са енглеског на домородачки језик, преноси радницима поруке господина Бредлија, белог надзорника фабрике, али у том превођењу сведочимо типичној Бабиној мимикрији, у којој се супериорна сигурност колонизатора преокреће у узнемирујућу несигурност, а њихови капиталистички циљеви бивају осујећени. Ово се уочава још и у тренутку када Стајлс каже за Бредлија да је „[д]обар човек, уколико знате како да рукујете њиме“ (Фугард 2000а: 150), чиме се поставља питање ко ту заправо поседује контролу. Преокретање унапред дефинисаних улога се наставља и у чину превођења где на Бредлијево снисходљиво понашање према радницима Стајлс одговара лукавим понижавањем надзорника на Банту језику, што изазива подсмех осталих црнаца. Стајлс схвата да мора да изгледа понизно, он свесно навлачи маску коју му надређени намеће, али у исто време делује независно, додајући преводу своје коментаре. Док Бредли црне раднике назива мајмунима и упозорава да се морају понашати боље од „оних мајмуна у [*Фордовој*] земљи, оних црнаца у Харлему“ (154), у Стајлсовом преводу уочљив је сарказам: „Господо, каже да морамо запамтити, када госн Форд уђе, да смо ми јужноафрички мајмуни, не амерички мајмуни. Јужноафрички мајмуни су мно-

го боље дресирани“ (154). Међутим, са уласком господина Форда у фабрику, Стајлс схвата да су сада бели шефови ти који прелазе у субалтерне позиције. Сцена у којој читава фабрика постаје својеврсно позориште (просторије се крече, радници добијају нову опрему, белци се чешљају и сређују спремајући се за оног ко је за њих надређени *Други*) показатељ је мобилности колонизаторских идентитета, о којој говори Спивакова. Центар моћи се од белих надзорника помера ка фигури Американца, а црнци који су до тада били они који су надзирани постају они који посматрају као у позоришту: „Ми смо гледали њих. Нико није гледао нас“ (154).

Прозревајући дволичност капиталистичког система Стајлс одлучује да напусти фабрику и постане фотограф, чиме би на неки начин изашао из улоге *другог* и постао, како сам каже, „човек“ (155) који стоји на сопственим ногама. Ова професија такође наглашава позиције центра и маргина које колонизација успоставља. Као фотограф, Стајлс чува успомене на оне које званична Историја заобилази и гура на маргине: код њега долазе „једноставни људи, које никада нећете видети у историјским књигама, којима се не подижу споменици“ (159). Његов посао је да фотографијом, у постмодернистичком духу, овековечи алтернативне историје сиромашних, неписмених црнаца: „Ја стављам њихове снове и наде на папир како би деца њихове деце могла да се сећају“ (Исто). Други протагониста драме, који долази да се фотографише, један је од тих људи. У смрзнутом фотографском блицу, Сизве открива своју причу: он је напустио свој бантустан¹ како би пронашао посао у великом граду и тако могао да издржава своју породицу. Оно што га је сачекало је апсурдна бирократија кроз коју су иначе неписмени црнци морали да прођу. Пошто Сизве нема неопходну радну дозволу приморан је да се врати у свој родни град.

У овом новом наративу унутар наратива, Џон Кани прелази из улоге Стајлса у улогу Бунтуа, код кога Сизве долази тражећи помоћ. Бунту је елоквентан једнако као Стајлс и у његовим причама такође се идентитети *другог* и *Другог* откривају као наметнуте улоге. Франц Фанон (2008: 4, 83) говори о такозваној расној епидермализацији – свести о телу и боји коже која се појављује код црнца када поглед белца представља референтни оквир у коме се он огледа. Ово потврђује Бунтуова прича о оцу чије би достојанство, које је било изражено међу осталим црнцима, попут шешира који је носио, нестајало при његовом сусрету са белцима, када би он понизно скидао шешир. Као што се види у овој причи, за белце црнци нису имали имена, већ су били ‘Џони’ или ‘дечко’, чиме им је индивидуални идентитет ускраћиван, а додељиван колективни, у коме би се губиле њихове особености. Црнци су били поистовећени са пропусницама и бројевима који су им у њима додељени, што је било једино што је занимало власт. Када Сизве то схвати, он поставља питање о томе шта у таквом систему уопште значи бити човек, у чему одзвања Стајлсова жеља са почетка да постане „човек“:

¹ Бантустанци су били посебне, наводно независне области у које су протерани црнци током апартејда, које су уједно биле и најнеплодније области Јужне Африке. Да би у потрази за послом и новцем црнци ушли у велике градове биле су им неопходне поменуте пропуснице.

Шта се дешава у овом свету? Ко о коме брине? Ко кога жели? Ко жели мене, пријатељу? Шта мени фали? Ја сам *човек*. Имам очи којима могу да видим. Имам уши којима чујем шта људи говоре. Имам главу да мислим. Шта мени фали? Погледај ме! Ја сам *човек*. Имам ноге. Могу да повучем колица пуна цемента! Снажан сам. Ја сам *човек*. (Фугард 2000а: 182) [мој курзив]

Међутим, у драми управо чињеница да су за белце црнци хомогена маса без лица отвара простор за Сизвеов алтернативни пут, омогућавајући превару због које ће он успети да остане у граду.

У повратку из гостионице, Бунту и Сизве наилазе на леш непознатог црнца, по имену Роберт Звелинзима, у чијој пропусници се налази исправна радна дозвола. Када Бунту предложи Сизвеу да присвоји ту пропусницу, а своју спали, Сизве испрва оклева да одбаци своје име и „преузме“ туђи идентитет, зато што не жели да живи као „дух другог човека“. Са ставом који сугерише трагични прагматизам, Бунту му саопштава да у систему какав је апартхејд, он, као црнац, једино и може да очекује да буде невидљиви дух:

Када те је погледао белац на бироу за незапослене, шта је видео? Угледног човека или проклети пасош са бројем? Зар то није дух? Када те белац види да идеш улицом и викне „Хеј Цоне, дођи овамо“... теби, Сизве Банси... зар то није дух? Или када те његово дете ослови са „дечко“... тебе, човека, обрезаног, са женом и четворо деце... зар то није дух? Престани да се завараваш. Оно што ја хоћу да ти кажем је да онда будеш прави дух, ако је то оно што они желе, у шта су нас они претворили. Отерај их до ђавола, човече! (Фугард 2000а: 185)

За белце Сизве нема други идентитет до оног у пропусници. Уз Бунтоово суптилно навођење Сизве пристаје на превару, свесно се упуштајући у улогу другог човека, што изнова подвлачи метафору маске, односно глуме која се провлачи кроз читаву драму. Фалсификовање пропуснице је попут поменуте сцене у Фордовој фабрици пример Хоми Бабине мимикрије, где црнац систем идентификације који је успоставила власт инструментализује на начин да га окрене против ње саме. Фотографија, налик историји, постаје средство манипулације, само што у новом контексту центар и маргина замењују места и тиме релативизују концепт центра, неминовно га дестабилишући. Будући да сада поседује идентитет, који му је доделио белац, Сизве има могућност – и користи је, да себи додели нову пропусницу. Истина, он пристаје да постане број, али не пропушта да на тај начин власт извргне руглу и очито укаже на парадоксалност њиховог етикетирања, на шта упућује Хоми Баба.

Истицање колонијалних идентитета као артифицијелних конструката унутар драме путем нагласка на глуми и игрању улога наглашава њихову непостојаност и пролазност. На ширем плану такво играње улога у функцији је иновативности, с обзиром на то да подразумева потпуну реконструкцију и ново уобичавање стварности која престаје да буде пука репродукција и запис. Публика има могућност да сагледа и представе алтернативног света, који, упркос томе што наликује реалном свету, инкорпорира деридијански субверзивну разлику. У реалности, свако извођење ове драме било је револуција сама по

себи. На крају драме Кани би ушао међу гледаоце и затражио да види њихове пропуснице, чиме би се граница између сцене и аудиторијума у потпуности изгубила. Сам Фугард је истицао ту револуционарну улогу драме:

Док сам стајао на дну сале и слушао, схватио сам да гледам веома специфичан пример једне од најважнијих дужности позоришта у тиранском друштву: покушај да се разбије завера тишине која је увек присутна у неправедном друштвеном систему. И најважније од свега: нису више само глумци ти који нападају ту заверу. Извођење на сцени изазвало је јединствен политички догађај у аудиторијуму и није више било сумње који од ових догађаја [на сцени и у публици] је био значајнији. (цит. у Шели 2009: 26)

4. *Острво*

Идеја да глума може пружити алтернативу и представљати средство отпора је на још очигледнији начин изражена у драми *Острво* (1973) коју је Фугард такође написао у сарадњи са Канијем и Нчоном. Наслов драме упућује на локацију у којој се радња одвија, а која на први поглед сама по себи негира могућност алтернативе, будући да се *Острво* односи на изоловани затвор на Острву Робен, који је представљао коначно одредиште свих оних који би прекршили неки од апартхејд закона, укључујући и закон о пропусницима који се налази у фокусу претходне драме. Сама позиционираност овог затвора на месту коме се не може приступити копненим путем, и који се чак са копна не може ни видети, подвлачи маргинализацију црног становништва на коју се овде експлицитно указује. Кани је истицао да је *Острво* представљало место „о коме се никад не прича, о коме нико не може да пише, о коме новине ћуте, о коме не могу да причају ни бели Јужноафриканци“ (цит. према Валдер 2003: 126). Џејатилејкова (2018: 608) наводи да је овај озлоглашени јужноафрички затвор, попут још неких политичких затвора 20. века, по много чему подсећао на нацистичке концентрационе логоре: затвореници су били изложени и физичкој и психичкој тортури мукотрпним радом, стављањем у самице и изгладњивањем до смрти. Такве сурове околности Фугард у драми приказује кроз однос два затвореника, Џона и Винстона, као и кроз њихов однос према затворском чувару, Ходошеу, који је на сцени у потпуности невидљив, што овај затвор чини својеврсном верзијом Фукоовог паноптикума (в. Фуко 1997) у коме су затвореници константно надгледани, али не знају ко их гледа.

Изразити минимализам који иначе карактерише већину Фугардових драма овде осликава реалну затворску атмосферу, са којом се публика суочава још на самом почетку. Далеко од комике која се провлачи кроз *Сизвеа*, сцена која отвара *Острво* не оставља пуно простора за оптимизам. Ова сцена, која према сценском упутству представља „слику исцрпљујућег и гротескно узалудног рада“ (Фугард 2000б: 195) и траје некад и дуже од петнаест минута, приказује двојицу затвореника како без речи копају непресушне гомиле имагинарног песка, а онда изнова тим истим песком пуне рупе које су ископали. Изостанак

артикулисаног дијалога и стварних предмета на сцени подвлачи сизифовски апсурд бесмисленог и непродуктивног посла на који су затвореници приморани. Мимика се наставља и након звука пиштаљке када Џон и Винстон „стају један уз другог, док им се стављају лисице на руке и окови на чланке“ (Исто) и почињу да трче не би ли умакли батинама невидљивих стражара. Пребијање је ипак неминовно, пошто их окови спречавају да трче довољно брзо. Ова заједничка окованост протагониста, као и скученост затворске ћелије у којој их зачимо у наредној сцени носи негативну конотацију зато што их приморава на константну упућеност једног на другог, што на моменте изазива мржњу између њих, коју обојица изражавају (197). Међутим, ова дословна повезаност је и метафора безмало братске везе између њих која је чита кроз целу драму, а која представља микрослику колективног идентитета црнаца у апартхејду. Колектив је, са једне стране, место губитка индивидуалности: као што је наглашено и у *Сизвеу*, у апартхејду, црнци су *pluralia tantum*, анонимни, хаотични плуралитет, а не појединачна људска бића. Постколонијални критичар Албер Меми истиче да је основна карактеристика колонизованих управо та што они „носе печат множине“, односно, „сви су исти“ (Меми 2003: 129). У *Острву*, затвореници су збиља исти: они носе исте шорце и кошуље и обријани су до главе, а чак им је ускраћено и спољашње етикетирање путем пропусница. Деградиција путем кратких панталона која их своди на дечаке, а не на одрасле људе, још више је појачана тиме што су приморани на бруталне и бесмислене послове који их анимализују. Спивакова истиче да је свођење колонијалних поданика на ниво животиња типична тактика колонизације, где се код колонизованог идентитета граница људско/животињско намерно оставља као „прихватљиво неодређена“ (Спивак 2003: 180). У драми ово није само приказано у њиховом пребијању коме сведочимо на сцени већ и у причи коју Џон прича о њиховом транспортовању на острво у пренатрпаном комбијима у којима су били принуђени да уринирају једни по другима. Ову причу, међутим, иронично пародира сцена у којој, након пребијања, „Џон уринира у једну руку и покушава њом да очисти Винстоново рањено око“ (Фугард 2000б: 195), при чему у самој бестијалности на коју су приморани затвореници проналазе човечност, изражену у бризи о другима.

Фигура *Другог* отеловљена у белом чувару Ходошеу² у очима гледалаца прелази супротан пут: у дивљачком пребијању затвореника његова људскост спушта се до животињских нагона³, а и сама чињеница да се он не појављује на сцени упућује на његову деперсонализацију, чиме се места *Другог* и *другог* у овој драми изокрећу. Други, још значајнији начин којим се истиче арбитражност колонијалних идентитета у овој драми представља извођење Софокло-

² Чувар Ходоше је био један од озлоглашених чувара на Острву Робен. У једном интервјуу Кани је објаснио да је Ходоше био „хируршки прецизан у својим процедурама. Сломио би сваку особу. Нико није могао да преживи Ходошеа“ (цит. према Вертхајм 2000: 88).

³ На ову карактеристику колонијализма упозорава Еме Сезер у *Дискурсу о колонијализму*: „[К]олонизатор, како би олакшао своју савест, стиче навику да другог човека види као животињу, да га третира као животињу, а тиме се и сâм претвара у животињу“ (Сезер 2000: 41).

ве драме *Антигона* за које се припремају Џон и Винстон, а којим ће жустро изазвати паноптички поглед стражара и артикулисати своју патњу и свој отпор. Суптилну увертуру у њихово преокретање целокупног затворског простора у позорницу чине мини-представе које они пре тога изводе један за другог унутар ћелије. Док Џон и Винстон прекраћују време тако што драматизују оно што се одиграва у свету изван затворских зидова, границе између слободе и заточеништва, као и између сцене и стварног живота се доводе у питање, што достиже кулминацију у њиховом извођењу *Антигоне* на крају драме.

Легенда о Антигони је засигурно један од најпрерађиванијих грчких митова у уметности и мисли двадесетог и двадесет првог века (Алтер 1996: 1266). Лик Антигоне био је предмет интерпретације и Хегела и Јунга и Лакана, а и савремених феминисткиња, попут Лиз Иригарај (2010) и Џудит Батлер (2007). Основни заплет изворне драме, као и Антигонини физички и вербални чинови чине ову драму примамљивом и за родне студије и за националне ослободилачке дискурсе и оптужбе диктаторских система. У постколонијалном кључу, реинтерпретација ове драме иде и корак даље од тога, зато што омогућава деконструкцију ауторитета и коначно појављивање и проговарање онога што је тај ауторитет гурнуо на своје маргине (в. Чантер 2011, Гилберт и Томпкинс 1996). Када се црнац појави у улози класичне трагедије која је део империјалистичког наслеђа и коју традиционално играју белци, то неминовно подстиче деконструкцију бинарне опозиције бело/црно на којој империјализам и колонијализам почивају.

Извођење *Антигоне* у затвору на Острву Робен се уистину и догодило. Нелсон Мандела, који је ту био заточен осамнаест година, писао је о томе у својој аутобиографији *Дуг пут до слободе*: „Глумио сам само у неколико драма, имао сам једну незаборавну улогу: Креонта, краља Тебе, у Софокловој *Антигони*. ... Антигона је била симбол борбе [*Афричког националног конгреса*]; она је, на свој начин, била борац за слободу, зато што се успротивила закону на земљи који је био неправедан“ (1995: 540–541). У *Острву* Џон и Винстон имају исти циљ: да преко Антигониног пркоса искажу своје противљење Ходошеу и осталим затворским чуварима. Међутим, пошто извођење Антигоне овде функционише као двослојни метатеатар у коме се у оквиру основне драме изводи друга драма, али је публика и једне и друге драме иста, ово противљење је упућено читавом апартхејд систему. Глумци су окренути према публици у сали, те гледаоци преузимају двоструку улогу: они су и гледаоци *Острва*, али и Ходоше и чувари који гледају *Антигону*. Тиме се премашћава јаз између слике отпора из прошлости и политичке садашњости и између сцене и стварног живота. Према Биљани Влашковић Илић, затвор као Фукоова хетеротопија одступања која наликује на место слично огледалу или „место без места“, чини ову локацију погодном „за развијање илузије која почиње да личи на стварност“ (Влашковић Илић 2015: 109). У Џоновом прологу ово преплитање стварности и фикције је очигледно док он меша имена из драме и из стварног живота, притом ословљавајући затворенике са „господо“, као што је то чинио и Стајлс у фабрици: „Капетане Принслу, Ходоше, чувари, ... и Господо!“ (Фугард 2000б: 223) Он наво-

ди основну радњу драме о сукобу два брата и о одлуци Креонта да не сахрани Полиника и додаје: „Био је то закон. Али Антигона, њихова сестра, прекршила је закон и сахранила тело свог брата Полиника. Ухваћена је и ухапшена. Због тога ће вечерас Ходошеови робијаши, ћелија 42, извести за вас представу под називом „Антигоново суђење и казна“ (Исто). Овим директно повезује Антигоново кршење закона са прекршајима због којих су они заточени на Острву. Лик Креонта такође се директно повезује са ликом колонизатора: „[К]ао што се дадила смешка и ваш је радосни слуга док надгледа ... вашу децу ... тако исто и Креонт — ваш послушни слуга! — стоји пред вама и смешка се“ (Исто). Колонизација је на исти начин представљана као хуманитарна мисија цивилизовања црнаца, незреле, „велике деце“, којима је помоћ преко потребна (в. Сезер 2000, Меми 2003). У Џоновој и Винстоновој интерпретацији осуђена Антигона не иде у гроб, већ на добро познату локацију: „Водите је одавде где стоји, право на Острво! Ту је доживотно затворите у ћелију, са само онолико хране колико је потребно да се ослободимо њене крви“ (Фугард 2000б: 227). Винстон, у улози Антигоне, наглашава суровост живота на острву и доживотне робије на коју је и сам осуђен: „Народе мој! Одлазим сада на своје последње путовање. Напуштам светлост дана заувек, одлазим на Острво, страно и хладно, где ћу бити изгубљена између живота и смрти. Ка свом гробу, свом вечном затвору, жива осуђена на самотну смрт“ (Исто). На крају драме, он излази из улоге грчке принцезе, тријумфално цепа костим и скида перику, поново постаје јужноафрички црнац, који потврђује свој апсурд и свој пркос, али и братску везу са осталим црнцима изражену у повику „Народе мој!“ (афр. *Nyana we Sizwe!*) који више пута понавља: „Богови наших очева! Отацбино! Дому! Времена више нема. Идем сада у свој живот у смрти, зато што сам ценио ствари којима част припада!“ (Исто) Сам крај драме у коме се након поновног звука пиштаљке понавља мимика са почетка ипак донекле подрива овај Винстонов тријумф, а публика се нагло враћа од Антигонове моћи назад на Сизифову патњу и апсурд затворске егзистенције у коме сваки отпор делује узалудан.

5. Закључак

У време првих извођења ових драма политичка стварност којој су се оне супротстављале била је и најсуровија. Донекле оптимистичан завршетак *Сизвеа* осуђењује чињеница изражена у сумњи протагонисте да превара неће потрајати, будући да је црна кожа сама по себи проблематична (Фугард 2000а: 191). Крај *Острва* такође сугерише исти дефетизам. Међутим, чак иако су у обе драме апартхејд закони представљени као свемоћни, а црнци заробљени у сликама затворених кругова, само суочавање публике са тим круговима не може да не стимулише реакцију, што само по себи већ представља разбијање круга. Реакције публике сведочиле су „ослобађајућем ефекту“ који су ове драме имале (в. Бринк 1997: 169). Глумци су тврдили да је свако извођење *Острва* било „међународни позив за моментално ослобађање“ Нелсона Манделе и „свих

политичких затвореника“ (цит. у Фугард 2000: *xxix*). Ове драме су несумњиво помогле да се црначко искуство прихвати као витални културни израз, где су глумци представљали себе и свој живот и тако ефективно изазивали статус кво у коме се однос *Другог* и *другог* увек поимао као однос надређеног и подређеног. Преокретање овог односа које се у драмама одиграва указује на његову вештачку, а не биолошку природу, чиме се идеолошки дискурс владајуће класе разоткрива као фикција и скреће пажњу на алтернативни свет који може да постоји изван тог дискурса. Фугард то чини тако што наглашава природу саме позоришне уметности и начине на које је глума у позоришном и политичком смислу идентична, при чему се колонијални идентитети виде једнаки са улогама које се додељују глумцима.

Литература

- Alter, M. P. (1996). Antigone: Myth in change. *The European Legacy*, 1:3, 1266–1271. DOI: 10.1080/1084877960857956.
- Ashcroft, B., et al. (2000). *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Batler, Dž. (2007). *Antigonin zahtev*, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanje roda.
- Bošković, D. (2010). Identitet roman: Proljeća Ivana Galeba Vladana Desnice, U: Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina (2010). *Desničini susreti 2005–2008: zbornik radova* (172–178). Zagreb: Filozofski fakultet.
- Brink, A. (1997). Challenge and Response: The Changing Face of Theater in South Africa. *Twentieth Century Literature*, 43(2), 162–176. DOI:10.2307/441567.
- Bužinjska, A. i Markovski, M. P. (2009). *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Vandenbroucke, R. (1986). *Truths the Hand Can Touch: The Theater of Athol Fugard*. Craighall, South Africa: Ad. Donker.
- Vlašковић Илић, В. (2015). Шекспир као глобални феномен у документарном филму *Заумо Цезар мора да умре?*. *Philologia Mediana*, 7, 103–114.
- Irigaray, L. (2010). Antigone: Between Myth and History: the Tragedy of Antigone. In S. E. Wilmer & Audrone Zukauskaitė, (eds.), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, DOI:10.1093/acprof:oso/9780199559213.003.0012.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. North Carolina: Duke University Press.
- Jayathilake, C. (2018). Muselmann: Incarceration and the mobilised body in Athol Fugard, John Kani and Winston Ntshona's *The Island- African Studies*, 77:4, 607–625. DOI:10.1080/00020184.2018.1497289.
- Liotar, Ž.F. (1995). *Šta je postmoderna*. Beograd: Kiz „Art Press“.
- Mandela, N. (1995). *Long Walk to Freedom: The Autobiography of Nelson Mandela*. London: Abacus.

- Memmi, A. (2003). *The Colonizer and the Colonized*. London: Earthscan Publications Ltd.
- Shelley, A. (2009). *Athol Fugard: His Plays, People and Politics*. London: Oberon Books.
- Spivak, G. Č. (2003). *Kritika Postkolonijalnog uma*. Beograd: Beogradski krug.
- Fanon, F. (2008). *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.
- Felman, S. and Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York and London: Routledge.
- Fugard, A. (1992). 'In-depth Interview with Athol Fugard'. Tekweni TV Productions. [Online]. Available: https://www.youtube.com/watch?v=YtkbPMd6Mks&t=994s&ab_channel=Tekweni [5.6.2021].
- Fugard, A. (2000a). *Sizwe Bansi is Dead*. In: D. Walder (ed), *Township plays*. Oxford: Oxford University Press.
- Fugard, A. (2000b). *The Island*. In: D. Walder (ed.), *Township plays*. Oxford: Oxford University Press.
- Fuko, M. (1997). *Надзирати и кажњавати: рођење затвора*. Београд: Просвета.
- Наџион, Л. (1996). *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*. Нови Сад: Светови.
- Helen, G. and Tompkins, J. (1996). *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge.
- Césaire, A. (2000). *Discourse on Colonialism*. New York: Monthly Review Press.
- Cohen 1977: Cohen, D. (1977). A South African Drama: Athol Fugard's "The Blood Knot". *Modern Language Studies*, 7(1), 74–81. DOI:10.2307/3194156.
- Chanter, T. (2011). *Whose Antigone?: The Tragic Marginalization of Slavery*. Albany, NY: SUNY Press.
- Walder, D. (2003). *Athol Fugard*. Tavistock: Northcote House Publishers Ltd.
- Wertheim, A. (2000). *The dramatic art of Athol Fugard: from South Africa to the world*. Bloomington: Indiana University Press.

Lena Tica
Lidija Palurović

THE ALTERNATIVE WORLD IN ATHOL FUGARD'S PLAYS

Summary

The plays written by Athol Fugard, the first South African playwright who dared to put black people at the stage during the apartheid, offered an alternative and subversive vision of the society in which he lived and worked. The paper aims to analyze the constructions of the identity of his characters, marginalized and invisible in the context of the mainstream history. In theoretical terms, the paper relies on the postmodern concepts of center and margin, as well as on postcolonial and psychoanalytic theories of identity which, entwined in various discourses, become only a label forced by

the dominant center. The paper focuses on two plays, *Sizve Bansi is Dead* and *The Island*, in which the characters, in their own way, search for their own alternative identities, and life in general. This is contrary to the identity of a subordinate *other*, presupposed by the apartheid system. The paper examines the ways in which, through new theatrical tendencies, these identities are shown as artificial constructions and roles performed by both the colonizer (*Other*) and the colonized (*other*). The paper attempts to highlight the subversiveness brought about by the reversal of the *Other/other* relationship, which have the central role in these plays. This confirms the initial hypothesis that Fugard's plays contributed to the redefinition of the meaning of theater in the state of repression, acting as a revolutionary and alternative space in which art transcends race, gender and nation.

lena.tica@ftn.kg.ac.rs

Христина Љ. Аксентијевић

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

АЛТЕРНАТИВНИ ТЕАТАР КОМЕДИЈЕ ДЕЛ АРТЕ И ЊЕГОВ УТИЦАЈ НА ШЕКСПИРОВЕ КОМЕДИЈЕ *КОМЕДИЈА ЗАБУНА,* *УКРОЋЕНА ГОРОПАД И БУРА*

Сажетак: Рад се бави испитивањем релација између италијанске комедиографске традиције и Шекспировог дела, са посебним освртом на драме *Комедија забуна*, *Укроћена горопад* и *Бура* и њихову везу са алтернативним театром комедије дел арте. Позориште дел арте, као вид алтернативног италијанског театролошког феномена, на ренесансну и барокну позорницу изводи комплексан сценски организам, чије претече обухватају фрагменте и форме најразноврснијих извора комичке традиције. Преузети обрасци, у споју са аутентичним печатом италијанске ренесансне културе и уметничког живота, на сцени отелотворују функционалност новог типа, посебну позоришну естетику и театролошки феномен који уздрмава темеље комичке традиције до данас. Основно теоријско утемељење рада заснива се на методологијама чији је научни фокус примарно оријентисан ка културолошким и књижевно-историјским аспектима истраживања. Циљ рада је истраживање књижевне и уметничке егзистенције жанра комедије дел арте у контексту Шекспировог стваралаштва, односно у домену његовог комедиографског рада.

Кључне речи: комедија дел арте, алтернативни театар, Шекспир, ренесанса, драма.

1. Увод

Комедија дел арте, у театролошкој литератури названа још *импровизованом комедијом*, снажно обележава европску позоришну сцену 16, 17. и 18. века, егзистирајући као вид алтернативног италијанског театролошког феномена. Фундирање и учвршћивање ове комедије до статуса самосвојног, комплексног сценског организма прелази свој пут од обнове пучких лакрдијашких и приказивачких форми, преко реконструкције традиције импровизованих комичних фрагмената из прошлости, до њиховог плодотворног споја са новом комедиографском традицијом, дубоко интегрисаном у живот и дух 16. века у Италији. Са порастом интересовања енглеске јавности за драмску уметност у току 16. века и све чешћим појавама професионалних глумаца, италијанске комедијашке дружине у доба свог процвата, обилазе и Енглеску, оснажују тада још увек расуте елементе енглеске драмске традиције. Распрострањеност театра дел арте и његови дometи који обухватају читав европски простор, као

и улога које ово позориште има у процесу формирања целокупне европске књижевно-уметничке сцене шеснаестог и седамнаестог века, нужно намећу сагледавања релације италијанске ренесансне комичне традиције и Шекспирове драматургије. Реформишући укус тадашње културне јавности, комедија дел арте уводи једну другачију позоришну праксу, која непорециво проналази своје место у стваралачком опусу највећег ренесансног драмског писца. Наслеђе комедије дел арте у Шекспировом стваралачком поступку биће истражено у драмама *Комедија забуна*, *Укроћена горонад* и *Бура*. Водећи се методолошким проучавањима чији је научни фокус примарно оријентисан ка културолошким и књижевно-историјским аспектима истраживања, тема доноси нове увиде у сагледавању књижевне и уметничке егзистенције жанра комедије дел арте у контексту Шекспировог стваралаштва, односно у домену његовог комедиографског рада.

2. Комедија дел арте као вид алтернативног позоришног феномена

Алтернативност као својство комедије дел арте сагледаћемо најпре на подлози традиције импровизованих, пучких драмских форми, под чијим уметничким утицајем ова комедија настаје; потом, као својство отклона од доминације озбиљних књижевних жанрова и тендециозно дидактичних садржаја ренесансне италијанске драме 16. века и, најзад, као драмску форму ослобођену ауторске драматургије и окренуту свим друштвеним слојевима, што је у супротности са тадашњом званичном комедиографском праксом, претежно намењеном ужем, образованом кругу друштва¹. Као таква, она је италијанској културној јавности понудила авангардну драмску форму, уобличену као вид народног, импровизованог театра, независног од комада рађених под окриљем тадашње власти.

Комичне форме се од свог зачетка суочавају са деградативним, фрагментарним статусом, о чему сведочи њихов првобитни положај у антици, који се потом на сличан начин изнова понавља у свим наредним раздобљима. Док су трагедије настајале од оних који су заснивали дитирамб, прве комичке драме настају од импровизованих фаличких песама у веселим поворкама на Дионисовим светковинама (Harvurd, 1998: 68). Осим стандардног пира са већ познатом функцијом светковања, други битни елементи *komosa* били су везани за слободу говора, односно сатиру на рачун друштвено омражених личности,

¹ Наслеђе ерудитне комедије (првобитно саздане на подлози Плаутових драмских комада) Бенедето Кроче види у типским ликовима хвалисавог војника (*Bravo* и *Kapitano* у комедији дел арте), заљубљених стараца (*comicus senex*) (*Pantalone* или *Graciano*) и парова љубавника (*Innamorati*) (према Rnjak, 1995: 9). Кроче потцртава подударности ових комедија, истичући професионализам/аматеризам глумца као главно дистинктивно обележје, али одбацује тезу о настанку комедије дел арте популаризацијом комедије ерудите, залажући се за њену самосвојност и самосталност форме настале преваходно из друштвених побуда италијанске стварности 16. века.

што је форму комедије довело у непосредну везу са политичким контекстом. Радикалном променом политичке ситуације у Атини, садржаји античке комедије преусмеравају свој тематски фокус на неке од уобичајених, вечних тема – догађаје из свакодневног живота, сексуалне, љубавне или новчане интриге и сл. (1998: 79).² Иако импровизација као база драмске уметности слаби појавом драмског писца, у комедији се одржала и продуковала низ различитих импровизованих сценских форми: једну врсту фарсе коју су глумци изводили под називом *флијакс* што је значило „оговараче” (1998: 83), *римску ателану*, која се изводила још у Јувеналово доба, *тогату* која је приказивала ликове римских грађана и *мим* који се задржао у сценској лакрдијашкој традицији дуго након његове појаве. Неколико векова касније, појединац у друштву, а самим тим и у позоришту, постаје све важнији, што је у садржинском смислу резултовало одвајањем комедије од божанског аспекта и све учесталијим кретањем ка обичном човеку, погрешивом и овоземаљском (1998: 82).

Традиција импровизованих комедија које су Римљани изводили претпостављала је неку врсту путујуће позоришне трупе, која је своје комаде изводила у привременим сценским поставкама, путујући по земљи и глумећи на аматерским, импровизованим сценама у градовима: „Играли су на јавним играма и светковинама, пет или шест мушкараца и свирач на флаути, постављајући своју привремену сцену и пружајући публици оно што је желела: комедије (...)” (1998: 85). Иако је у време хришћанског продора мим одбачен и забрањен због ласцивне и вулгарне садржине, као комична импровизована форма успео је да се одржи до краја антике. Забрана приказивања, коју око 526. године пре н. е. изриче цар Јустинијан, доноси различита тумачења његовог даљег развојног тока: по једној теорији, мим се на средњовековном Западу губи у потпуности, док се, према другим хипотезама, његови извођачи претварају у путујуће дружине „жонглера”, чији ће мим пружити уметнички предлог за постанак праве импровизоване комедије, *комедије дел арте* (Budimir, Flašar, 1991: 178–179).

Парадоксално ситуацији с почетка овог историјског раздобља, средњи век је маргиналним комичним перформансима оживео позоришну делатност и вратио је у оквире свакодневног живота друштвене заједнице. Када су средњовековне драмске форме коначно изашле на улице, прожели су их обичан језик, вулгарни хумор и народна маштовитост, иницирајући поново потребу за лутајућим световним позориштем: „Pozorišna zabava predstavlja večnu potrebu: ona је opstala u najgrubljem obliku po ulicama Evrope (...) Žongleri, akrobate, minstrel i trubaduri putovali su od grada do grada pružajući ono što bi se moglo opisati kao ulični cirkus” (Harvud, 1998: 124). Жонглер, како истиче Марио Аполонио, јунак фрагментарне комичне културе, који на карикатуралан, плебејски ниво спушта извештаченост и испразност дворске литературе, „чува последњу клицу уметничког живота”, тражећи плодније поднебље на којем ће коначно проклијати” (Apollonio, 1985: 22). Као резултат вертикалног интеркултурног

² Менандрове драме биле су први пример комедија које приказују обичне, свакодневне животне ситуације и заједно са Аристофановим и неким Теофрастовим делима остају круцијалне тачке древне грчке комедије.

трагања (Jovićević, Vujanović, 2006: 228) за сценским облицима импровизације преосталим из претходних времена, претпоставке о пореклу и настанку комедије дел арте и данас остају неразрешене.

Покушај семантизације општеприхваћеног термина *комедија дел арте* изазвао је бројне полемике у стручној литератури, посебно у погледу дефинисања општих одлика и специфичности ове врсте драме, будући да сваки од поменутих назива истиче једну од битних карактеристика овог позоришног феномена. Ми ћемо се задржати само на оним терминима чија значења упућују на аспекте комедије који су примарно везани за својство алтернативности.

Термин *commedia all'improvviso* својим значењем упућује на једну од темељних, круцијалних карактеристика комедије дел арте – импровизацију. Њоме су се служили глумци који текстове својих улога нису учили напамет, по унапред задатом тексту неког драмског писца, већ су делимично импровизовали реплике, уз познавање општег тока целине радње и свест о коучесницима у представи. Како је била играна за народ и према томе, народна, литература помиње и назив *popolare*, који је такође функционисао и као дистинктивно својство ове народне комедије, доступне ширим народним масама, наспрам учене, комедије хуманиста, која је искључиво била намењена ужем кругу образованог слоја становништва, односно припадницима високог друштва (Rnjak, 1995: 6). Њена каснија инфилтрација у дворску средину била је успешна, иако је до краја задржала своје пучке одлике и отвореност ка свим слојевима друштвене структуре. Као комедија рађена *a soggetto*, по сижеу, садржају приче, који као подсетник служи глумцима на сцени, комедија дел арте добија још једно име, истичући разлику између приказивања комедије дел арте и комедије изведене на основу утврђеног текста неког драмског писца.

Осврт Фердинанда Тавианија на друштвено-културне околности које пресудно утичу на жанровско формирање и појаву импровизоване комедије чини срж новијих истраживачких процеса, који своје генеалогске поставке везане за комедију дел арте сагледавају у синхронијском пресеку економских и социјалних дешавања у Италији средином шеснаестог века. По објашњењу Тавианија, напуштање аматерских оквира позоришне делатности под окриљем дворова и академија, као и појава „производног”, тј. „тржишног” карактера театарских извођења (Taviani, 1982: 484), поприма амблематичне вредности позоришне револуције коју спроводи комедија дел арте. Сличног је мишљења и Ђорђо Васари, који играње представа чије се гледање наплаћује публици види као кључно обележје новог, „продајног” позоришта: „Teatar koji sebe prodaje, što ga samo izuzetno ili djelomice subvencioniraju moćni pokrovitelji (vojvode, kraljevi, akademija...), mora dakako voditi računa o ukusu i zahtjevima publike, publike koja nije više samo aristokratska, već nadasve građanska” (Machiedo, 1987: 18).

Наслеђе мимске традиције се дословно верификује као језгро комедије дел арте, а петнаести век у контексту развоја овог жанра сматра се припремним периодом (Apollonio, 1985: 30).³ Тадашња превласт дилетантизма популарних

³ Петнаести век у Италији, тзв. „век генијалних дилетаната” (1985: 31) како га у критици називају, био је у знаку процвата живота и ослобађања комуналне строгости. Уметност се окреће античком наслеђу, хуманистичком комедијом антиципира се ерудитна комедија, по

рустикалних комедија над занатски организованим позориштем дел арте промениће се доласком шеснаестог века и нове, оштрије политичке ситуације у италијанској свакодневници, у којој, коначно, комедија дел арте добија свој кодификовани облик:

„u tom vremenu, (...) u tom različitom uzdizanju lakrdijaša i spuštanju plemića do razine glumaca, u tom proširenju lakrdijaškog mima koji postaje komedijom, u tom pojednostavljenju komedije koja gubi pedantnu složenost (...), u tom začetku *predstave* od prigodnog prihvaćanja *lazzija* i dosjetki do sredenog djela – treba vidjeti pripravnčko razdoblje Komedije dell'Arte” (Apollonio, 1985: 55).

Комплексан театарски стил који средином 16. века у Италији развијају професионални глумци, у савременој критичкој призми виђен је као резултат продора грађанског духа у позоришне дружине 16. и 17. века и капитализације. Прилагођавајући се друштвеном укусу, а истовремено се ослобађајући чврстих естетичких доктрина, нови тип комедије комбинује и синтетизује старе, већ постојеће концепте и нове, модерне методе и симболе, творећи једну аутентичну грађу и посебан „енергични језик”, којим Тавиани дочарава аутономни изражајни код театра дел арте. У раздобљу од једног века „припреме и разраде”, она успева да изгради и усаврши посебан механизам, како би избалансирала мноштво различитих фрагмената и наслеђених форми, које са новим средствима и личним печатом спаја у посебну функционалност прилагођену специфичностима новог позоришног кључа.

Имајући у виду распрострањеност комедије дел арте и гостовања њених позоришних трупа изван италијанског простора, као и забележена извођења њихових представа на енглеском тлу, сасвим је извесно да је развијено енглеско позориште у току 16. и почетком 17. века проналазило инспирацију у репертоару сужејних, мотивских и тематских предлогака популарне италијанске позоришне продукције. Трагови те, гринблатовски речено, циркулације друштвене енергије, као и културно-уметничке размене, остају стално место савремених културолошких и новоисторичарских проучавања.

3. Утицај италијанске књижевности на Шекспирово стваралаштво

Иако критички текстови о Шекспировом делу показују увек актуелно интересовање научне егзегезе за проучавање страних традиција и утицаја заслужних за обликовање Шекспировог богатог драмског опуса, смер проучавања италијанског литерарног наслеђа у његовом делу показује немогућност прецизног чињеничног маркирања ових уметничких веза. Многи културолош-

чијем ће драмском предлошку настати део поетике комедије дел арте. Лакрдијашки мимови су маргинализовани, а као најистакнутији примери пучких драмских форми појављују се Караћолове *farse cavaiole*, Алионове покладне фарсе, падованске *Mariazi* као и пучке комедије сиенске дружине *Неотесанаца* (1985: 32).

ки оријентисани рукавци истраживања, међутим, откривају подударности Шекспировог драмског израза са извођачком делатношћу тадашњих италијанских путујућих трупа. Група новоисторичарских текстова темељи своје увиде на проучавању обимног корпуса културно-историјских извора који иду у прилог тврдњи о међусобној релацији ове две комедиографске праксе. Више таквих студија полази од чињенице о Шекспировом познавању италијанске извођачке уметности и пре почетка његовог интензивног драматуршког рада – гледајући наступе италијанских комичара близу замка Кенилворт из 1570-их, чије је извођење, највероватније, званично одобравао Шекспиров отац (види Каличанин, Аксентијевић, 2021: 75). Открића архивских докумената попут списка реквизита намењених италијанским глумачким дружинама, или потврда о исплаћеним средствима члановима њихових путујућих забављача, оснажују тезу о релацијама италијанске и енглеске комедиографије⁴ (2021: 74).

Прва компаративна истраживања елизабетинских драма и драмских предлога комедија дел арте обавио је Џон Пејн, поменувши, између осталог, могућност импровизације, која је, иако некарактеристична за енглеске представе, ипак забележена (према Grewar, 2014: 15). Један део студије Кетлин М. Ли (Kathleen M. Lea), посвећен је издвајању импровизованих сегмената, који су најјучљивији у репертоару комичних, лакрдијашких сцена и ефеката (према Рпјак, 1995: 105). Новија открића страних утицаја и њиховог удела у уобичењу Шекспировог драмског поступка (инкорпорирана у шири контекст проучавања жанровског плурализма) успостављају паралелу италијанског љубавног песништва, пасторала, новела и драма са Шекспировим комадима. На тај начин, Шекспирове драме проучене су из угла њихове сличности са тематско-мотивским аспектима италијанске новелистичке традиције (Ђ. Бокачо, М. Бандело) односно, сличности са тада актуелним драмским репертоаром (Б. Довици, Л. Ариосто, П. Арентино, Н. Макијавели, Н. Удал), у којем преовлађују модерне адаптације римских комада.⁵

⁴ „Винифред Смит је међу првим англоамеричким критичарима који се интересују за посету италијанских дружина енглеском двору у периоду од 1573. и 1578. године. У својим истраживањима, Смит полази од документације која сведочи о списку реквизита намењених италијанским глумцима и плесачима који наступају за краљицу Елизабету, као и уплату Државног савета Енглеске из 1550. године групи италијанских плесача. Роберт Хенке се позива на Е. К. Чемберсову архиву докумената о италијанским глумцима у Енглеској између 1573. године и 1578, скрећући пажњу на доказе о уплати средстава Афонсу Ферабоску, дворском музичару и забављачу и осталим члановима италијанске дружине” (Каличанин, Аксентијевић, 2021: 74).

⁵ „У погледу Шекспирове књишке инспирације, у литератури се више пута наводи веза са Бокачовом новелистичком традицијом, поготово са збирком *Декамерон*, која представља средишњи извор за неке од Шекспирових омиљених тема, попут теме о насамареном мужу, преварама и различитим љубавним интригама. (...) Многе Банделове новеле директно или индиректно утичу на Шекспирове драме – ликови Беатрис и Бенедекит, рецимо, из комедије *Много буке ни око чега* настале су, по мишљењу неких истраживача, по прототипу ликова из једне од Банделових прича, а љубавници Виола и Орсину из Шекспирове комедије *Богојављенска ноћ* такође су инспирисани Банделовом прозом. *Каландрија* Бернарда Довиција, која се сматра првом модерном драмом изведеном у Италији, преко радње која се заснива на мотиву из Плаутове драме *Менхми*, индиректни је извор и Шекспирове *Комедије забуне*. Ариостови утицаји долазе

У периоду у којем се развија Шекспирово позоришно умеће, 1580-их година, енглески глумци и писци инкорпорирали су италијанске сижее, заплете, ликове и најпопуларније лације у своја дела. Када се појавио на позоришној сцени крајем 1580-их и почетком 1590-их, Шекспир је интензивно радио са глумцима и писцима који су се сусрели са стилем театра дел арте и који су већ увелико користили његов позоришни израз (Preeshl, 2017: 2). До 1599. године долази до промене укуса елизабетинског друштва под утицајем нових културолошких и театарских догађаја – основан је *Глоб* театар; Вил Кемп, тадашњи главни комедијаш Шекспирове дружине напушта трупу, а певач Роберт Армин постаје главни лакрдијаш групе (2017: 25) – што ће у потоњем периоду ограничити домет италијанских утицаја на обликовање ликова и комични стил енглеских драма.

4. Утицај комедије дел арте на Шекспирове драме

4. 1. *Комедија забуна*

Комедија забуна је Шекспирова прва, најкраћа комедија, која дословно отелотворује стваралачко начело епохе у којој је настала – начело имитације, схваћено у хорацијевском (*imitatio*) кључу. Радња комедије утемљена је, како се наводи у многобројним критичким текстовима о овом делу, на Плаутовој *Менехми*, односно на идентичном заплету о браћи близанцима, који носе исто име (два Антифола). Централни део комичног обрасца драме заснива се на комичном неспоразуму, тачније забуни у личности као подтипу ситуационе комике⁶, који је код Шекспира додатно усложњен додавањем још једног пара близанаца (два Дромија). Усложњавање идентитетских образаца аутор постиже довођењем оба пара слугу и господара у међусобне корелације док бораве у истом простору – граду Епидамну, при чему нико од ликова не зна за постојање свог парњака. За разлику од Плаутове комедије, где постоји укупно седамнаест сусрета близанаца са осталим ликовима, Шекспир тај број умножава на 50, што је чини неупоредиво богатијом од свог римског предлошка (Костић, 1994: 332). И остали додати делови драме, попут приче о Егеону и осуда Сиракужанина на смрт, двоструко повећан број женских ликова, проширење социјалног опсега ликова и семантичко, тј. етичко богаћење приче, сведоче о адаптацији која у многим аспектима превазилази свој традиционални извор.

Већ је поменуто да се *Каландрија* и *Претпостављени* наводе као могући извори за *Комедију забуне*, која је, како се примећује у критици, „блиска римској палијати и ренесансној фарси” (Бечановић-Николић, 2013: 76). Већина

преко његових модерних адаптација римских драма о замени идентитета слугу и господара, који инспиришу Шекспирову *Комедију забуне*, али и Бјанкин лик у *Укроћеној горопаци* (2003: 4)” (Каличанин, Аксентијевић, 2021: 73–74).

⁶ Типове комике у овом раду наводили смо у складу са типологијом Анрија Бергсона, изложеној у књизи *Smeh: esej o značenju komičnog* (1995).

елемената који се тумаче као наслеђе Плаутовог дела, међутим, могу се повезати и са ерудитном комедијом, а посебно са комедијом дел арте, имајући у виду да неки устаљени заплети ове комедије, доступни у преводима збирке Фламинија Скале⁷, показују велику сличност са Шекспировим сижеима. Међу њима се налази и предложак о поновном уједињењу изгубљених чланова породице, који представља сижејно језгро *Комедије забуне* (Gilvary, 2007: 11). Друга комична тачка, која се у литератури наводи као аутентично наслеђе комедије дел арте, јесте ширење забуне коју иницирају *zanni*-ји, односно слуге, на начин на који то оба Дромија раде у Шекспировом делу, будући да низ сусрета и неспоразума управо почиње од њихових ликова.

Ликовима слугу, које Фава симболички тумачи као изразе „трајне хитности” (Fava, 2007: 154), поверена је водећа делатна функција у радњи. Не само да су носиоци главног комичног језгра драме, већ су најчешће приказани и као најактивнији, манипулативни ликови, који усмеравају токове свих дешавања и динамизују радњу. Директни изданак комедије дел арте у *Комедији забуна* могао би бити и однос слуге и господара у неколико сцена, као и парни однос двојице слугу, који се увек појављују заједно. Два Дромија из Шекспирове драме су у литератури упоређени са типичним *Zanni*-јима из италијанске импровизоване комедије, иако се не појављују у свом стандардном, непослушном маниру, већ су код Шекспира лојални и рационални. Комични потенцијал драме усложњава се такође типичним *дел арте* грубим комичним фрагментима, попут фарсичне сцене физичког кажњавања једног од Дромиа од стране свог господара због неспоразума око новца итд. Полемишући са изворима који ову комедију повезују са ученом, ерудитном комедијом, Кетлин Ли у њој види примарно присуство комедије дел арте, истичући следеће карактеристике: однос Егемона и игуманије, поверење сестара Луцијане и Адријане, близанци-робови, изгубљена ташна, неисплаћени ланац, замршени крај и гомилање тензије до разрешења (према Gilvary, 2007: 13).

4. 2. *Укроћена горонад*

Укроћена горонад, написана око 1595. године, Шекспирова је друга комедија из градског живота, чији је извор пронађен у анонимном комаду изведеном 1594. године, под насловом *Кроћење једне горонаднице* (*The Taming of the Shrew*) (Костић, 1994: 347). Непосредан утицај на ову комедију откривен је и у збирци новела Ричарда Едвардса *Сан будног човека* из 1570. године (Bogdanović, 1952: 159). *Укроћена горонад* је комедија са највише елемената физичког контакта на сцени и мноштвом комичних фрагмената који прелазе у лакрдију, због чега је најтешње повезана са комичним обрасцем комедије дел арте.

⁷ Фламинио Скала аутор је најпознатије збирке сценарија италијанске комедије дел арте. Објединивши мотиве које су користили глумци од почетка извођења ове комедије, Скала их редигује, дајући им стилско јединство и печат сопственог ауторског умећа. Сценарија за комедије које је састављао истовремено као глумац и аутор одишу вештином познавања театролошке технике, али и прилагођавања укусу и потражњама публике.

Драма је структурно подељена на три главне приче – једну изложену у уводу, другу, која прати централни мотив дефинисан насловом и трећу, која прати љубавна дешавања Бјанке и њених просилаца. Уводни део о Кристофору Слају – пијанцу кога одводе на двор и облаче у господско одело, како би га припремили за гледање комада који су, наводно у његову част, припремили глумци путујуће дружине – у критици је протумачен као варијанта старог мотива распростањеног широм Европе и на Истоку, чија се варијација налази и у некој од прича из *Хиљаду и једне ноћи* (Костић, 1994: 348). Мотив трансформације слуге у господара и обрнуто, често се јавља у комедији дел арте, што потврђује и његова фреквентна заступљеност у сценаријима из Скалине збирке, што у својим студијама запажа и Кевин Гилвери (Gilvary, 2007: 12). Овај мотив, осим што се јавља у уводу, у већ поменутој обмани Слаја, поновиће се у унутрашњој причи, у сцени преоблачења и замене улога слуге Транија и његовог господара Лућента. Као и у већини комедија дел арте, носиоци главних сижејних линија су парови љубавника, којих има више, што је омогућило сложенији заплет и више комичних интерлудија и забуна. Како истиче Душан Рњак, радњу комедије дел арте чине дешавања чији су актери чланови једне најуже групе људи, која функционише попут породичног круга (1995: 16). Базичну поставку драмске радње прати немогућност младих љубавника да реализују своје планове, што је најчешће шаблонски представљено као прича о забрањеној љубави и нужности савладавања препрека како би се та љубав одржала. Међу сценаријима нађеним у Скалиној збирци, један корпус прича проблематизује тему чије су упоришне тачке новац/статус – љубав/довитљивост, што фундаира основни тематски регистар и поменуте Шекспирове драме.

Још снажније релације са комедијом дел арте ова комедија показује у домену ликова, на шта се више пута указује у страниој, али и домаћој рецепцији дела. Деривирани из типичног система комедије дел арте, ликови *Укроћене горопади* фигурирају као типови са мањим уделом индивидуализације, али углавном стереотипног понашања и делања. Баптиста је најочигледнији пример неразумног и превареног оца из комедије дел арте, у којој су родитељи у константној колизији и интересним сукобима са сопственом децом. Одступање од уобичајеног шаблона је оном делу мотивације заплета који не обухвата стереотипно саботирање љубавне везе од стране једног од родитеља, како се дешава у италијанским драмама. Пратећи инвертирани образац, Шекспир уобличава лик оца, који, водећи се сопственим материјалним интересима, не марећи за жеље својих кћерки, својевољно управља њиховим удајама и љубавним статусом.

Гремио је очигледни потомак Панталона, смешног и глупог старца преко којег се изводи омиљени лакрдијашки мотив комедије дел арте – обмана насамареног старијег мушкарца заљубљеног у младу жену, што га чини неприличним љубавником. Сукобе различитих генерација комедија дел арте најчешће тематизује испољавајући наклоњеност младима, па се и коначно разрешење радње даје у форми неког вида њихове победе. Старцима (*Vecchi*), „изразима динамичне старости” (Fava, 2007: 153), припада улога главних саботера у настојањима младих да реализује своје жеље и циљеве. Млади и стари заљубље-

ници, постављени у опозитну раван, дакле, одражавају још једну популарну тему импровизованих италијанских комедија – сукоб старости и младости:

„*Gremio*: Golobrače, ti ne znaš
 Ko ja da ljubiš – slatko kao med.
Tranio: Sjedoglavče – sva ljubav ti je led.
Grenio: A tvoja groza. – Ti vjetrogonjo,
 Odstupi. Starost hrani sladano.
Tranio: Al žene traže mlađano.” (Šekspir 1952: 74)

Као и у већини италијанских комада, тако и код Шекспира, антагонизам старост/младост завршава тријумфом младости и исмевањем старог неприличног и неадаптираног љубавника. На паралелу са Панталоном директно ће се указати и у самом тексту – Лућенцо га у трећем чину (прва појава) тако и ословљава: „(...) on glumi moju ulogu – *celsa senis*: da uzmognemo prevariti starog Pantalona” (1952: 81). Веселин Костић, који такође помиње везу са италијанским *del arte* ликовима, увиђа Шекспиров допринос у индивидуализацији лика Гремија и отклон од искључиво типске обраде његовог лика: „Гремио има изненађујућих тренутака, не толико када потпуно иступа из своје роле (...) колико у ситуацијама у којима иза овештале маске комедије дел арте затрепери стварно људско осећање или проструји оштроумна мисао” (Костић, 1994: 359). Свођење на фарсичну, комичну црту на крају, када, иако насамарен, ужива у гозби на свадби своје несуђене избранице, враћа га, чини се, на линију стереотипног.

Женски ликови се такође уклапају у шаблоне преузете из италијанских комедија. *The Royal Shakespeare Company* подржава ово мишљење износећи једно занимљиво запажање: „Both Bianca and Kate reflect aspects of the young and headstrong *Commedia* heroine Isabella. Shakespeare, as ever, borrows from past histories and dramatic traditions in order to fashion something very new” (према Drake, 2015: 20). И заиста, Катаринина гордост и пркос у споју са нежном и кокетном Бјанкином природом у потпуности одговарају маски Изабеле из комедије дел арте.

Лик Петруђија је најконтроверзнији лик ове комедије, који до данас изазива полемике и опречне судове у критици. Без високих етичких идеала и стремљења, вођен тежњом ка авантуризму и материјалистичкој грамзивости, којом је мотивисан да се богато ожени, Петруђио је, уз Катарину, други део сасвим нетипичног љубавног пара драме. Наизлед груб и прек, на моменте нежан, али и комичан, Петруђио је један од најамбивалентнијих ликова Шекспирове позорнице. Његова осорност се уочава и пре познанства са Катарином, у односу према слуги Грумију, кога због непослушности вуче за уши, бивајући готово фарсично груб. Ономогућивши Катарини да присуствује слављу у част сопственог венчања, своју стратегију „крођења” започиње простачким методама, које су контрадикторне његовој правој природи. Ради се, заправо, о вештој и довитљивој симулацији свих оних особина којих жели да се ослободи у Катарининој личности: напади гнева које искаљује на недужним људима, лош третман слугу и простачко

понашање предочава Катарини сву погубност „горопадности” која је одликује. Захвањујући мудрој Петрућијевој тактици, Катарина до краја драме духовно сазрева. Оваква пренаглашеност појединих поступака и делова радње, довођење неких мотива до апсурдне и преувеличане крајности, примарна је одлика комедије дел арте, заступљене у скоро свим њеним типичним сижеима. Фарсично понашање Петрућија, које интензивира импулсе карактерне и ситуационе комике, у одређеним сценама иде ка лакрдијаштву, те, иако се не уклапа у системску позицију слуге, у појединим ситуацијама одражава арлекинске особине – пре свега у својој довитљивости, мудрости, сналажљивости и склоности ка поигравању, која доприноси комичној димензији његовог лика.

Пар Петрућијевих слугу, са друге стране, Грумио и Куртис, потпуно су адаптирани као двојица *zanni*-ја, који својим доскочицама, геговима и шалама шире комично језгро драме. Грумио, чак, како наводи Гилвари, показује особине типичног Арлекина, који појединим сценама надмудрује свог господара и показује шире увиде у реалност ситуације од њега. Други слуга, Куртис, по својим карактеристикама у много чему подсећа на лик Бригеле (Gilvary, 2007: 10).

Укроћена горопад је комедија живе и динамичне радње коју воде типични ликови, нешто продубљенији од *дел арте* ликова, са пуно физичке, грубе комике и комичних лардијашких фрагмената, на чијем фону се развија љубавна прича. Она у својој крајњој линији потврђује још једно *дел арте* елементарно начело – љубав као покретачку снагу и основни извор сижејног кретања.

4.3. Бура

После *Комедије забуне*, *Бура* је најкраћа Шекспирова комедија за коју се мисли да је последња драма коју је написао. Критичари су чак и у погледу жанровског одређења подељени, па тако многи ову драму називају и трагикомедијом (Костић, 1994: 313) Прожета елементима маскерате, плеса и певања, радо је извођена на Џемсовом двору, а претпоставља се да је приказана бар два пута пред дворском публиком, крајем 1611. и 1612/1613 (1994: 313). Док су неке од Шекспирових комедија аутоматски препознате као драме под утицајем италијанске драматургије, *Бура* је, чини се, ван главног фокуса када је у питању веза са жанром комедије дел арте. Кевин Гилвари, међутим, мишљења је да ову драму треба дефинисати као „пасторалну комедију изведену из сижеа комедије дел арте” (према Drake, 2015: 15). Како наводи Гилвари, Фердинандо Нери 1913. године објављује транскрибоване сценарије у виду оквирних радњи, које су коришћене од стране глумачких дружина у Италији, пронађених као рукописна заоставштина италијанских путујућих позоришта, у којима се, између осталог, наводи и сценарио Шекспирове *Буре* (2015: 15). Кетлин Ли се надовезује на Груара у тврдњи да је *Бура*, заправо, италијанска комедија, али нико од њих не одбацује ни могућност да су можда оригинални глумци импровизовали делове Шекспирове драме. Имајући у виду комплексне и замршене Шекспирове заплете, као и чврсто трасиране начине вођења дијалога, ова твдња је одбачена као слабо вероватна.

Значајно откриће, међутим, јесте Гилваријево проналажење сличности између *Буре* и писма тада познатог путника, Вилијама Томаса, Писмо датира из средине 15. века и укључује причу о војводи из Ђенове, названом Просперо Адорно, који је у једном кратком периоду био на власти 1460. године (према Drake, 2015: 15). У писму се такође помиње владавина Алфонса, напуљског краља, који се оженио ћерком законитог војводе Милана. Цар је дао престо свом сину Фердинанду, након чега је испловио на Сицилију (2015: 15). У студији *Бура као италијанска пасторална комедија*, Гилвари налази шест заједничких тачака између Томасове *Историје Италије* и *Буре*: (1) имена принчева Проспера и Фердинанда, (2) свргнуте владаре (3) савез са напуљским краљем, (4) брак између напуљског краља и ћерке војводе од Милана, (5) краља по имену Алфонсо или Алонсо, и (6) слање принца на војне студије (Gilvary, 2007: 1–23). Друга паралела успоставља везу између *Буре* и три различита сценарија италијанских пастирских комедија, насталих по угледу на радњу комедије дел арте: *Il mago* (мађионичар на острву) *La nave* (бродолом) *Gli Tre Satiri* (три сатира на забаченом острву). Компаративно сагледани мотиви које у поменутој студији повезују ова дела са *Буром* обухватају: јединство времена, места и радње (нетипичног за Шекспирову драматургију), простор пустог острва, Панталонова брига због невремена и глади, храна која се ниоткуда појављује и утицај мађионичара на духове. Цитирајући Курсена, Гилвари наводи и панданске парове ликова: Алонсо и Панталоне, Фердинанд и Фаусто, Антонио и Грациано, Стефано и Пулчинело, Тринцкло и Бригело, Миранда и Фили, Просперо и мађионичари (2007: 10).

Сумирајући наведене паралеле, намеће се закључак да је ова Шекспирова драма првобитно замишљена као италијанска пасторала, док се интервенције које модификују основно језгро италијанске подлоге примарно односе на дехијерархизацију ликова (постављање мађионичара Проспера за главног јунака драме дајући му позадинску причу и мотив за освету), као и обогаћивање неких од ликова реалним историјским контекстом.

4. Закључак

Загонетни развојни пут комедије дел арте и најсавременијим проучаваоцима представља енигму. Њено ширење и дејство по читавој европској сцени је, са друге стране, очигледно и непорециво – гостовања глумачких трупа овог позоришта у време његовог настанка забележена су у Паризу, Мадриду, Фонтеблоу, Минхену, Бечу, Лондону, Дрездену; док је њен несумњиви утицај на европску позоришну праксу потврђен у француском, шпанском, енглеском, руском и још многим другим европским театрима. Театролошка критика истиче готово историјску важност ове комедије, поготово у настојању да на подлози рустичне и пучке фрагментарне комике изгради архитектуру комичног организма довољно комплексног да обухвати многоструки свет типизираних ликова и конвенционалних форми, али са иновативним печатом који би наишао на значајан одјек у разноврсној и свестраној ренесансној италијанској публици.

Алтернативност комедије дел арте сагледана је из више различитих аспеката, у контрастној релацији према тадашњем традиционалном ренесансном позоришту, од којег се ова комедија разликује изразитом антидидактичношћу, колективном глумачком драматургијом, принципом импровизације и отвореношћу ка широким народним масама. Театар дел арте је дуго година опстајао као утицајна алтернативна позоришна форма, остављајући током свог деловања снажан печат на делима највећих драмских писаца те ере. Проучавање културно-историјских веза између италијанског и енглеског уметничког простора оснажује тезу о утицају италијанске комедиографије на елизабетинску драмску и позоришну продукцију, као и претпоставку да је Шекспир имао прилике да се са комедијом дел арте упозна директно, путем гостовања италијанских позоришних дружина на енглеском тлу. Испитивање релација између италијанске комедиографске традиције и Шекспирових драма *Комедија забуна*, *Укроћена горопад* и *Бура* показује несумњиво присуство уметничког обрасца комедије дел арте, које се уочава, најпре, у тематско-мотивском комплексу и фабуларној партитури, у импостацији заплета преко устаљених скупова ликова (љубавници, старци и слуге), потом у системима ликова у паровима, у типичним комичним ситуацијама и обртима, као и у позоришном изразу и стилу.

Извори

- Šekspir, V. (1952). *Ukročena goropadnica*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Šekspir, V. (1963). *Zabune; Mnogo vike ni oko čega; Snoviđenje u noć Ivanjsku*. Beograd: Kultura.
- Šekspir, V. (1964). *Bura, Nenagrađeni ljubavni trud*. Beograd: Kultura.

Литература

- Apollonio, M. (1985). *Povijest Komedije dell'Arte*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Bergson, H. (1995). *Smeh: esej o značenju komičnog*. Beograd: Lapis.
- Bogdanović, M. (1952). Predgovor. U: Šekspir, V. (1952). *Ukročena goropadnica*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Budimir, M. Flašar, M. (1991). *Pregled rimske književnosti*. Beograd: Narodna knjiga.
- Drake, A. (2015). Commedia Dell'Arte Influences on Shakespearean Plays: The Tempest, Love's Labor's Lost, and The Taming of the Shrew. *Selected Papers of the Ohio Valley Shakespeare Conf.* Vol. 6, Article 3, доступно на: <http://ideaexchange.uakron.edu/spovsc/vol6/iss2013/3>
- Fava, A. (2007). *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte, Actor Training, Improvisation, and the Poetics of Survival*. Evanston: Northwestern University Press.
- Gilvary, K. (2003). Shakespeare and Italian Comedy. *Great Oxford*. (ed. Richard Malim), доступно на: <https://deveresociety.co.uk/articles/KG-2004-ShakespeareItalianComedy.pdf>

- Gilvary, K. (2007). *The Tempest as an Italian Pastoral Comedy*. Utrecht, Netherlands, доступно на: <https://deveresociety.co.uk/wp-content/uploads/2015/12/KG-2007-TempestItalianComedy.pdf>
- Harvud, R. (1998). *Istorija pozorišta: Ceo svet je pozornica*. Beograd: Clio.
- Jovičević, A. Vujanović, A. (2006). *Uvod u studije performansa*. Beograd: Edicija REČ.
- Machiedo, V. (1987). *Komedija dell'Arte: Antologija*. Zagreb: Centar za kulturnu delatnost.
- Preeshl, A. (2017). *Shakespeare and Commedia dell'Arte*. London: Routledge.
- Rnjak, D. (1995). *Pozorište komedije del arte*. Novi Sad: Akademija umetnosti, Beograd: Inter JU Pres.
- Taviani, F. (1982). *Il segreto della Comedia dell'Arte (La memoria delle compagnie italiane del XVI e XVIII secolo)*. Firenca: Usher.
- Бечановић-Николић, З. (2013). *У трагању за Шекспиром*. Београд: Досије студио.
- Каличанин, М. Аксентијевић, Х. (2021). „Комедија дел арте и њени утицаји на Шекспирову комедију ‘Како вам драго’”. *Folia linguistica et litteraria*. Никшић: Институт за језик и књижевност, Филолошки факултет.
- Костић, В. (1994). *Стваралаштво Виљема Шекспира I*. Београд.

Hristina Lj. Aksentijević

ALTERNATIVE THEATER OF COMEDY DEL ARTE AND ITS INFLUENCE ON SHAKESPEARE'S COMEDIES *THE COMEDY OF ERRORS, THE TAMING OF THE SHREW AND THE TEMPEST*

This paper examines the relation between the Italian comedy tradition and work by Shakespeare, with a special reference to the plays *The Comedy of Errors*, *The Taming of the Shrew*, and *The Tempest* and their connection with the alternative theater of comedy del arte. The *Del Arte* Theater, as a kind of alternative Italian theatrical phenomenon, represents a complex artistic organism on the Renaissance and Baroque stage, whose predecessors included fragments and forms of the most diverse sources of the comic tradition. The patterns adopted, combined with the authentic signature of Italian Renaissance culture and artistic life embodied the functionality of a new type on stage, special theatrical aesthetics and a theatrical phenomenon that shakes the foundations of the comic tradition to the present day. The basic theoretical foundation of the paper is based on methodologies whose scientific focus is oriented towards cultural and literary-historical aspects of research. The aim of the paper is to explore the literary and artistic existence of the genre of comedy del arte in the context of work by Shakespeare, especially in the domain of his comedies.

hristina.aksentijevic@filfak.ni.ac.rs

Lista učesnika konferencije *Jezik, književnost, alternative* 2021.

Lista učesnika konferencije Jezik, književnost, alternative 2021.

Jasmina Ahmetagić (ahjasmina@yahoo.com)
Hristina Aksentijević (hristina.aksentijevic@filfak.ni.ac.rs)
Nina Aksić (nina.aksic@ei.sanu.ac.rs)
Dušan Aleksić (dusan.aleksic@filfak.ni.ac.rs)
Maja D. Antić (maja.stefanovic@filfak.ni.ac.rs)
Boban Arsenijević (boban.arsenijevic@uni-graz.at)
Najla Baccar (najlabaccar@gmail.com)
Dragana Bajić-Levy (bdragana5@yahoo.com)
Dobriša L. Begenišić (dobbeg@yahoo.de)
Nikola Bjelić (nikola.bjelic@filfak.ni.ac.rs)
Nenad Blagojević (nenad.blagojevic@filfak.ni.ac.rs)
Mirjana Bojanić Čirković (mirjana.bojanic.cirkovic@filfak.ni.ac.rs)
Valentina Budinčić (vvalentinab@yahoo.com)
Nicole Burgund (nburgund@hotmail.com)
Miljana Čopa (miljana.copa@isj.sanu.ac.rs)
Vasilisa Cvetković (vasilisa.cvetkovic@filfak.ni.ac.rs)
Nadia Czachowska-Aleksić (nadia.czachowska@gmail.com)
Leanne Darnbrough (Leannerae.darnbrough@kuleuven.be)
Irena Dimova (irenadi@mail.bg)
Milan Dojčinović (milan.dojchinovic@gmail.com)
Sanja Domazet (domazetsanja5@gmail.com)
Ana Đorđević (avlaisavljevic@gmail.com)
Jasmina Đorđević (jasmina.djordjevic@filfak.ni.ac.rs)
Tatjana Dumitrašković (tanjadumi@yahoo.com)
Miloš D. Đurić (djuric@etf.bg.ac.rs)
Violeta Džonić (violeta.dzonic@filfak.ni.ac.rs)
Vladimir Figar (vladimir.figar@filfak.ni.ac.rs)
Jelena Gojić (jelena.gojic.kg@gmail.com)
Admir Gorčević (agorcevic@gmail.com)
Milan B. Gromović (milan.gromovic@ff.uns.ac.rs)
Jelena Grubor (bram.english@yahoo.co.uk)
Ana Halas Popović (ana.halas@ff.uns.ac.rs)
Velimir Ilić (velimir.ilic@filfak.ni.ac.rs)
Jelena Jaćović (jelena.jacovic@filfak.ni.ac.rs)
Aleksandra Janić (aleksandra.janic@filfak.ni.ac.rs)
Violeta M. Janjatović (violetavesic@gmail.com)
Ljiljana Janković (ljiljana.jankovic@filfak.ni.ac.rs)
Danica Jerotijević Tišma (danica.tisma@filum.kg.ac.rs)
Jelena M. Josijević (jelena.josijevic@filum.kg.ac.rs)
Jovana Josipović (jovanajo90@gmail.com)
Ivan Jovanović (ivan.jovanovic@filfak.ni.ac.rs)
Aleksandra S. Jovanović (aleksandra.jovanovic@isj.sanu.ac.rs)
Jelena V. Jovanović (jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs)
Milena Jovanović Kranjec (mkranjec@kg.ac.rs)

Vladimir Jovanović (vladimirz.jovanovic@filfak.ni.ac.rs)
Emilija Jović (emilija.jovic@filfak.ni.ac.rs)
Milena Kaličanin (milena.kalicanin@filfak.ni.ac.rs)
Antonina Kostić (antonina.irini@gmail.com)
Darko Kovačević (darko.kovacevic@etf.ues.rs.ba)
Miloš Kovačević (mkovacevic31@gmail.com)
Ana Kocić Stanković (anakocic@hotmail.com)
Vesna Krajišnik (krajisnikv@gmail.com)
Aleksandra Lazić-Gavrilović (aleksandra.lg0503@gmail.com)
Jelena Lepojević (jelena.lepojevic@filfak.ni.ac.rs)
Sonja Lero Maksimović (sonja.lero@flf.unibl.org)
Dušica Ljubinković (dusicaljubinkovic1211@gmail.com)
Maja Luković (mmilutinovic@kg.ac.rs)
Sergej Macura (sergej.macura@fil.bg.ac.rs)
Ivana Marinković (ivana.marinkovic@vpts.edu.rs)
Marijana Marjanovikj-Apostolovski (m.marjanovic@seeu.edu.mk)
Olivera Marković (olivera.markovic@filfak.ni.ac.rs)
Aleksandra D. Matić (aleksandra.matic@filum.kg.ac.rs)
Tijana Matović (tijana.matovic@filum.kg.ac.rs)
Nataša Milanov (natasa.milanov@isj.sanu.ac.rs)
Jelena Milić (jelenamilic018@gmail.com)
Nataša Milivojević (natasa.milivojevic@ff.uns.ac.rs)
Stefan Milosavljević (stefan.milosavljevic@uni-graz.at)
Lidija Mirkov (lidija.mirkov@fpn.bg.ac.rs)
Biljana Mišić Ilić (biljana.misic.ilic@filfak.ni.ac.rs)
Marko Mitić (30markom@gmail.com)
Ivana Mitić (ivana.mitic@filfak.ni.ac.rs)
Jelena S. Mladenović (jelena.mladenovic@filfak.ni.ac.rs)
Zorica Mladenović
Azra Mušović (azramusovic@gmail.com)
Marija Nešić (mnesic@singidunum.ac.rs)
Marija Nijemčević Perović (marijanijemcevic@yahoo.com)
Jelena Nikolić (jelenaznikolic1@gmail.com)
Predrag Novakov (predrag.novakov@ff.uns.ac.rs)
Aleksandar M. Novaković (aleksandar.novakovic@filfak.ni.ac.rs)
Branka B. Ognjanović (branka.ognjanovic@filfak.ni.ac.rs)
Lidija Palurović (lidija.palurovic@ftn.kg.ac.rs)
Marija Panić (ms.marija.panic@gmail.com)
Marija Pantović (marija.pantovic@np.ac.rs)
Vladan Pavlović (vladan.pavlovic@filfak.ni.ac.rs)
Dejan Pavlović (gc.dejan.pavlovic@filfak.ni.ac.rs)
Zoran Paunović (zdpaunovic@gmail.com)
Orin Percus (Orin.Percus@univ-nantes.fr)
Danijela Petković (danijela.petkovic@filfak.ni.ac.rs)
Anja Petrović (a.petrovic-14378@filfak.ni.ac.rs)
Dragana Pešić (dragana.nedeljkovic1@gmail.com)
Mladen Popović (mladen.popovic@filfak.ni.ac.rs)

Mirna Radin Sabadoš (mirna.radin.sabados@ff.uns.ac.rs)
Stanka Radojčić (stanka.radojicic@dgt.uns.ac.rs)
Anica Radosavljević Krsmanović (anica.krsmanovic@filum.kg.ac.rs)
Ana Radović Firat (ana.radovic-firat@ftn.kg.ac.rs)
Vladeta Radović (vladeta.radovic@filfak.ni.ac.rs)
Nataša Rakić (natasa.rakic@filum.kg.ac.rs)
Smiljana Rakonjac (smiljana.rakonjac@gmail.com)
Anđela Redžić (andjela.redzic@gmail.com)
Alina Resceanu (aresceanu@yahoo.com)
Tanja Rusimović (tanjarusimovic@yahoo.co.uk)
Daniel Russo (daniel.russo@uninsubria.it)
Theodora P. Saltidou (saltidouroula@yahoo.gr)
Rudolf Sárdi (rudolf.sardi@smu.tn)
Ana Savić-Grujić (anasavic81@gmail.com)
Irena Selaković (irena.selakovic@filum.kg.ac.rs)
Ana Sentov (ana.sentov@flv.edu.rs)
Vesna Simović (vesna.simovic@filfak.ni.ac.rs)
Svetlana Slijepčević Bjelivuk (s.slijepcevic@gmail.com)
Biljana Soleša (solasabilja@gmail.com)
Milica Spremić Končar (m.spremicKoncar@gmail.com)
Dušan Stamenković (dusan.stamenkovic@filfak.ni.ac.rs)
Ivan Stamenković (ivan.stamenkovic.1987@gmail.com)
Maša Stanišić (masastanistic1982@gmail.com)
Branimir Stanković (branimir.stankovic@filfak.ni.ac.rs)
Bogdan Stanković (stbogi95@gmail.com)
Selena Stanković (selena.stankovic@filfak.ni.ac.rs)
Dobrivoje Stanojević (dobrivoje.stanojevic@fpn.bg.ac.rs)
Strahinja Stepanov (strahinja.stepanov@ff.uns.ac.rs)
Aleksandra Z. Stojanović (sandra.stojanovic95@hotmail.com)
Vojkan Stojičić (vojkans@hotmail.com)
Mirjana Stošić (mirjana.stosic@fmk.edu.rs)
Nina Lj. Sudimac (nina.sudimac@filfak.ni.ac.rs)
Katarina Subanović (katarinasubanovic@gmail.com)
Đurđina Šijaković Maidanik (djurdjina.s@gmail.com)
Milena Škobo (milenanikolic86@yahoo.com)
Đorđe Šunjevarić (dj.sunjevaric-15757@filfak.ni.ac.rs)
Lidija Tasić (lidijatasic17@gmail.com)
Biljana Tešanović (circulos.sbb.rs)
Lena Tica (lena.tica@ftn.kg.ac.rs)
Dijana Tica (dijana.tica@ff.unibl.org)
Nataša Tučev (natasamlk@gmail.com)
Danijela Vasić (vasic.danijela@fil.bg.ac.rs)
Marta Veličković (marta.velickovic@filfak.ni.ac.rs)
Maja Veljković (maja.veljkovic@filfak.ni.ac.rs)
Jelena Veljković Mekić (vmjelena@yahoo.com)
Nataša Živić (natasa.zivic@filfak.ni.ac.rs)
Ema Živković (ema.zivkovic@filfak.ni.ac.rs)

JEZIK, KNJIŽEVNOST, ALTERNATIVE
Književna istraživanja
april 2021

Izdavač
Filozofski fakultet u Nišu
Ćirila i Metodija 2

Za izdavača
Prof. dr Natalija Jovanović, dekan

Lektura
Dr Maja Stojkovic (srpski)
Broc Banter (engleski)
Kata Hahn (engleski)

Dizajn korica
Darko Jovanović

Prelom
Milan D. Ranđelović

Format
17x24

Štampa
SCEROPRINT Niš

Tiraž
100 primeraka

DOI: <https://doi.org/10.46630/jkal.2022>
ISBN-978-86-7379-590-4

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.09(082)
821.09(082)
82.0(082)

JEZIK, književnost, alternative = Language, Literature, Alternatives :
tematski zbornik radova. Književna istraživanja / urednice Vesna Lopičić,
Biljana Mišić Ilić. - Niš : Filozofski fakultet, 2022 (Niš : Scero print). -
450 str. ; 24 cm. - (Biblioteka Naučni skupovi / [Filozofski fakultet, Niš])

Radovi na srp. i engl. jeziku. - Tekst lat. i ćir. - Tiraž 100. - Str. 11-25:
Književnost i alternativne paradigme / Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić.
- Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija uz svaki rad.
- Summeries; Резмен.

ISBN 978-86-7379-590-4

1. Ур. ств. насл. 2. Лопичић, Весна, 1959- [уредник] [аутор додатног текста] 3.
Мишић Илић, Биљана, 1962- [уредник] [аутор додатног текста]
а) Компаративна књижевност -- Зборници б) Светска књижевност --
Зборници в) Књижевност -- Структурална анализа -- Зборници

COBISS.SR-ID 65422857

Više od jedne decenije naše a
Jezik, književnost,... imale su u fokusu ne
književnoteorijskih nauka, kao što su znače
i razne značajne društvene fenomene kao
komunikacija, vrednosti i marginalizac
koherentne, to ni u kom slučaju nije podra
pristupa, već se, naprotiv, težilo da se date
perspektiva. Upravo želeći da podržimo
iskustava sa reakcijama na fenomen kovid
tema našeg skupa ostaje

JEZIK, KNJIŽEVNOST, ALTERNATIVE

For over a decade, our conference
Literature,... focused not only on the top
studies, such as meaning, discourse, time, s
significant phenomena such as politics, g
values and marginalization. Although th
coherent, this never meant the uniformity
on the contrary, the aim was to view the
perspectives. In an attempt to support such
experiencing the reactions to the covid-19
necessary, the topic of our conference

