

**Vladislava Gordić Petković<sup>1</sup>**  
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

<sup>1</sup> 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 pređašnjem 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“, neznancom 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 distanciranomšću 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 eksplicaciju, 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 antitotalitarska 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 prepoznajemo 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 oprostio 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 pritisnutoj 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](mailto:vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs)