

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са XII научног скупа младих филолога Србије, одржаног
26. септембра 2020. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
Година XII / Књ. 2

Издавач

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

Уређивачки одбор

Проф. др Милош Ковачевић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Драган Бошковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Владимир Поломац, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Никола Бубања, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Јелена Петковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Биљана Влашковић Илић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Анђелка Пејовић, Филолошки факултет, Београд
Проф. др Ала Татаренко, Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина
Проф. др Миланка Бабић, Филозофски факултет, Универзитет у Источном Сарајеву, Босна и Херцеговина
Проф. др Михај Радан, Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
Проф. др Димка Савова, Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
Проф. др Душан Маринковић, Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу, Хрватска
Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо, Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија

Одговорни уредници

Проф. др Маја Анђелковић
Проф. др Мирјана Секулић

Рецензенти

Проф. др Биљана Влашковић Илић
Проф. др Владимир Карановић
Проф. др Душан Живковић
Проф. др Јелена Арсенијевић Митрић
Проф. др Маја Анђелковић
Проф. др Милица Спремић Кончар
Проф. др Часлав Николић
Доц. др Ана Живковић
Доц. др Анка Ристић
Доц. др Јасмина Теодоровић
Доц. др Јелица Вељовић
Доц. др Марија Лојаница
Доц. др Милена Нешић Павковић
Доц. др Тијана Матовић
Др Јелена Вељковић Мекић
Др Светлана Рајичић Перић

Секретар уредништва

Светлана Стевановић

Зборник радова са XII научног скупа младих филолога Србије,
одржаног 26. септембра 2020. године
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Година XII / Књ. 2

Крагујевац, 2021.

О ДВОКЊИЖЈУ ЗБОРНИКА СА XII НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ

На Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу одржан је 26. септембра 2020. године XII научни скуп младих филолога Србије. Скуп се традиционално одржава у марту или почетком априла сваке године, али је овај, због пандемије вируса короне, одржан у септембру. Чекало се, наиме, да пандемија прође, па да у нормалним околностима одржимо и овај, XII научни скуп младих филолога. До нормалних околности, нажалост, није дошло, тако да овај скуп није, као сви претходни, одржан „уживо”, него онлајн путем. Надамо се да је ово први и последњи скуп младих филолога Србије који је одржан на овај начин. И овај скуп младих филолога имао је исту тему као и свих једанаест претходних: *Савремена проучавања језика и књижевности*.

На XII научном скупу младих филолога Србије учествовао је 91 млади филолог са 88 пријављених и поднесених реферата. Од тога је на лингвистичком делу скупа, делу посвећеном *савременом проучавању језика*, било 47 учесника са 45 реферата, док су у књижевном делу – у делу посвећеном *савременим проучавањима књижевности* – била 44 учесника са 43 реферата. Изузимајући једног учесника из Румуније, са Филолошког факултета Западног универзитета у Темишвару, и једног са Рударско-геолошког факултета Универзитета у Београду, остали учесници су били са свих филолошких и филозофских факултета у Србији: Филолошко-уметничког факултета из Крагујевца (њих 35), Филолошког факултета у Београду (25 учесника), Филозофског факултета у Новом Саду (19 учесника), Филозофског факултета у Нишу (6 учесника), Филозофског факултет Универзитета у Приштини са седиштем у Косовској Митровици (1 учесник), као и са Института за српски језик САНУ у Београду (3 учесника). Учесници и њихови реферати били су из различитих филолошких научних области: србистике, англистике, романистике, германистике, хиспанистике, грецистике, румунистике и опште лингвистике.

Велики број поднесених језичких и књижевних реферата условио је да се реферати штампају у два тематски спецификована зборника: у првome су окупљени реферати који припадају области савременог проучавања језика, док се у другоме штампају на скупу презентовани радови што припадају области савременог проучавања књижевности. Будући да се сваки рад уврштен у зборник рецензира, нормално је да сви на скупу поднесени реферати нису уврштени у зборник. То је и онима чији су реферати уврштени и онима чији реферати нису задовољили критеријуме рецензента подстрек да на наредним скуповима буду бољи: први да се одмере у односу на резултате постигнуте у претходној години, другима да завреде да им радови буду и штампани. Будући да је општа тема доста широка, готово да нема ниједне језичке или књижевне области којој није посвећен неки од радова у зборнику. Не само што радови покривају готово све области лингвистичке и књижевне науке, него они показују методолошко богатство у анализи различитих тема. Лако је уочити велики број традиционалних и модерних методолошких приступа у различитим језичким и књижевним (под) дисциплинама који су примењени у радовима оба двокњижја. Тако су радови младих филолога што их доноси двокњижје зборника са XII научног скупа младих филолога показали да младалачка жеља за науком и њеним изазовима

представља добар мотив за научно усавршавање и напредак. Колико ће млади истраживачи представљени радовима у овим двама зборницима научно напредовати за само годину дана, добар показатељ биће њихово учешће и прилози на наредном XIII научном скупу младих филолога Србије, на који их позивамо желећи им добродошлицу.

Крагујевац, 25. 3. 2021. год.

Уредници

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ СА ДВАНАЕСТОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА

Другу књигу зборника Савремена проучавања језика и књижевности чине радови књижевно-антрополошког дела Дванаестог научног скупа младих филолога, и то само оних који су позитивно оцењени и одобрени за штампу. Због епидемиолошке ситуације изазване ковидом, термин скупа је померен са уобичајеног мартовско-априлског термина на јесењи, те је одржан 26. септембра 2020. године. Како би се у потпуности испоштовале превентивне мере у циљу здравствене заштите, скуп је, уз учешће 39 излагача, први пут одржан уз помоћ платформе Google Meet преко које је истовремено уживо стримован.

Новонастала епидемиолошка ситуација изместила нас је у један нови вид не толико реалности колико нужног проналажења нових видова сусретања и размене истраживачких интересовања и научних резултата. Но, и у том новом, наметнутом виртуелном простору, изнова се показало да је имање жеље за науком, младалачког полета у истраживањима, као и неоптерећености разним (понекад и умишљеним) научним величинама, добра основа за нова виђења, нове перспективе и нова решења неких старих истраживачких дилема.

Отуда и овај зборник, попут претходних, доноси (пре)испитивања различитих културолошких образаца и различитих националних књижевности. Млади филолози су се фокусирали на идентитетска питања, на мотиве инцеста, маште, бездомности, књиге, на однос књижевности и психоанализе, на елементе популарне културе и феномен памћења, као и на друге појаве које се у књижевном тексту читају као путокази његовог разумевања.

Ако на радове погледамо имајући у себи ону многим заборањену врлину која се зове искреност, видећемо у њима како смела разматрања тако и разне несавршености. Међутим, свим тим младим филолозима мора се дати шанса за постојање, па макар да се и они и њихови несавршени радови у науци више не појаве. Ово кажемо стога што несавршеност оних радова у којима је приметно неискуство у теоријском погледу и у погледу јасности аргументација и њихове синтезе, наткриљује истинска жеља младог истраживача да успешно прође кроз лавиринт текста – а истинску жељу за науком треба подстаћи. Јер проналажење путоказа у књижевном тексту, проналажење смисла, искрености и истине, јесте начин оплемењивања и науке и живота.

Крагујевац, март 2021.

Проф. др Маја Анђелковић

САДРЖАЈ

О ДВОКЊИЖЈУ ЗБОРНИКА СА XII НАУЧНОГ
СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И
КЊИЖЕВНОСТИ СА ДВАНАЕСТОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА

Јелена И. Маринков

ИНЦЕСТ И ИДЕНТИТЕТ: МОТИВ ИНЦЕСТА У ДРАМАМА
МАСКА, ПОД РУШЕВИНАМА И КОД ВЕЧИТЕ СЛАВИНЕ / 13

Ана З. Хубер

ЖЕНСКИ ПОГЛЕД НА РАТ У ЈЕДНОЧИНКАМА МАКСА АУБА / 27

Дајана З. Милованов

ЖЕНА, СЕКСУАЛНОСТ И ЛЕПОТА У ТРАНСФОРМАЦИЈАМА
ЕН СЕКСТОН И КРВАВОЈ ОДАЈИ АНЦЕЛЕ КАРТЕР / 41

Александра В. Чебашек

ДИСФУНКЦИОНАЛНИ БРАК У НОВЕЛИ
„КРОТКА” Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ / 55

Милана М. Гајовић

МОТИВ МАШТЕ КАО ОСНОВА ИЗГРАДЊЕ ИДЕНТИТЕТА У
РОМАНИМА МОМО И БЕСКРАЈНА ПРИЧА МИХАЕЛА ЕНДЕА / 65

Милица Д. Пејровић

ТОТАЛИТЕТ ДЕТИЊСТВА У РОМАНУ ГОРИ МОРАВА
ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА / 79

Миона Р. Комаџина

ПРИСУСТВО ОДСУСТВА ФИГУРЕ ОЦА У ДЕЛИМА
МИРОСЛАВА КРЛЕЖЕ И ДАНИЛА КИША / 89

Гордана З. Божићевић

ПОСТМОДЕРНО ИСПИТИВАЊЕ МОГУЋНОСТИ ПРИПОВЕДАЊА У
КРАТКОЈ ПРИЧИ ПОЛА ОСТЕРА „БОЖИЋНА ПРИЧА ОГИЈА РЕНА” / 97

Дина М. Лиџанкић

РОМАН О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ:
КРАТАК ПУТ – ДУГО ПУТОВАЊЕ / 111

Сара Н. Мајсторовић

ОДИСЕЈ У НЕСТАЈАЊУ: О МОТИВУ БЕЗДОМНОСТИ У
РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 127

Милица Б. Мојсиловић

ОДИСЕЈЕВ СТРАХ ОД СИРЕНА / 139

Нађаша М. Милојевић

ДРУГИ, ТО САМ ЈА: (ДЕ)КОЛОНИЗАЦИЈА У РОМАНУ МАРСОВСКО
ВРЕМЕНСКО ИСКЛИЗНУЋЕ ФИЛИПА К. ДИКА / 145

Милица С. Станковић

ЛАВИРИНТ У ТЕКСТУ И ЛАВИРИНТ ТЕКСТА: БОРХЕСОВЕ
„РАЧВАСТЕ СТАЗЕ” У РОМАНУ ИМЕ РУЖЕ УМБЕРТА ЕКА / 157

Ђорђе М. Ђурђевић
БЛАГОВЕСТИ: ОНТОЛОГИЈА ПРАЗНИКА И ЕРОТИКА
КЊИЖЕВНОСТИ У КАНОНСКИМ И АПОКРИФНИМ ИЗВОРИМА
И ДРАМИ УДВОРЕЊЕ АРХАНГЕЛА ГАВРИЛА ДЕВОЈЦИ
МАРИЈИ ГАВРИЛА СТЕФАНОВИЋА ВЕНЦЛОВИЋА / 173

Марија И. Слобода
ЈАВОР: ЛИСТ ЗА ЗАБАВУ И НАУКУ – 1862/63. / 183

Ана Д. Козић
УМЕТНИК ПРЕД СКУЛПТУРОМ: ЕКФРАСА У
ПОЕЗИЈИ ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА / 197

Мариора Т. Сфера
ТРАГАЊЕ ЗА ЕТНИЧКИМ ИДЕНТИТЕТОМ У
ПЕСНИЧКОМ ДЕЛУ ЈОНА МИЛОША / 207

Јелена Ђ. Весковић
Јелена М. Тодоровић Васић
СИМБОЛИЧКИ ОБРАСЦИ У ПОЕМИ „КАД ДОЂЕШ У
БИЛО КОЈИ ГРАД” МАТИЈЕ БЕЋКОВИЋА / 215

Таијана Н. Кличковић
УСПОМЕНЕ ВЕРЕ ПАВИЋ И ПРИПОВЕТКА „ПОЛУБРАТ”
МИЛОРАДА ПАВИЋА: ПАРАЛЕЛА / 223

Сања П. Перић
ФУНКЦИЈЕ МОТИВА КЊИГЕ У РОМАНУ САРА ПЕТРА САРИЋА / 233

Александра Б. Маринковић
„ШВАБИЦА” ЛАЗЕ К. ЛАЗАРЕВИЋА У СВЕТЛУ
ФРОЈДОВСКЕ ПСИХОАНАЛИЗЕ / 243

Милица М. Савковић
НОСТАЛГИЈА КАО УТОПИЈА У РОМАНУ НЕ ДАЈ МИ
НИКАДА ДА ОДЕМ КАЗУА ИШИГУРА / 259

Марија М. Шљукић
КОНЦЕПЦИЈА ФЕНОМЕНА СЕЋАЊА И ПАМЋЕЊА У ПРОЗРАЦИМА
И ПРОЗРАЦИМА 2 СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ / 265

Валентијина В. Генцел
УТИЦАЈ ИДЕЈА КОМУНИЗМА И ФАШИЗМА НА ГРАЂАНСКИ СТАЛЕЖ
У ПРОЗРАЦИМА И ЛАГУМУ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ / 277

Емилија З. Мирковић
ЕЛЕМЕНТИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У ДЕЛУ ДОБРА
ПРЕДСКАЗАЊА НИЛА ГЕЈМЕНА И ТЕРИЈА ПРАЧЕТА / 287

Александра З. Стојановић
РЕЛИГИЈА ТОТАЛИТАРНОГ ДРУШТВА У РОМАНИМА ВРЛИ
НОВИ СВЕТ ОЛДУСА ХАКЛСИЈА И 1984 ЏОРЏА ОРВЕЛА / 299

Никола М. Ђуран
„ПОГЛЕД” И КРИЗА ЕРОСА У РОМАНИМА КАРСОН МЕКАЛЕРС / 311

Аутори

Јелена И. Маринков¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет²

ИНЦЕСТ И ИДЕНТИТЕТ: МОТИВ ИНЦЕСТА У ДРАМАМА МАСКА, ПОД РУШЕВИНАМА И КОД ВЕЧИТЕ СЛАВИНЕ

У овом раду настојаћемо да покажемо на који начин један од експресионистичких топоса – мотив инцеста – функционише у трима међуратним драмама. Указаћемо на нека од суштинских обележја инцеста као антрополошког феномена и применити их у тумачењу мотива инцеста у драмама *Маска*, *Под рушевинама* и *Код Вечите славине*. Покушаћемо и да докучимо на који је начин процес дезинтеграције драмске личности, процес који суштински обележава рађање модерне драме, повезан с мотивом инцеста. Суштину те повезаности сагледаваћемо кроз призму формирања идентитета.

Кључне речи: инцест, идентитет, међуратна драма, експресионизам, *Маска*, *Под рушевинама*, *Код Вечите славине*

1. Три драме с почетка XX века

Прве деценије XX века су у српској култури обележене процесом усаглашавања с европским културним токовима. Када је о књижевности реч, процеси модернизације и европеизације најучљивији су у прозним, поетским и теоријско-критичким текстовима, док је у домену драме приметно заостајање у погледу смењивања поетичких постулата. Док се у другим европским књижевностима синхроно развијају први облици авангардне драме и новог театра, у српској драмској књижевности и театру тек се успоставља континуитет. Атмосфера након Првог светског рата умногоме је убрзала развој модернистичких, па и авангардних, пре свега експресионистичких, тенденција у српској драми: „Подстакнути стравичним ратним искуствима и ставовима који су из тих искустава проистекли, драмски писци у књижевност уводе нове теме, али овим заокретом, у српску драму на почетку XX вијека уведена је истовремено и нова структура: фрагментарност и партикуларизација драмске радње ('сцене', 'кришке живота')” (Лешић 1987: 23). Мења се начин конфигурације драме: наместо традиционалне аристотеловске драматургије у српску драму и у национални театар бивају укључени неки од модерних драмских феномена – диспаратност и слојевитост у компоновању драмске радње, поступак симултанитета, децентрализација драмског лика, фрагментаризација драмског говора, дезинтеграција хронотопа.

Елементе експресионистичке поетике у српској драми могуће је поларизовати сходно класификацији Слободана Селенића на активистичке и апстрактне (Селенић 2002: 96): с једне стране присутна је развијена идеолошка експликација

1 j.marinkov.93@gmail.com

2 Ауторка текста ангажована је у научноистраживачком раду Филозофског факултета у Новом Саду као стипендисткиња Министарства просвете, науке и технолошког развоја.

унутар драмског дискурса, пропагандистичко иступање и пласирање прогресивних идеја у ретроградној форми грађанске драме, с друге стране атипична композиција, драматуршко време прекинуто аналепсом, ирационална мотивација и амбијент испуњен бајковном фантастиком. Наведеној поларизацији измиче облик који се надовезује на раскошну традицијску форму, с многобројним дијалогским секвенцама и богатим сценским реквизитаријумом. Наведена три модела репрезентована су у трима драмама које се могу посматрати као парадигме у контексту осавремењивања драмске књижевности у међуратном периоду.

Драма Душана Васиљева *Под рушевинама* има јасну тезу: исправност начела новог Човека, витализма и борбе за социјалну правду. Позитивни принципи, настали као резултат суштинских увида након Првог светског рата, супротстављени су деловању аморалних хедониста, који су своја анархоидна гледишта такође формирали на основу ратних искустава. Пласирање и пропагирање става који прати тезу је основна функција овог комада и у том погледу Васиљев је близак струји социјално ангажованог експресионизма.

Драма *Маска* је изразито модерна – „гледано у ширим интернационалним оквирима, комедија *Маска* припадала би хибридној раној експресионистичкој драми” (Вучковић 2014: 447), али ипак није дошло до радикалног раскида с традиционалном драматургијом. *Маска*, међутим, већ жанровском дефиницијом („поетична комедија”) и насловом указује на експресионистичку жанровску хибридизацију и на иронијски третман литерарних парадигми.

Момчило Настасијевић је есенцију стваралачког чина и створеног тражио у традиционалној култури, у националном фолклору и средњовековном стваралаштву. За Настасијевића је прошлост одређујући фактор у функционисању бића. *Код Вечитије слаvine* морфолошки је сложена драма атипичне композиције: с обзиром на формални временски дисконтинуитет овај комад могуће је одредити као драму отвореног типа.³ Музички елементи у драми су необични, али могуће их је повезати с традицијом комада с певањем. Оно што ову драму чини изразито модерном јесте наративна аспектуализација, специфичан поступак симболизације (симболика имена, предмета, симболични гестови, топографија) и увођење бајковне, фантастичне мотивације.

Инцест⁴, експресионистички је топос (Вучковић 2014: 87) и провокативна тема. У овим драмама структурално и тематски се отвара простор за конвулзивно драмско обликовање пароксизма страсти који настаје као последица дејства инцестуозних жеља на протагонисте (или антагонисте, у случају драме „Под рушевинама”). Како и напомиње Аренс (1986: 142) у својој студији *The Original Sin*⁵: „Заправо, популарна књижевност и имагинација могу чак представити овај посебан однос као упечатљив, иако за осуђивање, као романтичну аферу, вредну одређене дозе радозности и дивљења”.

3 Сходно теорији Фолкера Клотса о отвореној и затвореној форми драме (в. Фолкер Клотс – *Затворена и отворена форма у драми*, Београд: Лапис, 1995).

4 „У етнологији инцест у свим друштвима представља забрану полних односа између директних сродника и деце” (Добрева 2010: 194).

5 У студији *Incest and Its Meaning: The Original Sin* Вилијам Аренс даје преглед и генезу табуа везаних за инцест.

2. Инцест и идентитет

У грчкој трагедији, колевци драмске обраде мотива инцеста, артикулисана је свест о потреби постојања граница и регулација прелаза. Забрана овакве врсте општења веома је стара и предмет је бављења социјалне антропологије. Различите биолошке, социолошке, психолошке и антрополошке теорије третирају инцест као патолошко испољавање, али у друштвеном контексту доживљава се пре свега као насртај, нарушавање социјалне структуре, стога сексуални преступ родоскрвнућа изискује строгу регулацију. У савременој обради мотива задржан је траг о томе да инцест означава симболично преузимање прерогатива богова и да нарушава хармонију у заједници. У имагинаријуму и симболичком корпусу који овај мотив носи та конотација и даље је веома снажна: „Али као што је *hieros gamos*, божански инцест [...] неизбежан, тако је међу људима он грешан, и неопходно га је укинути.” (Карановић 2010: 30)

Француски антрополог Франсоа Еритје (2003) у студији *Две сестре и њихова мајка* забрану инцеста темељи на колективном санкционисању заснованом на идентитетској дистинкцији истоветно/различно. Прохибиција је примордијално подстакнута елементарним размишљањима о штетности мешања истоветних/различитих хуморалних телесних супстрата. На тај начин настао је табу везан за инцест, као гарант поштовања институционализованих категорија, насталих на бази строгог комбиновања поларитета и другости.

Приликом разматрања инцеста морају се у обзир узети и феномени телесности, сексуалности и односа међу половима. Тело производи жељу, дакле, исходште је инцестуозних нагона и пресудно обликује драмски идентитет јунака. Доминантно је мишљење да физичка снага и сила иницирају сексуални преступ. У трима драмама које су предмет разматрања у овом раду позиције су делимично инвертоване и мушка фигура нипошто се не може сматрати фигуром супремације у успостављању или покушају успостављања инцестуозног односа.

Опозиција истоветност/различитост кључна је и кад је реч о формирању идентитета – супстанцијалног, полног, друштвеног и индивидуалног. Релација индивидуално/колективно објашњава се истоветним супстанцијалним идентитетом припадника одређене заједнице, те контаминација изазвана деловањем нагонских тежњи наилази на оштру друштвену и моралну осуду.

Тежња за уочавањем суштине властитог идентитета и за уважавањем од стране других добија на интензитету у оквиру драме, књижевног рода који је у потпуности усмерен ка дијалогу. Драмски јунак је ужлебљен између релација које успоставља с другим ликовима, али с друге стране налази се потреба за самоостварењем, која покреће јунака и доводи га у опозицију спрема утврђеног поретка. Свест о забрани мора се усагласити са телесним и полним идентитетом, као и са различитим видовима нагонских идентификација, у шта је безусловно укључено супротстављање личних жеља и колективних норми.

3. Маска за инцест

Као што је приметила Марта Фрајнд (1994: 191), Црњанскова лирска драма перфектно илуструје Балухатијеву теорију драмске теме⁶ – у *Маски* је могуће идентификовати централну тему и читав низ појединачних тема које главна,

6 Балухати (1975: 46) тврди да се „сажимањем малих, ситних тема јасно перципира основна тема која се дијалектички разоткрива током комада. Преко развоја малих тема у оквирима дијалога, сцена или чинова, организује се склоп комада”.

синтетичка тема обухвата.⁷ Балухати износи тезу према којој драмске теме имају изразито емоционалну природу и испољавају се путем поступака и говора јунака на сцени. Централна тема драме *Маска*, илустрована репликама различитих јунака и позадинским дијалозима јесте егзистенцијални страх. У централну тему, као један од подтематских комплекса, укључен је и мотив инцеста – овај мотив манифестује се сценски и дијалогски. Специфична атмосфера (историјска позадина, простор, актери) одликује се декоративношћу, сценографском презасићеношћу која имплицира емфатичност и комешање и која је еквивалент Генераличиног унутрашњег стања. Фрагментаризација драмског говора комплементарна је сценској поставци. Изузетно развијена дијалогска композиција која асоцира на конверзациони комад садржи бројне алузије и назнаке развијања инцестуозног стања⁸.

Могућа психоаналитичка референца наглашенија је у овој драми јер између протагониста инцестуозне ситуације постоји велика разлика у годинама, уз то тачна природа Генераличиног и Чезаровог филијацијског односа није разјашњена. Већ у уводној дијалогској сцени Чезар је представљен као *нећак генераличин*, дакле, његова појава од самог почетка проматра се кроз однос с Генералицом и његова прошлост, индивидуална природа, мотивација исказа и понашања остају загонетни кроз читаво дело. Чезарови драмски искази наизглед нису непосредно мотивисани експлицирањем његове прошлости. Необична сензибилност, сета, носталгичност као да коинцидирају с Генераличиним изразима жаљења за младешћу. Површински гледано узајамни ставови ова два лика дијаметрално су супротни: Генераличина приврженост Чезару, која добија облике опсесивности, и индиферентност с примесама гнушања од стране Чезара. Међутим, анализом дијалогских сегмената могуће је детектовати обострану посесивност. Реч је о специфичном односу, много комплекснијем но што на први поглед делује.

На почетку драме Глумица, у коју је Чезар заљубљен, на његов предлог да заједно побегну одговара репликама: „Зар вам не би било жао за тетку сироту?” (Црњански 2008: 14), чиме се упућује на однос међузависности. Овим исказом имплицитно је назначена и Мимина свест о Адиној „грешној” љубави према Чезару, љубави која превазилази границе рођачке везе. Генералица сопственим речима потврђује радикално посесиван однос који има према Чезару:

„Никога немам, само њега,
на целом свету никог, само њега.” (Црњански 2008: 16)

Посебно су интригантне индикације да је Чезар заправо Генераличин син или да међу њима постоји однос који наликује на филијацијску везу мајке и детета. Разматрањем ових могућности отвара се простор за психоаналитичка тумачења. Генералица много говори о својој прошлости, настојећи да говором о својој младости прошлост призове, актуализује. О Чезаровој прошлости такође сазнајемо једино од Аде:

„Нађох га боног.
Од детињства тако без оца, без мајке. [...]
Испочетка гледао ме чудно... стара тетка.
Али он је диван дечко... нико није чист,

7 Упоредити с тумачењем структуре и теме у тексту Мирјане Миоциновић „Маска Милоша Црњанског”.

8 Под инцестуозним стањем овде подразумевамо стање у коме су инцестуозни нагони привидно спутани, али се суштински испољавају путем одређених речи и гестова.

тако светао карактер... ein Idealist.” (Црњански 2008: 16)

Чезар је без родитеља остао у детињству, стога је могуће да је Генералица у његовој свести заузела позицију мајке, те он има одређена очекивања од ње кад је реч о понашању и опхођењу. Сходно овој претпоставци, Ада за Чезара представља фигуру мајке која изневерава. Претпоставка према којој је Генералица Чезарова биолошка мајка мотивисана је гласинама. Потенцијални инцестуозни однос између мајке и сина има сасвим посебан статус, статус који се драстично разликује од других типова инцеста:

„Када је у питању инцест између мајке и сина, отежано је утврђивање агресора и/или жртве због збуњујућих односа доминације и очекиваних категорија реда, перцепције и тумачења. [...] Инцест мајке и сина је израз распада свих правила, а тиме и хаоса. Као такав, у неким друштвима је незамислив, док је у неким другим индикација лудила – личног хаоса” (Аренс 1986: 145).

Осећање стида код Чезара напоследку је резултирало радикално негативним ставом, интензивираним увидом у инцестуозну природу Адиних патетичних излива. Чезар изграђује оштар гард према Генералици како би спречио даљи развој инцестуозних тежњи:

„ГЕНЕРАЛИЦА: Ето видите, какав је... Као камен...” (Црњански 2008: 26)

Тезу Иване Игњатов Поповић (2009: 58–59) да је Чезар своју тетку волео „као да му је мајка”, као и да његово опхођење према Генералици одликује „осећајна помирљивост” стога није тешко оспорити. У дијалогу који следи јасно је уочљив ироничан тон којим Чезар настоји да се наруга Генералици:

„ЧЕЗАР: Сувише обожаваш младиће, тетка.

ГЕНЕРАЛИЦА: ...du beleidigst... опет од почетка?

ЧЕЗАР: Ах, не! Обожавај, обожавај... опрости!” (Црњански 2008: 29)

Црњански се у својој драми није послужио ретроспективном техником, карактеристичном за прозне жанрове и тешко уклопљивом у драмски дискурс, како би накнадно разјаснио узрок Чезаровог негативног става. Уместо тога дијалошка композиција има тек функцију наговештавања тог узрока:

„ГЕНЕРАЛИЦА: ...Он зева.

Мисли о самоубиству... ја и он?

Ми смо пар најнесретнијих људи.

Мрзимо се страшно, мрзимо се грозно,

а тајно се волимо као луди.

Још никад не бејаш сретна.

ЧЕЗАР: Само ти се чини.

ГЕНЕРАЛИЦА: Како си груб... само ми се чини?...

јер сам у четрдесет петој години?

ГЛУМИЦА: ...wilst du weinen?

ЧЕЗАР: Но, доста си се најадала...

СТРАТИМИРОВИЋ: Тетка вам је. И та лепота још...

какав сте према њој!...

ЧЕЗАР: Та она се румени... Ви бар знате...” (Црњански 2008: 93)

Док Генералица изазива дивљење код свих, што се закључује из Стратимировићевих речи, Чезар исказује гађење, иронично се односећи према водећем Генераличином начелу у општењу с околином – начелу маске. Генералица се служи различитим механизмима претварања не би ли вештачки повратила младост, у

чему Чезар види хипокризију. Срж основног конфликта међу личностима, који ће резултирати готово трагичним завршетком⁹, налази се у опозитном односу Генералице и Чезара. Опречност на плану репрезентације мушког и женског начела и младости и старости доводи до судара супротности и резултира тугом као егзистенцијалним хабитусом.

Телесни идентитет је оно за шта Генералица мисли да је пресудно одређује, покушавајући да тај идентитет редефинише по угледу на своје стање из младости. За Аду „слика о телу, основа слике о себи [...] јако је обележена нагонском снагом (нарцисоидном, либидном, агресивном)” (Марк 2009: 44). Она усмерава женску тугу ка питању о телу (1), а своје поступке легитимише тугом због старења (2):

(1) „ГЕНЕРАЛИЦА: Што се женирате? Смешни сте... Тело?

Све те фразе о мадам Дибари
су само да скрију... реците смело:
моје тело...” (Црњански 2008: 18)

(2) „ГЕНЕРАЛИЦА: Не. Ничега ми није жао што је прошло,

само младости. И ничега ме није стид,
само тог: да старим.” (Црњански 2008: 19)

Говорећи о Адином конципирању телесног идентитета, неопходно је дотаћи се теме двојништва, односно функције коју има Генераличина двојница, Глумица, у развијању инцестуозне ситуације. Глумица, такође, омогућава реализацију последње сцене, сцене снажног инцестуозног потенцијала, тако што фигурира у заплету драме, у дословном и у пренесеном смислу. Заплет бива окончан тако што Генералица преузима улогу Глумице – у последњој сцени, у размени реплика, све до коначног разоткривања, појављује се Глумица: „Глумица уђе са маском на очима, у огртачу” (Црњански 2008: 59) итд. Генералица на крају драме покушава да лице замени маском. Ова врста идентификације указује на однос саучесничтва, али и на однос доминације, у коме је Генералица подређена Мими, престо зато што је у Глумичином поседу прерогатив младости. Поступком удвајања Црњански заправо рашчлањује Генераличину личност. Мими је могуће посматрати као Адин недостижно удаљен фантазам о сопственом телесном идентитету. Не тежи ли Чезаре сублимацији недопустивих страсти тако што бира жену истоветну својој тетци/мајци, али много млађу, сузбијајући тако инцестуозне жеље, односно усмеравајући их ка прихватљивом објекту?

Маска је реквизит који има активну улогу и функционише полисемично, на тематском и на формалном плану. У заплету драме начело маске и маска као реквизит омогућавају реализовање последње сцене. Чезара преплављује осећање угрожености, утисак да ће остати у сенци фигуре која има назнаке Јунгове архетипске слике *Magna Mater*, фигуре која се обнавља, превише је заштитнички настројена и наткриљује туђу индивидуалност. Дословно и метафорички, Генералица жуди за *сојственим младим месом*. Аналогно Пјероу из ренесансне *commedia dell'arte*, прерушеном у костура, који „симболизује пораз мушкости пред победничком женственошћу” (Миочиновић 1994: 134), и Чезар је поражен, јер не убија се Генералица због своје недопустиве сексуалне жеље за нећаком – убија се Чезар јер га је она пожелела и умало остварила своје родоскрвне жеље. Међутим, Генералица је такође поражена – заувек изгубивши своју младост, убивши је у дословном смислу речи.

9 Трагичан крај релативизован је с обзиром на то да у иронизованој атмосфери коју Црњански гради, у којој су егзистенцијалне и политичке теме прожете фиволношћу и баналношћу, не постоји значењско поље којим би се могао изразити трагичан завршетак.

4. Под рушевинама културе

У драми Душана Васиљева *Под рушевинама* упризори је сукоб двеју супротних животних филозофија. Нову идејну визију износи млади идеалиста Светислав Илић, идеолог који има функцију демонстратора и резонера, али и опонента антијунацима ове драме. Антагонисти драме *Под рушевинама* жртве су индигнације, фрустрације и бескрупулозности друштвене и културне климе послератног времена, у којима је човек одбацио све етичке норме и препустио се угађању поривима, а све под облином слободе. Милорад и Олга служе се интригама и малверзацијама не би ли се домогли новца, притом ступајући у инцестуозни однос. У времену без икаквих моралних скрупула, пре би се могло рећи да је „практиковање инцеста тековина [је] културе, а не природе” (Аренс 1986: 100).

Олгу, Милорадову сестру и љубавницу красе атрибути женствености: „Око двадесет шест година, дражесна, са телом необично складним и облим. Чини се да ће јој кукови сваког часа прснути” (Васиљев 2018: 251). Олга свој идентитет првенствено заснива на телесним преимућствима. Осим тога она је надасве импулсивна и хировита, а незајажљива грамзивост којом оправдава Милорадову женидбу из интереса илуструје Васиљевљев упрошћен поступак поларизације јунака на добре и лоше. Олга експлицитно одређује своје ставове у расправи са Светиславом Илићем:

„ОЛГА: Ја, видите, не мислим тако. Ја жудим за имањем и за великим, неизмерним богатством. Да имам хаљине, на којима ће ми сви завидети. И аутомобиле, и коње брзе и лепе, и адиђаре. И када се сетим свега тога, тих момената готова сам опростити Милораду његов велики грех против мене. Њено богатство је примамљивије од мојих очију.

ИЛИЋ: Па ви сте му сестра!

ОЛГА: Од тетке! Зар би то била препрека?” (Васиљев 2018: 252)

Светислав Илић и Олга су опоненти у оквиру драмског диспута којим се у већој мери испитује етичка легитимност Милорадове женидбе из утилитаристичких побуда него успостављање сексуалне везе између брата и сестре, о чему сведочи и ова Илићева реплика, којом се појава инцеста малтене одобрава: „Ако заиста волите Милорада, и он вас, можда бисте били срећни” (Васиљев 2018: 253). Дакле, тежиште проблематизације је на супротстављању брака из љубави и брака из интереса, при чему се проблем инцеста, након почетног краткотрајног згражавања, маргинализује, док друштвени проблем неморалног поступања бива потенциран и разматран у диспуту који сачињава више Илићев монолог, а мање је драмско-дијалошке природе.

Наизглед комплементарни, Милорад и Олга драмски су приказани као нека врста демона двојника: „Буте и непријатељски гледају у очи. Из очију им бије мржња и немоћ, који их чине блиским, сродним” (Васиљев 2018: 265). Милорадов план да се домогне новца и да се након Миленине смрти ожени Олгом базиран је на механизму интриге. Треба приметити да Милорад занемарује друштвену осуду и општеприхваћену рестрикцију инцеста и да инсистира искључиво на остварењу субјективних прохтева. Све до последњег призора у драми Милорад је у поступању усмераван појудом и посесивношћу. Неретко је у Милорадове исказе инкорпориран мелодраматички дискурс, карактеристичан за деветнаестовековни салонски тип драме: „У ватри која ће избити из наших младих тела која су се најзад састала, изгореће све препреке које стоје на путу нашем коначном сједињењу” (Васиљев 2018: 298). Уносећи у своју драму овакву врсту исказа,

Васиљев је настојао да Милорада прикаже као потпуно подређеног страстима, како би преображај његовог става на крају драме деловао драстичније, чиме је истакнуто идеолошко преимућство Светиславове животне филозофије.

Олга је доминантна спрема Милорада, што се најпре огледа у инвертовању функција, јер улога коју стереотипно има жена у овој драми бива додељена мушком лику. Милорад настоји да себе материјално обезбеди, али и да испуни Олгина очекивања. Он и Олга крше двоструку забрану, суделују у двоструком греху – инцесту и прељуби, при чему у моралном самеравању из угла Светислава Илића прељуба односи превагу по тежини преступа:

„СВETИСЛАВ: Шта ја мислим, то нити вас се тиче, нити ћу вам рећи. Главно је да ми је познат однос између вас и вашег брата, који није леп, а још мање моралан. (Легено, прешћећи.) Ви сте милосница!” (Васиљев 2018: 287)

Олгино и Милорадово поступање тумачи се *распојасаношћу поколења*. Рат је оставио свет без вредности, цивилизацијске тековине немају никаквог значаја у свету опустошеном злом, те је патолошко испољавање једини могући вид деловања. „Закључак да култура носи коначну одговорност за појаву инцеста може бити узнемирујућ за нашу прекомерно позитивну процену људске природе” (Аренс 1986: 102). Човек тежи ка удољовавању сопственој телесности – у таквом контексту свака жеља, па и инцестуозна, добија простор за остварење.

Олга, која се служи својим телом не би ли достигла независност, бива сведена искључиво на телесност. Милорад своју сестру посматра само с појудом, што може деловати деградирајуће и понижавајуће. У складу с широко увреженом сликом према којој је „дух представљен као еквивалент мушком телу, а тело као еквивалентно са женскошћу” (Грос 2005: 35), Олга је за Милорада искључиво привлачно тело које служи задовољавању сексуалних нагона.

Милорадова супруга Милена је свесна Милорадовога и Олгиног родоскрвног односа чак и пре но што доктор Адамов утврди трудноћу код Олге, што потврђује реплика коју Милена изговара на крају другог чина: „Ја ћу на крају доћи на ред...” (Васиљев 2018: 298). Кулминација драме сконцентрисана је у овој дијалогској реченици: *Из груде собе чује се крик Олгин* (Васиљев 2018: 298). Васиљев алудира на секс, чиме се „скида” својеврсни литерарни табу с ове тематике, а истовремено се у пуној мери потврђује да „сексуалност се може разумети као нагон, импулс или форма покретања, усмеравање субјекта ка објекту” (Грос 2005: 8). Индикативно је то што једино у овој драми долази до потпуног остварења инцестуозне везе, односно до *постиварења* у сексуалном чину. На делу је апсолутно пробијање забране, рушење канона, које експанзију добија у зачећу. Спајање нечега што не сме бити доведено у везу уместо бесплодности парадоксално резултира плодом.

Олга и Милорад готово фаталистички бивају упропашћени, при чему њихов крај није трагичан, већ пре аутодеструктиван и илустративан. Окривљујући једно друго за пропаст, откривају и своју праву природу:

„ОЛГА: Имање ми дај што си обећао! Част ми моју врати. Венчај ме! Обећао си! Пфуј! (Пљује га.)

МИЛОРАД: Страст је говорила из мене. А код тебе и ње није било. Ти си из моје страсти богатство, имање хтела да саградиш...” (Васиљев 2018: 334–335)

Тиме и инцест бива демаскиран и отргнут из било каквог контекста који би могао имати везе с љубављу – реч је о патолошкој страсти, развијеној у девијантној послератној атмосфери.

5. Поднети или сагорети

У свом последњем драмском тексту Момчило Настасијевић достигао је врхунац у дочаравању загонетног, мистерије. Истражујући митску природу феномена у усменој поезији у којој се „као и у митовима, понекад казује о инцесту, код нас посебно о братско-сестринском” (Карановић 2010: 22), писац долази до своје теме. Код Настасијевића мотив инцеста (или назнаке овог мотива) чест је, нарочито у драмама. Као да у тежњи за спајањем сличног Настасијевић види драмски импулс, драмску искру.

Мотив инцеста у Настасијевићевој драми *Код Вечитије славине* најближи је исконској трагици. У складу с тим је и карактеризација ликова, који свој идентитет поистовећују с нечим необјашњивим. И хронотопичност драме флуидна је – премда су време и простор донекле конкретизовани, амбијент као да чине свевременост и свепросторност. Код Настасијевића нуминозно, лепо и страшно, у драму продире путем звука: „Од чулног догађања, од тонског збивања, очигледно се искорачује у имподерабилно, ван времена и простора” (Петковић 1994: 28), и то се из кала какав је крчма *Вечитија славина*, од греха и инцеста, стиже до чистоте, до трансцендентног.

У драми *Код Вечитије славине* сижејна потка плете се око брата и сестре. Роман и Магдалена истоврсни су – брат и сестра преко агнатског сродства – реч је о сродству ближем него у драми *Под рушевинама*, али код Настасијевића истоветност је трагично оцртана. „За њега [Настасијевића – прим. аут.] је родоскрвна љубав најснажнији облик љубавне страсти, али је недопустива, разорна и трагична” (Марјановић 2000: 145). И сама помисао на остварење такве љубави представља преступ који се мора окајати, и у драми *Код Вечитије славине* непочињен прелазак се кажњава, јер је већ и помисао на ту врсту преступа *hybris*. Та врста атавизма и етичке строгости представља израз Настасијевићеве филозофије: „Метафизичка егзистенцијалистичка нота Настасијевићеве филозофије безнађа примила је одређену естетску функцију, што је драму интегрисало на вишем нивоу” (Вучковић 2014: 508). Настасијевић је у драмском говору настојао да достигне симетричност која би кореспондирала с односом његових јунака. Отуд висок степен стилизације и елиптичност – реч је о инцесту, о појави тешко објашњивој, коју поред гестуалности и мизансцена, најбоље може дочарати звук. Вечита чежња у овој драми има звук флауте.

Протагонисти драме *Код Вечитије славине* од зачећа носе трагично искуство. Збивања активира „уобичајени узрочник трагичне ситуације, 'чвора', коју радња драме треба да изведе до врхунца и катастрофе – грех родитеља” (Фрајнд 1994: 69). Последица тог греха синоним је за нешто страшно и необјашњиво, те се у говору о томе употребљавају обезличене конструкције: „сатрло”, „платило ми”, „дозвало је”, „заплело се”, „замутило”. Идентитети протагониста пресудно су одређени наследном кривицом и грешном жељом њоме узрокованом.

Порекло наследне кривице објашњава се *ходом уназад*, драмском нарацијом. Овај поступак сасвим је легитиман у драми¹⁰, иако наративна компонента унутар драмског дискурса донекле отежава позоришно извођење. Лик који има функцију приповедача, коментатора и резонера је Ђопа. Роман и Магдалена представљени су као опоненти, контрастирани су: док Роман „у флауту се сав

10 Сергеј Балухати (1975: 55) у тексту „Проблеми драмске анализе” каже: „Стварајући дело које се прима процесом читања, аутор може да појача наративне теме у говору лица, да продуби и прошири аналитички материјал драмске технике.”

претворио, светао у лицу, и кад проговори, као да је запевало из њега” (Настасијевић 1991: 214, 221), Магдалена се корпорално сасвим друкчије испољава, махнито се понаша, виче, гази цвеће... Топа је директно именује као наследницу Рапе, некадашњег газде кафане, а и она саму себе назива господарем (не господарицом!) кафане. Магдалена прва проблематизује своје и Романово сродство: „Јесте, – мора! ... А зашто мора кад јесте?” (Настасијевић 1991: 221). Нарочито је звук Романове флауте у Магдалени будио немир: „Сестру зовеш, Магдицу, а у мени на твој глас разбесни Магдалена! [...] (Ван себе.) То је моје! [...] То! Разбеснети, сагорети! [...]” (Настасијевић 1991: 226). Избором негативног идентитета¹¹ Магдалена показује потребу за компензацијом и за исказивањем субверзивности услед агоније кроз коју пролази.

Иако и Роман препознаје то да Магдалена није његова сестра по пуној крви већ полусестра, он „осећања према Магдалени сублимира у бестелесну наклоност помешану са сажаљењем и разумевањем, на шта Магдалена реагује бесом због препрека које сродство поставља између њих и због Романовог помирења са тим баријерама” (Фрајнд 1994: 70). Магдаленина страст, себичност, жеља за освајањем и поседовањем наизглед су супротстављени Романовој помирљивости и добротивости. И Роман у својој психи, међутим, садржи одређена обележја нагона. Његов инструмент, фрула, може имати и позитивне и негативне конотацијске предзнаке¹². Као и Магдалена, и он настоји да прогласи себе господарем *Славине* узимајући од Топа кључеве кафане. Романа и Магдалену могуће је сагледавати као спојеве аниме и анимуса – потекли од истоветног, у себи имају црте оног другог.

Херeditарно је мотивисано становиште према коме сестра треба да напусти своје и оде у *шуће*: „Сестра би, као носилац предзнака *женски*, требало да се уда и удаљи, да припадне другом, *шућем свећу*. А брат, као носилац предзнака *мушки*, требало би да се ожени и да остане у *свом свету*” (Карановић 2010: 38). Уколико већ осећа снажну жељу за својим братом, због чега Магдалена не одлази у *шуће* како би и постала *шућа*? Тина у драми *Код Вечитије славине* има функцију подстрекача: она предсказује, али и подстиче инцестуозну жељу. Настасијевић је овај сижетни моменат преузео из лирске народне поезије.¹³ „Може се рећи да је Тина, како се у народу често говори за душевно поремећене, божије створење. У свом лудилу она ће бити и жртва и мучитељ [...]” (Игњатов Поповић 2009: 159). Тета Тина има нешто јуродиво у себи. Кроз њу делује оно несазнатљиво, настало као последица Рапиног греха.

Магдалена у драмама делује попут тета Тине, вођене неком слепом силом, а и Роман као да је наудило нешто од Тинине јуродивости – у другом чину чика-Јоле за Романа каже „слаб онако, вејка у бога”. Оно што је у првом чину, у одређеним Ђопиним репликама, било ретроактивно објашњено, у трећем чину бива актуализовано путем драмске реконструкције, у чијој основи је ретроспективни наративни поступак – аналепса. Реч је о Тинином доласку у *Вечитију славину*, о Рапином насиљу и њеном застрањивању и о рођењу двоје деце – нерођених вереника. Ин-

11 Ерик Ериксон у свом раду „Проблем его идентитета” пише о избору негативног идентитета као компензаторском поступку.

12 „...Добро је било познато да је Пан, персонификација пастирског живота, изворно полуживотиња-получовек (значи са самог прага живота), изумео фрулу. Знало се о натприродности звука овог инструмента, исказиваној као небески звук, као глас анђела” (Матицки 1994: 46).

13 О подстичућој улози мајке у формирању инцестуозне братско-сестринске везе в. текст Зоје Карановић „Родоскврни грех између брата и сестре у српским и јужнословенским баладама”.

дикативно је то што Тинино драмско предвиђање ипак не добија статус драмског знања. Сирчанинов унук тумачи сусрет Романа и Магдалене на крају драме: „И ведра у лицу, као дете, – сушти он! [...] Једном га само видех! [...] Сестра је то, сестра, не вереница!” (Настасијевић 1991: 255). Роман и Магдалена након испаштања греха нису више анима и анимус који се привлаче – наслеђени грех је нивелисан и они се стапају у истоветности. Звук фруле води ка коначној катарзи – мелодија има медијалан карактер и функцију успостављања реда и хармоније. Испаштањем, у контексту фолклорне фантастике, дошло се до звука који води ка трансцендирању, сублимацији и нивелисању кроз стапање у истоветности.

6. Закључак – спајање истоветног

Тематизација инцеста у драмама *Маска*, *Под рушевинама* и *Код Вечитије славине* показује да нагонске силе перманентно пребивају у човеку и да се испољавају подстакнуте друштвеним, персоналним или метафизичким околностима.

Окретање митским, архетипским ситуацијама, усмеравање ка унутрашњости човековог бића – ка подсвесном, настојање да се екстериоризују унутрашњи процеси, постепено ослобађање од супремације патријархалног морала карактеристични су за међуратну драму. Након Првог светског рата у српској књижевности фреквентније постају одређене теме, међу којима је тема инцеста. Дела у којима је анализиран мотив инцеста у овом раду аналогна су трима дивергентним драмским модусима којима је представљено пражњење посебног типа жеље¹⁴ – инцестуозне жеље.

Феномен инцеста у драми *Под рушевинама* мотивисан је поратном атмосфером, која доноси деградацију етичких норми и ослобађање сексуалности до крајњих граница, услед чега се манифестују патолошки пориви, а јунаци губе сваку упоришну тачку у формирању идентитета због губитка веза с цивилизацијском тековином забране инцеста. Утилитаристичко начело живота усмерава (анти)јунаке ка томе да свој идентитет заснивају на телесности.

Недопустива сексуална жеља у *Маски* мотивисана је страхом од пролазности: супституција се тражи у недозвољеној блискости са готово истоветним, како би на субјекат била пренета енергија кључног квалитета који објекат разликује од субјекта – енергија младости, што резултира неуспехом.

У драми Момчила Настасијевића *Код Вечитије славине* феномен инцеста третиран је као казна за наследни грех. Братско-сестринским инцестом, комплексом преузетим из фолклора, демонстрира се атавистичка везаност. Испаштање наследне кривице у драму уноси истинску трагику, али посредством матерње мелодије на готово бајковни начин непочињен грех бива сублимисан путем стапања у чистој спиритуалности.

Драме *Маска*, *Под рушевинама* и *Код Вечитије славине* илуструју дивергентне драмске могућности обраде мотива инцеста и различите идентитетске импликације везане за појаву инцеста. Схватање односа истоветности и различитости пресудно је и за формирање идентитета – комбиновањем идентичног и различитог ствара се равнотежа и успоставља ред унутар друштвеног бића, регулишу се механизми испољавања телесности и сексуалности. Разрешења су издиференцирана, али увек неповољна за све укључене у инцестуозну ситуацију.

¹⁴ „Драмско збивање је увек пражњење: спонтани процес ослобађања, кидања и изливања себе сама” (Игњатов Поповић 2009: 37).

Литература

- Андрије, Боч 2010: Б. Андрије, Ж. Боч, *Речник тела*, одредница: *ИНЦЕСТ* (Н. Добрева), Београд: Службени гласник.
- Аренс 1986: W. Arens, *The Original Sin – Incest and Its Meaning*, New York: Oxford University Press.
- Балухати 1975: С. Балухати, Проблеми драмске анализе, у: М. Миочиновић (прир.), *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 43–56.
- Васиљев 2018: Д. Васиљев, *Проза и драме*, Кикинда: Партизанска књига.
- Вучковић 2014: Р. Вучковић, *Модерна драма*, Београд: Службени гласник.
- Грос 2005: Е. Грос, *Променљива тела: ка телесном феминизму*, Београд: Центар за женске студије и истраживања рода.
- Еритје 2003: Ф. Еритје, *Две сестре и њихова мајки*, Београд: Чигоја штампа.
- Игњатов Поповић 2009: И. Игњатов-Поповић, *Ликови у српској експресионистичкој драми: у трагању за идентитетом*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Карановић 2010: З. Карановић, *Небеска невеста*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Лешић 1987: Ј. Лешић, *Драма на почетку XX века*, Београд: Нолит.
- Марјановић 2000: П. Марјановић, *Српски драмски тисци XX столећа*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.
- Марк 2009: Е. Марк, Идентитетска изградња појединца, у: К. Халперн и Ж. К. Руано-Борбалан (прир.), *Идентитет(и) појединац, група, друштво*, Београд: Слио, 41–51.
- Матицки 1994: М. Матицки, Словенска антитеза као одгонетка Настасијевићевих лирских кругова, у: Н. Петковић (уред.), *Поетика Момчила Настасијевића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Горњи Милановац: Дечје новине, 45–57.
- Миочиновић 1994: М. Миочиновић, *Маска Милоша Црњанског*, у: Г. Тешић (прир.), *М. Црњански, Маска [1918 & 1923]*, Београд: Агенција „Драганић”, 130–154.
- Настасијевић 1991, М. Настасијевић, *Драме*, Горњи Милановац: Дечје новине, Београд: Српска књижевна задруга.
- Петковић 1994: Н. Петковић, Језик, мелодија и поетика, у: Н. Петковић (уред.), *Поетика Момчила Настасијевића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Горњи Милановац: Дечје новине, 11–42.
- Селенић 2002: С. Селенић, *Драмски правци XX века*, Београд: ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.
- Сурио 1975: Е. Сурио, Драматуршке функције, у: М. Миочиновић (прир.), *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 57–83.
- Фрајнд 1994: М. Фрајнд, Доброта као коб у драмама Момчила Настасијевића, у: Н. Петковић (уред.), *Поетика Момчила Настасијевића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Горњи Милановац: Дечје новине, 67–75.
- Црњански 2008: М. Црњански: *Драме*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског.

INCEST AND IDENTITY: THE MOTIF OF INCEST IN DRAMAS *MASK, UNDER THE RUINS* AND *AT THE ETERNAL TAP*

Summary

The paper highlights key elements for understanding the configuration of motif of incest in dramas *The Mask*, *Under the Ruins* and *At The Eternal Tap*: 1) general characteristics of expressionist drama, 2) basic cultural assumptions and anthropological categories with which the phenomenon of incest is associated, 3) incest in the drama *The Mask*, created as a result of the desire to regain youth, 4) sibling incest in the drama *Under the Ruins*, developed under the influence of moral and cultural degradation, 5) brother-sister relationship in the drama *At The Eternal Tap*, transcended by the arrival of the maternal melody 6) additional implications of incest motif in terms of identity. In all segments of this paper, we have tried to show that the incest motif is intriguing for forming the dramatic structure and the identity of the characters.

Keywords: incest, identity, drama between the wars, expressionism, *The Mask*, *Under the Ruins*, *At The Eternal Tap*

Jelena I. Marinkov

Ана З. Хубер¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

ЖЕНСКИ ПОГЛЕД НА РАТ У ЈЕДНОЧИНКАМА МАКСА АУБА

Тема овог рада је положај жене у рату и женски поглед на ратна збивања прве половине XX века у кратким драмским делима шпанског књижевника Макса Ауба (1903–1972), припадника *Генерације 27*. На примеру једночинки *De algún tiempo a esta parte* (*Већ неко време*) и *La vuelta: 1947* (*Повраћак: 1947*) анализираће се два модела женског односа према рату и последицама рата: активни и пасивни модел. Протагонисткиње Ема и Исабел, као и споредни женски ликови у драмама, живе у недефинисаном просторно-временском оквиру између прошлости, садашњости и неизвесне будућности и своју егзистенцију темеље на сећањима. Ема страда због свог порекла, а Исабел због политичких ставова. Обе жене су жртве рата, али се њихова свест о ратним дешавањима и степен укључености битно разликују. Компаративном анализом књижевних поступака које Ауб примењује у поменутих једночинкама показаће се какав је положај и улога Аубових женских ликова у турбулентним историјским околностима.

Кључне речи: Макс Ауб, *Генерација 27*, Шпански грађански рат, антифашизам, Холокауст, једночинка, женски ликови

Када су нацисти дошли по комунисте,
 ја сам ћутао;
 јер нисам био комуниста.

Када су затворили социјалдемократе,
 ја сам ћутао;
 јер нисам био социјалдемократа.

Када су дошли по синдикалце,
 ја се нисам побунио;
 јер нисам био синдикалац.

Када су дошли по мене,
 није преостао нико да се побуни.

Мартин Нимелер²

Песма немачког свештеника Мартина Нимелера (1892–1984), настала тридесетих година XX века, верно осликава ситуације које у једночинкама *De algún tiempo a esta parte* (*Већ неко време*) (1956) и *La vuelta: 1947* (*Повраћак: 1947*) (1965) представља Макс Ауб (Max Aub, 1903–1972), шпански књижевник и припадник *Генерације 27*. Слабост, недостатак храбрости, несигурност, опортунизам – све

1 anahuber9295@gmail.com

2 Текст преузет из Нимелер 2016. У питању је песма која има неколико верзија (у неким се помињу и Јевреји, интелектуалци, ментално оболели, католици), чија је порука да људи не смеју остати неми пред злочинима за које сматрају да их се лично не тичу јер их тиме оправдавају и прећутно прихватају.

су то разлози због којих Аубови јунаци не реагују адекватно или не реагују уопште у кризним тренуцима. Док нису лично погођени ратним страхотама, они се не труде да разумеју шта се око њих дешава и осуђују оне који имају изграђене ставове. Сличну реченицу изговара Гросман, један од ликова који се помињу у *De algún tiempo a esta parte*: „Док се не каче с њим, гласаће за шта било.”³ (Ауб 2006а: 122) Главна јунакиња Ема се ни мисаоно не укључује у збивања док се не осети погођено. Исабел, јунакиња драме *La Vuelta: 1947* описује ситуацију у друштву као: „Реагујете само кад вас лично погађа... Бол других пролази неопажено или се претвара у страх. [...] Ухапсили су овог, стрељали оног... А ви спавате мирно.”⁴ (Ауб 2006б: 143) Управо због наведених примера Нимелерова песма може да послужи као лајтмотив анализе ових дела.

Специфичност Аубових драма лежи у томе што су пред турбулентним историјским догађајима најизложеније и најпогођеније – жене. Оне сносе највеће последице и налазе се на првој линији фронта, и метафорички и буквално.

Шездесетогодишња Ема главна је јунакиња дела *Већ неко време*. У монолошкој форми, Ема са публиком дели успомене пре 1938. године и *Анилуца*. Радња је смештена у Беч, непосредно после анексије Аустрије, у једно ново друштво у ком нема места за нову хришћанку а некадашњу Јеврејку Ему. Иако је некада живела срећним грађанским животом, сада је чистачица у позоришту и подстанарка и служавка у сопственој кући. Жене попут Еме страдају индиректно, јер пате, губе своје најмилије, остају без ичега и живе у беди.

Млада Исабел, протагонисткиња драме *Повраћаак: 1947*, директна је учесница ратних дешавања, декларисана републиканка која сноси тешке последице због политичке освешћености и ангажованости. Враћа се кући 1947. године, после осам година проведених у затвору због побуне против Франкове диктатуре. Аубове јунакиње представљају два модела женског односа према рату и последицама рата: активни и пасивни. Оно што је заједничко за оба модела јесте страдање, директно или индиректно.

Трећи тип жена у рату представља Пака, Исабелина служавка и супарница. Историјско-политичка превирања пролазе мимо ње, не утичући на њен живот испуњен свакодневним кућним обавезама. Она представља пример жене искључене из јавности, чије су једине сфере деловања кућа и породица.

Јунакиње Аубових једночинки анализираће се компаративно кроз четири категорије: однос према породици, однос према самом рату, разумевање историјских и политичких околности и последице које јунакиње осећају на сопственој кожи.

Аубове једночинке већином се уклапају у дефиницију ове врсте коју даје Тихомир Вучковић (2001: 318): састоје се од једног чина, немају разгранату интригу, број ликова је мали, делују као „згуснути одломак разуђеније радње”, ослањају се на мимику, гестове и друга сценска изражајна средства. Аубова дела представљају исечке из живота. Тиме се, према Вучковићевој (2001: 318) дефиницији једночинке, приближавају натуралистичкој драми.

Ипак, због нешто сложеније радње и укључивања више временских планова помоћу поступака ретроспекције и антиципације, драме *De algún tiempo a esta parte* и *La Vuelta: 1947* подсећају на исповедне романе. То се нарочито односи на прву једночинку. Њена радња је статична, али изузетно снажна и експресивна. *La Vuelta: 1947* има у себи више драмског потенцијала и видно је динамичнија.

3 «mientras no se metan con él, votará lo que sea» (Ауб 2006а: 122). Сви преводи су ауторски.

4 «Solo reaccionáis cuando os atañe personalmente... El dolor de los demás pasa inadvertido o se convierte en miedo. [...] Detuvieron a ése..., fusilaron a aquél... Y dormís tranquilos.» (Ауб 2006б: 143)

1. Историјски контекст

У обе Аубове једночинке које су предмет овог рада Шпански грађански рат се помиње као кључан догађај. Емин син Самуел умире у затвору „црвених”, како их Ема назива. Исабел се враћа у своје село Пењафјел након осмогодишње робије због супротстављања Франковом режиму.

Поред Шпанског грађанског рата, у драми *De algún tiempo a esta parte* узгредно се помиње Први светски рат. Важан догађај је и *Анилус* 13. марта 1938. године, којим је Аустрија припојена Хитлеровој Немачкој. Током 1937. године, Хитлер је разрадио такозвани план *Ошо*, који је најављивао покоравање аустријске државе. Била је то прва држава коју је Немачка избрисала са карте „версајске” Европе (Митровић 2012: 616–618).

Ема као становница Беча даје своје виђење сурових последица *Анилуса* по аустријско, а нарочито јеврејско становништво. Помиње аустријског канцелара Курта фон Шушнига, који је од 1938. године био у нацистичком заточеништву јер је покушао да избегне *Анилус*. Она кроз своју исповест описује успон нацизма, растући антисемитизам и увођење расних закона, а индиректно помиње и *Кристјалну ноћ* из новембра 1938. године, почетак Холокауста. Говори о убиству немачког дипломате Ернста фон Рага 7. новембра 1938. године у Паризу од стране пољског Јеврејина Хершела Гриншпана, које је послужило као изговор за погром Јевреја у *Кристјалној ноћи*. Из Емине перспективе, то је језив и крвав догађај, а вандале који су напали јеврејске поседе описује: „Изгледало је као да их је запосео ђаво. Изгледали су гладно.”⁵ (Ауб 2006а: 117) Ипак, Ема све посматра из прикрајка, не укључује се и не помаже жртвама, што је опет у складу са Нимелеровом песмом. Иако је тај догађај био јасна најава онога што ће убрзо задесити и њену породицу, Ема се држала по страни и чудила као да је у питању нешто што нема никакве везе са њом.

Широм Немачке и Аустрије уништена је имовина јеврејских породица, подметнути су им пожари у радње, запаљене су синагоге, школе и гробља, а стотинак Јевреја је убијено под привидом „спонтаног револта немачког народа” (Митровић 2012: 452). Уместо вандала, нацистичка полиција ухапсила је на хиљаде Јевреја и послала их у концентрационе логоре Дахау, Бухенвалд и Сахсенхаузен (Беренбаум 2020; Курт фон Шушник 2019; Митровић 2012: 448–462, 600–621). Све трошкове штете почињене током *Кристјалне ноћи* сносила је јеврејска заједница. Ове језиве сцене описује Ема у свом присећању. И сама трпи антисемитске испаде, и сама постаје жртва онога што је видела у *Кристјалној ноћи* када јој, говорећи о Самуелу, некадашњи пријатељи кажу: „Његова је кривица. Кад имаш крви која тече његовим венама, умире се од срамоте још пре рођења.”⁶ (Ауб 2006а: 111)

На изборима у Шпанији 1936. године победу односи левица обједињена у Народни фронт. Већ у марту, група генерала, укључујући Франсиска Франка, почиње да припрема државни удар (Хил Пећароман 2003: 217–221). Тензије достигну врхунац у лето 1936. године, када званично почиње грађански рат. Он представља прекретницу тадашњих европских прилика јер се цео континент поделио на левичарски и фашистички блок (Митровић 2012: 610). Утицај овог догађаја на целу Европу Ауб узима као главну тему својих једночинки.

5 «Parecían poseídos del demonio. [...] Parecía que tuviesen hambre.» (Ауб 2006а: 117)

6 «La culpa es suya. Cuando se lleva la sangre que lleva en las venas, se muere uno de vergüenza antes de nacer.» (Ауб 2006а: 111)

Уличне борбе и иницијатива радника-бораца били су кључни за одбрану од фалангистичких напада (Бруе, Темим 2016: 161; Самарџић 2014: 204). Нарочито значајну улогу имали су одреди милиција, које су чинили наоружани представници левичарских партија и синдиката (Бруе, Темим 2016: 80–81). Велики број милиционера и бораца није умео да рукује оружјем, што се види у *De algún tiempo a esta parte* када Ема говори о неискуству и почетној неспретности Интернационалних бригада и других учесника рата.

Долазак Интернационалних бригада знатно је помогао у одбрани Шпаније. Одбрану Шпанске републике европски интелектуалци поистовећивали су са одбраном уметничке и левичарске слободе, а космополитизам политички неангажоване авангарде тридесетих година прераста у интернационализам уметничке левице (Видаковић Петров 2007: 96–97).

Године 1939. Барселона и Мадрид падају пред Франковим фалангама. Првог априла 1939. године Франсиско Франко је прогласио крај рата и победу „Нове државе” (Хил Пећароман 2003: 228).

Културна клима у Шпанији за време Франка погодовала је искључиво његовим верним присталицама. Позориште се користило у пропагандне сврхе и за величање режима, а сваки искорак из идеолошког подобног био би цензурисан (Махдави 2017: 237–238).

2. Аубова драматургија у европском контексту

Немачки редитељ и драмски теоретичар Ервин Пискатор, оснивач Пролетерског позоришта у Берлину (1920) и представник епског позоришта, сматра да „актуално казалиште интервенира у ток сувремених збивања” (Пискатор 1985: 131–132) и бави се темама као што су живот пролетера и веза историје и савремене стварности (Пискатор 1985: 31). У стваралаштву Макса Ауба, као и целе *Генерације 27*, видљива је политичка освешћеност и дубоко разумевање веза између прошлих, садашњих и будућих времена.

Аубово драмско стваралаштво садржи елементе епског позоришта и деконструкције, типичних за Пискаторове и Брехтове драме. У јединој дидаскалији у драми *Већ неко време*⁷, описано је присуство декоратера и техничког особља на сцени, а промена раскошног декора у скроман и јефтин у сагласности је са променом Емине животне ситуације и губитком некадашњег статуса. Тако позоришна машинерија функционише непосредно пред очима публике, а то је уједно и елемент драмске радње који смешта публику у одређени тренутак Еминог живота. Остали елементи епског позоришта присутни код Ауба су: одсуство класичног заплета и расплета; одсуство катарзе⁸; објашњавање приказаног; употреба хора⁹; експресионистичко виђење света¹⁰; критичка дистанца глумца и публике; дидактичност; политичност; ефекат зачудности којим се руше илузије и публика подстиче на делање; увођење приповедања; минималистичка сценографија (Мичиновић 2001: 200–201; Поповић 2007: 196–197; Селенић 1971: 75–90). У драми *Већ неко време* присутан је и један *мешамоменаш*. Наиме, Ема каже да откако је

7 Важно је истаћи да је Брехт написао своју *Мајку храброш* баш 1939. године, када настаје и Аубово дело, а тек касније пише своје теоријске текстове (Руис Рамон 2001: 258).

8 То не важи за драму *Већ неко време*, чији је крај наглашено катарзичан.

9 Руис Рамон (2001: 257) наводи да је Ема истовремено протагониста, антагониста и хор у драми.

10 Ауб је због немачко-француског порекла имао додира и са немачким експресионизмом и са француским надреализмом и један је од првих књижевника који те тенденције преноси у шпанску средину (Бош 1963: 27).

остала без породице ради као чистачица у позоришту. Тиме се потцртава да је садашњи живот драмске јунакиње илузија јер публици приповеда своју животну причу са сцене. Више пута понавља да јој остаје само снага речи и да још једино може да говори о свом страдању. Њен живот после губитка породице представља врсту обмане. Овакав поступак такође је једна од одлика епског позоришта јер ствара критичку дистанцу и наводи гледаоце не да саосећају са ликовима, већ да критички размишљају о ономе што виде на сцени.

Рејмонд Вилијамс (1979: 328) описује драме епског позоришта као драме „изолованих и издвојених појединаца и њихових веза са целим историјским процесом”. Наводи да Брехтове драме „уједињују креативни импулс и политичка убеђења, а самим тим омогућавају велика драмска достигнућа” (Вилијамс 1979: 324, 327). Такве су и Аубове једночинке. У њима су конкретни људи жртве великих историјских процеса на које не могу да утичу. Преко индивидуалних судбина, публика се упознаје са историјом као тоталитетом и њеним последицама по човечанство.

Гледалац, према Брехту, треба да постане делатно биће које критички прати радњу и то што види касније може активно да примени у стварним ситуацијама (Глумац 1981: 18). На такве освешћене гледаоце рачуна Макс Ауб. Аубове драме се карактеришу и као „хуманизована послератна драма”¹¹ (Борас 1975: 208). Управо је доминација женске димензије оно што Аубовом стваралаштву даје епитет „хуманизованог”.

Аубове драме одликују се дијалектичким приступом, живим говором и нарочито „релативизмом перспектива” (Бош 1963: 34). Бош (1963: 34) ову врсту релативизма описује као упоредно поимање стварности разумом и емоцијама, истовремену скептичност према стварности и интимистички поглед на материјални свет. Типични ликови Аубових драма су изгнаници, затвореници и избеглице (Борас 1975: 221), у шта се уклапају и јунакиње Ема и Исабел. Још неке важне аубовске одлике присутне у анализираним драмама јесу мултиперспективизам, имагинарни дијалози који се преплићу са стварношћу, монолози и фрагментарне ретроспекције (Дијас Наваро 2008: 1119). Аубове драме одликују се епским и документарним реализмом као и спојем индивидуално-егзистенцијалне и колективно-историјске димензије (Доменек 2006: 18).

3. Жене и рат

Ема и Исабел су парадигма два модела односа према рату. Ема је пример пасивног модела, а Исабел активног. Трећи тип јесте служавка Пака. Она је жена из народа, необразована, не нарочито интелигентна, уплашена пред ауторитетом некадашње газдарице а сада супарнице Исабел. Дуже глас и буни се само у тренуцима када се осећа лично погођено. Тако одлази из куће када се Исабел врати из затвора, не допушта јој да је вређа и тиме показује да држи до свог достојанства. Сваки од поменутих типова жена има различит однос према рату и различит степен разумевања историјских и политичких околности. У Емином и Исабелином случају, однос према рату и степен разумевања рата у директној су вези са односом према породици. Обе губе породицу (Емини гину, а Исабел је одвојена од најмилијих): Ема зато што готово уопште није разумела околности у којима живи, а Исабел зато што их је разумела и превише добро.

11 «humanized post-war drama» (Borrás 1975: 208)

Аубове јунакиње су жене које на својим леђима носе велики терет и патњу. Исабел сама бира пут борбе и страдања, док је Ема приморана да иступи из традиционалне женске улоге и сама се бори кроз живот.

У једночинкама *Већ неко време* и *Повраћак: 1947* све је у знаку женске димензије, почев од посвета на почетку обе драме. Прва једночинка посвећена је „свакоме”, односно „свакој” – «A cualquiera». Посвета се може односити на било коју храбру жену која је на сопственој кожи осетила страхоте рата. Другу једночинку Ауб посвећује својој ћерки Марији Луиси, што представља симболичан чин, с обзиром на то да је тема ове драме будућност младих генерација у Шпанији под репресивном Франковом владавином.

Већ неко време обједињује две комплементарне теме: интернационално значајну тему антисемитизма и Холокауста и типично шпанску тему о старим и новим хришћанима, која је присутна још од барока. То је типична одлика Аубовог позоришта, које представља спој шпанског и ширег европског контекста.

Мораледа (1989: 217) описује Аубово позориште као: „Епско позориште у ком [Ауб] даје своју јединствену и ангажовану визију сукоба које ствара рат, како на друштвеном тако и на људском и личном плану, пре свега”¹².

Иако није Шпањолка, Ема страда слично као многи Шпанци пре више стотина година: због свог јеврејског, односно недовољно чистог хришћанског порекла. Свесна је које су крви у њој помешане: „Ја сам катољкиња; ти знаш да сам катољкиња из дубине душе, упркос нашој крви.”¹³ (Ауб 2006а: 104) Тако Ауб показује да је тема Холокауста и антисемитизма била присутна у шпанској књижевности много пре историјских догађаја који су изнедрили читаво поље књижевности посвећено овом питању.

Повраћак: 1947 отвара питање психолошког притиска који стварају тоталитарни режими како би људе контролисали и заробили страхом. Посебно осетљива група су деца, што се види кроз лик Исабелине ћерке Аните. Имала је само две године када је Исабел ухапшена, а потом наивно дечје гледа на чињеницу да има две мајке – Паку која брине о њој и Исабел која јој је биолошка мајка, али није могла да буде уз њу. Анита по очевом наговору учествује у активностима *Фалангистичке омладине*¹⁴, и мисли да бити црвена (комунистичкиња) значи бити зла особа:

ИСАБЕЛ: „Шта мислиш да значи бити црвена?”

АНИТА: „Не знам. Бити лоша.”¹⁵ (Ауб 2006б: 141)

Описано је како се репресивни режим увукао у све сфере живота, па се чак и чланство у синдикату просветних радника сматра злочином.

Неколико симбола крије се у дескрипцијама у *Повраћку: 1947*: кофер на почетку и крају драме представља терет који Исабел осећа и због ког не може да живи нормалним животом; у Пењафјел стиже баш у време сијесте, што указује на учмалост и скученост провинцијске средине. Пирас (2014) износи тезу о Исабелином повратку у Пењафјел као алегорији за појаву демократије у Шпанији. Као што је Исабелин боравак код куће прекинут поновним хапшењем, тако је

12 «Un teatro épico en el que refleja su [de Aub] particular y comprometida visión de los conflictos que origina la guerra, tanto en el plano social, como, sobre todo, en el individual y humano.» (Moraleda 1989: 217)

13 «Soy católica; tú sabes que soy católica, desde lo hondo, a pesar de nuestra sangre.» (Aub 2006a: 104)

14 Организација врло слична немачкој *Хитлер Југенд*, основана 1937. године, задужена за омладинска питања и индоктринацију деце од најранијег узраста у складу са франкистичком политиком (Крус Ороско 2012).

15 «ISABEL. - ¿Qué crees tú que es ser roja?

ANITA. - No sé. Ser mala.» (Aub 2006b: 141)

и демократија немогућа у репресивним условима Франкове диктатуре. Стога је драма *Повраћаак: 1947* заправо фикција, односно утопија о повратку, а не стварна могућност повратка (Махдави 2017: 168; Пирас 2014: 34–35; Саинс 2003: 10).

Годој Гаљардо (2002: 75–77) описује драму кроз Исабелин сусрет са пет ликова који представљају пет сфера живота. Дамјан је симбол брака, Анита мајчинства, Пака некадашњег пријатељства, Нијевес посла, а Мигел власти. Ови сусрети послужили су Исабел да види шта је све изгубила, да би је потом опет ухапсили и дефинитивно лишили свега што има.

Обе јунакиње непрекидно говоре о контрасту између старог и новог времена, односно старог и новог друштвеног поретка. Ема и Адолфо су некада путовали, лепо се облачили, имали лепе и скупе ствари. Све то нестаје успоном нацизма и антисемитизма и замењује се бедом, насиљем, сиромаштвом, смрћу. Од „Свилене”, како ју је Адолфо у шали звао, Ема постаје огрубела тужна старица. Отуд стално говори да јој је хладно и да се плаши зиме. Зима симболизује очај и незнање у које је Ема запала након губитка породице и достојанства.

И за Ему и за Исабел поимање времена је у тесној вези са преломним догађајима у њиховим животима. У оба случаја, јунакиње деле време на пре и после Шпанског грађанског рата – Ема због смрти сина, а Исабел због одласка у затвор. Ема градијски описује несреће и понижења која доживљава: Самуел гине, Адолфо гине, узимају јој кућу и понижена је на послу. Смисао Еминог живота лежи у патњи и болу и стога стално понавља да не жели утеху. Испуњена је мржњом према онима који су јој убили сина и мужа и живи за то да види Божју освету. На основу оваквог става, видљиво је да Ема проживљава дубоку егзистенцијалну и духовну кризу. Њена егзистенција има смисла само уколико дочека да види да су убице њене породице и њени тирани кажњени. Поред тога што се присећа, Ема машта и о одласку у Америку, као и многи Јевреји тог доба. Ипак, за њу је то само начин да прекине тешке дане испуњене патњом, али не и реална могућност да започне нови живот. Аубове јунакиње живе у свету у ком прошлост, садашњост и будућност нису различите тачке на временској скали већ формирају континуум (Борас 1975: 209). Стога су њихове успомене присутне у садашњости, утичу на будућност, јесу извесна будућност и једино су што их држи у животу.

Књижевник Антонио Муњос Молина (1996: 20) описао је Аубово стваралаштво као непрекидни сусрет прошлости и садашњости, као потрагу за најбољим из прошлости и највреднијим и најкориснијим из садашњости. Ема и Исабел осцилирају на том путу потраге, не успевајући да свом садашњем животу дају прави смисао.

У сусрету са бившом ученицом Нијевес, Исабел се присећа срећних времена пре рата: „[...] Некада су људи били весели. Забављали су се. Сада сви ћуте. Нећете моћи да препознате Пењафјел. [...] Некада смо друге песме певали.”¹⁶ (Ауб 2006б: 130–131) Овде је најизразитије приказан контраст између некад и сад. Исабел хоће да допринесе праведнијем друштву, али не може јер јој је одузето некадашње место. Суочава се са разореним породичним језгром, као и са губитком посла у школи. Потпуно је искључена из друштвене заједнице и упркос изласку из затвора, и даље је као заточена. Нијевес је симбол унутрашњег отпора који опстаје у Шпанији упркос Франковим прогонима. Њен отац је политички затвореник, али она не одустаје од борбе и једина са истинском радошћу дочеку-

16 «NIEVES. – [...] Antes la gente estaba alegre. Se divertían. Ahora todos andan callados. No va usted a reconocer Peñañiel. [...] Entonces cantábamos otras canciones.» (Aub 2006b: 130–131)

је бившу учитељицу. Иако има само шеснаест година, припада храбрим, активним женама, које разумеју свет око себе.

Ема наводи два узрока страдања своје породице. Први је неразумевање политике, а други промена вере. Емин син Самуел је већ друга генерација покрштених Јевреја, и као и цела породица, преиспитује своје порекло и подсвесно жели да припада аријевској раси како би био прихваћен у окружењу (Висенте 1992: 344). Ема себе дефинише национално и територијално као Аустријанку, а религијски као католикињу. Језички инсистира на свом хришћанству, помиње Бога, истиче како се исповеда и нада се Божјој помоћи. Тиме покушава да прикрије страх од Хитлерове окупације, уз коју се у први план враћа деликатно питање порекла и чистоте крви (Висенте 1992: 345). Ема показује и неке ауторасистичке црте. Наиме, верује у херeditарност као фактор у формирању људског карактера, те се плаши потиснуте јеврејске крви која у њој кључа. Тако се у Аубовој драми уједињују тема чистоте крви из хиспанског света и тема чистоте расе из германског. У Еми се сукобљавају два принципа: хришћански и јеврејски. Ема хришћанка жели покорно да пати и носи свој бол у тишини, док Ема Јеврејка показује жеђ за осветом. Овај дуализам чини Ему изузетно комплексним ликом. Она се гради као лик кроз сопствену интроспекцију и јудеохришћанско виђење света (Висенте 1992: 347). Исабел је жена борац против зла и неправде, одлучна и храбра, док је Ема пасивна жртва, мрзи у себи и не предузима ништа да побољша свој положај.

Драма се одвија у изразито европском, космополитском контексту¹⁷. Помињу се многи топоними у Аустрији, Шпанији, Немачкој, Италији, чиме се потцртава космополитски дух који је некада владао у Еминој породици. У оваквим описима можемо запазити Аубова аутобиографска искуства јер је и сам прошао кроз селидбе, навикавања на нову средину и био обележен мешовитим пореклом.

Формално, *Већ неко време* одликује се фрагментарном нарацијом, присуством унутрашњег монолога којим се ствара илузија дијалога између Еме и Адолфа и живим, говорним језиком. И поред фрагментарности, видљива је наративна нит која повезује више временских планова. Емин фрагментарни псеудодијалог са Адолфом подсећа на мали исечак романа тока свести. Емине мисли се гомилају и претачу у реплике, не увек јасно и кохерентно повезане. Ово је типичан аубовски поступак, који је захваљујући њему ушао у шпанску књижевност. За Ауба конкретан човек са својом свешћу представља стуб друштва и зато га ставља у средиште својих драма (Бош 1963: 28). *Повраћак: 1947* написан је у класичној драмској форми коју чине дијалози и понеки краћи монолози.

Ема своју породицу посматра из идеалистичке перспективе, што је последица трагичне смрти мужа и сина. Они живе у њеном сећању, а како би лакше поднела болну стварност, истиче искључиво лепе тренутке из срећне прошлости када су сви били на окупу. Тек повремено провејава доза критичности према Адолфу због његове преке нарави и неосетљивости на спољашње проблеме. Све остале примедбе остају у домену брачних анегдота и задиркивања.

Јунакиња драме *Већ неко време* има амбивалентан однос према Самуеловој смрти. Желела би да је доживљава као часну и херојску, али не може због суштински неразјашњених околности његове погибје. Стално се пита да ли је био „од оних” (нациста и фашиста) али упорно избегава одговор како би могла да се нада да је идеализована верзија истинита. Самуел је умро у Барселони као секретар у аустријском конзулату, али Ема никада није сазнала да ли се то деси-

¹⁷ Ауб је један од зачетника обраде немачких тема у шпанској драмској књижевности (Родригес Рихарт 2015: 773).

ло у логору или у затвору и да ли је Самуел учествовао у мутним шверцкерским пословима са фашистима. За Ему је најбезболније да сматра: „Убио га је Анилу, као и тебе.”¹⁸ (Ауб 2006а: 108) Самуел је страдао од комуниста, а Адолфо од нациста у логору Дахау.

Ема као додатни апсурд истиче Адолфову аполитичност и чињеницу да никада није гласао на изборима. Апсурдност потврђује и при крају драме, када каже да је Адолфо убијен тек онако, да сигурно није покушао да побегне јер он никада не преузима иницијативу. Иако је Самуел страдао од комуниста, Ема изговара читаву апологију Интернационалним бригаама¹⁹. На том месту кроз Ему проговара Аубово левичарство. Диви се њиховој борби за слободу свих народа, њиховој вери у идеје и храброј погибији. Ема се у ствари диви свему ономе што нема у свом карактеру и мајчински пати што су тако млади борци погинули. Идентификује се са мајкама погинулих бригадиста и помало им завиди што знају која је сврха смрти њихове деце:²⁰ „Двадесет хиљада мајки које плачу зато што не знају где су им покопани синови, али двадесет хиљада мајки које знају зашто су покопани.” (Ауб 2006а: 114) Има антиратни али и идеолошки обојен став и индиректно признаје да ју је срамота ако јој је син био фашиста или колаборациониста.

Ема је свесна да је породично неразумевање политике довело до Самуелове смрти јер није умео да препозна шта је исправно: „Понекад се питам да ли је тај наш став, нарочито мој, био узрок што се Самуел дао тако лако упетљати у ту прљаву игру.”²¹ (Ауб 2006а: 109) Ауб овим подвлачи да се не сме бити идиот у античком значењу те речи – не сме се бити политички неписмен јер политичка неписменост доноси фаталне последице.

Исабелино сурово и горко искуство лишава њен поглед на породицу било какве идеализације. Ђерка Анита је гледа као странца, служавка Пака је заузела њено место у кући, а муж Дамјан ју је издао и изневерио као супруг и као саборац. Његова је издаја двострука: лична и идеолошка. Исабел је свесна да је због политичке ситуације заправо нема породицу. Дамјан је за њу издајник који је провео само осам месеци у затвору, а потом се приклонио Франковом режиму како би имао корист. Он је прагматичан и користољубив и када процени да не може бити јачи од власти, приклања им се. Учествује у сумњивим шверцкерским пословима које држава организује. Оличење је оних који су остали у Шпанији после Франкове победе и гледају с презиром на оне који су отишли или се и даље боре за своје идеје (Саинс 2003: 10). Дамјан мења став када схвати да ће Исабел поново морати у затвор, хоће да је заштити и преиспитује се. Међутим, њено разочарање је толико дубоко да не жели његову помоћ.

У том смислу, иако су јој чланови породице живи, Исабел је слична Еми, с тим што Ема живи од сећања на лепшу прошлост, а Исабел машта о слободној будућности:

ИСАБЕЛ: „Живот ће нам бити предиван...” (Ауб 2006б: 138)

ИСАБЕЛ: „А када свет поново стане на ноге...” (Ауб 2006б: 140)²²

18 «Lo mató el Anschluss, como a ti» (Aub 2006a: 108). Обраћа се Адолфу.

19 Управо је овај део драме био цензуриран у првим штампаним издањима (Махдави 2017: 292–293).

20 «Veinte mil madres que lloran porque no saben dónde están enterrados sus hijos, pero veinte mil madres que saben por qué lo están.» (Aub 2006a: 114)

21 «A veces me pregunto si esa actitud nuestra, la mía sobre todo, no fue la causa de que Samuel se dejara embarcar tan fácilmente en aquel juego sucio.» (Aub 2006a: 109)

22 «ISABEL. – Nuestra vida va a ser un encanto.» (Aub 2006b: 138)

«ISABEL. – Y cuando el mundo eche a andar de nuevo...» (Aub 2006b: 140)

Исабелино поновно хапшење одмах након што се вратила кући указује на то да су шансе да јој се снови остваре готове једнаке вероватноћи да Ема поново буде срећна – дакле никакве. Онај ко се једном огрешио о Франков режим, не добија нову шансу да се инкорпорира у друштво.

Ема у сећању на породицу види уточиште и смисао живота, док Исабел у породици наилази на издају и заборав.

Однос према рату говори о карактерним особинама јунакиња. Ема је пасивна, статична, навикнута на миран грађански живот, необразована и незаинтересована за друштвене проблеме. Исабел је активна, динамична, борбена, образована, жели да утиче на младе нараштаје и друштвено је освешћена. Спремна је да положи живот и слободу за своја уверења. Њен циљ је утопијска Трећа шпанска република (Махдави 2017: 168), у којој би њена ћерка имала здраво и срећно детињство.

О потпуном неразумевању политичких околности сведочи чињеница да су се Адолфо и Ема радовали када је Самуел изабран на положај у Шпанији, као и 1914. године, када је Адолфо морао у рат. Тада су на француској страни ратовала Емина браћа, па су се тако чланови исте породице борили у супротстављеним војскама. Емину мржњу према рату појачава и чињеница да је имала побачај током Првог светског рата док је чекала Адолфа да се врати кући. Тако се у њој одвија унутрашњи конфликт изазван суштинским неразумевањем историјских превирања.

Чак и након несреће коју доживљава у рату, Ема је недовољно укључена у проблеме који је окружују. Не прати догађаје, не разуме политику и због тога не уме ни да се постави према другима. Не схвата на каквом се положају налази њен познаник Рихтер: „Не знам да ли је социјалдемократа или комуниста [...] Уосталом, то су речи које не бих знала ни да изговорим.”²³ (Ауб 2006а: 111) Једини тренутак у коме се Емина политичка свест буди јесте сажаљење над канцеларом Шушнигом који је заточен јер је пружао отпор окупацији Аустрије. Чак ни тада не разуме дубински и суштински његову политику него се фокусира на оно што њу погађа – тежњу да се сачува независност од Немачке. Њој је *Анилу* донео само патњу и страдање, па верује да би у случају Шушнигове победе све било другачије.

Ема и Исабел носе тешке последице на личном и друштвеном плану и пролазе кроз друштвени остракизам. Исабел је двоструко екскомуницирана: одбацује је заједница у којој живи, губи посао и сви је гледају с подозрењем и сумњом, а породица је брише из сећања. Исабелина трагедија има готово античке размере. Попут Софоклове Антигоне, иде ка фаталном крају, свесна да не може сама извојевати победу о којој сања, али спремна да за њу да и сопствени живот. Јунакиње Аубових једночинки налик су на сувишне, бивше људе руске књижевности. Оне су сувишне, бивше жене, без могућности да се прилагоде новом друштвеном устројству.

Последње реплике у обе драме наговештавају бољу будућност. Ема говори: „Али доћи ће слобода једног дана.”²⁴ (Ауб 2006а: 123) Три тачке указују на велику неизвесност, али и на трачак наде у Емином сивом животу. Исабел најављује Дамјану да ће се и други пут вратити из затвора и каже: „Али не брини. Овог

23 «No sé si es social-democrata o comunista [...] Además, son palabras que yo no sabría pronunciar de verdad.» (Aub 2006a: 111)

24 «Pero un día vendrá la libertad...» (Aub 2006a: 123)

пута... јавићу се.»²⁵ (Ауб 2006б: 144) Оба пута јавља се везник „али” као контраст болу и патњи у драми, као да и поред свих недаћа увек постоји могућност да се нешто промени набоље.

Занимљиво је повући паралеле између Аубових једночинки и српске књижевности. Слободан Селенић (1933–1995) бави се у романима *Очеви и оци* (1985) и *Убиство с предумишљајем* (1993) сударом старог и новог друштвеног поретка и немогућношћу појединаца да се у коренитим променама снађу и уклопе. Ема наводи да нови моћници једу у њеној трпезарији, спавају у њеној свечаној постељини, а она је служавка у свом дому. На Исабелино место у породици долази служавка Пака. Сличну судбину доживљавају Стеван и Елизабета (*Очеви и оци*) и Јован, Јелена и Ставра (*Убиство с предумишљајем*), припадници предратне елите, пред новоуспостављеном комунистичком влашћу у Југославији после Другог светског рата. И Исабел и Ставра завршавају у затвору због својих политичких уверења. И Селенићеви романи и Аубове једночинке као временски оквир узимају Други светски рат и у први план истичу ликове странаца – Елизабета је Енглескиња која се због мужа Србина преселила у Београд, а Ема је Аустријанка која против своје воље бива умешана у Шпански грађански рат. Сви су они, како каже Јелена у *Убиство с предумишљајем*, највећи ратни губитници.

4. Закључак

Један од начина на који се Макс Ауб кроз књижевност супротстављао франкистима била је жеља да се историја страдања сачува од заборава (Руис Рамон 2001: 245). Исабел каже, говорећи о механизмима застрашивања којима се служе франкисти: „Какав би посао направили да продају заборав!”²⁶ (Ауб 2006б: 144) Сећање на страдале и прогнане противнике Франковог режима чува се кроз фикцију и тако добија универзалну вредност.

Ема и Исабел чувају наду за бољу будућност у сећањима на живот пре ратова и сврху свог постојања виде управо у томе. Ема је према будућности пасивна јер на личном плану нема никаква очекивања, док се Исабел активно бори, имајући стално на уму каква ће судбина задесити њену младу ћерку.

Протагонисткиње драма *Већ неко време* и *Повраћајак: 1947* упоредиве су кроз четири категорије: однос према породици, однос према самом рату, разумевање историјских и политичких околности и последице које јунакиње осећају на сопственој кожи. Сваки од поменутих типова жена има различит однос према рату и различит степен разумевања историјских и политичких околности. У Емином и Исабелином случају, однос према рату и степен разумевања рата у вези су са односом према породици. Обе губе породицу (Емини гину, а Исабел је одвојена од најмилијих): Ема зато што готово уопште није разумела околности у којима живи и није се борила против њих, а Исабел зато што их је разумела и превише добро.

Обе јунакиње имају комплексне породичне односе. Ема остаје без породице и тако постаје жртва рата, док Исабел директно страда због политичких ставова, што резултира тиме да јој породица окреће леђа. Исабел се према рату односи као одговорна и самосвесна грађанка и не одступа од својих ставова. Ема је политички неписмена као и њен муж и делимично се укључује у политичку стварност тек када се лично осети погођено. Протагонисткиње осећају стравичне последице рата на својој кожи – Ема против своје воље, Исабел делом и својом

25 «Pero descuida: esta vez... avisaré.» (Ауб 2006б: 144)

26 ¡Qué gran negocio harían vendiendo olvido!» (Ауб 2006б: 144)

вољом јер не одустаје од борбе за праведнији поредак. Заједничке црте Аубових јунакиња су патња и приврженост породици. Једнако страдају и оне које разумеју и оне које не разумеју историју и политику.

Макс Ауб кроз своје јунакиње даје комплексну слику размера ратних разарања. Праве трагедије одвијају се ван линија фронта, у породицама и домовима, а најпогођеније жртве су управо жене.

Литература

- Ауб 2006а: М. Aub, *De algún tiempo a esta parte, Teatro del exilio: obras en un acto*, Madrid: Editorial Fundamentos, 99–123.
- Ауб 2006б: М. Aub, *La vuelta: 1947, Teatro del exilio: obras en un acto*, Madrid: Editorial Fundamentos, 125–144.
- Борас 1975: А. А. Borrás, Time, the "Fourth Dimension" in Max Aub's Theatre of Exile, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 8/3, 207–221.
- Бош 1963: R. Bosch, El teatro de Max Aub, *Hispanófila*, 19, 25–36.
- Бруе, Темим 2016: P. Brue, E. Temim, *Revolucija i gradanski rat u Španiji 1936–1939*, Beograd: IK Filip Višnjić.
- Видаковић Петров 2007: К. Видаковић Петров, *Србија и Шпанија: књижевне везе*, Београд: Сигнатуре.
- Вилијамс 1979: R. Vilijams, *Drama od Ibzena do Brehta*, Beograd: Nolit.
- Висенте 1992: A. Vicente, Dualismo en el personaje dramático aubiano, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 343–351.
- Вучковић 1985: Т. Vučković, *Rečnik književnih termina*, Banjaluka: Romanov.
- Глумац 1981: С. Глумац, Песник и драмски писац Бертолт Брехт, *Мајка храбрости и њена деца*, Београд: Просвета: Нолит: Завод за уџбенике, 7–26.
- Годој Гаљардо 2002: E. Godoy Gallardo, Hacia una teoría, y un testimonio, del exilio republicano: «Las Vueltas» de Max Aub, *Revista Signos*, 35, 73–78.
- Дијас Наваро 2008: J. E. Díaz Navarro, El teatro breve de Max Aub, *Historia del teatro breve en España*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 1117–1128.
- Доменек 2006: R. Doménech, Introducción, *Teatro del exilio: obras en un acto*, Madrid: Editorial Fundamentos, 7–45.
- Крус Ороско 2012: Cruz Orozco, J. I. Falange, Frente de Juventudes y el nuevo orden europeo. Discrepancias y coincidencias en la política de juventud durante el primer franquismo, *Revista de educación*, 357, 515–535.
- Курт фон Шушниг 2019: Kurt von Schuschnigg, *Encyclopædia Britannica*. <<https://www.britannica.com/biography/Kurt-von-Schuschnigg>>. 8. 8. 2020.
- Махдави 2017: B. Mahdavi, *El tema del retorno en las obras de Max Aub*, Universitat Autònoma de Barcelona: Facultad de Filosofía y Letras.
- Миочиновић 2001: М. Miočinović, *Rečnik književnih termina*, Banjaluka: Romanov.
- Митровић 2012: А. Митровић, *Време нејирељивих*, Београд: Завод за уџбенике.
- Мораледа 1989: P. Moraleda, El teatro de Max Aub y el fantasma del papel, *Anuario de estudios filológicos*, 12, 215–227.
- Муњос Молина 1996: A. Muñoz Molina, *Destierro y destiempo de Max Aub*, Discurso de ingreso RAE.

- Нимелер 2016: Nimeler, M. Prvo su došli. *KulturKokoška*. Facebook. <<https://sr-rs.facebook.com/KulturKokoska/photos/prvo-su-do%C5%A1li-martin-nimelerkada-su-nacisti-do%C5%A1li-po-komunisteja-sam-%C4%87utaoyer-ni/1239451826118009/>> 9. 8. 2020.
- Пирас 2014: A. Piras, He venido, pero no he vuelto: regresos ficticios y reales del transterrado Max Aub, *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*, Sevilla: Editorial Renacimiento, 34–42.
- Пискатор 1985: E. Piscator, *Političko kazalište*, Zagreb: Cekade.
- Поповић 2007: Т. Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.
- Родригес Рихарт 2015: J. Rodríguez Richart, Teatro español contemporáneo de tema alemán: una contribución a su estudio, *Anales de la literatura española contemporánea*, 40/2, 771–797.
- Руис Рамон 2001: F. Ruiz Ramón, Max Aub, testigo (1903–1972), *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra, 245–269.
- Саинс 2003: J. A. Sáinz, El retorno de Max Aub o la poética de un imposible, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 10, 1–24.
- Самарцић 2014: N. Samardžić, *Identitet Španije*, Beograd: Admiral Books.
- Селенић 1971: S. Selenić, *Dramski pravci XX veka*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Хил Пећароман 2003: Ф. Бахо Алварес, Х. Хил Пећароман, *Историја Шпаније*, Београд: CLIO.
- М. Berenbaum, Kristallnacht. *Encyclopædia Britannica*. <<https://www.britannica.com/event/Kristallnacht>>. 8. 8. 2020.

THE FEMALE PERCEPTION OF WAR IN MAX AUB'S ONE-ACT PLAYS

Summary

The topic of this paper is the women's position during wartime and the female perception of war in the first half of 20th century in Max Aub's (1903–1972) one-act plays. We will analyze two models of women's perception of war and the consequences of it – active and passive – in one-act plays *De algún tiempo a esta parte* (*For a while*) (1956) and *La vuelta: 1947* (*The Return: 1947*) (1965). The main characters, Emma and Isabel, as well as female side characters in dramas, live in undefined spatiotemporal frame between past, present and uncertain future and base their existence on memories and reminiscences. Emma suffers because of her origin and Isabel because of her political views. Both women are victims of war, although their conscience of war and the level of involvement differ significantly. We will examine the position and contribution of Aub's female characters in turbulent historical circumstances, analyzing comparatively some literary devices used by Aub in these one-act plays.

Keywords: Max Aub, *Generation 27*, Spanish Civil War, anti-fascism, Holocaust, one-act play, female characters

Ana Z. Huber

Дајана З. Милованов¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ЖЕНА, СЕКСУАЛНОСТ И ЛЕПОТА У ТРАНСФОРМАЦИЈАМА ЕН СЕКСТОН И КРВАВОЈ ОДАЈИ АНЦЕЛЕ КАРТЕР

У раду се пореде поетике Ен Секстон и Анцеле Картер кроз различит приступ модернизацији класичних бајки. Америчка и британска ауторка ресемантизују општепознате наративе и деконструирају уврежене родне поделе на којима се темељи класична бајка. Кроз однос према жени, њеној сексуалности и лепоти, испитују се текстуалне стратегије и мотиви попут *огледала* и *прождирања* кроз које се нуди нова перспектива на потиснуте слојеве текста. Пореди се однос ауторки према могућностима жене да пасивно тело обликовано мушком фантазијом претвори у активног субјекта са аутономном жељом, као и начини да кроз вековима стари наратив проговори модерна и сексуално освешћена јунакиња.

Кључне речи: сексуалност, лепота, жена, бајка, огледало

Ми смо, ја сам, ти си
кукавичлуком или храброшћу
они што су пронашли пут
до овог призора
носећи нож, фото-апарат,
књигу митова
у којој нема наших имена.
Адријен Рич („Урањање у олупину”)

Када је Адријен Рич седамдесетих година прошлог века готово програмски позвала уметнице да ревалоризују културну традицију, да поново „прочитају књигу митова” и у њој пронађу гласове *оних којих нема*, Ен Секстон је управо објавила своју прекретничку збирку поезије *Трансформације* (1971), неколико година касније Анцела Картер почиње да преводи *Бајке Шарла Пероа*, а 1979. године објављује и својих 10 верзија познатих бајки под насловом *Крвава одаја*. Многе ауторке су поново *прочитале* класичне митове – Силвија Плат у својој поезији даје глас десетинама грчких и римских женских митолошких фигура, Криста Волф пише *Медеју* и *Касандру*, Вислава Шимборска оживљава библијске јунакиње попут неме Лотове жене, да наведемо само неке од књижевних подухвата да се деконструирају уврежене представе о улози жене у колективном културном памћењу. Ен Секстон и Анцела Картер се пак враћају фолклорној традицији и бајкама које су доживеле огромну популарност у западној култури посредством сада већ институционализованих верзија *Снежане* и *седам пашуљачка*, *Лейошице* и *звери*, *Црвенкапе* и бројних других у продукцији Волта Дизнија. Стога, за разлику од митолошких јунакиња које често остају невидљиве или маркар дубоко потиснуте у популарној култури, јунакиње из бајки су свеprisутне, а стереотипи и фрагменти наратива о њима део су опште културе у којој се обра-

1 dacam93@gmail.com

зују *принцезе* и *вештице*. Феминисткиње, на челу са Алисон Лури, која је 1971. године објавила чланак „Вештице и виле”, у бајкама су виделе могућност да се жене еманципују кроз снажне женске јунакиње попут вештица и вила. С друге стране, у једном од најутицајнијих есеја о бајкама, „Ствари које нам Дизни није рекао”, објављеном 1975. године, Кеј Стоун (1975: 44) критикује стереотипе које су браћа Грим, а посебно Волт Дизни, оснажили у западној култури: „Ако су Гримове јунакиње највећим делом неинспиративне, оне које је створио Волт Дизни чине се једва живим. Заправо, две једва успевају да остану будне”.

Осамдесетих година феминистичке критичарке попут Рут Б. Ботигхајмер предано раде на анализи измена које су браћа Грим начинила у односу на фолклорни оригинал: „ослабили су некад снажне женске јунакиње, демонизовали женску моћ, наметнули мушку перспективу причама које говоре о женском незадовољству и створили немоћне јунакиње тиме што су им одузели моћ говора” (Хасе 2000: 25). Премда се од седамдесетих година па до данас појављује непрегледан број студија које настоје да ревалоризују бајку као жанр и „врате је женском гласу”, конкретне анализе које су начиниле историчарке књижевности попут поменуте Ботигхајмер кључне су за указивање на могућности *трансформације* бајке – упркос увреженим стереотипима које Кеј Стоун (1975: 48) у готово пародичном маниру разобличава и критикује као „упутства за тренирање жена да буду пасивне”, феминисткиње не одустају од покушаја да Гримове и Дизнијеве *успаване лепотице* „пробуде” и врате им активну и херојску улогу коју су изгубиле наметањем мушке перспективе *женским причама*. Џојс Керол Оутс (1997: 98) подсећа на *женско порекло* бајке: „сам израз бајка (*fairy tale*) призива архетипски женски сензибилитет; то су ‘приче старих жена’. Ово повезивање је дуго било амбивалентно, нимало ласкаво за жене, и често узнемиравајуће”. Анализирајући постмодернистичке верзије бајки, Кристина Бачилега (1997: 7) истиче да су оне „идеолошки променљиве машине за жељу”, алудирајући на то да су фолклорне верзије бајки изражавале проблеме и жеље најнижег слоја друштва, док су њихове класичне верзије „инструментализоване да би подржале буржоаске и/или конзервативне интересе”. Стога, постмодернистичко преиспитивање жанра засновано је на испитивању потенцијала бајке да интегрише конфликтне интересе у своју наративну структуру. Анцела Картер (1995: 125) је, пишући о функцији порнографије у есеју *Садовска жена*, упоредила порицање друштвеног контекста у порнографији са оним у бајци: „Порнографија увек мора да има лажну једноставност бајке; апстраховање пути подразумева мистификовање пута”, што имплицира да су оба жанра заснована на *прикривању идеологије* која је у основи *конструисаној задовољства* или, у случају бајке, *магије* као елемента приче који попуњава логичке празнине. Ово је посебно значајно с обзиром на опасност на коју упозорава Кристина Бачилега (1997: 9): „Пошто је пристајање на правила једне заједнице представљено као природан процес, стилски и тематски пројекти у магичним причама су исти: да прикрију своју вештачку природу и друштвени пројекат”. С обзиром на латентно присуство насиља, агресивне сексуалности и смрти у многим бајкама, Ен Секстон и Анцела Картер препознају потенцијал за манипулацију основном фабулом, као и могућност да се хронолошки недефинисани наративи сместе у савремени тренутак и кроз интертекстуалну игру проговоре о проблематичним претпоставкама на којима почивају подела родних улога у бајкама, границе женске сексуалности и политика тела и љубави. Инсистирање на бајци као *друштвено-идеолошком пројекту* повезује поетику Ен Секстон и Анцеле Картер, а циљ нашег рада је

компаративна анализа двају различитих приступа деконструисању и ресемантизовању наративних стратегија које бајци омогућавају преношење одређених друштвених вредности и родних стереотипа.

Ен Секстон објављује збирку *Трансформације*² 1971. године као прекретнички покушај да раскине са исповедном поезијом као калупом који ствара читалачку публику жељну сензације и продора у интимни живот песникиње. Ову збирку чине пролог-бајка под насловом *Златни кључ* и шеснаест песама по узору на бајке браће Грим, у којима главни наративни глас припада „средовечној вештици, мени” (Секстон 1981: 223) и он се обраћа свима који желе да сведоче *магији преображаја* старих прича, чиме се прави недвосмислени отклон од *говора о себи* и већ на самом почетку се *онај који слуша* смешта у средиште збирке. Одабир гласа средовечне вештице сугерише да следи нешто *девијантно* јер је она истовремено и симбол *зла*, али и *слободе* и *магијске моћи* која преображава. Џек Зајпс (2007: 7) се у књизи *Када су се снови остварили* (*When Dreams Came True*) бавио историјом и пореклом наративног гласа у бајкама, истичући да ефекат који бајке производе зависи од „начина на који аутор/наратор естетски и идеолошки организује општепознате функције бајке да би створио чудесно и потом преноси причу као целину у зависности од обичаја заједнице у датом историјском периоду”. За разлику од класичне бајке у којој, ако и постоји женски глас, он бива обликован као *диктати мушког ума или фантасије*, Ен Секстон јасно истиче да ће ово бити женска верзија бајке. Вештица је у традицији демонизована фигура која познаје тајне црне магије, али за Ен Секстон она је најпре *носилац моћи (приповедања)* и способна је да *трансформише* стварност бајке по својој вољи. Премда је критика била спремна да и у *Трансформацијама* трага за индивидуалним искуством песникиње пројектованим на бајке, Ен Секстон у овој збирци преиспитује *колективне представе* о жени које се суштински нису промениле од времена када су бајке причане, већ су само преодеване у идеолошко рухо које, како је Зајпс истакао, зависи од правила заједнице у којој се бајке причају и преносе:

„Да би створила целовиту књигу препричаних бајки, Секстон је мора да поново створи себе као приповедача; не само као песникињу (ону која је склона претеривању и извртању детаља ради успешне песме), већ вешту плетилу у фолклорној традицији, односно ону која прича приче у заједници, о заједници и у име заједнице. Она која зна ствари. Морала је да створи уверљив и искусан глас, онај који носи моћ ауторитета.” (Бомонт 2016: 219)

Америчка песникиња је свесна моћи коју бајке имају над колективном имажинацијом, управо јер и *селебријни-култура* почива на сличним темељима – идеализованим представама и разочарању уколико живи модел не одговара унапред припремљеној матрици. Ен Секстон доследно инсистира на дводелној структури песама – у прологу вештица говори о баналном примеру из свакодневног живота који личи на фабулу бајке, док се у другом, графички одвојеном делу, препричава бајка уз пародијске обрте и бројне референце на популарну културу. У дугим пролозима вештица представља модерне јунаке бајки готово као студије случаја, сециране под будним оком психоаналитичара који се на тренутке претвара „у тип људи које бисте могли чути у локалном бару” (Бомонт 2016: 220).

За разлику од Ен Секстон која се само у овој збирци бави бајкама, Андела Картер је бајковите елементе уградила и у друга дела, попут романа *Магична*

2 У раду се цитирају постојећи преводи Владимира Стојнића, а непреведене песме су наведене у оригиналу.

продавница иџрачака и Ноћи у циркусу, а значајно је истаћи да су 1977. године објављене бајке Шарла Пероа у њеном преводу, уз бројна језичка поигравања којима је ауторка настојала да модернизује бајке. Британска списатељица задржава прозну форму бајке, али у бајкама попут „Крваве одаје” или „Тигрове невесте” приповеда се из првог лица и из женске перспективе. Ово није случај са свим бајкама, али је одабир првог лица код Анцеле Картер по правилу у функцији деконструкције мушке перспективе која је имплицитна у фигури свезнајућег приповедача. Потребно је осврнути се на есеј *Садовска жена*, у којем Анцела Картер на субверзиван начин нуди пут за ослобађање и преосмишљавање женске сексуалности трагом филозофије Маркиза де Сада. Премда су „феминисткиње настојале да редефинишу порнографију као форму насиља над женама и да као порнографске класификују оне представе жене које еротизују мушку доминацију” (Шитс 1991: 635), Анцела Картер препознаје идеолошке конструкте који порнографију толеришу онда када оснажује владајући систем вредности и Де Сада види као „моралног порнографа” који је, упркос својој мизогинији, понудио модел читања света као бордела у којем су преликани наши друштвени односи. Бинарну поделу на мушкарца као активног и жену као пасивног учесника сексуалног односа препознаје пре свега као проблем *идентификације*, а „у *Садовској жени*, Картер се показује као једна од нових Џулијета, ’лоша девојка’ која се залаже за агресивну сексуалност оријентисану ка моћи” (Шитс 1991: 641). Ово је важно у светлу *Крваве одаје* с обзиром на фабулу оријентисану ка женском искуству и подривању идеје о *непроменљивим* женским фигурама које у бајкама имају јасно дефинисан друштвено-економски пројекат – удају за принца или, попут Црвенкапе, бивају спасене од стране мушке фигуре која потврђује штетност женске капазности. Анцела Картер, која и порнографију и бајке види као књижевност коју „пишу мушкарци за мушкарце”, открива потенцијал порнографског/бајковитог текста да принуди читаоца да преиспита доминантне друштвене вредности кроз демистификацију идеолошких претпоставки на којима су засновани ови књижевни жанрови.

Сандра Гилберт и Сузан Губар (2000: 17) су женско стваралаштво метафорично описале кроз *огледало* као (мушки) текст у којем се жена препознаје:

„Пре но што се списатељица отисне на пут кроз увеличавајуће стакло ка књижевној аутономији, она се пре свега мора помирити са представама на површини стакла, односно са митским маскама које су мушки ствараоци причврстили преко њеног људског лица да би истовремено умањили страх од њене ’несталности’ и, идентификујући је са ’вечним типовима’ које су сами изумели – да би је темељније поседовали. Конкретније, списатељица мора испитати, асимиловати и превазићи екстремне представе ’анђела’ и ’ђавола’ које су мушкарци створили за њу.”

Другим речима, мушкарци су створили типизирани јунакиње, у бајкама еквивалентне принцезама и вештицама, а када се жена погледа у метафорично огледало/текст у фалочентричном систему, она свој идентитет заснива водећи се управо овим бинарним опозицијама – у огледалу види Снежану или вештицу. Управо у *Снежани* и *седам пашуљака* видљиво је у којој мери је интервенција на тексту од стране браће Грим уписала патријархалну идеологију у наратив. У бајци су супротстављене Снежана, бледа, млада, прелепа девојка и њена зла маћеха, усахла, остарела и смежурана вештица која по сваку цену настоји да уклони супарницу. Маћеха је заробљена у огледалу као медију за оснаживање *нарцисизма* и из Гримове бајке је јасно да је истинска тема бајке сукоб између две верзије женског сопства с обзиром на упадљиво одсуство *шлесне фигуре* оца, али „постоји

најмање један начин на који је краљ ипак присутан – глас који допире из огледала је сасвим сигурно његов, патријархални глас који суди и управља Краљичиним самовредновањем, али и сваке друге жене” (Гилберт, Губар 2000: 37–38). Стога, његово присуство није потребно јер су га јунакиње већ интернализовале у виду сопственог одраза у огледалу, а ривалство између Краљице и Снежане заправо је сукоб пасивног *анђела* оличеног у Снежани и активне, демонске, *стиваралачке* природе оличене у Краљици која је покретач заплета. Ен Секстон у својој верзији ове бајке, песми *Снежана и седам ђаџуљака* (*Snow White and the Seven Dwarfs*), препознаје Краљицу и Снежану као два аспекта јединственог идентитета у којем се сукобљавају активна и пасивна страна, али бивају заробљене у *свету огледала* из којег проговара мушки глас:

„The stepmother had a mirror to which she referred –
something like the weather forecast –
a mirror that proclaimed
the one beauty of the land.
She would ask,
Looking glass upon the wall,
who is fairest of us all?
And the mirror would reply,
You are fairest of us all.
Pride pumped in her like poison.” (Секстон 1981: 225)

Ен Секстон *лепош* повезује са *отшровом*, за разлику од класичне бајке у којој није важно бити само лепа, важно је бити *најлепша* јер то одређује вредност жене у систему робне размене. Тек након што огледало саопшти Краљици да постоји *млађа* и *лепша* девојка у краљевству она види своје недостатке: „But now the queen saw brown spots on her hand / and four whiskers over her lip” (Секстон 1981: 225). Пореди се са Снежаном као мушком фантазијом о вечно лепој и младој жени, а унутрашњи сукоб који настаје могуће је разрешити уништавањем те фантазије. Краљица је представљена као активна женска јунакиња у борби са патријархалним идеалом женске смерности и лепоте, али код Ен Секстон се, упркос реинтерпретацији класичних бајки, стиче утисак да јунакиње не могу да делају ван утврђених конвенција – упућује се на проблем, али решење изостаје. У том кључу је потребно тумачити претапање Краљице у Снежану. Пре но што Краљица покуша да убије Снежану, вештица нас упозорава на опасности од сујетне лепоте:

„Beauty is a simple passion,
but, oh my friends, in the end
you will dance the fire dance in iron shoes.” (Секстон 1981: 225)

Плес по ватри у гвозденим ципелама је казна која је усмртила Краљицу на крају бајке, а америчка песникиња већ у песми из ране поезије, *Удвојена слика*, женскост види као усуд који се наслеђује, те не изненађује злокобно упозорење на крају *Снежане и седам ђаџуљака*:

„Meanwhile Snow White held court,
rolling her china-blue doll eyes open and shut
and sometimes referring to her mirror
as women do.” (Секстон 1981: 229)

Снежана Ен Секстон није успела да разбије своје огледало, али Анцела Картер је у својој верзији ове бајке радикалнија када напада мушку фантазију пројектовану на женско тело. *Снежно дете* је, премда најкраћа, бајка с најекстремни-

јом интервенцијом којом ауторка несумњиво измешта жанр бајке из књижевности за децу и приближава га порнографији. Наиме, гроф са супругом јаше кроз зимски предео и пожели девојчицу белу као снег, црвену као крв и црну као перо гаврана. Она се истог тренутка појављује и изазива грофичину завист. Након што три пута покуша да је усмрти, успева у намери тако што је наговори да убере ружу од чијег убода умире, али потом следи главни обрт:

„Плачући, гроф сиђе с коња, раскопча панталоне и гурну уд у мртву девојчицу. Грофица је зауздала своју кобилу која се врпољила, и гледала мужа попреко; он би брзо готов. Тад девојчица поче да се топи. Ускоро од ње не остаде ништа сем једног пера које као да је испустила нека птица; крваве мрље попут трага лисичјег плена на снегу; и руже коју беше убрала. Сад је грофица поново имала сву своју одећу на себи. Миловала је крзна дугим прстима. Гроф подиже руку, наклони се и даде је жени; кад је ова дотаче, испусти је.
’Боде!’, рече она.” (Картер 2004: 133)

Премда у овој причи не постоји огледало као физички предмет, *снежно деише* представља *одраз* природе која окружује грофа и грофицу и пројекцију грофове фантазије о савршеној девојци као сексуалном објекту. Ен Секстон (1981: 225) такође напомиње да је Снежана врло млада („Say she was thirteen”), а Анцела Картер ослобађа латентне сексуалне конотације које су присутне и у фолклорним верзијама ове бајке. Ружа је симбол женског тела и сексуалне зрелости, и након што је убере, девојчица „испуњава своју функцију пасивног објекта грофове жеље” (Бачилега 1997: 37–38). Уместо пољупца који буди Снежану, Анцела Картер бира *силовање* после којег не следи поновно рођење/удаја, већ се фантазија растаче у елементе од којих је првобитно и настала. Пародирајући женску иницијацију у сексуалност, ауторка указује на апстрактну природу грофове фантазије јер *снежно деише* није девојчица од крви и меса већ фантазам који нестаје онда када је жеља задовољена. Смештена у неутрални, хладни зимски предео, девојчица није описана као чулно биће, већ као имплицитна представа о жени са којом се Грофица такмичи – она је лепша, млађа и беља (невинија) од ње, што је чини вреднијом (робом) у патријархалној економији сексуалности. Стога, она није конкретно биће већ скуп особина које су женама наметнуте као идеал и изазивају завист и ривалство.

У поетици Анцеле Картер огледало није нужно носилац фалоцентричног система, већ и потенцијално средство за проналазак женског идентитета. У причи *Крвава одаја*, која је у интертекстуалном дијалогу са бајком *Плавобради*, млада јунакиња удата за садистичког убицу користи огледало као пут ка самопознаји упркос перверзној функцији коју бројни одрази имају за њеног супруга:

„Наша постеља. А око ње толика огледала! На свим зидовима, у присталим рамовима од кованог злата, огледала која су одражавала више белих љиљана него што сам икада у животу видела. Напунио је собу љиљанима, да дочекају његову младу невесту. Млада невеста постаде мноштво девојака које сам видела у огледалима, све исте у љупким морнарскоплавим комплетима шивеним по мери, за путовање, госпођо, или за шетње.” (Картер 2004: 16–17)

По доласку у брачну ложницу, јунакиња од стида не гледа у свој одраз у огледалима, ишчекујући иницијацију у тајне сексуалности, а потом зазире од онога што би могла затећи у једном од дванаест огледала. Страх од одраза свакако упућује на почетну тачку у иницијацији јунакиње јер је читав њен брак са Маркизом условљен жељом да заснује идентитет кроз друштвено пожељно статусне симболе – богатог супруга, живот у раскоши и висок друштвени положај. Она не посе-

дује аутономни идентитет ван Маркиза и његове жеље дословно *уписане* на њено тело кроз црвени траг који јој утискује на чело, а његово успутно помињање старог обичаја вешања крвавих чаршава као доказа невиности додатно истиче како га је код младе девојке освојило неискуство, *бели чаршав* на који је могуће пројектовати (крваву) жељу. Након што спозна да ће једино сопственом вољом моћи да се спасе од његових убилачких нагона, јунакиња користи своју *сексуалности* и *огледала* као оружје. Намерно преузивши пасивну улогу заводљиве девојке, она настоји да опонашањем мушке фантазије оснажи сопствену сексуалну позицију и искористи је против мушкарца:

„Приморала сам саму себе на заводљивост. Видела сам се, бледа, повијена као биљка која моли да је неко згази, дванаест рањивих девојака пуних молбе одражених у исто толико огледала и видела сам како је мало фалило да ми не одоли. Да ми је тада дошао у постељу, била бих га задавила.” (Картер 2014: 47)

У *Вучјој Алиси* посвећена је посебна пажња сусрету девојчице-вука са огледалом. Девојчица одрасла у дивљини са вуковима нема когнитивне способности да разуме промене на свом телу попут менструације, али видевши свој одраз у огледалу, „запита се види ли тамо звер која долази да је гризе ноћу” (Картер 2014: 177). Опис Анцела Картер верно илуструје Лаканов *стадијум огледала* као фазе у којој дете кроз одраз у огледалу образује представу о свом идентитету као целовитој представи, али истовремено открива себе као неког другог. С обзиром на то да Вучја Алиса не говори, она остаје заробљена у стадијуму огледала као предјезичком, имагинативном регистру, али препознаје у себи *звер*, мотив који је развијен у причи *Тигрова невестиа*. Уплашена јунакиња *Тигрове невестие* у огледалу види лице оца који ју је изгубио на картама и види себе као роба мушкарца који је њеним бићем располагао у потпуности и дао му дословно робну вредност изгубивши је коцкањем. Уместо очекиваног прихватања ситуације, Лепотица одбија Зверин захтев да се покаже нага и постепено проналази *звер у себи*, длакавог монструма који је синоним за ослобађање *шигрице/сексуалности* у њој. Након еротског сусрета наге Звери и Лепотице, она поново гледа у огледало које је „имало један од својих чаробних напада, тако да у њему уместо свог лица угледах оца; најпре ми се учини да ми се смеши. Тад видех да се смеши из чистог уживања” (Картер 2014: 92). Упркос томе што је испунила своју функцију *улога* у очевом коцкању, Лепотица је чином вољног разодевања пред Звери пронашла своју сексуалност независну од конвенционалног мушког погледа којем не жели да се изложи – открила је да у огледалу више нема оца, да је нестало и да је „слободна по први пут у животу” (Картер 2014: 92).

Несумњиво је да се Ен Секстон и Анцела Картер обраћају ’одраслом’ читаоцу. Тумачећи причу *Крвава одаја*, готово сви критичари се по правилу позивају на реченицу коју изговара главна јунакиња: „При црвеној светлости ватре, поново поцрвенех, мада неопажено, на помисао да ме је изабрао јер је у мојој невиности приметио *редак шаленити за кварење*.” (Картер 2004: 26, истакла Д. М.) Кристина Бачилега (1997: 51) скреће пажњу на бројне критике упућене Анцели Картер, а у вези са „оснаживањем садомазохистичког односа уместо афирмације женске сексуалности као аутономне жеље”, или, другим речима, замерено јој је што само привидно деконструише хетеронормативну поделу сексуалне моћи. У *Садовској жени*, ауторка нуди смео и агресиван пројекат афирмације женске жеље кроз преузимање активне улоге у суштински насилном сексуалном поретку, оном који увек подразумева однос доминације, али указује и на сублимацију агресивности код жена које не могу да изразе своју сексуалну слободу у фало-

центричном друштву: „Слободна жена у неслободном друштву биће монструм” (Картер 1995: 130). У *Тизровој невестии* се управо оцртава пут женског субјекта ка *прихватању монструма* у себи, а коначни циљ овог процеса је простор *слободе* који јунакиња *осваја*. У причи постоји низ метафора у вези са разодевањем као *драњем коже* („Била сам чак тако ненавикнута на сопствену кожу да ми је скидање било као нека врста драња” [Картер 2004: 93]) и откривањем нечег *џрозног* и *наказног* у суштини женског бића. У први мах Лепотица одбија да дозволи Звери да је види нагу јер „она не може себи да представи Зверин поглед на своју пут као ишта друго сем једносмерног порнографског погледа који фантазира, објектифициује и отуђује” (Бачилега 1997: 98). Она себе види као драгоцену *робу*, а тело као културни производ који се *конзумира* по правилима која, парадоксално, отуђују жену од њене сексуалне природе и приморавају је да посматра тело као „крхку људску декорацију” која треба да „задовољи његова очекивања” (Картер 2004: 91). Стога, дозволивши својој јунакињи да пригрли *плакаву природу*, Анцела Картер позива на прихватање „више природе звери у нама, звери која ће нас избавити из века механичке репродукције” (Бачилега 1997: 100) и, као и у случају јунакиње у причи *Крвава одаја*, наизглед подређени женски субјект користи своју *сексуалну улогу* као позицију с које је могуће афирмисати сопствену сексуалност као вид *монструозности*.

Премда Ен Секстон не нуди своју верзију *Лепотице и звери*, у песми „Жабљи принц” (*The Frog Prince*) се бестијална природа такође повезује са сексуалношћу. Ен Секстон је, за разлику од Анцеле Картер, ближа пародији, а њене јунакиње делују као лутке у представи. Изостаје агресија својствена британској списатељици, али се вештица у прологу често поиграва гротескним метафорама које упућују на гениталије или еротске симболе:

„My guilts are what
we catalogue.
I'll take a knife
and chop up frog.

Frog has no nerves.
Frog is as old as a cockroach.
Frog is my father's genitals.
Frog is a malformed doorknob.
Frog is a soft bag of green.” (Секстон 1981: 282)

У цитираном одломку из „Жабљег принца” јасно се види да *трансформације* подразумевају и исцрпљивање метафоре низом асоцијација – жаба постаје променљиви симбол којим песникиња недвосмислено сугерише тумачење песме у психоаналитичком кључу. Упоредивши жабу са очевим гениталијама, Ен Секстон *ззорну* природу жабе повезује са инцестуозним импликацијама. Наиме, отац приморава девојку из приче да испуни своје обећање жаби и пусти је у собу упркос гађењу, а изгубљена лопта се повезује са традиционалним симболима женске невиности: „that moon, that Krishna hair / that blind poppy, that innocent globe / that madonna womb” (Секстон 1981: 286). Принцеза дела у складу са одвратношћу коју осећа према жаби – након што се жаба усели у њену собу, баца је јер жели нешто лепше и изненада, то и добија. Ен Секстон пародира *маџију* као механизам који у бајкама некада готово комично доводи до расплета, али на психоаналитичком плану, уколико је жаба представљала очеве гениталије, јунакиња успева да се одвоји од Оца, те је ову верзију могуће тумачити и као иницијацију која подразумева насилно обрачунавање са фигуром Оца.

Психоаналитички комплексан однос између ћеркине сексуалности и фигуре оца није усамљен у *Трансформацијама* – у *Успаваној лепотици* (*Briar Rose*) Ен Секстон сугерише постојање инцестуозног односа између девојке и њеног оца. Ово је последња песма у збирци и свакако је претрпела највећу измену у односу на предложак. Непозвана тринаеста вила која проклиње девојчицу описана је као сушта супротност конвенционалном скупу представа подразумеваном под термином *женскости/женствености*:

„The thirteenth fairy,
her fingers as long and thin as straws,
her eyes burnt by cigarettes,
her uterus an empty teacup,
arrived with an evil gift.” (Секстон 1981: 293)

Отац не жели овакво зло знамење, *не-жену*, на прослави и, као и у класичној бајци, на девојчицу бива бачена клетва смрти коју друга вила ублажава – неће умрети, али ће пасти у стогодишњи сан кад буде напунила петнаест година. Даун Скорзевски (1996: 316) оправдано поставља питање у вези са пореклом опасности у *Успаваној лепотици*: „Да ли могуће да вила жели смрт Успаваној лепотици да она као млада девојка не би морала да трпи објективацију, насиље и одбијање у патријархалном поретку?” – извор опасности је Отац, а не јалова непозвана жена. Након што је принц пробуди из сна, девојка пати од несанице и страха од спавања јер непрестано има утисак да умире. Ен Секстон у овој песми готово као да излаже психоаналитичку студију случаја, описујући симптоме Успаване Лепотице као пацијенткиње на психотерапији: „I’m all shot up with Novocain” (Секстон 1981: 294), у анестетичком трансу је и непрестано дозива оца кроз трауму која се понавља.

Код Ен Секстон увек постоји *конкретно* искуство и пример из свакодневног живота који демитологизује наратив бајке и чини га *стиварним* и *постојећим*. Код браће Грим отац је маргинална фигура, док га Ен Секстон у хипнотичком трансу с почетка песме види као централну фигуру у трауми, а седење у крилима и безазлене дечје игре са оцем („Come be my snooky / and I will give you a root” [Секстон 1981: 291]) као ране знаке сексуалне претње по женски субјект. Читана у том кључу, ова песма представља друштвено ангажовани позив на препознавање инцеста као незанемарљивог дела породичног насиља, а истовремено се читалац подсећа на *несаопишљивост* трауме која, уколико добије језичку форму, прелази у домен психоаналитичара/читаоца чији је посао да „посматра речи” (Секстон 2018: 13) и даје им коначан облик.

На стилско-језичком плану, обе ауторке повезују сексуалност са *прождирањем*, *конзумирањем* (тела), те карневалске слике преједања и преувеличане плодности изненада постају злокобне и агресивне. *Ивица и Марица* (*Hans and Gretel*), о којима пише Ен Секстон, већ у оригиналу садрже канибалистичко прождирање, али је код америчке песникиње *гладна вештица* заправо мајка која се обраћа детету низом пејоратива („шљивице моја”, „уштипку мој”, „пиленце моје” [Секстон 2018: 105]) у вези са храном. Песникиња родитељске метафоре чита *дословно*, те је мајка представљена као канибал у искушењу да *прождре* дете својом љубављу. Снежана је описана као девојка великог апетита, те једе кокошје дигерице („Snow White ate seven chicken livers / and lay down, at last, to sleep [Секстон 1981: 226]), пагуљци су описани као „little hot dogs” (Sexton 1981: 226), а венчање са Принцом описано је као велика гозба. У *Рајунзел* (*Rapunzel*), љубав двеју жена описана је речима: „The mentor / and the student / feed off each

other” (Секстон 1981: 245) – примера је много и одлично илуструју стилске особености америчке песникиња, која употребљава *обиље* (хране, речи, метафора) ради комично-иронијског ефекта. Тела су код ње *ришјуално* конзумирана, али се у *Црвенкаји* додатно потцртава изостанак *истинске* *промене* након што Ловац распори вучју утробу – иницијације јунакиња у поезији Ен Секстон су или непостојеће или неуспешне:

„Њих две се нису сећале ничега
голог нити бруталног
у тој малој смрти,
у том малом рођењу,
у свом спуштању
и подизању.” (Секстон 2018: 103–104)

Мала смрт свакако асоцира на колоквијални израз за сексуални врхунац, али *Црвенкапа* не опажа никакву промену, *фабула је мимоилази* и, као и у прологу, нема *новог*, бољег живота ни за вештицу-песникињу, ни за јунакиње из бајки: „Кревет беше устајао од мог детињства / А нисам могла да се преселим у други град / где би вредело започети нови живот” (Секстон 2018: 100). Стога, оне су супротност бахтиновском моделу иницијације – једном прогутане, а потом испљунуте, оне остају *исте*.

Код Анцеле Картер су мушкарци-звери приказани као извор опасности по јунакиње које желе да *поједе*, што је метафора за агресивну мушку жељу која *продире* женско тело и коју она мора да научи да контролише:

„Појешће те.

Страхови дечје собе отелотворени у месу и жилама; најранији, најархаичнији од свих страхова, страх од прождирања. Звер и његова месождерска постеља од костију и ја, бела, уздрхтала, сирова, прилазим му као да нудим у себи самој кључ мирног краљевства у ком његов апетит не мора да значи моје истребљење.” (Картер 2004: 95)

Јунакиња препознаје у себи решење за деструктивни апетит мушкараца-звери, који имплицира несразмеру између мушке (активне) и женске (пасивне) жеље. Сличне метафоре *једења* показују главна разилажења у поетикама Ен Секстон и Анцеле Картер – британска списатељица их, за разлику од америчке, заиста употребљава као вид *трансформације*, док су код Ен Секстон оне пре свега присутне ради стилског ефекта и пародије.

У вези са женском жељом је и *лепоти* као друштвени конструкт који одређује вредност жене у поретку. Снежана Ен Секстон је једнако сујетна по питању лепоте као и зла краљица јер је екстремна лепота не само знак изузетности, већ и статусни симбол – мушкарац доноси финансијску стабилност, а жена лепоту као својеврсни „друштвени улог”. Пепељуга је лепа упркос свим недаћама и тешком раду зато што је аристократског порекла, што ваља узети у обзир кад се говори о привидној неодређености времена и места у бајкама. Вредности са којима бајка као жанр рачуна уписане су у саму структуру, а контекст у којем настају класичне бајке Шарла Пероа и браће Грим свакако подразумева образовану, аристократску публику којој су оне служиле као педагошко средство за образовање младих девојака. Ен Секстон лепоту види као *усуд* који жени намеће одређена правила понашања – од Снежане се очекује огледање јер је то оно што лепе жене чине, а лепа Пепељуга не може бити ништа друго до срећна. Недвосмислена иронија америчке песникиње свакако је оправдана у време када холивудска индустрија

стрија у послератној Америци намеће женама извесне идеале лепоте и *храни* их бајковитим наративима.

Код Анцеле Картер је такође присутно настојање да се лепота као императив у бајкама преиспита у светлу стварне користи коју има за жену. У *Крвавој одаји* лепота је повезана са младошћу и невиношћу, али је јунакиња лепа онда када одговара Маркизовој фантазији – када носи огрлицу крвавоцрвене боје као садистичку алузију на пререзан гркљан; када игра улогу невине девојке која не претпоставља ништа о његовим склоностима или, другим речима, када је њена субмисивност доведена до екстремних граница. Анцела Картер пословичну лепоту принцеза види као пројекцију мушке фантазије у бајкама, али оно што је код британске ауторке наглашеније јесте стигматизација женске радозности као узрока свих недаћа. Јунакиња *Крваве одаје* је осуђена на смрт зато што је, ушавши у тајну одају, прекршила једину забрану коју је Маркиз дао:

„Успротивили сте му се, рече он. То му је довољан разлог да Вас казни.
 ’Нисам учинила ништа што он није знао да ћу учинити.’
 ’Као Ева, рече он.’ (Картер 2014: 51)

Поређење са Евом имплицира да Маркиз игра улогу *бога који кажњава*, а јунакиња је преступница: „Первертит мора рекреирати простор Закона да би га прекорачио” (Маклохлин 1995: 408). Маркизов *jouissance* темељи се на *престиџу* који чини јунакиња – она крши правило да се у тајну одају не улази, што му свету Маркизових закона подразумева сразмерну казну. Попут Еве, она је била радознала и стога заслужује казну – Анцела Картер пак различито конотира радозналост своје јунакиње. Уколико је ово прича о иницијацији женског субјекта у аутономију жеље и делања, улазак у крваву одају и *сазнање* које је тиме стечено заправо су кључни и неопходни да би се иницијација одиграла до краја. Без искуства крваве одаје, она никада не би претворила Маркиза „из Закона у Непријатеља” (Бачилега 1997: 110), и за разлику од Пироове верзије која кривицу свакако сваљује на жену као претерану радозналу, Анцела Картер радозналост види као предуслов стицања неопходног знања: „У овом поистовећивању с Евом и у суптилном наговештају да је патријархални Бог, а не жена, зла сила, Картер најделотворније настоји да кроз лиминалност у књижевној бајци промени друштво” (Ренфро 1998: 89). Стога, *модерне Еве* су ослобођене кривице и када клавир-штимер упореди јунакињу са библијском преступницом, ту паралелу је потребно схватити као позитивну сличност која подразумева предузимљиву и активну жену која трага за *сојсцивеним простором* и „као субјект постепено развија довољно снажну позицију с које је могуће испричати своју причу” (Менли 1998: 79).

Испричане из угла вештице Ен Секстон и неустрашивих женских јунакиња Анцеле Картер, постмодерне женске бајке нуде различите стратегије за преиспитивање жанровских, али и друштвених конвенција. *Трансформација* бајке се одвија на различитом плану код двеју ауторки – док Ен Секстон пре свега повезује бајку са савременим тренутком кроз вештинине прологе и проговара о друштвеним проблемима кроз интертекстуално поигравање са популарном културом, Анцела Картер интервенише на дубљим слојевима текста. Иако Ен Секстон задржава оригиналне наслове бајки, а Анцела Картер не, песникиња је у деловима песама које се непосредно баве бајком далеко вернија класичној бајци. Ово је посебно уочљиво када се упореде крајеви песама/прича – Ен Секстон их по правилу завршава венчањем, док код Анцеле Картер оно изостаје или се јунакиње удају/сједињују са јунацима који не одговарају представама о принцу као

савршеном мушкарцу. Чини се да су јунакиње Ен Секстон још увек заробљене у „мушком” *огледалу* као параметру који одређује вредност њиховог друштвеног и сексуалног бића, и не проналазе начин да се ослободе тих представа – али проналазе начин да о њима проговоре кроз дискурс који подсећа на психоаналитичко исповедање трауме. Јунакиње Анцеле Картер користе *ограз* у *огледалу* као полазну тачку за развијање сопственог идентитета кроз понекад агресивно, понекад суптилно подривање фалоцентричних стереотипа о женама, њиховој лепоти и сексуалности. Обе ауторке *погледом искоса* онеобичавају општепознате и културно распрострањене наративе и отварају бројне могућности за преиспитивање и поновно исписивање прича старих вековима.

Литература

- Бачилега 1997: С. Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales – Gender and Narrative Strategies*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Бомонт 2016: J. M. Beaumont, *The Speaker in This Case: Anne Sexton as Tale-Teller in Transformations*, in: Amanda Golden (ed.), *This Business of Words: Reassessing Anne Sexton*, University Press of Florida, 218–247.
- Гилберт, Губар 2000: S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven/London: Yale University Press.
- Хасе 2000: D. Haase, *Feminist Fairy-Tale Scholarship: A Critical Survey and Bibliography*, *Marvels & Tales*, vol. 14, no 1, *Fairy Tale Liberation – Thirty Years Later*, 15–63.
- Картер 1995: А. Картер, Садовска жена: порнографија у служби жена, *Pro Femina: часопис за женску књижевност и културу*, бр. 2, 118–135.
- Картер 2014: А. Картер, *Крвава одаја*, прев. Мирна Закић, Београд: Народна књига – Алфа.
- Лури 1971: А. Lurie, *Witches and Fairies: Fitzgerald to Updike*, *York Review of Books*, December 2nd: 6.
- Менли 1998: К. Е. В. Manley, *The Woman in Process in Angela Carter’s The Bloody Chamber*, *Marvels & Tales*, vol. 12, no. 1, 71–81.
- МакЛохлин 1995: В. McLaughlin, *Perverse Pleasure and Fetishized Text: The Deathly Erotics of Carter’s The Bloody Chamber*, *Style*, vol. 29, no. 3, *Psychoanalysis: Theory and Practice*, 404–422.
- Оутс 1997: J. C. Oates, *In Olden Times, When Wishing Was Having ... Classic and Contemporary Fairy Tales*, *The Kenyon Review, New Series*, vol. 19, no. 3/4, 98–100.
- Ренфро 1998: С. Renfroe, *Initiation and Disobedience: Liminal Experience in Angela Carter’s The Bloody Chamber*, *Marvels & Tales*, vol. 12, no. 1, 82–94.
- Рич 2016: А. Рич, Ноћна стража, *Поља* 498, година LXI, март–април, 86–99.
- Секстон 2018: Е. Секстон, *Новембар шела и календара*, прев. Владимир Стојнић, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Секстон 1981: А. Sexton, *The Complete Poems*, Boston: Houghton Mifflin Company Boston.
- Шитс 1991: R. A. Sheets, *Pornography, Fairy tales, and Feminism: Angela Carter’s The Bloody Chamber*, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 1, no. 4, 633–657.
- Скорзевски 1996: D. Skorczewski, *What Prison Is This? Literary Critics Cover Incest in Anne Sexton’s Briar Rose*, *Signs*, vol. 21, no. 2, 309–342.
- Стоун 1975: К. Stone, *Things Walt Disney Never Told Us*, *The Journal of American Folklore*, vol. 88, no. 347, 42–50.

Зajпc 2007: J. Zipes, *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*, New York/London: Routledge, Taylor & Francis Group.

**WOMAN, SEXUALITY AND BEAUTY IN ANNE SEXTON'S TRANSFORMATIONS
AND ANGELA CARTER'S *THE BLOODY CHAMBER***

Summary

This paper compares the poetics of Anne Sexton and Angela Carter through a different approach to the modernization of classical fairy tales. American and British author deconstruct widely-known narratives and gender divisions on which classical fairy tales are based. Through themes of woman, her sexuality and beauty, we analyze textual strategies and motifs like a mirror and devouring that offer a new perspective on suppressed layers of text. The paper analyzes the attitude of authors towards the woman's possibility to transform her passive body shaped by masculine fantasy into an active subject with an autonomous desire, and the ways which can allow a modern and sexually aware female character to find its own voice in a traditional narrative form.

Keywords: sexuality, beauty, woman, fairy tale, mirror

Dajana Z. Milovanov

Александра В. Чебашек¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ДИСФУНКЦИОНАЛНИ БРАК У НОВЕЛИ „КРОТКА” Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ²

Предмет рада је преиспитивање семантике и структуре новеле „Кротка” Ф. М. Достојевског. Циљ рада јесте да се кроз детаљно тумачење новеле, њених ликова, брачних односа и симболичних места преиспита и расветли могући мотив самоубиства главне јунакиње ове новеле, Кротке. Разлагањем и детаљним приказом приповедача који је и главни јунак вршимо ретроспекцију Кроткиног живота. Парадоксално, у новели се препознаје мушкарац са психологијом жртве, док је жена која је жртва представљена као кривац сопственог удеса. Рад истражује могуће утицаје симболичних мотива, попут иконе, карактеристичних сцена, попут сцене са револвером и скривених ликова, попут служавке Лукерје. Тематизује се заједнички живот брачног пара и унутрашње душевно стање Кротке као и (не)објашњивост њеног поступка.

Кључне речи: Достојевски, Кротка, самоубиство, брак, икона

Савршенство стваралачког опуса Ф. М. Достојевског почива на слободи и жељи да се дозна све, на усуђивању да се поставе и доведу у питање круцијални животни ослонци. Читање Достојевског превазилази своје оквире, то је читање саме структуре и скривених тежњи које књижевност носи са собом. То је слобода књижевности да нешто значи, да свакоме нешто значи, да има слободу и различитост читања јер је могуће читати је изнова и изнова, али увек другачије, симболичније и потресније. Новела „Кротка” објављена је 1876. године унутар *Пишчевог дневника* и композицијски представља унутрашњи монолог супруга који говори на одру своје супруге Кротке, самоубице. Новела тематизује брачни однос супружника дат из само једне перспективе, перспективе супруга, у коме се уочавају дисфункције на нивоу њиховог међусобног односа као и нарушен брачни однос, доведен до крајњих граница психичких поигравања и мучења.

Очекивана заснованост брака јесте на љубави, на грађењу читавог концепта брака на темељима разумевања, истинских и чистих односа. Сврха ступања у брак претпостављена је у постојању истоветних и позитивних осећања једног супружника према другом. Повод ступања у брак Кротке и њеног супруга није био такав, супруг одабира њу како би је „припремио” за себе и како би њоме могао да овлада. Ту почива почетна и најважнија дисфункција брачног односа која ће трагично кулминирати. Свако будуће одступање од „здравог”, равноправног, брачног односа испуњеног поштовањем, његова је дисфункција.

¹ aleksandra.cebasek@filum.kg.ac.rs

² Текст представља прерађену верзију мастер рада „Мотив самоубиства у новели Ф. М. Достојевског *Крошка*”, писаног под менторством проф. др Јелене Арсенијевић Митрић, одбрањеног у септембру 2019. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

1. Унутрашњи монолог и фантастичност приче

Достојевски је лик Кротке изградио према лику Марије Борисове, кројачице која из Москве долази у Петербург, о којој чита у новинским белешкама. Очајна јер посла нема, са иконом мајке Божје, којом су је родитељи благословили, Марија се моли и скаче са прозора четвороспратнице. Овај догађај потресао је Достојевског, али га је потресао и, како Гросман (174: 466) наводи: „унутрашњи контраст догађаја – необичан спој очајања и вере, уништења и наде, смрти и љубави”. Заправо, оно што је највише уздрмало његов дух била је икона у рукама једног самоубице. Кротка се због своје структуре и нарације обично наводи као „рађање унутрашњег монолога” па и „струје свијести у светској књижевности” (Флакер 1975: 329). Композицијску вредност коју су приметили Драган Недељковић (1981) и Михаил Бахтин (2000) заснива се на питању са киме, тј. коме говори главни јунак – он прича сам себи. Та композицијска вредност је солилоквиј³.

Кроткин супруг, вербалном ретроспективом и рекапитулацијом догађаја, почевши од њему најближе садашњости, тренутка када Кротка лежи већ мртва на столу, залази у све дубљу прошлост брачног односа, говорећи о њиховом првом упознавању разматрајући све до чина самоубиства. Својим несређеним мислима покушава да одгонетне разлог самоубиства своје супруге. Међутим, Кроткин супруг што више говори, све је даље од истине, све је више прикрива и преобликује у Кроткине недостатке, а његове врлине.

Писац у уводу говори о фантастичности приче која лежи у самој форми јер то није обична прича нити белешка већ „је као стенограм човека који је доживео шок и који хоће да нађе 'истину', да открије 'кривца', нејасно слутећи да је то он и покушавајући да докаже како он то није” (Николић 1975: 8). Смисао фантастичности новеле није садржај, већ сама околност приповедања наратора у неколико сати, али и његове контрадикторне и двосмислене реченице у виду бујица мисли. У новели не постоји свезнајући приповедач, али се наратор, супруг, намеће као свезнајући, као онај који мисли да познаје Кроткине мисли и осећања уносићи их у текст по механизму и са таквом сигурношћу у њих, а притом не доводи у питање исправност сопствених закључака. Главни лик на одру своје покојне жене говори о њиховом односу приписујући Кротки, коју иначе чак и не именује својим правим именом, осећања, особине и реакције за које и не можемо тврдити јесу ли веродостојне и меродавне пошто потичу из перспективе једног мужа-мучитеља и црпитеља животне енергије. Зато се његове речи морају промислити у више наврата јер у историји њиховог односа о ком говори, налази се мотив Кроткиног самоубиства. Наочиглед смислени и логични закључци (и превише логични и олако представљени), у анализи се показују као парадоксални, потресни и крајње симболични јер то су закључци преживелог док мртва Кротка нема право гласа. Супруга се читаоцу обраћа између редова и кроз скривене путеве на које нас супруг наводи када савршено избегава да прибегне анализи себе. Зато је Кротка комплексна и сложена. Она не заслужује једно читање, а не нуди ни само један правац читања.

3 Солилоквиј (лат. Solus – сам; loquor – говорити) – говор са самим собом; исказ лика који је стилизован да изгледа као да се не обраћа ни другим лицима ни публици, него себи. Оваква конвенција говора као основно обележје име разговор или расправљање нечега са самим собом, а од унутрашњег монолога се разликује логичком и граматичком сређеношћу тока мисли и осећања (уп. Поповић 2010: 741).

2. Кротка као супруга и као „кривац”

Кротка је простор откривања људске судбине уткане у ћутања, погледе и чежњу за љубављу. Постаје жртва саможивог и себичног тирана који у Кротки не види ни љубав ни жену, већ види императив карактерних и моралних особина које он не поседује, а жели да их покори, сломи и постави под своју моћ: „знао сам ја да жена, и још од шеснаест година, *мора да се покори* мушкарцу” (Достојевски 2012: 146). Неприродни однос покоравања и тежњом за ниподаштавањем оног другог превазилази регуле брачног односа, пошто је брак заједница која никако није место егоистичних манифестација (Аничих 2015: 99). Жеља за доминирањем и укалупљивањем је мужевљева основна особина. Баш зато, Кротка и није нека Настја, Катја, Елена или Аљона, већ је Кротка⁴, попут кротке животиње коју треба укротити и ставити под своју (не)милост.

Кроткина прва појава и позиција коју заузима наспрам супруга је јасно видљива као сасвим супротна у односу на њега. Њих двоје, спој су који је по свему различит. Уосталом, наглашавање велике различитости међу њима је оно што он и хоће. Погрешан приступ и погрешну представу о браку као заједници спознајемо у његовом „потребима за супругом”: „Доводећи је у кућу мислио сам да доводим пријатеља, тада ми је пријатељ био више него потребан. Али сам јасно видео да пријатеља треба да припремим, да усавршим, и чак да га победим.” (Достојевски 2012: 162)

Уосталом, покушај стварања пријатеља себи за њега самог има округле оквире. Њему не треба жена, већ роб, не треба му љубав, већ озбиљност, не треба му срећа, већ поштовање, не треба му мир, већ покоравање. У љубави коју брачни однос подразумева нема два човека него један, једна веза исте части, али и разлика (Аничих 2015: 99). Овај брачни однос је све супротно, попут игре и наглашавања сваке разлике међу њима. Света тајна брака претпоставља „доживљај где човек не наступа као усамљени појединац него дејствује у заједници, са Богом” (Мајендорф 1974: 160), а њихов прави однос је сасвим другачијег типа: Кроткину *функцију* у његовом животу изрекао је он сам – потребан му је пријатељ ког би победио, а тај исти пријатељ му је потребан „ради исповести” (Достојевски 2012: 171), исповести у којој може да оголи себе до краја (као што и чини признавањем кукавичлука у пуку), исповести у којој може да каже све, да представи себе онаквог какав он јесте, а да функција пријатеља, односно Кротке буде само потврђивање свега изреченог. Њему је потребан неко ко би га потврдио као идеалну представу мушкарца, иако је он далеко од тога.

Разређење својих моралних дилема и уздизање духа и ега, Кроткин супруг једино може остварити понижавањем, односно поништавањем физички слабијег и инфериорнијег од себе, поништавањем Кротке као жене, брачног друга, пријатеља, верника и животног сапутника. Једино тако, Кроткином супругу се може чинити да је изнад ње, једино тако може надоместити приповедање својим оправдавањима у којима окривљује њу, а себе не објашњава, нити доводи у питање. Међутим, мисли да је побеђује, она побеђује њега, изнова и изнова. Реч је о „борби моћи” (Ахметагић 2013: 152) и настојању да је учини својим властништвом, да покори њу, њене вредности и особине, он жели да над Кротком оствари морално првенство.

⁴ „Она је јунакиња у свести приповедача виђена потенцијално као она која треба да буде кротка.” (Ахметагић 2013: 151)

Берђајев (2011: 15) говори да ближњи често желе да сакрију чињеницу самоубиства ближњег, сматрајући је ужасом, осудом, грехом, чак злочином, али главни јунак Кротке то не ради, он ради управно супротно. Њен супруг говори да би покушао да се докаже нама, потенцијалним судијама, да није крив. Да убеди себе да није крив. У приповедању је присутан и механизам самоокривљавања и закључивање о њеној кривици (уп. Ахметагић 2013: 139).

Осећање ње као детета⁵ одговара његовим речима да ће је „припремити за себе” јер сматра да је она тек у почетној фази спознавања света који ће он моћи да постави по својим мерама. У њеној младости, а не може бити да подсвесно није мислио на њену потенцијалну незрелост, види калуп који ће моћи да преобликује по својој жељи. Да Кротка није млада, већ да је сасвим формирана личност у његовим очима, он не би имао жеље да овлада њоме. Мислећи да је слаба, поставио је оквире игре за које је мислио да их неће издржати, да ће је сломити. Међутим, Кротка је ћутањем говорила више него речима. Припремањем ње за себе, њу је изградио јачу него икад (уп. Николић 1975: 34). Супруг није могао претпоставити интелигенцију и зрелост своје младе супруге јер је разговоре са њом сматрао неважним, односећи се према њима незаинтересовано. Уосталом, бивши официр се намеће као онај који никада није био социјално активан, као онај који на друге гледа са подозрењем. У њему не постоји жеља да буде део тог друштва, да га упозна, већ постоји само жеља да овлада њиме – отуда и освета друштву. Он, залагаоничар, управља, и што је још горе, вреднује друштво, њихове предмете, њих саме. Зато се Кротка и нашла у мат позицији. Кроткина вредност као жене и супруге у његовим очима не постоји, Кротка је вреднована кроз донесене ствари „сребрне позлаћене минђуше, медаљон без вредности” (Достојевски 2012: 132) о којима он закључује у њено име: „Она је и сама знала да су *безвредне*, али сам по њеном лицу увидео да су за њу драгоцене.” (Достојевски 2012: 133) Доношењем „безвредних” ствари, он свесно манипулише проналазећи начин да ту безвредност њених ствари награди, дајући јој новца више него што треба, дозвољавајући себи да јој се подсмехне за оно што је донела. Таква, финансијски угрожена, Кротка не може имати вредност у његовим очима. Она је попут друштва коме се он свети, она је део тог друштва, она је подругљиво поистовећена са безвредношћу својих ствари. Зато и јесте подобан материјал за обликовање и прављење пријатеља себи. Несумњиво, зато се и потенцира на њеној усамљености у свету – родитељи су мртви, тетке је не воле. Кротка, постајући му жена, постаје егзистенцијално зависна од њега без икакве друге алтернативе проналаска мира и благостања. Она је књижевни лик препуштен мучитељу без игде икога. Милица Николић (1975: 61) ову новелу и препознаје као „причу о мучењу” у којој муж-мучитељ своје тактике уопште не препознаје као тактике нити их признаје као мучење.

Означавајући повреду њеног достојанства када јој се подсмехнуо због старог зечјег кожуха који је дошла да заложу као „неспоразум”, а не схватање увреде са његове стране, он одлучује да на том месту започне своју доминацију: „До чекао сам је озбиљно јер је дошла после споразума од претходног дана. Моја озбиљност је – потпуна хладноћа.” (Достојевски 2012: 133) Управо овај моменат је почетак конституисања његовог односа према њој. Доминантан, понижавајући однос према жени је присутан од почетка. Након тога, понижава је када

5 „Допале су ми се и друге мисли, што је мени, рецимо, четрдесет једна година, а њој тек шеснаест. Много ме је заносило то осећање наше неједнакости, врло ми је слатко било, врло слатко.” (Достојевски 2012: 141)

прихвата ћилибарску муштиклу без вредности наглашавајући: „Ово чиним *само за вас*, а то вам Мозер не би примио.” (Достојевски 2012: 133) Када понижава и повређује њено достојанство, он се радује, смеје и осећа некако другачије – у томе је његова сатисфакција.

3. Перфидна психичка игра супруга

Супруг, као мушкарац који жели да самопотврди себе над Кротком, жели да доминира својом строгишћу и неретком шкртошћу, право је оличење изгубљеног самопоштовања које покушава да надомести иживљавањем и игром над слабијим од себе. Глумећи достојанственост и ауторитет, а све време стрепети од његовог нарушавања јесте егоистични профил особе која је неспособна да воли: „Личност која је законом свога Ја принуђена да непрестано бди над својим достојанством и стрепи од његове повреде, тешко да може бити прожета љубављу или њоме превасходно одређена.” (Стојановић 2009: 193)

Оно последње шта јој остаје, породичну икону, Кротка залаже у његовој залагаоници, не знајући да јој је то приступница за брак. О њеном животу и могућој насилној удаји за доборостојећег бакалина коју припремају тетке сазнаје од Лукерје, служавке. Кроткин супруг перцепцију ње и њеног понашања очиглава у складу са оним шта он жели да Кротка у том тренутку мисли. Ступање у хришћанску брачну заједницу је условљено слободом избора и слободом одлуке (Мајендорф 1974: 169), а никако присилом или финансијским условљеностима. Када је упита на вратима за брак, она то питање дочекује тишином и ћутањем. Међутим, бивши официр ово не види као затеченост и изненађеност, већ као бирање и ломљење између два зла – њега и дебелог бакалина (уп. Ахметагић 2013: 153–154). Николић (1975: 65) овај тренутак препознаје нешто другачије, сматрајући да је Кротка препознала у њему оно горе и да свесно бира оно што ће је више мучити. На тај начин, Кротка бира своје „самомучење”. Међутим, не можемо се сложити да Кротка свесно одлази у мучење или да испитује своје могућности трпљења које ће кулминирати самоубиством. Да је имала излаза, Кротка би га нашла, али није имала коме да се окрене. Тога је и он сам свестан: „Истина је и то да није имала куда да оде” (Достојевски 2012: 144). Ако је одабрала смрт, одабрала ју је јер је то био једини могући излаз. Не видимо Кротку као „самомученицу” јер јачина њеног бића, карактера и достојанства препознаје се од почетка новеле. Као таква, Кротка је јача у сваком смислу од свог супруга, а највише у моралном и карактерном смислу. Ограничавање слободе, кретања и говора (ћутање) је једини сегмент у ком је њен муж јачи од ње. Њено реаговање и њена природа су га изазивали да буде још хладнији, суровији, безосећајнији. Прва победа супруга над супругом је победа „на плану говора” (Николић 1975: 84), јер Кротка ћути док је понижава, заћути на вратима, затим престаје да прича о себи и свом животу и онда коначно утихне и затвара се у свој сопствени круг.

Једна од најважнијих Кроткиних особина је пружање отпора мужу. То је оно шта њега мучи јер Кротка није чинила све шта је он желео: није се покорила оној строгици са којом ју је увео у породични дом, није дозвољавала да њу спречи да чини добро, није поштовала забрану изласка, није се устручавала да га разоткрије као кукавицу, није устукнула пред другим мушкарцем, није желела да прими његову љубав, није дозволила да он коначно овлада њом и зато је и изабрала смрт.

Драстична промена и његово претерано „фетишистичко” (Ахметагић 2013: 168) изјављивање љубави Кротку потресају и изазивају мешавину страха, стида,

срамоте, али и одвратности. Делује да ће све ићи набоље, да ће однос бити бољи и пун љубави све док тог дана Кротку не затекне мртву на улици са иконом у рукама, без опроштајног писма, али са загонетним осмехом и молитвом пре своје добровољне смрти. Њено самоубиство је њега уздрмало зато што верује да је све било у његовим рукама и да све иде набоље. Међутим, њена самосталност и „њена слобода да изабере самоубиство” (Ахметагић 2013: 140) делују кобно по његову савест коју он покушава да „очисти”, односно покушава вербално и психички да се одбрани од те кривице.

Кротка је, по његовим речима, општа врлина – узвишено биће које поседује карактерне особине које он не поседује. Супруг негује слику о себи, идеализовану слику коју жели да неко потврди и иде до те мере да себе поистовећује са њом: „Ја сам великодушан, она такође – ето тачке додира!” (Достојевски 2012: 177) Али, то није довољно, зато је и потребна потврда од „пријатеља” да је великодушан, храбар, добар, поносан, достојанствен, њему, дакле, не треба жена. Зато супруг и занемарује њена љубавна „цвркутања”. Затим и занемаривање било каквих односа са њом, третирање ње као жене – она је за њега била у заносу, али њему није требало то: „С њене стране је једном или двапут било бурних заноса, дотрчавала је да ме загрли; али како су ти заноси били болесни, хистерични, а мени је требала озбиљна срећа, с поштовањем, све сам то *хладно* примао.” (Достојевски 2012: 146)

Ипак, оно што њега највише спречава да је обликује у свом систему, да је начини својим „пријатељом” јесте свест о њеном поседовању врлине чак и у најбеднијим тренуцима свог живота – она је, и поред свега, поносна и достојанствена.

Јасмина Ахметагић сматра да њено достојанство виђено као побуна казује много о психолошком профилу приповедача и његове стварности. То значи да она услед беде у којој живи на такво нешто нема права, да је то у његовим очима прекршај. Њега мучи то што се она још увек односи као вредно људско биће, а економски је пропала. Међутим, његово достојанство је зависно од друштвеног и финансијског успона и као такво, нема ко да га потврди.

Покушавајући „да му пружи руку”, Кротка схвата да љубав није њихов заједнички језик. Зато се и окреће од света и затвара у своју мисао и ћутање. Кротка не може да поднесе чак ни питање, јер биће које је једном пружало руку у покушају да се пронађе заједнички пут љубави није имало снаге, а ни уверења да то може учинити поново (уп. Николић 1975: 16). То говори и он сам: „Уплашила се моје љубави и упитала је себе озбиљно: да прими или не прими, и *није пооднела* питање, боље јој је било да умре.” (Достојевски 2012: 63)

Кротка не може да *пооднесе* неочекивану љубав са његове стране јер: „ако је прими – изгубила би све, ако је не прими, морала би да уђе у нову борбу за коју више није имала снаге” (Николић 1975: 20). Управо јер поседује још оно мало снаге, Кротка ћути јер је њено ћутање проузроковано услед сукоба „са другачијем етичким нормама” (Николић 1975: 88). Стога, њена инфериорност се налази у тим тишинама јер су то једина несазнатљива места којима он нема и не може имати приступ. Саможивост самопрозваног великодушника не претендује да оствари људски однос са Кротком у смислу откривања правог узрока и значења њеног ћутања или занимања за њу као за супругу, већ напротив, њене тишине су његове „победе” у којима рачуна да ју је дефинитивно поразио. У тим имагинарним поразима ње о којима говори види свој извор расположености.

4. Игра ћутања

Игра ћутања постаје део њихове свакодневице. Ћутање се намеће као начин живота, вид тестирања, могућност „помирења”. Ипак, разлози Кроткиног и разлози његовог ћутања су супротносмерни: „Истина је да сам ја запео да ћутим, а не она.” (Достојевски 2012: 146) Он ћути јер кажњава, а она ћутање поставља као свој одбрамбени механизам. Кроткин муж након сцене са револвером постаје неко ко заиста више нема шта да каже, ко нема начина да превазиђе проблеме, већ их додатно поспешује. Сетимо се како јој купује посебне засторе, гвоздени кревет. Кротка унутар животног простора бива одсечена и од куће и од њега.

Није до тога што он нема шта да каже већ је „ћутање нужно зато што он оперише потпуном лажи”. Тим ћутањем је слао сигнале Кротки јер је „ћутање перфидна агресија” која „излуђује неразабирањем” (Ахметагић 2013: 155–157). Када Кротка одлучи да разговара са Јефимовичем, супруг је свестан да се између њих није ништа догодило⁶, да је у свему томе њена верност чак и императив њеног карактера, али он се према њој односи као према грешници која мора да се покаје чак и због онога што није починила. Чак и када је пошао за њом и почео да прислушкује разговор између Јефимовича и ње, био је уверен у њену верност. Кроткин муж је читаву сцену испратио „без чуђења” јер је знао да оштроумност њеног духа неће пасти на јефтине изјаве љубави. Њен став и њена верност били су очекивани. И невина и верна, Кротка бива понижена и одведена да би, како он каже, била уверена да ће бити убијена. Сва изазивања и севања из Кроткиних очију која он описује као клице мржње према њему нису подругливи, ниски и зли потези као што их он презентује. Ми у свим њеним потезима не препознајемо страх од смрти од његове руке, већ жељу за животом без њега. Уколико се Кротка заиста плашила да ће је убити, уколико је уопште ту и било страха, Кротка се онда никако не би усудила да те исте вечери, први пут, не легне у постељу са њим. То говори о томе да сви њени „страхови” од њега које он представља као страхове – то нису, већ су то побуне. Тихе побуне, последњи трзаји да очува своју слободу и интегритет.

Сцена са револвером надовезује се на догађаје са официром Јефимовичем. Проистиче да приповедача, Кроткиног мужа, није толико заболела чињеница што се она уопште видела са њим, колико је више повређен његов понос чињеницом да Кротка сада зна његову срамоту, зна за његов кукавичлук. Из тог разлога, била је потребна сцена са револвером, условљена љубомором и претњом, коју он означава као своју победу којом је Кротки показао да све зна, да је све видео, да је брак раскинуо, а њу победио. Било је потребно да се оповргне тај епитет кукавице за који је сазнала и она, па отуда прича о томе како је он њу тада „поразео својом спремношћу да прихвати смрт” (Достојевски 2012: 156). Та сцена је његов одлични покушај да се прикаже као жртва. Међутим, сусрет њихових погледа док је револвер на слепоочници није његова победа, већ њена борба. Борба са собом да почини нешто за шта није предодређена. Овај тренутак је почетак њеног унутрашњег лома и затварања у себе – у том тренутку је схватила колико је различита од оног који ју је заробио, колико је мучена, а опет немоћна да би убила свог мучитеља јер је Кротка у том тренутку још увек била подређена вери, љубави, својим етичким начелима. Кротка је у том тренутку могла бити свесна да би његова смрт

6 Говори да је ту само било подсмеха на његове изјаве љубави, оштрих одговора и сарказма. Управо тај састанак он дефинише као бунт којим је хтела да му покаже колико га мрзи: „О, да, тада сам се и сувише уверио колико ме је мрзела, али сам се уверио и колико је невина.” (Достојевски 2012: 153)

од њене руке тек донела рушење свих њених етичких нагла, свега онога чему је тежила до сада, а то је оно што би је тек убило – убиством Њега убила би и себе и њега. Сломити верујуће биће и довести га до литице понора је оно што је почињено, а што свим силама покушава да се прикрије кроз приповедање.

5. Када Кротка спозна суровост своје судбине...

Окретом у себе, Кротка је себе ослободила у смислу самоконституисања. Док је он мислио да је морално и духовно ломи, она је, напротив, све била јача и јача. Иако без њених експлицитно наведених речи, сукоб њихових сасвим различитих етичких начела показатељ је да они као супружници стоје на супротним крајевима истог пута. Онда када је заћутала, Кротка је започела самоконституисање, али на неком духовнијем и узвишенијем нивоу.

Мора бити да је Кротка тренутно била уверена, односно занесена идејом да он може бити њен спасилац. Сцена са залагањем иконе и тренутка када жели да јој је врати, а преузме само њене златне украсе требало је да буду потврда његове добронамерности и добротности. То је само била тренутна варка и начин да јој се приближи, а не истинска жеља да јој помогне. Није могуће искреност, достојанство и добротност препознати кроз његове подсмехе, речи и психичка мучења јер све то у њему не постоји.

Онда када мучитељ постане заљубљеник који би одједном желео да буде вољен је оно што изазива емотивни и психички слом у Кроткој. Бесповратно, она се губи између његових љубавних реченица и његове сурове надмености и жеље да овлада њом. Супруг жели да она сама приђе код њега, да би се тако потврдила идеја о њеној покорности и покајању које постоји само у његовој глави (Кротка није починила прељубу, нема за шта да се каје). На тај начин, он би себи поново приписао победу. Не успевши да је сломи и да је приволи да ради ствари које он очекује, говори нам да „жена нема психологију жртве” (Ахметагић 2013: 164), док је он „мушкарац са психологијом жртве” (Ахметагић 2013: 150). Веровао је да је ћутњом може сломити јер јој неће дати да мисли на основу његових речи (које није изрекао), већ је препушта тишини у којој она мора све да схвати, разуме и поштује.

Од сцене са револвером, наступио је период ћутања за који је мислила да је то њена казна, да је то испаштање за какав почињени грех. Јака и затворена у себе, држала се стоички све до трена када је схватила да њене кривице заправо и нема, а да разлог његовом ћутању није уопште сцена са Јефимовичем, нити љутња, бес или нешто слично, већ је то једноставно само био његов хир. Тада, када јој признаје да је све време знао за њену исправност и верност, Кротка схвата илузорност свог „издржавања казне”, схвата да је наметнула кривицу себи без разлога, а да је казну издржавала из њему знаних разлога, а не зато што је крива. Ту наступа прелом јер „самоубиство се догађа због потпуног одсуства снаге и због сувишка снаге” (Берђајев 2011: 14). Дакле, када схвати да не постоји конкретан разлог његовом ћутању, Кротка схвата да је у томе видео само уживање и сатисфакцију, али и покушај да је наведе да му се покори без речи. Тад, Кроткина свест креће да се мрачи. Кротка доспева до унутрашњег цепања јер она је са једне стране јака, али је без животне енергије.

6. Закључак

Преломни тренутак Кроткиног самоубиства је моменат када јој муж признаје да је знао да је невина и да му је била верна, када јој признаје своју срамоту у пуку. Када схвати да је њен начин живота кроз обострано ћутање вид његове сатисфакције, игре, уживања, а не казне за сусрет са Јефимовичем, за уперен пиштољ, када схвати да је његов циљ њено апсолутно покоравање њему и да је то лимит његове „љубави”, а не истински проналазак заједничког пута, мира и благостања кроз љубав, Кротка одлучује да поништи све својим скоком – себе, своја начела, веру, своју кроткост. Нестанком вере као видом метафизичког ослоњања Кротка губи све. Дисфункционалност брака присутна је на свим нивоима њиховог односа. Дисфункционалност се огледа и у непостојању плотског сједињења које би водило духовном савршенству, у непостојању емоционалног сједињења и истинских брачних односа у виду поштовања, пажње, узајамног неговања и, коначно, у непостојању љубави као оног што је темељна основа сваког брака. Такав дисфункционални брак унапред бива осуђен на пропаст.

Оног тренутка када се човеку одузме право на постојање, право на слободу, право на нормалан живот, право на љубав, човек једино шта може да уочи јесте пропаст свог интегритета, нестанак и понор своје личности. Држећи се за оно преостало мало поноса и достојанства, такав човек који одузимањем свих могућих људских права више и не наликује живом бићу, препушта се рукама смрти. Управо то је учинила Кротка – она је једино била слободна да себи изабере смрт.

Извори

Достојевски 2012: Ф. Достојевски, *Крошља*, Београд: LOM.

Литература

Аничих 2015: С. Аничих, Хришћанске перцепције појма и сврхе брака по учењу православне цркве, *Српска ђравна мисао*, 24, 93–113.

Ахметагић 2013: Ј. Ахметагић, *Књижа о Достојевском: болести прекомерног знања*, Београд: Дерета.

Бахтин 2000: М. Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Београд: Zeptr world book.

Берђајев 2011: Н. Берђајев, *О самоубиству*, Београд: Библиотека Реч/Логос.

Гросман 1974: Л. Гросман, *Достојевски*, Београд: СКЗ.

Мејендорф 1974: Ј. Мејендорф, Брак у светлости православне теологије, *Теолошки погледи*, 3, Београд, 153–207.

Недељковић 1981: Д. Недељковић, Монолог и монодрама над „Кротком” Достојевског, *Са-временик*, год. 27, књ. 54, св. 11, 471–478.

Николић 1975: М. Николић, *Изра прошивречја или Крошља Ф. М. Достојевског*, Нови Сад: Матица српска.

Поповић 2010: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: LOGOS ART.

Стојановић 2009: Д. Стојановић, *Рајски ум Достојевског*, Београд: Филолошки факултет.

ДИСФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ БРАК В ПОВЕСТИ КРОТКАЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация

Предметом этой работы является обзор семантики и структуры повести Ф. М. Достоевского Кроткая. Цель работы, то есть, исследования - пересмотреть и растолковать возможный мотив самоубийства главной героини данной повести, Кроткой, путем подробного толкования повести, её персонажей и символических мест. Расчлением и подробным изображением рассказчика, который одновременно является и главным героем, проводим ретроспективу жизни Кроткой. Парадоксально, в повести можно узнать мужчину, обладающего психологией жертвы, в то время как женщина, которая на самом деле является жертвой, представлена виновником собственной беды. Эта работа исследует возможные влияния символических мотивов, таких как икона, характерных сцен, нпр. сцена с револьвером и скрытых персонажей, представленных в лице служанки Лукерьи. Автор тематизирует совместную жизнь супружеской пары и внутреннее душевное состояние Кроткой, но также (не) возможность объяснить её поступок.

Ключевые понятия: Достоевский, Кроткая, самоубийство, Дж. Мино, икона

Aleksandra V. Čebašek

Милана М. Гајовић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

МОТИВ МАШТЕ КАО ОСНОВА ИЗГРАДЊЕ ИДЕНТИТЕТА У РОМАНИМА *МОМО* И *БЕСКРАЈНА ПРИЧА* МИХАЕЛА ЕНДЕА

Велика дјела дјечје књижевности омогућавају младим људима да у периоду одрастања граде слику о себи и о свијету у ком живе, што је основа за њихов цјелокупни психоемотивни и когнитивни развој. Тако се у романима *Момо* и *Бескрајна прича* Михаела Ендеа покрећу неке од суштинских тема у људском животу, као што је формирање идентитета кроз иницијацијско суочавање дјетета са свијетом одраслих. У датом процесу велику улогу игра моћ маште као обликотворна снага и основа онеобиченог сагледавања стварности, али и увиђања вриједности живота и непоновљивости других бића. Мотив маште у овим дјелима није супротстављен стварности, већ је с њом у равнотежи.

Кључне ријечи: Михаел Енде, *Момо*, *Бескрајна прича*, дјечја књижевност, идентитет, машта

1. Дијете и идентитет

Дуго се кроз историју дјетету није придавала важност коју оно заслужује као биће које има одређене могућности и потребе, усклађене с његовим узрастом и специфичним духовним и мисаоним одликама. Тек је у XIX в. концепт дјетињства добио своју независност и основу на којој се заснива данашње поимање овог изузетно важног периода у развоју човјека (Аријес 1989: 57). У историји умјетности све до тада нису постојале дјечје фигуре, јер је дјететов свијет поистовјећиван са свијетом одраслих.

Дијете је у оквиру првих концепција посматрано двојако – као неискварено и слабомислеће биће, чиме се превиђало да оно у себи посједује јединствен, комплексан и многозначан унутрашњи свијет. Немогућност дјеце да вербализују своја искуства био је један од узрока настанка ове предрасуде. У новије вријеме се у оквиру психолошке, педагошке-васпитне и социолошке теорије говори о могућностима најмлађих чланова друштва и о одговорности коју одрасли имају у односу према њима.²

Развојна психологија и студије о раним траумама и афективној везаности указују на важност здравог окружења и на (само)освјешћивање траума које, уколико се не залијече на вријеме, могу постати узрок болних ускраћености које онемогућавају достизање тежње ка живљењу здравог и испуњеног живота. У том смислу је потпун и цјеловит развој свеукупних мисаоних и емоционалних капацитета у раном узрасту гаранција постанка јединствене личности (К. Г. Јунг је увео у психологију појам *индивидуација* – постати своја сопственост) с утеме-

1 milanagajovic@gmail.com

2 Душко Радовић је нашој књижевности дјецу први ословио ријечима „поштвана децо”, чиме је указао на неопходност спознања да су она подједнако вриједне личности као одрасли.

љеним идентитетом.³ Тек „дете које је једном признато као равноправно, у коме се већ поштује будућа личност [...] и само ће касније признавати друге и друго, људе и идеје, живот и смрт” (Јеротић 1980: 97), снажно се ослањајући на своју јединственост. Лични идентитет представља спој између засебних карактеристика које издвајају јединку од осталих (термин *l' ipséité* Пола Рикера који идентитет одређује као *нарашћивни*; насупротив термина *la mêmété* који означава различитост која с временом постаје трајна одлика појединца).

2. Уобразиља – гаранција опстанка човјека

У романима *Момо* и *Бескрајна прича* Михаела Ендеа на предлошцима бајки (*Момо* је сâм аутор насловио као роман-бајку) и образаца који се налазе у основи митова и ритуала, предочен је процес иницијације – сазријевања дјетета у отуђеном свијету одраслих. Обреде прелаза (А. ван Генеп) представљају процеси иницијације кроз које је у митским временима пролазио појединац, чиме је потврђивао своју зрелост и ваљаност. Та потврда га је препоручивала да постане равноправан члан друштва. Дати обреди су се прије свега односили на: рођење, вјенчање и сахрану.

Људе који су изгубили способност да маштају услед капиталистичког отуђења оличеног у сивој господи, као и дјецу, спасава Момо – симбол плодотворног и онеобиченог сагледавања стварности која гарантује чудесност постојања; Бастијан, антијунак у „стварном” свијету у ком живи и јунак у свијету Фантазије, освјешћује своју способност да чини зло опијен бескрајном моћи; он мора поново да дође у додир с дјететом у себи, те да се изнова роди са свијешћу о свом унутрашњем животу како би могао да постане потпун у стварном свијету. Катарза у фикцији га доводи до способности продубљеног сагледавања стварности. У Ендеовим дјелима способност маште, у чијој основи се налазе чуђење и непрестана запитаност (Аристотелов појам *thaumazein*), представља суштаствену човјекову потребу која је неопходна ради очувања основних људских вриједности.

На самом почетку романа-бајке *Момо* као мото налазе се стихови: „Ал’ буди оно што си / одувек и била: / мала звезда која сија.” (Енде 2011: 4) Њима се указује на мотив свјетлости у људском бићу и на потребу да човјек буде досљедан себи, како би могао да постоји.

Тематски план романа *Момо* представљен је кроз двојство између свијета слободе и капиталистичког отуђеног живота у коме човјек постаје механичко оруђе које вриједи само онолико колико зарађује. Први свијет је оличен у митском почетку у оквиру пролога: „У давна, прадавна времена” (Енде 2011: 8), а односи се на антички период у коме су људи знали за доколицу – плодотворно и надахњујуће слободно вријеме које се може обликовати и које је, уосталом, било неопходно за настанак филозофије (отуд се кључна збивања повезана с јунакињом Момо одвијају у близини амфитеатра који има симболичко значење). У том свијету, чији се темељи наслањају на универзалне вриједности хуманизма, истински је важно умијеће живљења и слушања, као и вриједност сама по себи.⁴

Јунакиња Момо, налик на ликове из бајки, има непознато поријекло. Она једног дана долази у неименовани град у коме се одвија радња овог Ендеовог дјела. Његови мјештани сазнају да она нема родитеље и да је побјегла из сиротишта.

3 Појам идентитета „означаје *samosuglasje*, *podudarnost* subjekta, *bića* općenito, *sa sobom samim*” (Пуховски 2001: 7).

4 У та давна времена „сваки је човек желео да има позориште, пошто су сви страсно волели да слушају и гледају” (Енде 2011: 8).

Њој је посједовање ствари потпуно страни. Носи распаране ципеле, не ма рећи за свој изглед попут Пипи Дуге Чарапе, док су јој суграђани саосјећајно помогли тако што су средили собу у којој живи и тако што су јој доносили храну. Саосјећајност им је омогућила да спознају дубину потенцијала једног дјетета које представља оваплоћену плодотворну и надањујућу снагу маште.

Момо је сама себи дала име. Када је питају колико има година, она дјетиње одговара: „Колико могу да се сетим, одувек сам ту” (Енде 2011: 11). Њено присуство има чудесну моћ да у свима око себе пробуди најчовјечније поступке, да својим потпуним разумијевањем и љубављу подстакне потребу човјека да се загледа у самог себе, те да се постиди пред собом – „И што је мала девојчица дуже била с њима, то им је постајала све неопходнија, толико неопходна да су се бојали да би једнога дана могла отићи” (Енде 2011: 14). Уобичајена узречица мјештана града, када су имали неки проблем, била је: „Иди до Момо” (Енде 2011: 14). Њена моћ слушања и прихватања свих људи око себе као засебних јединки будила је у њима потребу да свој живот, своје вријеме и друге гледају као вриједности саме по себи, а не као оруђа за испуњење циљева који се налазе ван њих самих. Њена врхунска вјештина је слушање:

„Момо је умела да слуша тако да су глупим људима изненада долазиле врло промућурне мисли. Не зато што би она рекла или питала нешто што би их навело на такве мисли, не, она је само седела и једноставно их слушала с пуном пажњом и разумевањем. Притом би гледала човека својим великим тамним очима и он би осећао како у њему одједном однекуд израњају мисли које ни слутио није да их крије у себи” (Енде 2011: 15).

Осјећај светости и јединствености тренутака неопходна је гаранција смисла живота.⁵⁶ Тим тренуцима – оличеним у игри и доколици – супротстављене су досада, брзина и корист.

Дјеца не умију да се играју када Момо није ту, док су поред ње кадри да замисле најмаштовитије и најкомплексније приче.⁷ Игра коју обликује машта прилика је за стицање права на слободно вријеме. Оно је неопходни елемент доколице без које нема простора за неограничену и самодоволну игру. Стога је Шилер сматрао да се човјек очовјечује кроз игру, те да без ње нема ни хуманости.

Прича и причање омогућавају постојање стваралачког начела у човјеку; услов учачања и вредновања љепоте. Простори игре и умјетничког стваралаштва кроз фикцију дарују могућност за ауторефлексију. Тек се кроз увиђање комплексности свијета, кроз пробу самога себе, може стићи до истинскога сопства.

Момо повезује све – младе људе попут Ђиђија и старије попут Бепа, налик на Дјетињу Царицу у *Бескрајној причи* (оличења маште која се свакоме указује на посебан начин и које свако мора засебно именовати да би постојала). Бепо Чистач Улица је човјек који се наизглед прозаичном послу посвећује у потпуности

5 У роману се каже да се Момо „чинило да седи у великој ушној шкољци и послушкује свет звезда. И као да је чула неку тиху, а ипак моћну музику која би је на неки чудан начин дирала у срце” (Енде 2011: 21).

6 Цвјетови-сати човјечанства, које Момо спасава од сиве господе, настају кад се „поклопи деловање свих ствари и свих бића, све до најудаљенијих звезда, да се може догодити нешто што никада раније није било могуће, нити ће бити могуће икада касније” (Енде 2011: 139). Те тренутке људи ријетко препознају стога што бјеже од себе самих и стога што нису у додиру са својом истинском суштином.

7 „[...] што више дијете види, чује и искуси, више ће знати и усвојити, више ће аспеката стварности имати у свом искуству и продуктивнија ће бити дјелатност његове маште [прев. М. Г.]” (Виготски 2004: 15). Дјетиња машта је сиромашнија од маште одраслих управо због мањег броја животних искустава.

с истинском љубављу и пажњом.⁸ Он је осталим људима чудан зато што је често занесен својим дубоким промислима које га чине статичним. Момо је разумјела да се он толико заноси мислима јер осјећа огромну одговорност у односу на ријечи које изговара. Само је она знала „да му је толико времена потребно како никада не би изрекао неистину. Јер, по његовом мишљењу, сва несрећа на свету долазила је од небројених лажи, намерних, али и ненамерних, које су настајале из журбе или из непромишљености” (Енде 2011: 34). Поред ње човјек проналази истинске ријечи из своје суштине.

С друге стране се налази млади Ђиђи, који је има изразито развијену машту. Његове приче су се поред Момо расцвјетавале кроз многолике идеје. Он је способан да створи посебне приче само за њу и за себе. Живот осмишљен кроз љепоту и истинску љубав дарује осјећај пуноће и трајности – „Момо и Ђиђи седели су тихо једно крај другог и дуго гледали у месец, и осећали су сасвим јасно да су, док траје тај тренутак, обоје бесмртни” (Енде 2011: 52).

Он у првом дијелу романа истиче разлику између начина мишљења оних који живе зарад циља ван себе и своје потребе да остане човјек са засебним идентитетом – „Погледај их само, где како изгледају ти што су за шаку благостања продали и живот и душу [...] Али Ђиђи остаје Ђиђи” (Енде 2011: 38). Слободно вријеме у коме се обликује машта је највећа драгоценост – „Време је било једино богатство које је Момо поседовала” (Енде 2011: 17); „јер време је живот. А живот обитава у срцу” (Енде 2011: 55).

Слободу људима одузимају сива господа – симбол капитализма, која своје привидно трајање заклањају свијетом лажи и тежњом да купе вријеме свих грађана. Сваки сиви господин изгледа истовјетно и нема истинско име као симбол јединственог идентитета (обилежени су бројевима, што указује на њихову опредмећеност и нељудску природу). Они се лако губе из опажаја и сјећања људи. Наговарају свакога да прода тренутке свога живота зарад уштеде времена. Фризеру Фузију, који је уживао у своме послу, предлажу да испуни снове које је прочитао у неком илустрованом часопису тако што ће се одрећи времена које је проводио с пријатељима, тако што ће мање посјећивати мајку, а потпуно одустати од одлазака до особе коју воли.⁹ У том случају рад

„није дјелатност којом човјек остварује своју особност, већ напротив изнуђена дјелатност којом се човјек троши на себи туђ начин и противно свом најдубљем хтијењу [...] И зато човјек има времена само док не ради, јер кад ради вријеме не припада њему, он га дакле нема” (Полић, Полић 2009: 257, 258).

Дани му, као и осталима, у таквим околностима постају све краћи и краћи, те све мање има времена да ужива у своме животу јер живи зарад оспоњених идеала који немају много везе с његовим унутрашњим тежњама.¹⁰

Сивој господи супротстављене су тишина и машта – одрази у којима човјек може препознати своје јединствене потребе, насупрот капиталистичком прео-

8 Пуна посвећеност даје вриједност властитом времену. Бепо сматра да човјек „мора да мисли само на следећи корак, на следећи удисај, на следећи замах метлом. И увек само на следећи” (Енде 2011: 35). То јесте, мора бити присутан у своме животу.

9 Капиталистичка доктрина („коруптивни капитализам” Полстера) оличена је у ставу: „У животу је најважније то [...] да човек успе, да нешто постане, нешто стекне. Ко више успе, више постигне и стекне више од других, томе остало долази само од себе: пријатељство, љубав, углед и тако даље” (Енде 2011: 90).

10 „[...] већина људи се постепено изгуби у прозаичности свакодневног живота, сахрани снове из своје младости, љубав сматра илузијом [прев. М. Г.]” (Виготски 2004: 35).

бражају појединца у потрошача. Површна забава и бука одвлаче човјека од могућности да се загледа у себе – „Сањарење је за њих [за сиву господу – прим. М. Г.] било равно преступу. Али најтеже им је било да подносе тишину. У тишини их је обузимао страх јер су слутили шта се у ствари дешава с њиховим животом. Зато су „правили буку кад год је претила тишина” (Енде 2011: 68).

У немоћи да се људи окрену ка унутра огледа се равнодушност према самој себи.¹¹ Равнодушност не зна за доколицу и игру, већ у њој настаје досада.¹² Отуд одрасли све мање имају времена што га више штеде, толико да почињу да купују дјеци скупе играчке не би ли тако надомјестили своје ненадокнадиво одсуство.¹³ Те играчке не остављају простор за настанак маште, већ је поприлично ограничавају, због чега су се дјеца враћала каменчићима и кутијама када су ишла код Момо. За разлику од стваралаштва и маште, који су сврха сама себи, беспослица и досада представљају „вријеме у којему човјек није свој, не припада себи, не остварује се по властитом одређењу, не дјелује и не живи по самоодређењу, већ по одређењу које му је извањски задано” (Полић, Полић 2009: 259, 260).¹⁴

Момо је поред прескупе лутке којом је сиви господин покушао да је поткупи – први пут осјетила досаду. Лутка јој говори: „Сви ће ти због мене завидети [...] Хтела бих да имам још више ствари.” (Енде 2011: 83, 84) Као предмет који ограничава стваралачку имагинацију, убрзо доводи до засићења, те Момо одбија да је узме. Плодотворна снага Момо из сиве господе извлачи истину која их уништава, због чега они одлучују да од ње удаље све људе како на њих не би имала утицај.

Дјеца су највећа опасност по њихов посао, па су их ограничили и подвластили одузимајући им право на несметан развој унутрашњег свијета кроз прописане и бескорисне игре, што представља изопачење саме суштине игре. Њих сива господа склањају у домове како би их удаљили од Момо, у којима их припремају да буду корисни у друштву – „Деца су материјал за будућност. То ће бити време компјутера и електронских мозгова” (Енде 2011: 177). За сиву господу људи су функције – „Шта за нас представља један људски живот? Праву ситницу” (Енде 2011: 129). Тако су и сива господа као појединци неважни, што се показује у епилогу романа у ком они насумично одлучују ко од њих треба да преживи.

Уз професора Хору (вријеме) Момо успијева да спаси цвјетове-сате људи и да се супротстави сивој господи. Хора јој говори: „Кад би људи знали шта је смрт, више је се не би плашили. А кад је се не би плашили, нико више не би могао да им краде време њиховог живота.” (Енде 2011: 151) Људи из страха бјеже од себе и жуде за сигурношћу. Насупрот конформизму налази се тежња ка сагледавању себе у времену које се осјећа срцем „јер сваки човек има своје време.”¹⁵ И само док је стварно његово, оно остаје живо” (Енде 2011: 144).¹⁶

11 Равнодушност и једноличност оличене су у великим стамбеним зградама за које зидар Никола каже: „То нису куће. То су силоси за душу” (Енде 2011: 78).

12 „Уместо природне радозналости човекове која шири хоризонте и свест, пред нама су равнодушни и уморни људи” (Јеротић 1980: 110).

13 „Одрасли нису слободни, већ су своји сопствени заточеници. И кад се играју, они то чине због неког интереса. Играју се да се одморе, забораве, да не мисле на оно мало времена што им још остаје. Не играју се ради игре” (Азар 1970: 13).

14 „[...] беспослица својом бесадржајношћу једноставно вапи за својим садржајима који би јој прибавили животност и одагнали иначе неизбјежну досаду” (Полић, Полић 2009: 261).

15 „Нама изгледа да велики број управо модерних људи живи без страха због недостатка маште и, тако рећи, због недостатка срца” (Јеротић 1980: 141).

16 Данас у оквиру неолибералног капитализма никада нисмо били ближи чињеници да се удаљавамо од себе кроз узалудно трошење времена, као да је оно непресушни ресурс. Огромна количина

Сваки појединац је незамјенљиви дио цјелине – „Цео свет је једна велика прича и сви смо ми део ње” (Енде 2011: 97). Без садејства с другим човјеком нико није драгоцјен – „[...] постоје блага због којих човек може да страда ако нема с ким да их подели” (Енде 2011: 205). Укидање значења и садржине, свођење појединаца на функције који могу постати потрошна роба живећи без знања о најдубљим и најискренијим духовним потребама, цијело постојање претвара у опредмећену форму. Тако је Ђиђи, поставши славан и богат уз помоћ сиве господе, продао чак и приче намијењене само Момо због чега тада „осети да је празан и шупаљ и да више ништа не може да смисли” (Енде 2011: 165). Он такође каже: „Најопасније је да ти се снови остваре [...] Ја више немам о чему да сањам.” (Енде 2011: 198) Човјек је биће у настајању које мора развијати своје плодотворне и смислотворне потенцијале како би истински постојао као незамјенљива личност, јер „имагинација није само испразна мисаона забава нити само активност која није у вези са стварношћу, већ је најприје суштинска животна функција [прев. М. Г.]” (Виготски 2004: 13). У том процесу непобитну важност има Машта, оличена у јунакињи Момо, која спасава вријеме човјечанства.

3. Бескрајна прича – имагинативно прочишћење кроз фикцију

Дијете-читалац се потпуно предаје фиктивној причи коју чита. Такав процес читања одређује:

„Потпуно уживљавање деце у ситуације у којима су избрисане границе између имагинарног и реалног, тај занос као својство дечје природе, дозвољава да у поетској представи дете-читалац и само постаје актер и има пуније учешће у збивању. То омогућује његову истинску, животну стваралачку игру у којој се не раздвајају машта и стварност” (Марковић 2007: 12).

У роману *Бескрајна прича* главни лик Бастијан Балтазар Букс, кроз поступак реализоване метафоре, у оквиру другог дијела романа, постаје јунак приче коју чита. Метафикцијски су раздвојени приповједачки нивои, обиљежени различитим бојама у којима је штампано дјело – дијегезис у коме је предочена „стварност” у којој обитава Бастијан и приповиједани свијет у ком се говори о земљи Фантазији. Бастијан, бјежећи од свијета у ком га вршњаци у школи зловљају, у ком је лош ђак и у ком га отац не опажа откад му је умрла супруга, у потпуности се препушта фикцији, свијету маште, гдје постаје све оно о чему је сањао – када постане главни лик књиге коју чита.¹⁷

Он је физички слабији од вршњака, али је велики и страсни љубитељ књига, иако не воли да учи, због чега му је школа мучење. Када размишља о часовима, Балтазар све вријеме има на уму њихов сувопарни непамтљиви садржај, који му је ограничавао и мисао и способност да машта. На тавану, топосу у књижевности за дјецу, први пут се у потпуности стапа с причом коју чита, бјежећи од своје усамљености. Он жели да зна шта се дешава у књизи када је затворена и пита се

информација брише разлику између истине и лажи, због чега појединац бира само привидно лакши пасивни однос према стварности. Отуд приповједач у епилогу романа казује – „Све сам вам ово испричао као да се већ догодило – рекао је – а могао сам да испричам и тако као да ће се тек догодити” (Енде 2011: 257).

17 „Када реконструише фикционални свет као својеврсну менталну представу, читалац може да размишља о том свету и да га учини делом свог искуства, као што на основу властитог искуства поима стварни свет. То поимање, које се креће у распону од уживања, преко стицања знања, до праћења текста као некаквог сценарија, интегрише фикционалне светове у читаочеву стварност” (Долежел 2008: 33).

„како је било могуће да у једној штампаној књизи пише нешто што одговара само овом тренутку и само њему” (Енде 2010: 111).

Главни лик првог дијела *Бескрајне приче*, непрекидне мреже уобразиље обликоване кроз фикцију, Атреј – има задатак да спаси земљу Фантазију од нестанка, тако што ће кроз авантуру пронаћи лијек за тешку болест Дјетиње Царице – владарке те земље која нема границе. Њена болест је узроковала да Ништа почне да се шири по Фантазији, а Ништа изгледа „као да слепим очима гледаш” (Енде 2010: 28).

Атреј је друго Ја Бастијана – снажан, лијеп, храбар; обојица су сирочад. Он има одлике јунака из бајки – добија задатак да спаси принцезу. Пролази кроз другачију врсту иницијације од оне која га је чекала у његовом племену у ком је требало да убије бизона како би се доказао осталим члановима своје заједнице прије него што је кренуо у потрагу. Носећи медаљон Дјетиње Царице, Атреј одлази на путовање на ком се преиспитује његова људскост и доброта. Моћ коју има не смије да користи, а камоли да је злоупотреби.

Једна од кључних тема романа јесте питање моћи која опија човјека, те које су њене границе. Владавина Дјетиње Царице, као симбола стваралачке уобразиље, заснива се на моћи која се не користи над другима. Она свако биће у свом царству равноправно прихвата, не одузимајући му право на слободну вољу стога што представља слободу човјека на властиту мисао и на властиту унутрашњи свијет:

„Она није владала, никада није користила силу или употребила своју моћ. Никада није давала заповести, нити је икоме судила. Никада се није мешала, нити је морала да се брани од неког нападача, јер ником не би пало на ум да се побуни против ње или да јој учини нешто нажао. Она је све гледала истим очима. Она је само била ту, била је присутна, али на посебан начин: она је била средиште свег живота у Фантазији. И свако биће, било оно добро или зло, лепо или ружно, весело или озбиљно, глупо или мудро, сви су своје постојање дуговали њеном постојању. Без ње нико не би могао да живи као што ни људско тело не би могло да живи без срца” (Енде 2010: 40).

Атрејева улога била је да Балтазара у реалном свијету наведе да уђе у свијет Фантазије тиме што ће дати ново име Дјетињој Царици – а то име је *Мјесечево дијете*. Ништа може бити савладано само онда када се човјек одлучи на стваралачки чин.

Да би се Бастијан стопио са својим одразом, Атреј мора да стави на пробу своја увјерења и вјеру у Дјетињу Царицу. Он одлази код корњаче Велике Морле, која постоји од када је настала Фантазија и која покреће питање вјечности и односа појединца у односу на бескрај. Она каже, и не сагледавајући Атреја као живо биће:

„Када знаш онолико колико ми знамо, онда ти ништа није важно. Све се вечито понавља, дан и ноћ, лето и зима, свет је празан и бесмислен. Све се врти укруг. Што настаје, мора и да нестане, што се роди, мора и да умре. Све се потиरे, добро и зло, глупост и мудрост, лепо и ружно. Све је празно. Ништа није важно. Ништа није стварно” (Енде 2010: 68).

Оно шта личности даје јединствено значење јесте ограничено трајање, као изазов да себи осмисли и дарује смисао.¹⁸

Нестанак Фантазије узрокује да се у свијету у ком живи Бастијан, проширују и умножавају многобројне лажи. Без имагинације, као надахњујуће снаге

18 Бастијанова потреба да се потврди као појединачно биће огледа се у пролошкој ситуацији у којој разговара с књијарем Кореандером, који му каже да су сва дјеца лоша. Бастијан на то одговара да нису сва, издвајајући себе као другачијег од већине.

која води ка истини, свијет остаје без упоришта. Вукодлак Гморк, који нема свој свијет па улази у туђе, одговара на Атрејево¹⁹ питање шта ће му се десити уколико уђе у Ништа:

„Када уђеш унутра, Ништа приања уз тебе. Бићеш као заразна болест којом се слепају људи, тако да више не могу да разликују илузију од стварности [...] Понећете [бића из Фантазије – прим. М. Г.] илузије и заслепљеност у људски свет [...]”²⁰ Постаћете сумануте идеје у главама људи, страхови тамо где у стварности нема разлога за страх, похлепа за стварима, постаћете очај, тамо где нема разлога за очајавање” (Енде 2010: 159, 160).²¹

Стваралачка моћ, плодотворна сила која не залази у поље туђе личне слободе, која даје смисао трајању – борба је против лажи и нестанка духовности у људима. Стога се Бастијан, упуштајући се и препуштајући се приповиједаном свијету, одлучио да ствара кроз машту, чиме се супротставио ништавилу.

Два дијегезиса се у првом дијелу романа непрестано укрштају и преплићу, све док се у другом дијелу не стопе.²² Када се Атреј бори с Играмул, чуо је Бастијанов крик. Бастијан одбија да повјерује да је то могуће. Он се плаши да погледа у свој одраз у огледалу стога што га сопствена неугледност подсећа на слабост и усамљеност од којих бјежи у фикцију. Зато Атреј, као његово друго Ја, види Бастијанов одраз намјесто свог у царству Ујулале.

Атрејев пут имао је циљ да Бастијана доведе у Фантазију, који ће након тога даривати ново име Дјетињој Царици, чиме је омогућио да се земља маште нано-во створи. Он то чини као што су јој дјеца одувик давала нова имена.²³

Бастијан у другом дијелу романа мора да пређе тежи пут – да стваралачку потенцију која му стоји на располагању искористи, а да је не злоупотреби, те да открије своје најдубље потребе које га обликују на подсвесном нивоу. Он има апсолутну моћ као нови носилац медаљона Дјетиње Царице – Аурин – на коме пише да може учинити све шта жели. Постао је лијепа и снажни дјечак какав је одувик желио да буде. Проблем је у томе што са сваком жељом која се налази ван његовог суштинског бића, он заборавља ко је био у стварном свијету, чега

19 Атреј на Гморково питање ко је он одговара: „Ја сам Нико” (Енде 2010: 155), попут Одисеја. Да би човек постао неко, мора себе да стави на истинску пробу.

20 Метафикцијски аспект има и Ујулалин стих: „[...] јер бића ми смо из књига / без наде да иком пружимо спас” (Енде 2010: 122).

21 Гморк још говори: „Због тога људи мрзе Фантазију и плаше се ње и свега што долази одавде. Они желе да је униште. Не знају да тиме умножавају бујицу лажи, која се непрестано излива у људски свет. Те лажи су река препознатљивих бића Фантазије, који тамо воде привидан живот живих лешева и својим трулим смрадом трују човечије душе [...] Поседује се моћ над њима. Када хоћеш да владаш људским бићем, најбољи инструмент је лаж. Јер људу, синку, живе од представа, а њима се може управљати. Једино што је важно, то је моћ” (Енде 2010: 160, 161). Људи се, дакле, плаше и мрзе оно шта не познају, те пристају да се одрекну своје одговорности и савјести.

22 „Али, када је дошао до места где се помиње Дјетиња Царица, он је делић секунде – само онолико колико траје блесак муње – видео њено лице! И то не само у мислима, већ својим очима! То није била машта, у то је Бастијан био сигуран. Уочио је чак и појединости, које се уопште нису помињале у опису” (Енде 2010: 180).

23 Дјетиња Царица казује Бастијану: „Сва деца која су била овде, сазнала су нешто што су могла да сазнају само код нас и због тога су се промењена вратила у свој свет. Постала су видовита само зато што су видела вас [бића из Фантазије – прим. М. Г.] у вашем стварном облику. Зато су тада другим очима могла да гледају и на свој свет и на своје ближње у њему. Тамо где су раније налазила само свакодневицу, сада су изненада открила чуда и тајне. Сви су нас радо походили. Што је више наш свет захваљујући томе постајао богатији и бујнији, то је мање лажи било у њиховом свету, а он постајао савршенији. Као што наша два света могу да се међусобно униште, тако могу да се исцеле међусобно” (Енде 2010: 189).

уопште није свјестан. Стога му лав Граограман казује да пут до истинске и дубинске жеље „захтева највећу истинољубивост и будност јер ни на једном путу није тако лако заувек залутати” (Енде 2010: 255).²⁴

Бастијан има моћ да обликује и ствара свијет Фантазије по својој вољи. Све настаје с њим; присуствује вјечности постанка. Што више ужива у чаровитој моћи, то, опијен, не жели да се врати својој кући. Он, попут свих великих јунака, има атрибут своје снаге – мач Сиканду, који никада не смије сам да потегне.

Када га обузима моћ, као његов одраз и *савјес*, његови најбољи пријатељи Атреј и змај среће Фухур покушавају да му објасне да не смије дозволити да га она опије, већ да мора наћи пут ка својој кући, како би могао да исцијели и свој свијет након што је спасио Фантазију. Бастијан одбија да чује критику и све оно шта се не подудара са сликом свијета коју гради, а у којој је савршен и свемоћан, све више заборављајући своје право Ја. Почиње да се мијења кад престане да се игра ради саме игре и када је инструментализује, што представља изопачење њене суштине (Р. Кајоа).

У појединим тренуцима, као што је авантура коју је осмислио како би повратио пољуљано самопоштовање ратника Хинрека, није био сигуран да је то шта је „учинио било заиста добро” (Енде 2010: 316). Слична је ситуација с ужасно ружним Ахарајима, који раде у мраку зато што не желе да их неко види. Опчињен својом свемоћи, он их преображава у вјечите засмијаче и лакрдијаше – Шламифе, који ништа не схватају озбиљно и који се касније жале да им је уништио животе.

Тренуци у којима се нарушава његов самоидеализујући аутоимаж повремено се јављају, али су недовољно снажни да би дјеловали отржењујуће на њега, све док, у тренутку бијеса и сујете због привидне Атрејево издаје, на њега не потегне мач, након чега Сиканда постаје неупотребљив. Зла чаробница Ксаида је допринијела таквом Бастијановом поступку, манипулишући њиме, задовољавајући његову сујету ријечима пуним обожавања којима га је све више чинила опијеним собом, убјеђујући га да је неопходно да се удаљи од свих како би постао свемоћан. Она му говори – „Нико није достојан твоје пажње да би због њега занемарио свој властити развој. Ако се не љутиш, господару, усудићу се да ти дам један савет – мисли више на своју савршеност.” (Енде 2010: 359) Она га убјеђује да живи без других, како не би био рањив; да као мјеру апослутне стварности узме свој поглед на свијет – „Мудрост је бити изнад ствари, не мрзети и не волети никог. Али, господару, теби је још стало до пријатељства. Твоје срце није хладно и равнодушно као снегом покривен врх планине – и тако ти неко може нанети зло.” (Енде 2011: 363)²⁵ Ксаида га убјеђује да постане бездушни и себични тиранин; усамљен без истинских пријатеља. Када посумња у њих, заборавља да је икада био дијете у свом свијету, не схватајући да „ко нема прошлости, нема ни будућности” (Енде 2010: 406). Врхунац Бастијанове тиранске жеље – да подвласти Дјетињу Царицу и да постане владар Фантазије, онемогућио је Атреј када одлучује да га побиједи како би га спасио.

24 „Али, жеље се не могу будити нити потискивати како нам је воља. Оне долазе из много већих дубина у нама него све добре или лоше намере. Поред тога, оне се рађају неприметно” (Енде 2010: 413).

25 „Док су Бастијанове очи сјајиле у хладној грозници, Ксаида му је причала о новој Фантазији, о свету који је у свим појединоствима обликован по Бастијановом укусу, у којем је могао по својој вољи да ствара и уништава, у ком више не би било ограда и услова, где би свако биће, било добро или зло, ружно или лепо, глупо или паметно, било само његова творевина, а он би владао надмено и недокучиво и у вечитој игри управљао судбинама својих поданика” (Енде 2010: 386).

Послије пораза Бастијан остаје потпуно сам, са свијешћу о ономе шта је покушао да уради. Са свијешћу о своме злу он долази у Град старих царева у ком је посматрао његове житеље и „паде му у очи да они међусобно не разговарају. Уопште нису обраћали пажњу једни на друге – „Били су толико занети собом, да чак нису примећивали једни друге” (Енде 2010: 405). То су некадашњи цареви Фантазије, који су, попут Бастијана, жељели да постану владари те земље, несвјесни ограничења своје снаге. Кад су заборавили своје успомене, нису више имали куда да се врате. Остали су духовно мртви, немоћни да ишта пожелe, ограничени на свој уски свијет у ком нема простора за надопуњавање, за духовни раст – па ни за исцјељење.

Из опијености собом, у оквиру путовања које је на симболичком плану понутрашњена иницијација, он мора да се стоји с другима – у потпуности предан осјећају колективитета. На острву у Магленом мору наилази на истовјетна створења – „Падало је у очи да су толико личили један на другог, да су се тешко међусобно разликовали.” (Енде 2010: 414) Они немају појединачна имена – сви су Јискалари. Непозната им је ријеч *ја*, употребљавају само личну замјеницу *ми* када говоре о себи. Морали су да усредсреде и уједине своје мисли како би могли да плове.²⁶ Уједињен с њима, Бастијан је заборавио да су људи у његовом свијету имали засебне менталне представе.

Када птица утраби једног од њих, нико не реагује јер као истовјетна створења нису јединке и, самим тим, нико нема важност. Међу њима постоји склад, али не и љубав (Енде 2010: 420), стога што до ње не може стићи онај ко није способан да себе и друге сагледа као вриједност. Бастијан је цезнуо за тим да буде способан да воли, а вољети се може само друго и другачије биће. Оно је гаранција цвјетања унутрашњег свијета и увиђања вриједности туђег, али и властитог субјективитета.

Код госпе Ајуоле Бастијан улази у утробу мајке на алегоријском плану. У њеној кући се враћа чистој и непатвореној игри, да би спознао њежност и љубав, које је заборавио бјежећи од себе. Он тек тада истински схвата размјере свога зла – „Месечево дете ми је толико тога поклонила, а ја сам тиме само нанео зло, и себи и Фантазији” (Енде 2010: 435). То сазнање га доводи до катарзе и указује на његову спремност да се, након болног процеса самоосвјешћења, промијени кроз прихватање сопствене одговорности.

У том тренутку постаје спреман да сиђе у дубоке поноре своје подсвијести у руднику Јора, како би у њему пронашао најважније од свих сјећања – слику свога оца. С најважнијом од свих слика пролази кроз Воду живота само захваљујући Атреју, који је сачувао све његове успомене. Тек прочишћен успијева да се врати у свој свијет, у ком је његов отац, мислећи да га је изгубио, научио да му показује своју љубав.

4. Закључак – однос између маште и разума

У оквиру естетике се појам имагинације различито тумачио. Поједини естетичари и филозофи овај појам су видјели као надређен разуму, док су други истицали превласт рационалног у односу на машту. Однос између рационалног и ирационалног у човјеку и питање о корисности емоција у људском животу први је поставио Платон, оптужујући умјетнике да својим дјелима подстичу афекте и

26 „[...] било је то сасвим необично, неописиво осећање самозаборава и хармоније које се будило у игри, када би се његова властита снага стопила са туђом и сјединила у целину” (Енде 2010: 418).

најнижа својства духовног живота у човјеку.²⁷ Рационалистичким постулатима супротстављали су се емоционалисти који су истицали примат осјећања у оквиру унутрашњег живота појединца.

За Хегела је највиши степен до ког апсолутни дух стиже до самосвијести оличен у трима духовним нивоима – филозофији, религији и умјетности, која у оквиру ове тријаде има најнижи положај. Он је сматрао да је књижевност најсавршенија од свих умјетности стога што не садржи ни трунчицу материјалности. Ванчулност, по његовом мишљењу, продире у срж духовног, али разумско има примат над умјетничким.

Пјер Шарон је меморију одредио као пасивну зато што „она само сакупља све оно што се из осјетила надаје, имагинација ствара идеје, појаве и фигуре” (Грлић 1983: 21). С друге стране, за Томаса Хобса умјетничко дјело је „незамисливо без маште, оно у машти и помоћу маште доживљава свој врхунац, свој идеал, премда је машта нижи облик, прије свега у ванумјетничким формама – људске спознајне моћи”. За њега је разум изнад маште, а филозофија изнад поезије (Грлић 1983: 23). Церард (према Грлић 1983: 29) на почетку својих истраживања говори о:

„хијерархијском односу међу душевним моћима тврдњом да без регулативне моћи разума имагинација не може донијети никаква плода. Имагинација, међутим, сама по себи није никакав протупојам разуму, али да би уопће била имагинација а не пука збрка, слиједи правила разума. То, међутим, не значи да је разум виши или вреднији од имагинације, да је знаност изнад умјетности. Штовише, имагинација треба да буде база како за дјела знаности тако и за дјела умјетности. А разум је незаобилазни регулатив за обоје. Притом Gerard наглашава да имагинација већ начином како саставља и комбинира утиске дјелује оригинално и стваралачки.”

У том смислу би имагинација омогућавала разуму да суди. С друге стране, Хјум је сматрао да разум раздваја истину од лажи, а умјетност – лијепо од ружног (према Грлић 1983: 36). Машта омогућава развијање естетског чула. Још је Плотин сматрао да душа мора бити лијепа да би могла да спозна љепоту, док је Хачесон истицао важност унутрашњег чула за стицање способности препознавања лијепог у човјеку.

У свим наведеним концепцијама се указује на двојство рационалног и имажинативног у човјеку, независно од тога ком се од два појма даје примат: „Имагинација је уједињујућа и динамичка способност, стваралачка синтеза општег и појединачног, појма и представе, особеног и типичног, осјећања новине и познатог, расуђивања и дубоког, снажног осјећања” (Квас 2011: 29).²⁸

Машта омогућава човјеку да спозна унутрашњу снагу – да се изгради као биће са свијешћу о властитој одговорности и као биће са савјешћу. То је оно шта је одваја од сањарења, као слабости воље из које произлази немоћ у стварном свијету. Функција фикције није бијег из стварности, већ стицање духовне и менталне снаге како би појединац могао учествовати у реалности и како би је мијењао набоље кроз разлучивање истине од лажи. Искуства која човјек стиче кроз продубљено постојање омогућава развитак маште стога што она „увијек гради

27 Платон сматра сљедеће: „Кад уживање није под надзором мудрости или добра [...] онда оно буди, похрањује и јача ниже људске нагоне, а суши и исцрпљује најплеменитије у човеку [...] Уживања о којима је овде реч претварају наше животе у игру на клацкалицу: у једном тренутку смо на висини задовољства, у другом смо пали ниско, јер је последње уживање прошло, па сад чезнемо за новим; и тај процес падања и дизања понавља се бескрајно.” (према Грлић 1983: 37)

28 „Маштање и игра разрешавају оно што је неразрјашњено, завирују у оно што је тајна, људске немоћи претварају у моћи.” (Марковић 2007: 13, 14)

употребљавајући материјал који преузима из стварности [прев. М. Г.]” (Виготски 2004: 14).

Потреба за животом у удобности повезана је с бијегом од властитог одраза. Тек онај ко је у равнотежи с имагинативним и рационалним аспектом у себи – може бити потпун. Стога књиџар Кореандер казује Бастијану у оквиру епилога *Бескрајне приче*, следеће: „Постоје људи који никада не могу да оду у Фантазију [...] и постоје људи који могу да оду, али заувек остају тамо. Постоји само неколицина оних који одлазе у Фантазију и враћају се из ње. Као ти. Они исцељују оба света.” (Енде 2010: 474).

Фантазија има многа имена и много врата – онолико колико има људи спремних да јој се препусте. Отуд Бастијан може поново срести Дјетињу Царицу уколико јој да ново име. У простор имагинације не улази се само преко књига, већ је могуће до њега стићи кроз сваки аспект живљења.

Велика дјела дјечје књижевности, у која спадају ови романи Михаела Ендеа, с подједнаком вриједношћу и смислом функционишу на нивоу свих узраста, што потврђује тезу да је процес самоизградње непрекидан у људском животу. Своју људскост и доброту увијек стављамо на пробу. Уколико људско биће сагледа свој одраз у дјетињству, већа је могућност да ће касније непрестано преиспитивати себе и да ће се мање огријешити о друге. Само човјек који је свјестан свог одраза не живи у двомисли (Џ. Орвел), већ може наћи потврду свога идентитета у реалном свијету, као истину извјесности о самом себи (што је Хегелова дефиниција самосвијести). Отуд је простор маште бескрајна прича и бескрајни простор фикције у коме можемо истраживати границе свога зла, а да не повриједимо никога осим себе јер без самосвијести нема ни потпуног живота.

Литература

- Азар 1970: P. Azar, *Knjige, djeca i odrasli*, preveli D. Budisavljević, D. Šijan, Zagreb: Stylos.
- Аријес 1989: F. Arijes, *Vekovi detinjstva*, preveo N. Novović, Beograd: ZZU.
- Виготски 2004: L. S. Vygotsky, *Imagination and Creativity in Childhood*, *Journal of Russian and East European Psychology*, 42/1.
- Генеп 2005: А. В. Генеп, *Обреди прелаза*, превела Ј. Лома, Београд: СКЗ.
- Грлић 1983: D. Grlić, *Estetika: epoha estetike*, Zagreb: Naprijed.
- Долежел 2008: L. Doležel, *Fikcija i mogući svetovi*, preveo S. Kalinić, Beograd: Službeni glasnik.
- Енде 2010: M. Ende, *Beskrajna priča*, preveo M. Popović, Beograd: Mono i Manjana.
- Енде 2011: M. Ende, *Momo*, preveo D. Gojković, Beograd: Mono i Manjana.
- Јеротић 1980: V. Jerotić, *Između autoriteta i slobode*, Beograd: Prosveta.
- Кајоа 1979: R. Kažoa, *Igre i ljudi*, preveo R. Tatić, Beograd: Nolit.
- Марковић 2007: С. Марковић, Појам и име књижевности за децу, у: В. Марјановић, М. Ђуричковић (ур.), *Књижевности за децу и младе у књижевној критици – 1*; Алексинац, Краљево: Libro company, 11–14.
- Николајева 1990: M. Nikolajeva, *How Fantasy is made: Patterns and Structures in the Neverending story by Michael Ende*, Merveilles & contes, Detroit: Wayne State University Press.
- Полић 2009: M. Polić, R. Polić, *Vrijeme, slobodno od čega i za što*, *Filozofska istraživanja* 114/2, 255–270.
- Полстер 2016: H. Polster, *Corrupting Capitalism: Michael Ende's Momo and Cathedral Station*, *Studies in the 20th & 21th Century Literature*, Vol. 40, Iss. 2, Article 5, 1–18.

Пуховски 2001: Ž. Puhovski, Uporaba povijesti u tvorbi kolektivnog identiteta, *Reč* 61/7, str. 5–23.
Рикер 1991: P. Ricoeur, Narrative identity, *Philosophy today* 35/1, 73–81.

MOTIF OF IMAGINATION AS A BASE OF IDENTITY IN MICHAEL ENDE'S NOVELS *MOMO AND THE NEVERENDING STORY*

Summary

Great works in children literature enable young people to form a picture of themselves and the world they live in during the period of their growth, which creates a basis for their psychoemotional and cognitive development. Michael Ende's novels *Momo* and *The Neverending Story* are examples of such stories that deal with some of the essential motives in human life, such as children's identity formation that happens through initiative confrontation with the world of the adults. The power of the imagination as a formative force and a base for unusual perception of reality as well as recognizing the value of life and uniqueness of other beings play an important role in children's development. The motif of imagination in these novels is not opposed to reality, it is in harmony with it.

Keywords: Michael Ende, *Momo*, *The Neverending Story*, children's literature, identity, imagination

Milana M. Gajović

Милица Д. Петровић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

ТОТАЛИТЕТ ДЕТИЊСТВА У РОМАНУ *ГОРИ МОРАВА* ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

У оквиру овога рада критички је приказан роман *Гори Морава* Драгослава Михаиловића. Циљ истраживања је опсервација начина књижевне обраде и проблематизација тоталитета детињства и мотива наслеђа, породичне историје и мотива пропадања, болести и смрти. Поред овога, рад се бави и питањима имплементације митско-фолклорних садржаја, хуморних елемената и улогом језика. Приликом анализе наведеног књижевног текста користили смо се семиотицистичким методом, следећи композициону схему самог аутора, а од изузетног је значаја и индуктивна метода, имајући у виду широки тематски опсег који се отвара унутар Михаиловићевог приповедања. Уводни део посвећен је ближем одређењу књижевноисторијског контекста дела, затим вршимо деконструкцију текста, уз коментаре о његовој стилогености, да бисмо, на крају, дошли до резултата да писац предност даје фикционализацији у односу на документаризам, а о овоме сведочи и уплив митолошког дискурса и фолклорног наслеђа у Михаиловићевој прози. У раду је указано на то да аутор тежи оригиналности, те тему одрастања поетски стилизује, велику пажњу посвећујући језику, који је извор хуморних, али и гротескно-иронијских елемената.

Кључне речи: Драгослав Михаиловић, фикцијска проза, роман, аутобиографија, историја, топос детињства, мит, фолклорна традиција, иронија, хумор

1. Прологомена роману *Гори Морава*: збирка *Ухвати звезду падалицу*

Збирку приповедне прозе *Ухвати звезду падалицу* Драгослав Михаиловић објавио је 1983. године, а немали временски распон између овог дела и Михаиловићевог прозног првенца *Фреде, лаку ноћ* (1967) можда је (између осталог) утицао на то да се у знатној мери разликују. Збирку *Ухвати звезду падалицу* чини девет приповедака, које су претходно објављиване у периодици. Када је у питању приповедна перспектива, ове приче су нешто кохерентније, а као константа јавља се хомодијегетичко приповедање. У овој, као и у првој Михаиловићевој збирци, можемо пронаћи обиље приповедних поступака, почев од приповедања у првом лицу, приповедања у трећем лицу, сказа, дијалогичности, итд.

Наслов и мото збирке потиче од стихова енглеског метафизичког песника Џона Дана: „Пођи и ухвати звезду падалицу, / Нађи са дететом корен мандрагоре, / Реци ми где су све године прошле.” (Михаиловић 1990: 206) Стихови носе мотивску ознаку пролазности, али и везу са митским наслеђем и перспективом детета за кога је реалност обавијена велом мистерије и недокучивог, уз упливе из света маште, односно регистра фантастике. По старом веровању, „падање” звезда сматрано је божјим знаком, небеском поруком, а народ је у овом феномену тражио скривену поруку. У неким пределима, звезда падалица била је лоше знамење, јер је сматрано да сваки човек има своју, те њен пад предсказује смрт онога чија се звезда сурвава. Пад звезде могао је значити и утицање из заробљеништва, а можда и најраспрострањеније је веровање да у тренутку пада звезде треба пожелети жељу, која ће се испунити само ако о њој не говоримо.

¹ petrovicmilica637@gmail.com

Мандрагора или ђавоља јабука биљка је која има магијско значење, јер је кроз историју коришћена у магијским обредима и враџбинама и често се употребљавала као талисман или састојак чаробних напитака. Нека од предања мандрагору сматрају људском душом заробљеном у биљном облику, а многи су веровали да се приликом извлачења њеног корена чују крици налик на људски плач: чути ове крике значило је сигурну смрт (Борхес 2019: 106).

„Ухвати звезду падалицу” истовремено је и наслов завршне приповетке у оквиру које јунак-приповедач говори о повратку у завичај како би присуствовао смрти своје помајке, тетка Лепосаве. У овој приповеци, али и збирци у целини доминантне су теме пропадљивости, болести и смрти, али и потраге јунака за спокојством и миром. Премда је настала пре романа *Гори Морава*, приповетка „Ухвати звезду падалицу” фигурира као својеврсни епилог делу које ће тек доћи, јер исповест о детињству њоме отпочиње, али се и завршава.

Интересантно је да ће писац већину приповедака из ове збирке искористити као пролегомену потоњим делима: прича „Барабе, коњи, гегуле” послужиће као предлог роману *Чизмаши* (1983), две приче („Ујка Драги седи под јабуком”, „Чија то душа овуда тумара”) биће инкорпориране у роман *Гори Морава* (1994), док ће приповетка „Треће пролеће Свете Петронијевића” бити доцније претворена у роман *Треће пролеће* (2002), по наративној логици „шта је било после”.

Приповетка „Ујка Драги седи под јабуком” састоји се из три нумерисане епизоде из породичне историје. Прва доноси митско-историјску подлогу о селу Сење и етосу његових мештана који су, више но на сам манастир, поносни на *Царево бујало*, неомеђено место код извора реке Раванице, где је, по предању, Лазар пао с коња: „Можда мо памтећи тешке намете и кулуке око велике градње, радије неголи у части, волели су цара да виде са гузицом у каљузи.” (Михаиловић 1990: 23) Менталитет локалног живља и полагање на традицију, али можда више комично отклањање од ње приказиваће Михаиловић кроз све своје приче о роману о детињству, а упоредо са њиме, приказиваће и свој карактер обликован у таквој средини, у којој се деца лече бајањем, а забављају прорицањем судбине и карташким играма.

Други сегмент говори о ујаковој све озбиљнијој плућној болести („Око врата почео је да носи упредено тамнозелено свилено шалче, које више неће скинути ни за највећих врућина”) и сећању на то како му је дечак једанпут полетео у загрљај, а овај морао да се одмакне и високо подигне руке, после чега је био љут и оштро се бречнуо на своју сестру, што се до тада у фамилији није никад виђало. У трећој и завршној епизоди приповетке природа ујакове болести у потпуности се открива, заједно са њеним фаталним исходом. Мотиви болести и смрти постаће једна од опсесивних Михаиловићевих тема и неизоставни су за разумевање теме детињства у њеној свеобухватности. Дуга породична историја оболевања и тајанство смрти наједном се откривају суочавајући јунака напречац са својом неумитношћу: „Навршавајући шеснаесту, колико данас има и мој син, смрт сам већ познавао, али не и с њеним последицама.” (Михаиловић 1990: 287)

Друга приповетка које ће такође бити укључена у потоњи роман носи назив „Чија то душа овуда тумара” и састоји се из чак девет нумерисаних сегмената. Приповедање је ретроспективно, а приповедач износи сећање на догађај који се збио када је последњи пут посетио своје родно место, при чему је наративизована догађајност у највећој мери поетски стилизована. У повратку завичају дочекују га стриц, стрина и ћупријски пси који га не препознају. Следи развијање мотива болести стрица Станоја, који је под гушом „добрио неку гуку”, преглед код

лекара у Ђуприји, покушај лечења у Београду и, недуго потом, стричева смрт и сахрана која фигурира као асоцијативни активатор сећања на очеву сахрану у време приповедачевих гимназијских дана. На ово се ретроградно надовезује још једно сећање и мотив препознавања: годину-две пре његове смрти, једне вечери криомице пушећи у парку поред Мораве, јунак сасвим случајно угледа свога оца и силно се запрепасти, али, овај, мада пролази сасвим близу сина, не препознаје га, но наставља даље умашћене косе и кошуље, клизајући се и спотичући, љуто урлајући и псујући на сав глас. По очевом одласку, младић не зна да ли се све то заиста одиграло или је пак било само привиђење. Наведене фабулативне етапе сведоче о томе да се реминисценције из прошлости у роману јављају приликом сусрета са „окидачем” у приповедној „садашњости”, а мотиви сећања на детињство повезују се асоцијативно. Овим приповеткама као да се детињство симболички завршава, премда је јунак-приповедач већ одрастао човек, али тек у трену причања бива спреман да се са помири са оним о чему приповеда и тако заокружи хронику свога одрастања.

2. Топос детињства и питање наслеђа

Роман *Гори Морава* објављен је 1994. године, а жанровски га можемо одредити као својеврсну фикционализовану аутобиографију. Роман настаје на предлошку поменутих приповедака из збирке *Ухвати звезду падалицу* и одликује се хомодијегетичким, односно аутодијегетичким приповедањем. Овакав тип приповедања подразумева аутора који у првом лицу приповеда о догађајима у којима је и сам учествовао – на тај начин оваквом јунаку-приповедачу се „верује”, а причање о детињству има интимни, исповедни тон. У композиционом смислу, роман се састоји из три дела („Бајање од главе”, „Дивизијска музика у главној улици”, „Чија то душа овуда тумара”), од којих се сваки састоји из посебних прича/поглавља, а свака од ових прозних деоница реализована је као заокружена целина и може се тумачити одвојено. Најизразитије присуство симболичких вредности у вези са детињством присутно је у другом делу („Дивизијска музика у главној улици”), а управо се у овим причама најтемељније приказује фигура оца, као и односа оца и сина.

„Иако наглашене фрагментарности, роман *Гори Морава* одликује унутрашња чврстина композиције. [...] Наративна кохеренција остварена је статусом приповедача, а тематско-мотивско јединство, осим јединственим приповедним светом, и асоцијативним повезивањем међу причама и већим целинама.” (Јовановић 2017: 151)

Протагониста је дечак означен именом Стевица (Стева), а његову судбину пратимо током читавог романа. Доминантна тема је породична историја и дечачко одрастање, а неодвојиво од ње, присутна је и проблематика припадности, наслеђа, али и губитка, болести и смрти. Интересантна је појава својеврног нарушавања хронолошког поретка романескног света: прва два дела књиге односе се на Стевино рано детињство и одрастање, те доносе детињу визију света, док се трећи део дешава више од двадесет година касније, када је јунак већ одрастао човек, да би се унутар овог сећања вратио на догађаје из гимназијских дана, а затим и коначно „у садашњост” и напоскон их (себи) објаснио. Роберт Ходел (2017: 46) роман *Гори Морава* сврстава у трећу од пишчеве четири фазе Михаиловићевог стваралаштва, које су приказане у њиховом разговору 11. септембра 2007. године и овиме потцртава пишчеву (ауто)биографичност и примат персоналне тачке гледишта:

„О скоро контемплативној везаности за сопствено искуство сведочи и аутобиографски роман *Гори Морава* (1994), који се састоји од хронолошки поређаних слика сећања, које почињу са раним детињством, а у трећем делу показују како ја-приповедач након две деценије долази да посети своје рођаке у Ђуприји. Свесно, а често и аутоиронијски, Михаиловић при томе демистификује сопствено ја [...].”

Хроника детињства отпочиње нарушавањем идиличног стања безбрижности. Како Сигмунд Фројд (1981: 56) истиче у есеју *Нелагођност у култури*, постоје три основна узрока патње у људском животу: она долази из свести о сопственом пропадљивом телу, из спољашње средине и из односа са другим људима. Тако и прво питање о сопственом пореклу и породичној историји јунаку долази из спољашње средине: приликом свађе на санкању са другом Пајом дечак Степа изговара: „Ти си ћорав! Ђорчо ћорави!”, на шта ће му Паја увређено одвратити: „А тебе тетка Лепосава није мајка, тебе је мајка умрела и ти немаш мајку!”. Тетка Лепосава после овога инцидента објашњава: „Како немаш сине? [...] Па шта сам ти ја? Ја сам ти мајка. [...] Права мајка није она што роди, те се изврне и умре, но ова веселница што негује и подиже. Лако ти је да мреш, 'ајде, жено кисела, остани и живи. То да те видим.” (Михаиловић 1994: 18–20)

Лепосава разговара са Пајином мајком, након чега ће јунаку рећи да не зове више друга ћоравим, јер му је вид ослабио након што му је отац погинуо у железничкој несрећи, што у дечаку буди питање „да ли се наочари носе само кад ти умре отац или кад ти умре мајка”. Свест о томе да је сироче почиње се све више утврђивати коментарима који детету долазе управо из спољашње средине: мештани углавном његову (нешто старију) тетка-мајку називају бабом, штројачки матадор из Јовца, „један погоспођени сељак из Јагодине” пита Лепосаву где јој је човек и чије је то дете, да би напослетку додао да је мало окаснила и да је „то требала на време да ради”. Овакве изјаве сваки пут косну дечака и уздрмају га, али он је у својој детињој свести више љут но тужан, увређен јер остали не разумеју да Лепосава *јесте* његова мајка. Према преминулој биолошкој мајци јунак је посве индиферентан и у приповедању спомиње је тек једанпут-двапут, означавајући је као „она жена Љубица”:

„Моја мама и мој тата тада нису говорили. Два-три месеца раније била је умрла она жена Љубица. Мој отац је онда имао двадесет четири године, људима је изгледало као да ништа око њене смрти не разуме, само је плакао и клатио се, није могао ништа око сахране да помогне и због тога су се сви на њега љутили.... Моја мама је сматрала да је он крив што је та Љубица умрла и зато више није хтела да говори с њим.” (Михаиловић 1994: 127)

Однос према оцу умногоме је амбивалентан. Јунак-приповедач показује невичност у комуникацији са њиме; жели да му се приближи, али не уме. Када би требало да преспава код њега, дечак би био окружен непознатим стварима и мирисима, отац би у сну причао, кашљао и загрцњивао се, што би детету само будило страх од очеве смрти, тако да би целу ноћ пробдео и једва чекао да се врати кући. На очево питање да ли га воли Степа одрично одговара, на шта отац, чини се, само продубљује неспоразум речима: „Али, ја сам ти отац! Ја сам те родио. То не бих могао да разумем, јер сам знао да мушкарци децу не рађају. Мене је родила моја мама! Шта он ово прича?” (Михаиловић 1994: 84)

Ово неразумевање чини се да је обострано и тако остаје све до краја: јунак негује оца на самрти и труди се да му олакша последње дане, али све време му је непријатно и не зна куда да се дене. „Однос *оџац – син* у знаку је неразумијевања и неспоразума. Углавном пијан и неуредан [...], отац не успијева да пренесе на сина

своју безмјерну љубав – син му је једина веза са свијетом.” (Делић 2017: 79) Једини тренутак нескривања емоција јесте онај када дечак на очевим раменима сасвим изненадно шапне да га воли, а овај на то засузи, изговарајући се да је „знојан”.

Питање субверзивне моћи наслеђа апострофирано је под насловом „Страх од чворуге”. Дечак зна да у породичној историји постоји дуго низ оних који од ње пате: отац под гушом носи крупну и покретну избочину, ујка-Драги на левој страни чела има чворугу „која му је доносила невоље”, а доцније ће од чворуге пострадали и стриц Станоје. Наслеђе у овом случају фигурира као основни узрок фиксирања неуротског страха од болести, а затим и смрти: слабуњави дечак-јунак препијава се у потрази за чворугама, па када пронађе неку усплахилено пита мајку: „Је л’ се од то умире? [...] А је л’ ћу да идем у санаторију?” (Михаиловић 1994: 30–31) Фигура чворуге симболизује дечаков нејасан страх од болести и смрти, а ови мотиви тесно су скопчани са мотивом наслеђа и породичне дегенерације коју ова представља. Слабуњавог здравља, мали Стева о својим прецима не зна много, али се оних са чворугама добро сећа, па и међу њима оних са безбедним и оним са „злоћудним” чворугама – то бива и најзначајнија ствар у представи физичког изгледа рођака. Још од магловитих детињих дана, све до одраслог доба, представа физичке болести један је од лајтмотива овога романа, премда често хуморно обојена.

3. Мотив смрти и иронички ушливи хуморних елемената

Мотив смрти такође је један од мотива конзистентно имплементираних у романескни ток, а његова улога постаје есенцијална и за формирање Стевине личности у најранијем детињству. Сусрет са смрћу дечак доживљава када га обавештавају да је умрла баба Велика: „’Како?’, упитао сам збуњено. Још сам познавао сасвим мало живих који су умрли, већина умрлих за мене никад није била жива.” (Михаиловић 1994: 108) Овај догађај активира сећање на претходне смрти које је доживео (баба Николија, деда Љуба) и јунак пита мајку „како се то умире”, на шта му она говори да се то дешава кад не пазиш на себе и разболиш се. На основу својих искустава са болестима и лежањем истих, Стева доноси закључак да се одрастима то толико и не допада, јер у супротном не би хтели да га бију кад се разболи, те се овим прави ироничан отклон од трагичког патоса. При сусрету са смрћу, у јунаку-приповедачу покрећу се многе недоумице на које одрасли неће желети да му дају одговор, а сам неће умети. Тек ће се доцније, приликом стричеве смрти сетити и свих претходних које је доживео, а није умео објаснити. Смрти мајке Љубице дечак се не сећа, те ће га тако тек очева смрт на њу подсетити. Овакве важне спознаје долазе „са закашњењем и у невреме”, како и сам приповедач каже.

Повратак у завичај чини тематско језгро трећег дела романа и сада наивно детиње неразумевање бива смењено перспективом одраслог човека, већ свиклог на животне недаће. У неколико прича описана је болест и смрт стрица Станоја, која асоцијативно изазива реминисценције из прошлости – сећање на очеву смрт. У то доба приповедач је имао седамнаест година и био гимназијалац и члан партије, а из узгредних коментара наслућујемо идеолошку опресију и угњетавања јунака која су тематизована у романима *Кад су цвешале шикве*, *Злоћвори*, *Чизмаши*. Вео тајанства подиже се са сазревањем приповедача, али тиме се не нарушава детиња визија света исприповедана у првим деловима романа; напротив, она је епилошки заокружена својеврсним „разјашњењем” разумевања одраслог човека у приповедној „сadaшњости”, те се подвојена тачка гледишта стапа у јединствену интонативну раван и образује прстенасту композициону целину.

Уплив хуморно-гротескних елемената уочавамо у ситуацијама које су трагички интониране: приликом сусрета са смрћу јавља се хуморни ефекат. Смртно болесни, али не и духом клонули стриц Станоје у београдској болници, показујући на остале болеснике, изјављује: „Видиш ли ове? Све је то за доктора Будаковића.” (Михаиловић 1994: 154) А стричевих речи сетиће се јунак-приповедач управо уочи његове сахране, када ће рећи: „Све се припрема за сутрашњи празник доктора Будаковића, најчувенијег и најпоштованијег српског доктора на свету.” (Михаиловић 1994: 156–157) Стричева смрт од нарочитог је значаја јер јој јунак сведочи као одрастао човек, у трену када је спреман да је оголи и такорећи демистификује, да се суочи са губитком без сувишне поетизације наративизоване стварности. Још једна ситуација у којој је испољен овај парадокс описана је под насловом „Пишање удаљ”, који говори о смрти ујка-Драгог. Дете љуби ујака на самртном одру све време нестрпљиво ишчекујући тренутак када ће, напослетку слободан, потрчати напоље да са браћом приреди такмичење у пишању у даљ. „Смијех депатетизује патетично опраштање од покојника, а комична дјечја игра побјеђује смрт. Проза добија на умјетничкој истини и увјерљивости.” (Делић 2017: 86)

Иронијски отклон и преплитање хуморног и трагичног није, међутим, карактеристичан само за детињу перцепцију стварности. И доцније, када пред очеву сахрану посматра облачење мртваца, дешава се слично. Покушавајући да мртвацу обуку сако, никако не успевају, те почињу да се нервирају и псују „– Ма држи га! Не ту него овамо! – ’Ди овамо! Ма зар не видиш да га држим! Не једи говна! – Ма дај му ту руку! ’Ди ћеш, бре! Улази, јебем ти матер!” (Михаиловић 1994: 181) Приповедач изненада постаје свестан комичности онога што се дешава, та ситуација делује му посве бизарно и он на њу реагује – смехом:

„А мој отац на оном столу, млитав као да је без костију и готово преклопљен, оборене главе и рашчепљених опружених ногу, онако придржан за раширене руке налик на ухваћену птицу, на сваки њихов потез одговара новом поспрдном гримасом на лицу. И ја изненада почињем да се смејем.” (Михаиловић 1994: 181)

4. Језик као средство остваривања хуморног ефекта

Хуморни ефекат у роману јавља се често и из самог језика. Карактеристично за Михаиловића, језик се раслојава и у сагласју је са оним који говори, а тиме се, поред илузије напоредног доживљаја, постиже и ефекат убедљивости, јер се говор ликов по аутоматизму транспонује у локални или индивидуални језички идиом и тиме остварује изузетно снажан утисак о причи као истинитој исповести. Појава дијалекатског говора и социолеката одликује и овај роман, а комична поента остварена је нарочито удвајањем временске перспективе, односно читаочевим сазнањем да се одрасли приповедач „уживљава” у наративну позицију својих ликова. Основна говорна позиција остварена је стандардним књижевним језиком (за разлику од романа *Пејтријин венац*, *Кад су цвешале њикве* итд.), док је говор ликов типично дијалекатски обојен. Детињи и погрешан изговор речи такође је извор комичних ефеката („бушуљвици”, „рецепис”, „гентлеман”, „физита”). Приликом сукоба са другом Пајом који запомаже „Мамааа!” приповедач прави узгредну напомену: „Није ни знао да се не каже *мама* него *мамо!*” (Михаиловић 1994: 18)

Поред овога, честа је и неправилна употреба глаголских облика (умрела, рекне, бидне, ће се заврши), ономатопејских израза (бобоњају, думбарамо, чекетања, чвркнуо), конструкције са номинативом и акузативом (по сокаци, игра-

те жмурку, без муку), као и речи са изостављеним вокалом или сугласником (из'еле, овам', подел'те, 'леба).

Језик у хуморној функцији обликује представу детињства најпре помоћу моравског дијалекта, али и поменутих једноставних облика митско-фолклорне традиције садржаних у бајалицама и клетвама бабе Велике. На тај начин, приповедач је у додиру са традиционалним народним етосом и овај принцип биће поштован до краја романа. Детињи говор карактерише неправилност, али и онеобичавање у приповедању, многи догађаји се представљају као тајни, што нарочито побуђује читалачку пажњу, док се одрасли приповедач обраћа стандардним књижевним језиком – осим када се уживљава у говор ликова: нпр. говор стрица Станоја задржаће дијалекатску обојеност – болно свестан неумитности животног поретка и бројних недаћа. Стриц Станоје смрт еуфемистички назива „празником доктора Будаковића” (Михаиловић 1994: 157). Дечје приповедање најчешће је пропраћено коментарима о доживљеном; уколико дечак не зна узроке неке појаве, труди се да их сам осмисли, те је и из тог разлога чест извор хуморних ефеката. Дијалекатски обојен говор често је удружен са сликовитим и врцавим репликама што фразеолошку раван романа чини још богатијом (јунак ће своју прву псовку школском другу сложити тако да се римује, отац у кафани ласцивно одговара на предлог да уклони чворугу под гушом), „штројачки матадор” и тетка Лепосава размењују читав низ духовитих реплика у свом препуцавању приликом хватања вепра. Језик у роману свеукупно сведочи о животности Михаиловићевих јунака, поснажује утисак непосредности, истинитости приповедног исказа и аутентичности приповедног света.

5. Улога фолклорно-митских образаца у обликовању приповедне слике света

Од изузетног значаја је и поменута митско-историјска подлога романа, односно уношења у текст кратких фолклорно-митских облика (бајалица и клетви), карактеристичних за завичајно поднебље приповедача. Ови облици јављају се у критичним/„прелазним” животним ситуацијама; бајање се врши приликом болести, на одру покојника, итд. Од бајања Михаиловић наводи „бацање угљевља” које је по строгим правилима обављала баба Велика, када би дечак био баш озбиљно болестан и то тако што би комаде ужареног угља бацала у воду уз бајалицу:

„Црна крава црно теле,
црно теле отелила,
сама га отелила,
сама олизала,
сама му бољке разјурила.” (Михаиловић 1994: 25)

Посета баба Велике завршавала се редовно „бајањем од главе”, што је подразумевало трљање детињих слепоочница облизаним прстима уз речи:

„Дај ми, дете, душу твоју,
рече рога црнокрили,
да дам ћу ти бамбон медни.
Оћу, каза лудо дете.
То опази матер јадна.
Добра вило, писну грдна,
спаси моје чедо лудо [...]” (Михаиловић 1994: 28–29).

Стихови који се изговарају приликом исцелитељског ритуала имају за циљ терање нечастиве силе која опседа душу (и тело) болесног детета. И у једној и у другој бајалици присутна је фигура мајке, односно мајчинске фигуре која спасава дете својим делањем, а ова метафора може се транспоновати на целокупно детињство малог јунака. Иако без биолошке мајке, Стевино одрастање и формирање обликују брига и залагање женских фигура – на првом месту тетка Лепосаве, а потом и баба Велике, те га оне дословно и симболички „спасавају” у тренуцима када је то детету најпотребније; стога се дечак и осећа највећма везаним за „мама” Лепосаву.

Поред овога, приповедач указује на умеће његове помајке да прориче судбину из карата, али тако да се за то у вароши не сазна. Она је „гледала у карте” само блиским позаницама, не узимајући за то накнаду већу од две-три кашичице кафе које би учеснице у гатању попиле на лицу места и увек би настојала да јој пророчанства буду добра, те би понављала поступак онолико пута колико је потребно да се гатање окрене на срећу. Из самог наслова поглавља „Моја мама прориче срећу” (Михаиловић 1994: 40) евидентно је позитивно одређење мајчинске фигуре, као и њен утицај, како на самог приповедача, тако и на друге, по правилу жене које су долазиле у потрази са прорицањем. Тајанство прорицања убрзо бива донекле разоткривено када и сам јунак овлада способношћу тумачења карата, каткада помажући помајци и њеним „муштеријама”, а каткад прелазећи границу и досађујући им.

Улога традиције види се и приликом дечијих игара. Омиљена игра им је „Тарцана и урођеника”, када би дечади у гаћицама и са ножевима начињеним од стабљика кукуруза јурили наоколо, а баба Велика бучно против ове игре одлучно протестовала: „Будале, смушено би се љутила. Ништа не знате. Што се, к’о људи, не играте жмурку? Што се не играте солунски фронт? Деда ти там’ коске оставио.” (Михаиловић 1994: 13) Узнемирење бабе Велике долази из успомене на погибију мужа и сина, и потребе да се значај њиховог страдања, макар тако, кроз дечију игру, памћењем, оправда. У детињој свести придики баба Велике не наилазе на разумевање, те се њени захтеви одбијају комичним репликама, док нам коментар, а уједно и објашњење за бабино понашање даје већ одрастао приповедач, свестан како временског и просторног одређења приповедане догађајности, тако и традиције на којој ова почива. Михаиловић временски и просторно одређује приповедни свет помоћу реминисценција на Први, а затим и Други светски рат, али тек узгредно, стављајући само грубе обресе друштвено-историјског контекста у позадину приповеданих дана детињства.

Однос јунака према селу унеколико је амбивалентан: у причи *Сење мојих крајских панишалона* приказује се идилични пасторални амбијент чувања коза и јарића, туче тврдим сламнатим јастуцима, бербе шљива, ноћење под отвореним небом „са кајсијастим звездама”, али упоредо с њим и мање забавне стране сеоског живота: легање у тврд кревет пун бува, окопавање кукуруза и кромпира „које ти ломи и последњу кошчицу у тему и којег су се деца плашила као гробљанских вампира”, свађе међу комшијама које умеју да се заврше крајње незгодно.

Други део романа завршава се причом о верности и смрти кучке Калине, која је у породици остала упамћена као посебно цењено и интелигентно псето и ниједан потоњи пас није успео досећи Калинин пиједестал: „За Калину се веровало да је умела дан разликује не само домаће пиле или прасе од туђега, које је жустро протеривала, него и госте који су у двориште зашли по нужди [...] или с неком злом намером.” (Михаиловић 1994: 125) Међутим, једном рањена мет-

ком и већ у својој псећој старости, иако преживевши, Калина мења ћуд и постаје према страним људима неповерљива, а према укућанима још питомија. Па ипак, дане проводи тако што се радије крије у скровитим деловима дворишта или под шупом и тако све до самога краја, када ће потпуно нестати, а да укућани никад нису добили прилику да је сахране. Фигура пса-заштитника утолико је важнија, јер је у најмлађим Стевиним данима Калина за њега представљала „ауторитет“, да би се затим потпуно „избездобразио“ тражећи да га вуче на леђима. Достојанствена, мудра и брижна, кучка постаје још један од женских старатеља дечаку који је заправо сироче. Причом о Калининој верности заокружује се хроника детињства исприповедана у првим деловима романа. Њеним одласком као да се завршава доба безбрижности и заштићености и јунак-приповедач бива препуштен животу, за разлику од минулих дана када је поред његове колевке будно стражарила Калина, „чувајући“ му сан.

6. Закључак

У оквиру овога рада обрађен је тоталитет детињства и изложене основне одлике прозе Драгослава Михаиловића на примеру аутобиографског романа *Гори Морава* из 1994. године. Као константа у роману јављају се теме детињства, дечаштва, одрастања, али и генеалогичке, наслеђа, болести и смрти, а све оне обрађене су са поетском стилизацијом својственом Михаиловићу. Премда је реч о прозном делу, наративизована догађајност приликом евокације слика минулих дана детињства често је лирски-меланхолично интонирана.

Приказ тоталитета детињства у раду саображава формално, композиционо устројство романа, које је у служби заокруживања исповести о одрастању, затим приповедне перспективе, која је од нарочитог значаја за веродостојност исказа, а са њом је нераскидиво повезана и улога језика, у којем је остварен истински Михаиловићев стилски печат, било да се ради о дијалекатском говору, детињем погрешном изговору, социолектима или индивидуалним језичким идиомима ликова. Приказ мотива, односно тема наслеђа, дегенерације и смрти такође је од великог значаја, јер се ове теме показују као једне од опсесивних пишчевих вокација у исповести о одрастању.

Композиционо, роман се састоји из три целине, а свака од ових целина из мноштва краћих наративних инстанци – прича, које се могу посматрати и тумачити и сасвим одвојено, али тек скупа чине целину и употпуњавају слику света о којем се приповеда. Док прва два дела приказују догађаје из детињства, трећи део их унеколико објашњава и расветљава тајанства детиње перспективе логиком одраслог јунака-приповедача, заокружујући на тај начин приповедну целину у прстенасту форму. Хомодијегетичко приповедање образовано као исповест самог дечака усложњено је променом приповедачке перспективе услед уплива дијалогичности, а управо ова омогућује упливе хуморних ефеката, услед чињенице да сваки од Михаиловићевих ликова говори индивидуалним језичким идиомом, било да је у питању баба Велика, друг Паја или „штројачки матадор из Јовца“. На тај начин, не само да верујемо главном јунаку, који приповеда „из прве руке“, него и осталим ликовима, јер се сваки од њих оглашава сопственим језичким идиомом, што сведочи о изузетно успешном приказу мноштва различитих људских гласова и судбина.

Мотив смрти и разарања у делу нераскидиво је повезан са иронијским отклоном од истог, уз упливе хуморно-гротескних елемената, а питање наслеђа

проблематизује се и позивањем на фолклорно-митске обрасце који су неминовно утицали не само на индивидуални детињи развој но и целокупни народни етос.

Поетика детињства добија свеобухватни опсег тек припајањем трећег дела, када нам перспектива одраслог јунака-приповедача даје објашњење за многе догађаје (тек тада му је јасно шта значи смрт блиских особа итд.), али тако да читалац „схвата” упоредо са јунаком. Поред овога, док је за детињу перспективу карактеристичан хуморни отклон, позицију одраслог приповедача одликује лирски, меланхолично интониран тон, који поетизује представу детињства.

Михаиловић и у овом, чини се, неправедно запостављеном роману, показује ванредно стилско умеће и уклапа га у шири контекст својих дела, чинећи их амалгамом свог прозног стваралаштва.

Литература

- Борхес 2019: Х. Л. Борхес, Мандрагора у *Књига о измишљеним бићима*, Београд: Лагуна.
- Делић 2017: Ј. Делић, Смијех по смртопису, у: В. Вукашиновић (уред.), *Савремена српска проза*, бр. 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија”, 78–88.
- Микић 1998: Р. Микић, *Опис приче*, Ниш: Просвета.
- Михаиловић 1994: Д. Михаиловић, *Гори Морава*, Београд: СКЗ.
- Михаиловић 1990: Д. Михаиловић, *Ухвати звезду падалицу*, Београд: НИП Политика.
- Пантић 1999: М. Пантић, *Александријски синдром 3*, Нови Сад: Матица српска.
- Фројд 1981: С. Фројд, *Из културе и уметности*, Београд: Матица српска.
- Ходел 2014: Р. Ходел, *Раскрића књижевног југа*, Београд: Филолошки факултет.

TOTALITY OF CHILDHOOD IN NOVEL GORI MORAVA BY DRAGOSLAV MIHAILOVIC

Summary

Within this paper is presented critical review of Dragoslav Mihailovic's novel *Gori Morava*. The aim of the research is the way of literary processing and problematization of the totality of childhood and motives of heritage, family history, illness and death. In addition to this, the paper deals with the issues of implementation of mythical and folklore contents, humorous elements and the role of language. During the analysis, we used semiostylistic method, following the compositional scheme of the author, and the inductive method, having in mind wide thematic scope that opens within Mihailovic's narration. The introductory part is dedicated to a closer definition of the literary-historical context of the work, then we deconstruct the text, with appropriate comments on its stylogenicity, to finally come to the result that the author prefers fictionalization over documentality, as evidenced by the influence of mythological discourse and folklore heritage in this novel. The paper points out that Mihailovic strives for originality, and poetically stylizes the theme of childhood, paying great attention to language, which appears as a source of not only humorous elements, but also elements of grotesque and irony.

Keywords: Dragoslav Mihailovic, fiction, novel, autobiography, history, childhood, myth, folklore tradition, irony, humor

Milica D. Petrović

Миона Р. Коматина¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ПРИСУСТВО ОДСУСТВА ФИГУРЕ ОЦА У ДЕЛИМА МИРОСЛАВА КРЛЕЖЕ И ДАНИЛА КИША

Рад представља компаративну анализу дела Мирослава Крлеже и Данила Киша кроз тумачење фигуре оца у делима у којима оба писца приказују својеврсно одсуство очеве фигуре. Циљ рада јесте да прикаже како присуство, односно одсуство, утиче на формирање идентитета детета, те на који начин оба писца приступају овој теми. На издвојеним примерима, из *Породичног циклуса* Данила Киша и из романа *Поврашак Филија Лајиновића* Мирослава Крлеже, биће представљене сличности и разлике у приказивању теме детињства, односа оца и сина и фигуре оца. У раду ће се, психоаналитичком методом, приказати односи јунака, али ће бити тумачени и биографски подаци писаца који су могли да утичу на конституисање теме односа оца и сина, те на начин на који су биографије писаца инкорпорирани у њихова дела.

Кључне речи: отац, син, детињство, идентитет, Данило Киш, Мирослав Крлежа

Мене је Крлежа привукао као јединствен писца у овим нашим крајевима, у чијој реченици увек има ветра.²

Данило Киш

Спадам међу мнозобројне сасвим безазлене и искрене поклонице Вашеј дара (боље талената) и бић ће ми драго будемо ли се једном приликом срели.³

Мирослав Крлежа

1. Подмукло дејство биографије

Неколико исечака из биографија Мирослава Крлеже и Данила Киша приказаће нам какво, према Кишовим речима, „подмукло дејство” имају ти исечци из детињства на потоњи књижевни рад два велика писца. Поредивши две биографије, наићи ћемо на сличан проблем који се јавља у детињству оба писца. Едуард Киш, отац Данила Киша, из пишевог живота нестао је 1944. године. Киш се сећа посете оцу 1939. године када је отац био смештен у душевну болницу у Ковину. Тек три деценије касније, Киш ће схватити да је отац оболео од анксиозног поремећаја, неурозе страха (Киш-Глајшман 1987). Године 1944. Едуард Киш одведен је у Аушвиц. Ту годину ће Данило Киш наводити као годину у којој отац нестаје

1 miona.vujinovic@gmail.com

2 Разговор Бора Кривокапића са Данилом Кишом, 12. 3. 1982. Снимак интервјуа: <https://fenomeni.me/razgovor-sa-danilom-kisom-tema-kis/>

3 Писмо упућено Данилу Кишу, 11. 10. 1973. Цитат преузет са интернет странице: <https://www.6yka.com/cyr/novosti/miroslav-krleza-pise-danilu-kisu-5bd1a95e24d0c-cyr>

заувек. Одсуство оца умногоме ће одредити књижевни рад Данила Киша, а *Породични циклус* посветиће својеврсној реанимацији детињства и покушају да из фрагмената створи слику о свом оцу.

Иако је Мирослав Крлежа имао физички присутног оца, он је оставио мало података о својим родитељима и прецима, поготово о прецима са очеве стране. Чак и о свом оцу говори као о особи са којом у младости није имао добар однос и који је његов књижевни рад и бављење књижевношћу сматрао готово криминалном радњом. Претпоставимо да се заправо такав, готово непостојећи однос између оца и сина преносио трансгенерацијски. Наиме, Крлежин отац свог биолошког оца није познавао, нити је имао свог законског оца. Њега је прихватио варајдински учитељ, те по њему и добија име (Енциклопедија *Крлежијана* 1993). Проблем породичних корена и односа између оца и сина Крлежа ће обрадити у роману *Поврашак Филија Лашиновић*, а драма *Господа Глембајеви* цела ће почитати на проблему односа између оца и сина. Мирослав Крлежа ће свог оца описати као саможивог и округлог, што заправо предочава слику о својеврсном недостатку очеве фигуре. Иако је он физички присутан, Крлежа са њим није могао да развије однос какав му је био потребан у детињству. О томе сведочи и то да је Крлежа финансијски помагао оцу у старости и да је тек тада са њим остварио комуникацију какву у младости није имао. Тај податак говори нам о недостатку очеве фигуре у детињству и синовљевој потреби да се емотивно приближи оцу.

2. Слика детињства

Писање о детињству из дечјег угла Киш је могао преузети од Крлеже из аутобиографског дела *Дјетињство у Аџарне године 1902–03*.⁴ Средишњу тему овог аутобиографског дела чини дечја перспектива. Крлежа тачно позиционира она места свог одрастања која су утицала на формирање његове личности и детаљно их анализира, готово у психоаналитичком маниру. Радња се темељи на сличности између уметника и детета, у којој и један и други имају исту слободу, ону слободу која није спутана социјалним, моралним или политичким конвенцијама. Крлежа представља дете које живи у својој самоћи потпуно неспутано, а кроз игре ствара свет одраслих, те дете у својим играма опонаша детектива, службеника или судију. Својеврсну дефиницију дечјих игара и опонашања света одраслих коју Крлежа даје у *Дјетињству 1902–03* Киш осликава у приповеци *Игра*, када отац кроз кључаоницу посматра Андреаса Сама који се игра игре трговца гушчијим перјем и тако постаје као Макс Ахашверош, деда Андреаса Сама, јеврејски трговац гушчијим перјем. Киш надопуњује слику о детињству и сликом о прецима Андреаса Сама, у чијем лику несумњиво увиђамо и аутобиографске елементе Данила Киша. Потребу да се детињство означи као најбитнији период човековог одрастања учавамо и код Крлеже и код Киша. Код Крлеже видимо да је акценат на подударности уметника и детета, те на који начин уметника одређују догађаји из најранијег периода живота. Киш ће тему детињства и приказивање детињства из угла детета користити као средство којим се „реанимирају” сећања која би довела до одговора на суштинска питања о идентитету. Питање идентитета уско је повезано са питањем о постојању, односно непостојању фигуре оца. Код оба писца и у њиховим делима о којима је овде реч, суштинско питање јесте питање властитог идентитета и на који начин се идентитет гради уколико постоји одсуство очеве фигуре.

4 Под овим називом одломак из дневничких записа објављен је први пут у *Републици* 1952. године.

3. Питање идентитета

Према Жаку Лакану, симболичка функција оца јесте Закон. Дакле, Лакан архетипски оца детерминише као правило, а појавом оца дете себе позиционира унутар шире породичне слике, односно унутар неког закона или хијерархије. Уколико постоји одсуство очеве слике, њу замењују различите слике обмане или халуцинација и дете прибегава архетипском тражењу делова оца у спољашњем свету. Ти делови које дете проналази у спољашњем свету стварају одређену слику о фигури оца која недостаје и помажу да се субјекат изгради у психолошком смислу (Лакан 2013: 55). Овакво тражење идентитета пронаћи ћемо и у *Раним јадима* и *Башићи, ђејео* Данила Киша и у роману *Повраћак Филипа Латиновића* Мирослава Крлеже. С тим у вези, овде неће бити речи о трећој књизи, *Пеичаник*, која стоји као саставни део *Породичног циклуса* Данила Киша, јер у *Пеичанику* није конкретно предочен однос између оца и сина.

Већ сам наслов *Повраћак Филипа Латиновића* садржи основну тему романа, повратак на место одакле потиче Филип Латиновић. Повратак представља загладаност у прошлост, у место где настајемо. Андреас Сам вратиће се у Улицу дивљих кестенова, у којој ће покушати да сагледа своје детињство како би дошао до јасније слике о свом оцу, а самим тим и о себи. И за Филипа и за Андреаса детињство представља *ране јаге*. Филип се након двадесет и три године враћа у своје родно место. И већ почетак романа подсећа нас на Кишову причу *Улица дивљих кестенова*. Филип види улицу у којој се играо као дете, а у којој је сада градилиште озидано „као човек високим зидом”. Слика озиданог дечака подсећа на слике легендарног узиђивања жртве. Кућа у Бемовој улици, у којој је живео Андреас, срушена је, а на месту где је било Андијево узглавље израсла је јабука. Сличном техником и један и други писац представљају места на којима су одрасла два мушкарца, која се враћају на почетне позиције свог живота, како би јасно дефинисали питање властитог „Ја” и његову позицију у свету. Битна обележја тих места заменили су нови предмети или су пак израсла стабла, а њихова детињства остала су узидана или укоренењена у места на која се враћају као одрасли људи. Асоцијације ће обојати развијати филм детињства, док ће и једног и другог дефинисати исти придев. Филипа ће више пута у роману одредити или придев „сам” или именица „самоћа”, док придев „сам” стоји као апсолутна ознака Андреасовог субјекта, већ садржан у његовом презимену Андреас Сам. Филип сматра да име није инстанца која дефинише човека, због своје плитке конвенционалне грађанске мере. Андреаса име пак дефинише јер упризорује његову самоћу. Андреас познаје свог оца, стога може и да се препозна у имену. Филип нема осећај припадности свом породичном имену, те га и не сматра важним.

4. Тражење идентитета

Након губитка способности да се изрази кроз уметност, сликар Филип Латиновић враћа се у завичај. Немогућност да јасно види боје на симболичком плану представља уметника који више не може да ствара, али и губитак јасне слике света. Боје које се упризорују Филипу су мутне и сиве. „Мутно је главна одредница грађанске умјетничке непотпуности”⁵ Филип своју „непотпуност”

5 Мирослав Крлежа (1963) у свом програмском тексту *Предговор Подравским мошћивима Крсте Хеџедушића* из 1933. године говори о мутности и да је мутно главни атрибут којим се може описати грађански сталеж. Први сликар кога наводи је фра Анђелико, а нејасно, колебљиво и мутно су особине грађанског које Крлежа критикује.

препознаје у питању ко му је отац. Филипов отац умро је када је Филип имао две године, и „Тај Филипов тајанствени отац стајао је над Филипом и његовим дјетињством као сјена пред којом је годинама стрепио” (Крлежа 1966: 22). Једине доказе постојања оца представљају слика из „баршунастог албума” и очев гроб. Гроб Филиповог оца јесте континуитет Филиповог „Ја” у које сумња, али та сумња постоји јер Филип не зна ни где је гроб, ни да ли у њему заиста лежи његов отац. Он не зна ко му је отац, зна само да очев гроб негде постоји. Дакле, Филип зна да континуитет његовог „Ја” негде постоји, те мора да га тражи и ископава као археолошко налазиште. Слично ће и Андреас Сам у *Пеишчанику* реконструирати слику света из једног очевог писма које ће стајати као „људска кост” из које ће јунак креирати целокупну историју свог оца (Делић 1997: 228).

И један и други јунак ствараће слику о оцу кроз фрагменте, склапањем дела која имају о својим очевима и о детињству. Оно што ће креирати Андијеву слику о Едуарду Саму, јесу важни предмети које је Е. С. користио: црни шешир, штап, наочари, а особито важан предмет имаће и Писмо Олги које је Е. С. писао. Из неколико различитих предмета Андреас ће покушати да оживотвори „мртвачки сандук” свог оца.

„Улазимо у воз са својим смешним пртљагом, вучемо са собом чергу свога луталаштва, жалосну прђију мог детињства. Наш историјски кофер, сад већ огуљен и с копчача које сваки час попуштају са зарђалим праском, као стари пиштољи-кремењаче, испловио је из потопа сам и пуст, као мртвачки сандук. У њему сад леже само жалосни остаци мог оца, као у урни пепео: његове фотографије и документа.” (Киш 1989: 96)

у коферу је, дакле, доказ да је Е. С. његов отац, да постоји, а то је једина константа која је неопходна како би конституисао свој идентитет. Тражење доказа детерминисано је очевим питањем упућеним Андију: На основу чега Анди тврди да је Е. С. његов отац, има ли доказе? Тако ће Анди ископати доказе очевог постојања како би могао да утемељи сопствено „Ја”. У тренутку када му отац, који је оболео од психозе, говори да није његов отац, релативизује целокупно Андреасово биће и његов идентитет, а наизглед једноставним питањем којим тражи да му објасни на основу чега тврди да је његов син, Е. С. подстиче Андреаса да потражи одговоре о својим прецима, својим наследним особинама, својој позиционираниости у породици и свету. Тако ће Андреас бити у непрестаном тражењу доказа о властитом идентитету које би приложио оцу. Млади Андреас није у могућности да схвати да је отац душевно оболео и да је такво питање само резултат његовог лошег душевног стања. Разумевање оца и разумевање очеве болести довешће и до разумевања сопственог идентитета и разрешења питања, али да би до тога дошао, Анди мора да сакупи читав низ докумената којима би то себи могао да објасни. И када је отац био физички присутан, он је био емоционално веома далеко од Андреаса.

Због свих збивања са оцем, Андреас је запао у стање губитка апетита, хистерије и дијареје која је последица страха. Начин на који је Андреас соматизовао своја осећања наследио је од оца.

И Филип Латиновић ће слику свог детињства развијати преко фрагмената које ће спајати у једну велику слику о свом идентитету. Најпре, Филипово сећање на детињство садржи један велики параван у мајчиној трафици. Филипу ће се слике света разлагати на детаље и подсећати на мозаик, а вероватно на баш онај мозаик слика залепљених на паравану у мајчиној трафици, на којима је могао да види различите слике које су му се у машти оживљавале и које су представљале замену за ружно и болно детињство, за оно детињство које ће проузроковати

да се Филип осећа као „неодређени нетко”. Начин на који Филип покушава да се одреди исти је као и Андреасов, преко докумената. Најпре ће покушати да отвори „тајанствену књигу”, односно баршунасти албум у ком је веровао да се крије фотографија његовог оца. И сам назив „баршунасти албум” упућује нас на Киша. Филипу је свет баршунaстог албума тајанствен, и током радње романа, он је веровао да му је отац мртав, а да о његовом постојању стоји доказ у албуму. Филипов отац јесте физички присутан, али Филип и даље не зна ко је његов отац. Слично је и са Андреасом Самом, чији је отац такође присутан, али само на нивоу пуке физичке присутности. Филип ће о свом оцу, жупнику, сазнати из кутије са његовим реликвијама, у којој су различити исечци из новина и различита документа. Из жупникових реликвија сазнајемо о Филиповој предисторији. Поступак тражења оца и идентитета готово је истоветан у прози Данила Киша и Мирослава Крлеже. Синови реконструишу читав један свет фигуре оца кроз материјалне остатке које они, очеви остављају за собом. Први доказ који Филип налази о свом оцу је слика на надгробном споменику, човека који није његов биолошки отац. Андреас о свом оцу сазнаје из докумената из кофера који за њега представља Нојеву барку. То је и за Филипа и за Андреаса читав један свет који израња из потопа. Филипово детињство и живот одредиће неистина коју има о идентитету свог оца. Погрешна загладаност у слику човека који му није отац проузроковаће нестанак способности да слика и живот ће примити боју и облик фотографског негатива. Како би негатив био развијен, неопходно је да зна одакле потиче.

5. Мит о стварању света

Питање фигуре оца несумњиво је прича о идентитету, али с друге стране, трагање за очинском фигуром отвара причу о постанку света.

Крлџина скоро опсесивна тема јесте положај уметника и његова потрага за идентитетом. Други наративни ток у роману *Повраћак Филипа Лајиновића* заузима Филипов покушај да себи врати сликарски дар. Његова интенција је да наслика метафизичког Христа, оног који је васкрсао победивши дух и тело. Уметничко дело које ствара Е. С. јесте „Ред вожње железничког, аутобуског, бродског и авионског саобраћаја”, а у том величанственом рукопису, према Андреасовим речима, били су сви градови, сва копна, сва мора и сва небеса. Због тог „месијанског” реда вожње, морали су да се иселе из Улице дивљих кестенова. Али очев „Ред вожње” пружао је свеобухватност света. С друге стране, отац је имао цигарете марке „Симфонија”. Погледамо ли мало дубље у симболику тог назива и колики значај он има за Андија, можемо упоредити са реченицом Густава Малера: „Симфонија треба да буде као прича која садржи цео свет”. Сагледамо ли на тај начин, питање идентитета и питање фигуре оца која је кључна за грађење идентитета сина лако се може транспоновати на слику постанка света. Андреас кроз Мит о Потопу покушава да објасни своје порекло, док Филип покушава да кроз своје укореење у завичај и породицу врати своју способност да слика и види боје како би могао да наслика Бога Сина. И код Киша и код Крлеже уочавамо свест о историји човека и Земље Киш долази до тачке када настаје свет, и тај настанак реконструише копајући кост која ће дати одговоре о том постању. Писмо Е. С. и кофер са његовим стварима одредиће његов син као Мит о Потопу, као мит о свету који је постојао, а Андреас сада држи само његове посмртне остатке. Међутим, баш приповетка „Из баршунaстог албума” на својеврстан на-

чин продужава живот Е. С-а. Андреас ни у једном тренутку неће прихватити очеву смрт, већ ће говорити о његовом нестанку. Дакле, свет Едуарда Сама је свет који је нестао и који треба изградити из једне кости која је остала. Крлежа пак говори о периоду од пре осамнаест милиона година, када је човек стао на две ноге, предочавајући колико је дуг период човековог живљења на Земљи и шта је човечанство урадило у том периоду.

Повежемо ли две слике, једну из *Породичног циклуса* и једну из *Повраћка Филипа Латиновића*, лако можемо говорити да је питање идентитета човека уједно и питање о човековом постојању на Земљи и његовом настанку. Уколико је отац тај који у својој руци држи свеобухватно месијанско дело „Ред вожње” и „причу која у себи садржи све”, онда је разрешење питања о оцу и о његовом постојању заправо и разјашњење запитаности над начином настанка света. На исти начин питање очевог идентитета и спознаја ко је отац једног уметника, донеће Филипу Латиновићу дар којим ће разумети и насликати метафизичког Христа. Христ је према Филипу једини мост који води човека до његовог очовечења. Слика субјекта о самом себи након што разреши питање о свом оцу и његовом идентитету донеће истовремено и јаснију слику о постанку света. Учили смо да Андреас Сам и Филип Латиновић слажу своју слику о оцу на основу фрагмената које имају, проналазећи их у различитим документима. Мозаик који стварају о оцу упризорује ланковски термин оца који представља Закон. Андреас види „Ред вожње” свог оца као апокрифну књигу у којој се поновило чудо постања. Филип ће на крају романа остати у хаосом обележеном тренутку, у тренутку једног самоубиства, једног убиства и спознаје ко је његов биолошки отац. Разоткривање слике о оцу делује као разоткривање целокупног мита о свету. „Ископине” које налазе и Филип и Андреас представљају фрагменте историје њихових очева. Позиције на којима се налазе и Филип и Андреас јесу позиције неодређених субјеката који треба да одреде своје идентитете првенствено у односу на оца. Ни Киш, ни Крлежа не посвећују важност улози мајке у обликовању идентитета детета. Ту чињеницу можемо разматрати у односу на биографије оба писца. Едуард Сам је фигура душевно оболелог човека који представља заправо фигуру коју Андреас Сам треба да разуме. Такву фигуру оца тешко је разумети, баш због његове позиције непредвидљивог, душевно оболелог и посве одсутног члана породице. Како се син дефинише у односу на оцу, тако је Андреасу тешко да се дефинише јер је њему темељ на основу ког може себе да позиционира, потпуно измакао. Филип, такође, постаје свестан након двадесет и три године да је неопходно да пронађе сопствено утемељење. Због потпуне одсутности фигуре оца, Филип Латиновић вероватно апсолутно приступа јунговском обрасцу тражења оца у архетипским деловима оца, како би на неки начин створио себи слику о темељу свог идентитета.

Како је Данило Киш захтевао да се сопствена искуства пренесе у дело које се ствара, тако је у *Породичном циклусу* начинио историју сопствене породице и тиме је створио документ о сопственом идентитету. Велики утицај књижевних дела Мирослава Крлеже очитован је у великој теми која се појављује код оба писца, теми оца и сина. И за Филипа Латиновића, и за Андреаса Сама веома су важни визуелни и олфактивни подстицаји који ће и једном и другом књижевном јунаку помоћи да пробуде сећања на Бемову улицу, односно на Костањевац. Реанимације детињства помоћи ће им да створе фрагментарну слику о свом постојању и свом односу према одсутности очева. Обојица ће се ослањати на документа која остају за очевима, те ће тако створити два „истражна поступка” о свом пореклу и идентитету.

„Драматична точка у којој роман почиње јест супериорно одабрана коинциденција међусобно супротстављених немира јунакових: повратак физички и повратак психички, потрага за изгубљеним временом и за свјежином првих емоција (које, претежно, и нису емоције, него психичке трауме), необичан момент сумње у властиту личност и у властите стваралачке способности, и у исто вријеме дубока свијест о томе како би заправо требало сликати; а то, даље, у крајњој линији, за јунака овог повратка значи како би требало проживјети па да живот буде цјеловит, смислом испуњен, активан процес.” (Живанчевић 1985: 73)

Враћање у детињство које је обележено недостатком очеве фигуре и за Киша и за Крлежу представља непрестано мешање аутобиографије и имагинације. Милорад Живанчевић наводи да у роману *Повраћаак Филија Латиновића* то нису емоције него трауме које су извор Филиповог стваралаштва, слично томе уочавамо и наводе Марка Томпсона, који о Кишовом оцу говори: „Отац је Кишу био оно што је Даблин Џојсу, храброст Хемингвеју, а егзил Владимиру Набокову: подстицај стварању, а често и његова тема. Он стоји у срцу Кишових раних песама и помала се као кључна фигура у највећем делу његове прозе” (Томпсон 2014: 25). Иако први наводи описују књижевног јунака, а други аутора, јасно нам се упризорује опсесивна тема оба писца. Доводећи у везу биографије писца и одсуство очеве у детињству са ликовима у делима, јасно нам је да и Киш и Крлежа обрађују тему која представља њихове личне изворе душевних немира.

Литература

- Ахметагић 2005: Ј. Ахметагић, *Религиозност Едуарда Сама*, Трстеник: Књижевни сусрети Савремена српска проза 22.
- Вучковић 1986: Р. Вучковић, *Крлежина дела*, Сарајево: НИШРО Ослобођење.
- Делић 1997: Ј. Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, Београд: БИГЗ.
- Живанчевић 1985: М. Живанчевић, *Повраћаак Филија Латиновића Мирослава Крлеже*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Живот, литература: разговор Данила Киша и Габи Глајшмана. – Градац. 13/14: 76–77 (мај-август 1987) 6–18.
- Киш 1989: Д. Киш, *Рани јади*, Београд: БИГЗ.
- Крлежа 1963: М. Крлежа, *Предговор Подравским моћивима Крстје Хедегушића у: Есеји III*, Загреб.
- Крлежа 1966: М. Крлежа, *Повраћаак Филија Латиновића*, Сарајево: Свјетлост.
- Крлежијана*, 1993, Лексикографски завод Мирослава Крлеже, Загреб, <http://krlezijana.lzmk.hr/>
- Лакан 2013: Ј. Лакан, *On the names of the father*, Cambridge: Polity press.
- Томпсон 2014: М. Томпсон, *Извод из књиже рођених*, Београд: Clio.
- <https://www.6yka.com/cyr/novosti/miroslav-krleza-pise-danilu-kisu-5bd1a95e24d0c-cyr>
- <https://fenomeni.me/razgovor-sa-danilom-kisom-tema-kis/>

**PRESENCE OF THE ABSENCE OF A FATHER FIGURE IN THE WORKS OF
MIROSLAV KRLEŽA AND DANILO KIŠ**

Summary

This research comparatively analyzes works of Miroslav Krleža and Danilo Kiš by interpreting the figure of a father in works where both authors are expressing a peculiar absence of it. The goal of this research is to show how the presence, or rather absence, of a father figure affects the forming of a child's identity, and to explore in which way both authors approach the subject. Similarities and differences in approaching themes of childhood, the relationship between a father and a son, and the subject of a father figure will be shown in separate examples, *Porodični ciklus* by Danilo Kiš and *Povratak Filipa Latinovicza* by Miroslav Krleža. Using the psychoanalytic method, the research will review personal relationships of the main actor in the stories, as well as examine both authors' biographical details that could have had an effect in their approach when exploring the subject of the father-son relationship, and showing in which way the authors' biographies are incorporated in their works.

Keywords: father, son, childhood, Danilo Kiš, Miroslav Krleža

Miona R. Komatina

Гордана З. Богићевић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

ПОСТМОДЕРНО ИСПИТИВАЊЕ МОГУЋНОСТИ ПРИПОВЕДАЊА У КРАТКОЈ ПРИЧИ ПОЛА ОСТЕРА „БОЖИЋНА ПРИЧА ОГИЈА РЕНА”

Рад анализира „Божичну причу Огија Рена”, америчког аутора Пола Остера, из перспективе постмодерног поигравања формом и жанром и интертекстуалног отварања могућности приповедања. Ова кратка прича заживела је у три итерације: у дневном листу *Њујорк тајмс*, потом у филму *Дим* америчког редитеља Вејна Ванга, и коначно као илустрована књига у сарадњи с аргентинском уметницом Исол. Иако често сврстан међу „меке” постмодернисте, умерене експерименталности и питког стила, ова три различита третмана исте приповести омогућавају Остеру да одбаци формална ограничења и направи искорак ка другим наративним медијима како би промишљао однос наративе и живота, аутора/приповедача и читаоца/слушаоца, улогу и сврху приче и приповедања у животу појединаца и ширем друштвеном контексту. Циљ рада јесте да покаже како је Остерово испитивање (и подривање) традиционалних схватања приповедања, као и поигравање формалним могућностима не само одређујући елемент његове поетике већ и начин на који покушава да проникне у природу чина (и уметности) приповедања.

Кључне речи: Пол Остер, америчка књижевност, постмодернизам, метафикција, интертекстуалност, прича и приповедање

”Storytelling is always the art of repeating stories”

Валтер Бенјамин

Разноврсност књижевног и ванкњижевног стваралаштва америчког аутора Пола Остера сврстава га међу најзанимљивије појаве у постмодерној књижевности и култури у деценијама на прелазу XX и XXI века. Својеврстан заједнички именилац који обједињује његова разновродна интересовања јесте доследан став о важности приче и приповедања у нашим животима. Његово схватање приче и приповедања одређено је, с једне стране, човековом фундаменталном потребом за причама, а с друге, једнако снажним поривом за приповедањем. У разговору са Марком Ирвином (2013: 46), Остер ће приче назвати „храном за душу” и начином на који разумемо свет, што је разлог због кога не можемо живети без прича. У неколико наврата, експлицитно изјављује како за њега приповедање више није питање слободне воље, већ услов опстанка. Да бисмо задовољили своју потребу за причама, Остер тврди – не морамо само читати књиге јер су нам приче доступне и у другим медијима, попут телевизије и филма, стрипова и графичких новели, фотографија и слика, па чак и плес може приповедати причу. Зато се Остер током своје вишедценијске каријере опробао у различитим жанровима и наративним медијима, испитујући могућности које му они нуде. Штавише, Остер тврди како оно што покушава да постигне у својим приповестима јесте сасвим другачије од онога чему теже други аутори, те да би себе тешко могао сврстати међу романописце. Напротив, себе превасходно доживљава као приповедача.

1 astijanaks@yahoo.com

Овакво одређење има далекосежне последице на формалне аспекте Остеровог стваралаштва. „Прича ми је увек прва на уму и све остало се мора жртвовати зарад ње. Сви елегантни, пасуси, сви необични детаљи [...] ако нису заиста битни за оно што покушавам да изразим, онда им ту нема места” (Малија 2013: 11). Задатак приповедача јесте да исприча приповест коју публика, слушаоци и читаоци, желе да саслушају. Отуда и специфичан квалитет Остеровог приповедног израза који, с једне стране, одликује питањем стил, а с друге избегавање екстремног формалног експеримента. Како С. Ђоћа (2012: 644) сажето запажа, „чак и када су изразито метафиктивна, дигресивна или комплексна, Остерово дела се лако читају”. Разумљив и elokвентан стил, дијапазон препознатљивих постмодерних приповедних поступака, као и релативно постојан тематско-мотивски комплекс који се изнова испитује у сваком новом делу, различити критичари сматрају или квалитетом или ограничењем Остерових дела, те отуда и необично подељена рецепција и вредновање његовог стваралаштва у критичкој и академској јавности.

У светлу ових разматрања, „Божихна прича Огија Рена” посебно је интересантна јер осветљава Остерову спремност да направи искорак ка другим наративним медијима и да сопствена дела реинтерпретира кроз сарадњу с другим уметницима. На тај начин приповедање постаје колективан подухват, али и својеврсна игра у којој се отварају бројне приповедне и интерпретативне могућности, испитује сам стваралачки процес, а и истовремено и промишљају ограничења и могућности формалног експеримента.

1 „Божихна прича Огија Рена”, Пол Остер, *Њујорк тајмс*

Своју прву кратку причу Остер је написао по наруџбини. Мајк Левитас, уредник оп-ед странице *Њујорк тајмса*, дошао је на необичну идеју да у божићном издању ових дневних новина објави кратко прозно дело и понудио је Остеру да се прихвати тог задатка. Иако је до тог тренутка иза себе већ имао знатан књижевни опус који је садржао и прозу и поезију, есеје, преводе, и аутобиографско-меоарска дела, Остер се никада пре није опробао у форми кратке приче. Ипак, по сопственом признању, Левитасова субверзивна идеја да објави фикцију у дневном листу посвећеном извештавању чињеница о свакодневним дешавањима у Америци и свету, била му је веома интересантна, тим пре што овај лист у својој дугој историји никада до тада није објављивао фикцију. Тако је на Божић, 25. децембра 1990. године у *Њујорк тајмсу* објављена „Божихна прича Огија Рена”.

Иако је формат кратке приче представљао нов изазов, Остер ипак није желео да напише конвенционалну божићну причу. Традиционално, божићна прича је пригодан текст који илуструје вредности којих се хришћански свет присећа и обнавља прослављајући Христово рођење: добру вољу међу људима, праштање, дарежљивост. Из истог разлога, често обрађује мотив сагрешења и искупљења, али у широком тематско-мотивском распону који прикрива религијске конотације, почев од вољне или наметнуте немогућности да се учествује у празничном духу и вредностима које он отеловљује, до постепеног повратка и прихватања обично у окриљу породице или шире заједнице. Посебан нагласак ставља се на заједништво и блискост, те су божићне приче често усредсређене на породицу и породичне вредности. Међу најпрепознатљивијим и најутицајнијим примерима овог формата свакако је *Божихна бајка* Чарлса Дикенса, која је у великој мери допринела установљавању тона и конвенција приповести које су уследиле, чак обликујући културолошке обрасце понашања тј. начине на који се Божић про-

славља у англо-америчком говорном подручју². Такође, може се закључити да управо сакрална компонента имплицитно присутна у свакој божићној причи врши знатан утицај на формалне и тематске аспекте ове приповедне форме.

„Божићна прича Огија Рена” већ својим насловом успоставља интертекстуалну везу с наведеном приповедном традицијом. Међутим, приповест која следи и јесте и није божићна прича; посредни је постмодерни текст у коме се преиспитују како конвенције жанра, тако и сам приповедни процес. За Линду Хачион (1988: 3), то је управо фундаментална одлика постмодернизма, „контрадикторног феномена који употребљава и злоупотребљава, установљава, потом подрива, управо оне концепте које преиспитује”. Она зато сматра пародију савршеном постмодерном формом јер истовремено инкорпорира и преиспитује оно што пародира. И у Остеровим приповедним поступцима проналазимо јасне елементе ироније и игре које Хачион сматра саставним делом постмодерне пародије; међутим, његов превасходни циљ није успостављање критичке дистанце која из њих произилази. Оно на шта указује током разговара са Џозефом Малијом (2013: 7) о својој новели *Град од сџакла*, једнако важи и за „Божићну причу” – Остер покушава да употреби „одређене жанровске конвенције како би своју приповест усмерио ка сасвим другачијем исходу”. У том погледу, Остер себе доживљава као аутора који наставља традицију књижевних претходника попут Сервантеса или Бекета, који су такође као оквир својих дела користили традиционалне приповедне форме – Сервантес романсу, а Бекет водвиљ. Свима је заједничко да полазе од конвенције, али не дозвољавају да их она ограничава или усмерава, како формално, тако и тематско-мотивски. Остерово поигравање традиционалном формом и њено препакивање није трагање за „новом формом”, већ почива у уверењу да ће „оно што се мора исказати створити сопствену форму” (Малија 1984: 5). У томе се унеколико исказује његов афинитет према Лиотаровој идеји рефлексивног естетичког суда. За француског филозофа постмодерним уметничким делима „у принципу не владају унапред установљена правила и не могу се просуђивати према одређујућем суду, применом датих категорија” (в. Малпас 2003: 110), већ она морају трагати за сопственим правилима³. Остера првенствено занима процес грађења приче, како и да ли се може испричати божићна прича, и шта тај процес открива о природи приче и приповедања. Критичар Делфина Летор (2011: 1) такође сматра да је Остеров кратка прича „испитивање процеса књижевног стварања”, као и да се овај процес може пратити „у суптилној игри сусрета и размена између писца (наратора) и приповедача/фотографа (Огија Рена)”.

2 Критичар Гордон Слето (2000: 130–131) посматра божићну празничну сезону у Америци као религијски, културни и комерцијални феномен на међи религијског обреда и прославе као културне праксе. За одређену групу људи, Божић је важан искључиво као религијски догађај, за другу то је искључиво културна пракса, док за разне друге групације може бити углавном или делимично религијска или културна пракса. Услед ове неодређивости, и осцилације између полова религијског и секуларног, колективног и личног, ритуалистичког и партикуларног, он Божић сматра инхерентно постмодерним феноменом.

3 Теоретичар Бил Редингс (1991: xxiv) сматра рефлексивни суд окосницом Лиотарове естетичке, етичке и политичке мисли. Он наводи како се код Лиотара рефлексивно просуђивање увек односи на појединачни случај и одвија без унапред постојећих правила или критеријума, већ да правила настају у самом стваралачком процесу *експериментисањем*. Такође, суд који настане као резултат овог процеса и сам је подложен рефлексивном просуђивању тј. не може постати принцип или конвенција на коме се заснива просуђивање у неком дугом појединачном случају. Слично промишљање у погледу приповедног процеса Остер износи у разговору с редитељем Вимом Вендерсом (2017: 28): „Иако сам написао многе књиге, сваки пројекат је нов. Сваки пут када започнем нову књигу, морам себе да научим како да то урадим... То није нешто што сам унапред испланирао или на шта могу да одговорим. Одговоре проналазим док се тиме бавим”.

У „Божићној причи”, писцу по имену Пол, уредник *Њујорк тајмса* упућује позив да напише кратку причу која ће на Божић бити објављена у новинама. Пол прихвата овај задатак, али се одмах суочава с проблемом како написати, не само кратку причу, већ кратку божићну причу која није још једна у низу лицемерних „бајки за одрасле”. Помоћ му понуди његов познаник, Оги Рен, продавац цигарета из мале продавнице у комшилуку, који обећа да ће му испричати најбољу божићну причу икада. Пре много година, једног летњег дана, Оги у својој продавници затекне младића како краде ствари. Младић побегне, али му приликом бекства испадне новчаник. Оги се сажали над младићем и не пријави га полицији, а после неколико месеци, за време божићних празника које проводи сам, одлучи да му лично врати новчаник. На адреси, врата му отвори бака Етел, стара и слепа Афро-американка која га, на његово изненађење, помеша са својим унуком. Иако је прилично сигуран да бака Етел зна да он није њен унук, али пошто се она понаша као да заиста верује у то, и Оги настави да се претвара, па заједно проведу празник угодно ћаскајући уз вечеру. Пре него што оде, Оги сврати до купатила где затекне нагомилане фото-апарате за које одмах претпостави да их је украо и код слепе баке сакрио њен унук и из непознатог разлога понесе један фото-апарат. Када се после неколико месеци предомисли и одлучи да врати фото-апарат, бака Етел више не живи на адреси, вероватно је преминула. Оги временом почне да користи фото-апарат – његов дугогодишњи уметнички пројекат јесте да сваког јутра у исто време, са истог места фотографише улицу у којој се налази продавница. Током година, Оги је снимио хиљаде фотографија које хронолошки слаже у албуме, а Пол је имао прилику да их разгледа и да се увери у њихову уметничку вредност. Тако је Оги испричао несвакидашњу божићну причу за коју тврди да је истинита, али Пол не може да се отргне утиску да је Оги – локални шаљивџија и паметњаковић – све измислио.

„Божићна прича Огија Рена” у први план ставља причу и приповедање. Окосницу приповести чине двојица протагониста који се баве приповедањем: Пол је професионални писац, а Оги Рен, приповедач-аматер. Потом, радњу покреће питање како написати/исприповедати причу, а њен централни део такође чини – прича. Критичар Линда Колинж-Жермен (2013: пара 5) сматра да је истицање приче и приповедања постигнуто и захваљујући приповедном поступку оквирне/уметнуте приче, а с тим виђењем се слаже и Гордон Слето (2000: 141–142), који наводи како приповедни поступак уметања онемогућава читаоца да утврди истинитост или неистинитост наведених тврдњи јер је немогуће са сигурношћу раздвојити наративне слојеве – немогуће је потврдити да ли је Огијева прича о новчанику, баки Етел и фото-апарату истинита, јер нам наратор Пол већ на почетку каже да није користио његово право име, па све што за тим уследи постаје упитно. На нивоу екстрадијегезе, долази до проблематизовања онтолошке границе фиктивног и фактуалног јер нас хомодијегетички наратор Пол наводи да га поистоветимо с личношћу Пола Остера, аутора „Божићне приче”. Остер каже: „Пошто је прича требало да се појави у новинама, желео сам да у највећој могућој мери приближим реалност и фикцију, да побудим извесну сумњу у свести читаоца да ли прича јесте или није истинита” (Инсдорф 2013: 61). Сумња у истинитост приче на интрадијегетичком нивоу додатно се усложњава нагвештеном могућношћу да је Оги можда све измислио. На метадијегетичком нивоу Огијева прича однос стварности и фикције испитује се кроз мотив игре претварања између баке Етел и Огија: бака Етел га запиткује о његовом животу, који је заправо живот њеног унука, а Оги јој узвраћа „стотином лепих прича” од којих

су неке „истините” (Оги заиста ради у продавници), док су друге „измишљене” (Оги каже како ће се ускоро оженити, али знамо да је самац). У својим причама он преплиће аутобиографске елементе на исти начин на који то ради Остер у својој приповести, па Огијева прича постаје коментар, на метафиктивном нивоу, о аспектима стваралачког процеса. Интересантно је да Оги своје одговоре на бакина питања назива причама, што оне и јесу, јер се не односе на „стварног”, унука, већ на унука који је наративна конструкција, као што је уосталом наративна конструкција и претпостављена животна прича коју Оги замишља на основу садржаја новчаника и која га спречава да пријави младића полицији. Унук постаје и дословно и метафорички неухватљив и на метадијегетичком и интрадијегетичком нивоу.

Оги је један у низу протагониста из Остеровог опуса који су приповедачи или то постају сплетом околности. Критичар Џозеф Вокер (2002: 416) запажа како већина Остерових протагониста пролази сличан пут: живот који воде коренито се мења захваљујући слепој случајности, а управо та промена и све што се последично дешава постаје повод приповедању. Неочекиване околности, захваљујући којима долази до свог фото-апарата, постају предмет Огијеве приче, међутим, Оги се као приповедач остварује и у другом наративном медију. Додатни уметнути наратив јесте прича о Огијевом дугогодишњем фотографском пројекту. Док прелистава албуме, Пол у почетку види „непрекидни делиријум излишних слика” (Остер 2003: 111) и тек када га Оги упозори да пажљивије сагледа, на први поглед, исте фотографије, схвата да албуми приповедају причу о времену забележену кроз суптилне промене у окружењу и људима који свакодневно у њему обитавају. И Полова прича о Огијевој пиктуралној приповести о времену постаје ауторефлексивни коментар о различитим аспектима приповедног процеса. С једне стране, одражава се Остерово уверење да могућност приповедања у различитим наративним медијима попут књижевности, стрипа, филма, или фотографије заправо представља одраз фундаменталног људског порива за причама. С друге стране, уметнути наратив илуструје и тренутак остваривања приповедачког потенцијала који нам је свима инхерентан. Остер каже: „Верујем да је свет испуњен причама, да су наши животи испуњени причама, ли да их само у одређеним тренуцима можемо видети или разумети” (Ирвин 2013: 42). Оги успева да реализује свој приповедни потенцијал тако што се „постави у мајушном кутку света и учини га својим, стражарећи у простору који је изабрао за себе” (Остер 2003: 112). Мотив усамљеног приповедача/писаца надвијеног над белином празног листа у закључаној соби, типичном за Остеров опус, у „Божићној причи” транспонован је у Огија Рена, неупадљивог фотографа-аматера с објективом у руци у подједнако изолованом и мукогрпном стваралачком процесу који изискује године самодисциплине и пожртвовања. Коначно, Полова приповест такође посредно указује на улогу читаоца/слушаоца, и осврће се на рецепцију уметничког дела.

2. Дим, Вејн Ванг и Пол Остер

Остерову кратку причу у *Њујорк шајмсу* прочитао је амерички редитељ Вејн Ванг, коме се учинила добрим предлошком за филмску адаптацију. Ступио је у контакт с Остером, који је такође ценио Вангов дотадашњу уметничку продукцију, те су на основу узајамног интересовања започели рад на играном филму *Дим*, представљеном публици 1995. године.

У разговору са Анет Инсдорф (2013: 53) Остер прави разлику између ова два медија истичући димензионалност филма, чињеницу да су посредни „слике пројектоване на зид, симулакрум реалности”, које наводе да их посматрамо као „стварне”, иако то нису. Књижевност је, напротив, тродимензионална, односно захтева имажинативно улагање читаоца који реконструише наративни свет. Упркос употреби различитих техника и средстава, услед чега настају разлике у рецепцији, оба медија могу успешно приповедати приче. Штавише, Остер посебно цени редитеље који не дозвољавају да филмске технике засене приповедање. Најбољи међу њима, тврди Остер, „приповедају своје приче с пажњом и стрпљењем најбољих романописаца” (Инсдорф 2013: 53). У Вејну Вангу Остер је пронашао сарадника који дели његову заокупљеност причом и приповедањем. Филм је снимљен по сценарију који је, уз честе консултације с Вангом, написао Остер. Његова улога се није тиме завршила, већ је активно учествовао и у пост-продукцији. Стварање филма, почев од писања сценарија, снимања, до склапања и монтаже били су колаборативан процес, пре свега Ванга и Остера, али и осталих чланова глумачке и филмске екипе који се одвијао, како Остер спремно признаје, у атмосфери једнакости, поштовања и узајамног уважавања. Управо колаборативна природа рада на филму, оставиће трага и на реинтерпретацији „Божичне приче” у филмском медију.

Критичар Гордон Слето (2000: 129) указује да Дим, као адаптација „Божичне приче Огија Рена”, не покушава да буде веран писаном тексту већ се „укршта” с њим како би прокоментарисао изворну причу, али и променио њену перцепцију. Филмски наратив позајмљује од изворне приповести или јој је аналоган, услед чега су им значења слична, али су посредни веома различита уметничка дела. Линда Хачион запажа да термин адаптација, поготово када су у питању савремене екранизације књижевних текстова, обично има негативне конотације које се доводе у везу са изведеном природом адаптиране форме и неминовним упрошћавањем оригиналног извора. Делом је то последица њихове двоструке природе тј. чињенице да, иако су посредни аутономне уметничке творевине, истовремено отворено откривају своју повезаност с претходним текстом. Према Хачион (1988б: 9), адаптација се може сагледати тројачко: као производ који је отворено транспоноване другог дела, као стваралачки и (ре)интерпретативни процес, и као процес рецепције који је увек облик интертекстуалности. Адаптација се заснива на понављању, али понављању које није тек обична репликација, већ „самостални палимпсестски облик”.

Филмска адаптација усложњава наратив у односу на изворни текст увођењем неколико нових ликова чије се судбине и животи преплићу око локуса као што је Огијева мала продавница дувана у Бруклину почетком деведесетих година XX века. То омогућава филму да укључи јасну друштвено-политичку димензију разматрајући класне, расне и остале друштвене разлике, али и да задржи и даље развије етичке и естетичке теме проблематизоване у „Божичној причи”. Питер Букер (1997: 93) препознаје две главне приче: једну о Полу Бенџамину, писцу које је потребна прича и његовом познанику Огију, фотографу-аматеру који ће му помоћи – и другу, о Рашиду, младом Афро-американцу у потрази за сопственом породицом и уметником-сликаром у зачетку. Међутим, Бенедикт Мејон (2016: пара 4) указује на чињеницу да, иако филм уводи низ нових протагониста, многи од њих се могу у већој или мањој мери сматрати двојницима, те да су њихове приче варијације већ познатих етичких и естетичких дилема: игра претварања између Огија и баке Етел, присутна је и у односу Рашида и Пола Бенџамина, док

Рашидова торба с украденим новцем која прелази из једних руку у друге упућује на Огијев украдени фото-апарат. Исправније би било рећи да се филм састоји из мноштва малих наратива, самосталних или међусобно повезаних, који се непрестано смењују један за другим у процесу који Мари-Лор Рајан (1991: 175) назива „паковањем” прича⁴. На овај начин *Дим* постаје приповедни калейдоскоп у коме су приче и приповедање облик дијалогске размене на којој почива заједница. Х. А. Гонсалес (2009: 32) штавише тврди да је главна тема филмске адаптације значај заједнице и узајамних односа изграђених на дијалогу и причама које супротставља индивидуализму, хладнокрвном капитализму и глобализацији. Филм износи и критикује одређене појаве у друштву, али се истовремено и примарно усредсређује на причу и приповедање: причу као производ, а приповедање као стваралачки процес, и с њима повезана питања односа фикције и стварности, истине и илузије. Филм поставља питања о приповедању као колективном, кумулативном подухвату ауторефлексивно коментаришући процес развоја и реализације филма, али и процес наративног конструисања реалности.

Остер и Ванг су задржали најзначајније детаље „Божиће приче”, иако су знатно проширили сам оквирни наратив. Огијево и Полово познанство, као и Огијев уметнички пројекат приказани су у почетним сценама, док је прича о баки Етел и фото-апарату дата у виду епилога. Огијева прича је верно пренета у филм, тако што је сценарио безмало од речи до речи преузео текст објављен у новинама. У овој, за филм прилично дугачкој сцени Оги објашњава Полу како је дошао до фото-апарата. Занимљив је начин на који је сцена снимљена – док приповеда, Оги је у крупном плану, а камера се све више приближава, тако да је пред крај приповести скоро могуће „читати” причу са његових усана. Међутим, одмах након што се што се сцена заврши, прича се опет понавља током одјавне шпице у облику екранизоване црно-беле секвенце тако да долази до удвајања наратива, једног усменог и другог визуелног. Сценаријом је било предвиђено да се Огијево приповедање наизменично смењује с црно-белом филмском секвенцом, која би илустровала његову причу, али Остер наводи како се таква монтажа показала неуспешном. „Речи и слике су се сукобљавале”, каже Остер, „Привикли бисте се да слушате Огија, а потом, када би црно-беле слике почеле да се врте [...] престали бисте да слушате речи” (Инсдорф 2013: 59). Монтажа није успела да разреши овај проблем паралелних наратива: усмене приповести и приповести у визуелном медију. Уместо очекиване приповедне резонанце, дошло је до несагласја, те се на крају од таквог приказивања одустало. Црно-бела нема секвенца је потом дата као визуелни хиподијегетички *mise en abyme*, који с друге стране остварује и интратекстуалну везу с Огијевим црно-белим фотографијама. У овом поступку Х. А. Гонсалес (2009: 32) запажа занимљив метафиктивни парадокс на делу: с једне стране, слике постају речи, односно Огијеве фотографије се вербализују, док у обратном потезу, речи постају слике, па тако Огијева усмена приповест бива преточена у нему црно-белу филмску секвенцу. И Бенедикт Мејон (2016: пара 12) указује на метафиктивност црно-беле секвенце и наводи како Ванг и Остер њеном употребом заправо указују на сопствени креативни процес.

4 Рајан (1991: 175-200) преузима појам „паковања” из терминологије обраде података применом вештачке интелигенције која податке групише на два начина: гранањем и паковањем. Паковање је начин уређивања податка у коме се прво обрађује последњи додати елемент уместо првог у низу. Рајан овај модел примењује у наратолошкој анализи као алтернативу метафоре уоквиравања/уметања наратива.

Кретање камере у завршној сцени филма поставља Огија у позицију усменог приповедача, чиме се успоставља веза с усменом традицијом приповедања. Неки ранији елементи такође указују на ову везу: продавница у којој ради има одлике агоре, где се окупљају суграђани како би размењивали приче и искуства и расправљали о њима значајним питањима, док Оги заузима улогу посредника, али и приповедача из народа који сублимира традицију и културне обрасце и преноси их слушаоцима. Остер је још у разговору са Леријем Мекефријем и Синдом Грегори 1989. године навео да је усмена традиција приповедања извршила велики утицај на њега: бајке, приче браће Грим, *Хиљаду и једна ноћ*. Међутим, оно што га привлачи овим приповестима нису њихове структуралне одлике, нити усмену и писану књижевност посматра као бинарне опозиције која неминовно једну од страна чини надређеном другој. Напротив, окренут је приповедној динамици насталој услед перформативности усменог казивања, проистеклој из чињенице да се усмена композиција увек изводи пред публиком. Ову одлику усмене књижевности примећују Скоулс и Келог (2006: 54) када кажу да многе усмене приповести откривају да су изведбе пред публиком чак и када су нам дате у писаној форми. С друге стране, многи изворно писани наративи опонашају усмене изведбе у томе да их доживљавамо као да су у питању усмене приповести. С тим у вези, Остер се посебно усредсређује и на специфичну итеративност усмене приповести. За разлику од писаног текста који је фиксиран исписаном речи на папиру, не постоје две истоветне усмене приповести чак и ако их изводи исти приповедач. Заправо, свако понављање приче захтева да она буде другачија од изведбе која јој је претходила, иако теме, мотиви, па и композиција остају исти, што управо видимо на делу прво, у филмској адаптацији „Божићне приче”, потом у филмској верзији Огијеве приче и њеном интратекстуалном односу с црно-белом секвенцом, али и интертекстуалном везом с првобитним текстом „Божићне приче”. Занимљив осврт на ову динамику представља и Остерово гостовање у програму НПР радија на божићно јутро 2004. године, којом приликом је слушаоцима прочитао управо своју „Божићну причу”⁵. Коначно, традиционални усмени приповедач супротстављен је аутору у модерном смислу речи јер представља својеврсног посредника између приче и слушаоца и не тежи да буде „извор” приче, нити њеног значења, те се његовим присуством у наративу имплицитно подрива ауторитет и преиспитује улога аутора.

3. „Божићна прича Огија Рена”, Исол и Пол Остер

Традиција илустровања и илуминације текстова изузетно је дуга и вредна пажње, забележена још при самим почецима писмености, а својеврстан врхунац достиже у живописаним средњевековним рукописима. Уметничка вредност и специфичан однос у који је ступала с текстом омогућили су илустрацији да опстане и да се развија и након појаве штампе па је проналазимо у издањима Шекспира, Милтона, док у романтизму илустрована издања доживљавају још већу експанзију. Данас, међутим, илустроване књиге се најчешће доводе у везу са дечјом књижевношћу или приповестима прилагођеним за дечји узраст, и врло ретко се могу наћи у књигама „за одрасле” или текстовима који претпостављају формиране читалачке вештине и унапредовалу читалачку компетенцију. Мера „озбиљности” неког књижевног дела неретко је пропорционална одсуству слика

5 NPR Author Interviews, Paul Auster: 'Auggie Wren's Christmas', Heard on All Things Considered, December 25, 2004, <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4244994> (звучни запис)

или цртежа на његовим страницама, а што су претензије издавача ка критичкој и академској рецепцији неког дела веће, то је и мања могућност да садржи илустрације. Повремено формални експерименти који укључују визуелне или пиктуралне елементе, попут оних Џона Барта или Рејмонда Федермана, изузетак су од овог неписаног правила, али и недовољни да се премости јаз између „озбиљне” писане речи и њеног „неозбиљног” пандана илустрације.

Издавачка кућа *Henry Holt and Co.* објавила је илустровано издање „Божјићне приче Огија Рена” у новембру 2004. године, почетком празничне сезоне у англо-америчком говорном подручју и до данас се ово издање обично може пронаћи у секцијама које нуде „празничну литературу”. За израду илустрација била је задужена аргентинска уметница и списатељица Марисол Мисента, познатија под мононимом Исол, добитница престижне „Астрид Линдгрен” меморијалне награде за дењу књижевност. Попут Остера, и Исол свој уметнички израз тражи у различитим медијима: музици, визуелним уметностима и књижевности. Као приповедач, Исол се определила да свој наративни израз гради у визуелном тј. да своје приповести реализује кроз цртеже сведене форме и богатог колорита које унеколико подсећају на дење радове, те њен приповедни опус у највећој мери чине сликовнице и стрипови (графичке новеле). Исолина дела, било да су у питању самостални или радови настали у сарадњи с другим ауторима, ослањају се на специфичну динамику насталу у садејству речи и слика коју критичари Робин Варнум и Кристин Гибонс (2001: xiv) сажето објашњавају на следећи начин: „Слике утемељују речи [и] дају контекст речима. Такође, дају подтекст, чиме се вербалне поруке компликују [...] Речи заузврат обликују начин на који посматрамо слике”. Говорећи о изради сликовница, Исол (2018) наводи да ужива у игрању речима и сликама, те запажа како „начин на који се комбинују ова два језика остварује огроман распон значења и могућности”. Илустровано издање „Божјићне приче Огија Рена” садржи текст Остерове кратке приче у интегралном облику објављеном 1990. године, упоредо уз Исолине илустрације чиме се, како је и сама уметница приметила, отварају нова значења и приповедне могућности и остварује интересантна наративна динамика писаног текста и динамичних, визуелно упечатљивих слика.

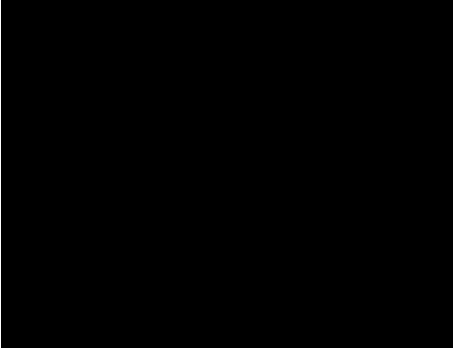
Ова наративна динамика с једне стране је утемељена у ономе што критичар Нелсон Гудман (1980: 105) назива инхерентном наративношћу слика. Гудман (1980: 105) разматра, између осталих, ренесансну слику из 16. века, *Преобрађење Светиога Павла*, Питера Бројгела Старијег и запажа како слика не представља неко догађање, већ тренутно стање. Слика, услед своје статичности, доминантно потенцира просторни однос који је у супротности с претпостављеном темпоралношћу приче и приповедања. Међутим, Гудман (1980: 105) такође запажа да упркос томе Бројгелово дело приповеда причу и то на изузетно упечатљив начин који посматрача нагони да заборави да је и сама слика, и све што она приказује, статично, залеђено у једном тренутку у времену. Иако је слика „безвремена”, не поседује редослед догађања, те се самим тим не може говорити ни о неком редоследу приповедања, прича јесте имплицитно исприповедана јер се тренутно стање представљено на слици имплицитно контекстуализује оним што се десило пре и оним што ће се одиграти после тог осликаног тренутка. А оно што је имплицитно исприповедано подразумева одвијање током времена, те на тај начин долази до „превођења просторног односа у темпорални” (Гудман 1980: 105).

Гудман (1980: 105) потом разматра *Причу о Психу*, слику ренесансног уметника Јакопа дел Селаја, у којој је ефекат темпоралности постигнут истовременим

присутвом Психе у различитим сегментима платна, где се управо та разлика у просторном позиционирању интерпретира као темпорални однос између представљених догађаја, односно као наративна секвенца. Ово дело успоставља редослед приповедања попут писане приповести, и практично се повинује лингвистичкој конвенцији (Гудман 1980: 105) тј. писана или усмена приповест о Психодиктира редослед реализације пиктуралне секвенце.

У илустрованом издању „Божјиње приче Огија Рена” илустрације и писана приповест ступају у однос узајамне рефлексије, али и рефракције. Остерова приповест одређује редослед цртежа тако да они кореспондирају текстуалном предлошку. Међутим, илустрације истовремено проблематизују писану приповест тиме што граде сопствени наратив који јој је комплементаран, али и супротстављен. Имплицитна наративност појединачне илустрације антиципира, али и подрива писани наратив, док писани наратив успоставља приповедна очекивања која цртеж потом испуњава или изневерава. Однос писане приповести и пиктуралног наратива јесте однос међузависности, али и агонистички однос, у коме се наративи преплићу и такмиче за првенство рецепције.

Други важан елемент наративне динамике илустрованог издања почива на чињеници да Исолини цртежи нису тек „илустрације”, једнозначно схваћен одраз Остерове приповести, већ засебна актуализација. Исол (2018) не само да приказује, већ и интерпретира Остерову приповест, даје сопствено читање приче и поиграва се различитим перспективама како би „замислила различите начине на које могу осећати, видети, разумети себе и друге”. На то указују бројни визуелни елементи попут ликова Огија, Пола и баке Етел који су осликани минималистички, безмало монохроматски, односно примарно црним мастилом на белој подлози, уз незнатне покушаје сенчења и ефекта тродимензионалности, наспрам живих боја и предимензионираног мизансцена позадине, чиме се укида њихова индивидуалност и тежиште помера ка универзалности, ка њиховој представи као „свакога” или „било кога” (Слика 1). Посебно је занимљив начин на који се илустрације поигравају наративним нивоима постављајући ликове – папирне лутке у простор испуњен предметима попут писаће машине или луле положене на радни сто, тако да се у једном тренутку екстрадијегетичка стварност огољава пред нама: Пол седи на типкама писаће машине, Огијева продавница је кутија цигарета, а Бруклин – бележница црног повеза. Свет у коме се одиграва Огијева прича по свему судећи јесте радни сто скривеног аутора о чијем присуству сведоче похабани предмети (Слика 2). Неки од тих предмета, попут писаће машине и бележнице, експлицитно указују на Пола Остера, аутора, и тиме га увлаче у приповедни свет пиктуралног наратива проблематизујући онтолошку границу између фикције и реалности, док грађење приповедног света-мизансцена од свакодневних предмета нуди и суптилан метафиктивни коментар о стваралачком процесу.



Слика 1. Пол Остер и Исол, *Божићна прича Огија Рена*, Faber and Faber, 2014, стр. 6



Слика 2. Пол Остер и Исол, *Божићна прича Огија Рена*, Faber and Faber, 2014, стр. 18

И мотив игре претварања у Исолином пиктуралном наративу поприма додатну димензију јер не само да је присутан на интрадијегетичком нивоу Огијеве приче већ и на екстрадијегетичком нивоу где су папирне лутке „прави” људи, као што је радни сто – Бруклин, или кутија цигарета, продавница. Овај мотив је потом и продубљен самим визуелним квалитетом илустрација, који с једне стране претендује на једноставне форме дечјих радова, а с друге представља својеврсни омаж *ready-made* уметности тј. уметности „готових предмета”.

Исолина пиктурална интерпретација поиграва се Остеровим наративом и тиме што му ускраћује првенство у перцепцији: рецепција слике или илустрације тренутна је и непосредна за разлику од рецепције писаног текста који захтева време да би се савладали редови речи исписаних на папиру. Ова особеност визуелног омогућава да се Исолин наратив наметне као примарни, коме следи писани текст, чиме се подрива ауторитет Остера као аутора, али кроз повратну спрегу оба наратива, и Исолин ауторитет.

Илустровано издање „Божићне приче Огија Рена” непрестано осцилира између полова писаног и пиктуралног, али их и обједињује и своју приповедну снагу црпи из њихове синтезе. Поигравање могућностима приповедања потврђује статус Остерове кратке приче као постмодерног текста, ауторефлексивне метафикције која „свесно указује на себе док покушава да укаже на свет” (Меклахлин 2004: 58). Чини се да Остера привлачи наративна динамика писане речи и слика с обзиром да је испитује и да јој се враћа и у „Причи о мојој писаћој машини” (2000), насталој у сарадњи са сликарком Семом Мерсером, или у завршном поглављу мемоарског *Извештаја из унутрашњости* (2013), једноставно названог „Албум”, а на познат начин и у адаптацији новеле „Град од стакла” (1994) Пола Карасика и Девида Мацукелија у медију графичке новеле.

4. Закључак

Остеровој неконвенционалној и несентименталној „Божићној причи Огија Рена” у њене три итерације полази за руком да одговори на захтеве традиције, испричавши приповест афирмативног тона, која илуструје бољу природу човека и улива наду. Тон и порука приповести на најбољи начин илуструје празнични дух праштања, дарезљивости и заједништва, али су стереотипне представе о Божићу сасвим преокренуте. Све три итерације обилују парадоксима, необичним прекретима и добром дозом ироније, где лагање и крађа постају облик дари-

вања, а претварање начин остваривања искрене међуљудске блискости, чиме се наратив поиграва конвенцијама, како онима које доводимо у везу с празничним духом и Божићем као религијско-културним догађајем, тако и приповедним конвенцијама празничне приповести. Бенедикт Мејон такође примећује како се „лагање и крађа могу читати као метафоре за приповедање и проналажење инспирације, док већина ликова на неки начин функционишу као отеловљења уметника” (Мејон 2016: пара 8). Остерово приповест – било да је посредни кратка прича, сценарио, филм или илустрована књига, и било да их посматрамо као појединачне уметничке реализације или као сложени интертекстуални *mise en abyme* – истовремено су аутореферентно разматрање стваралачког процеса. Искорак ка различитим наративним медијима омогућава Остеру да се поиграва формом и жанром, да испитује ограничења појединачних наративних медија, али и нове могућности које произилазе из њиховог узајамног интра и интертекстуалног садејства. Остерово испитивања приповедних могућности чине не само одређујући елемент његове поетике, већ и начин на који покушава да проникне у природу чина (и уметности) приповедања.

Литература

- Букер 1997: P. Brooker, *The Postmodern Story*, *Critical Survey*, Vol. 9, No. 1, 78–95.
- Варнум, Гибонс 2001: R. Varnum and C. T. Gibbons, *The Language of Comics: Word and Image*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Вендерс 2017: W. Wenders, Paul Auster, *Interview Inc.* <https://www.interviewmagazine.com/culture/paul-auster>, 18. 10. 2018.
- Вокер 2002: J. S. Walker, Criminality and (Self) Discipline: The Case of Paul Auster, *MFS Modern Fiction Studies*, Vol. 48, No. 2, 38–42.
- Гонзалес 2009: J. A. Gonzalez, Words Versus Images: Paul Auster’s Films from *Smoke* to *The Book of Illusions*, *Literature/Film Quarterly* 37.1, 28–48.
- Гудман 1980: N. Goodman, Twisted Tales: Or, Story, Study, and Symphony, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, 103–119.
- Инсдорф 2013: A. Insdorf, *The Making of Smoke*, in: James M. Hutchisson (ed.), *Conversations with Paul Auster*, University Press of Mississippi: Jackson, 50–63.
- Ирвин 2013: M. Irwin, Memory’s Escape – Inventing the Music of Chance: An Interview with Paul Auster, in: James M. Hutchisson (ed.), *Conversations with Paul Auster*, University Press of Mississippi: Jackson, 40–49.
- Исол, 2018: Isol, An Interview with Isol, *Art of the Picture Book*, [Online] since 30 May 2018, <https://www.artofthepicturebook.com/-check-in-with/2018/5/23/an-interview-with-isol>, 19. 4. 2019.
- Колинџ-Жермен 2013: L. Collinge-Germain, The Reader at Play in ‘Auggie Wren’s Christmas Story’ by Paul Auster, *Transatlantica*, <http://journals.openedition.org/transatlantica/6567>, 19. 4. 2019.
- Летоп 2010: D. Letort, *Smoke* (Paul Auster et Wayne Wang, 1995): une oeuvre à la croisée des arts, *Transatlantica*, <http://journals.openedition.org/transatlantica/5113>, 7. 9. 2020.
- Малија 2013: J. Mallia, Interview with Paul Auster, in: James M. Hutchisson (ed.), *Conversations with Paul Auster*, University Press of Mississippi: Jackson, 5–12.
- Малпас 2003: S. Malpas, *Jean-Francois Lyotard*, New York and London: Routledge.
- Мејон 2016: B. Meillon, The Vertigo of Reiteration through Adaptation: Nicompictopoor Representations in *City of Glass* and *Smoke*, *Fabula / Les colloques, Circulations entre les arts*, <http://www.fabula.org/colloques/document3961.php>, 8. 10. 2019.

- Мекеффри, Грегори 1992: L. McCaffery and S. Gregory, An Interview with Paul Auster, *Contemporary Literature*, Vol. 33, No. 1, 1–23.
- Меклахлин 2004: R. L. McLaughlin, Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World, *Symploke* 12.1–2, 53–68.
- Остер 1995: P. Auster, *Smoke*, Dir. Wayne Wang and Paul Auster, Miramax Films.
- Остер 2003: P. Auster, *Three Films: Smoke, Blue in the Face, and Lulu on the Bridge*, New York: Picador.
- Остер 2009: P. Auster, *Auggie Wren's Christmas Story*, New York and London: Faber & Faber.
- Рајан 1991: M. L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana: University Bloomington & Indianapolis Press.
- Редингс 1991: B. Readings, *Introducing Lyotard: Art and Politics*, New York and London: Routledge.
- Скоулс, Келог² 2006: R. Scholes, R. Kellogg and J. Phelan, *The Nature of Narrative*, New York: Oxford Univeristy Press.
- Слето 2000: G. Slethaug, From Auster to Wang: Postmodern Indeterminacy, Auggie Wren's "Christmas Story", and "Smoke", *Literature and Aesthetics*, No. 10, 127–146.
- Ђоћа 2012: S. Ciocia, The Career and Critical Reception of Paul Auster, *Literature Compass* 9/10, Blackwell Publishing Ltd. 642–653.
- Хачион 1988a: L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London: Routledge.
- Хачион 1988b: L. Hutcheon, *A Theory of Adaption*, London and New York: Routledge.

POSTMODERN INVESTIGATIONS INTO THE POSSIBILITIES OF STORYTELLING IN PAUL AUSTER'S SHORT STORY "AUGGIE WREN'S CHRISTMAS STORY"

Summary

The paper analyses "Auggie Wren's Christmas Story", a short story by the American author Paul Auster in light of postmodern experimentation with form and genre and the intertextual opening of the possibilities of storytelling. The short story appeared in at least three iterations: as a prose fictional piece in the op-ed section of *The New York Times* daily, which was then adapted into a feature film *Smoke*, directed by the independent filmmaker Wayne Wang and Paul Auster himself, and finally as the illustrated book in cooperation with the Argentinian writer and graphic artist ISOL (Marisol Misenta). Although Auster's brand of postmodernism is considered a moderate one, eschewing extreme formal experimentation, the three separate yet thematically similar treatments of the same narrative enable him to reject formal limitations and engage other narrative media in order to investigate the relation between narration and life, author/storyteller and listener/reader, the purpose and function of story and storytelling in lives of individuals but also their relevance in the social and political sphere. The paper demonstrates that in these separate treatments of the short story, Auster investigates and subverts both the traditional storytelling conventions, as well as postmodern formal experimentation, in a process that is not only essential element of his poetics, but one that also enables him to tackle the very nature of story and storytelling at their ontological roots.

Keywords: Paul Auster, American literature, postmodernism, metafiction, intertextuality, story and storytelling

Gordana Z. Bogičević

Дина М. Липјанкић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

РОМАН О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ: КРАТАК ПУТ – ДУГО ПУТОВАЊЕ

Аутопоетичке секвенце *Романа о Лондону* казују нам да се крај зна² и да оно што ће се у роману, непознато, дешавати јесте увезано само са стазом и путовањем који ка том крају воде. Крај је изванредан, али начин (и стаза и путовање) на који ће се до њега стићи је непознат и неизванредан, колико јунаку, толико и читаоцу. Читајући роман, стичемо утисак да се крај непрестано одлаже враголастим и вражјим Мефистовим поступцима и намерама, али и истим таквим делањима других ликова. Или другачије речено, оно што Мефисто (као физички неприсутњени лик) замисли, други ликови остваре. А таква одлагања, ти поступци и намере, јесу материјализовани видови психолошких препрека и унутармонолошких дигресија. Намера нам је, дакле, да кроз кратке етапе пута, кратке стазе које Рјепнин походи, обилазећи Лондон и његово предграђе, покажемо како се путовање, спољашње и унутрашње, продужава, како се спољашње препреке умножавају и како се унутрашње психолошке препреке материјализују и постају видом спољашњих.

Кључне речи: простор, пут, спољашње и унутрашње путовање, хронотоп, наратив

У *Роману о Лондону*, Лондон и Корнуалија истакнути су као позорнице на којима се одиграва већина Рјепнинових путовања. Под тим путовањима подразумевамо како оне спољашње: кретања по улицама Лондона, путовање подземном железницом, аутобусом, колима, посећивање музеја, итд., тако и она унутрашња – дигресије, монологе, евокације прошлости. Подела, која је овој, ипак, надређена јесте подела на спољашњи и унутрашњи простор, на јунаке спољашњег и унутрашњег простора, на основу које се, потом, и изводи подела на путовање у затвореном и на отвореном простору.

Дијалектика затвореног и отвореног простора, објашњених терминима простора ентеријера и екстеријера (Величковић 1994: 154–155), преноси се на категорију ликова, те ћемо тако код Лотмана наићи на разликовање ликова отвореног и ликова затвореног простора. Ликови отвореног простора су ликови који су стално на путу, путовању, они који су своји и слободни тек на путу и тек при путовањима, дакле на отвореном простору. У затвореном простору, они осећају тескобу. Са ликовима затвореног простора догађа се управо супротно. Они осећају сигурност тек у затвореном простору, док их на отвореном простору вребају невоље, препреке, незгоде (Лотман 1976: 301).

Праћећи овако дефинисану поделу, чини нам се да Рјепнин припада и једном и другом скупу ликова. Дакле, ниједном. Док год је тачно да припада свуда, тачно је и да не припада нигде. Категорисан и као један и као други, он је уједно и све то и ништа од тога, њега и има ту и нема. Деридијански. Он је само на тренутке сигуран и у затвореном и на отвореном простору, након чега следе хроничне незгоде, и Рјепнину непредвидиве препреке. Срећан је и сигуран када

1 lidina_la@hotmail.com

2 „Загонетка будућности је већ у прологу решена.” (Цацић 1995: 147)

у Корнуалији угледа породице у приколицама: „он је овај, алкави, свет, посматрао раздраган, као и децу која почеше, око њега, да јурцају. Волео је децу. Да, да, на крају крајева, за срећу у животу нису му били потребни више, ни балови у Зимском дворцу, ни балерине [...]” (Црњански 1974а: 283), али и када се, док борави у хотелу *Крим*, сети чамца за спасавање и људи који помажу без интереса: „Једина светла тачка, са тог летовања, остаће му велики чамац спасилаца, добровољних, – који излазе на океан, у бури, кад је неки брод у опасности. То је све.” (Црњански 1974а: 360) После оне епизоде са караванима, Рјепнину се дешавају следеће незгоде и препреке: прилазе му Крилов и његова супруга Петриша, наступа магла, киша, а потом обедовање и игра у друштву свих присутних, и највеће изненађење – спознаја да Рјепнинова млада сународница није рођака Сер Мелкелма Парка, већ његова супруга. А после сећања на чин спасавања и закључак да у животу може да постоји и нешто лепо, случај га оставља у хотелу да би могао да присуствује сцени Сорокина и госпође Петерс, након чега може опет да закључи да је чулно уживање, ипак, корен свега. И једино образложење, и још битније, једино оправдање, које нам пружају и Рјепнин и приповедач, за све невоље које се и пре и после таквих радосних тренутака дешавају, јесте да су све тегобе последица деловања Мефиста – „Као да свет није Бог створио? Него онај Нечастиви” (Црњански 1974а: 10).

И ако је тако да не припада нигде, а да уједно обитава свуда, изгледа да је Рјепнин јунак границе. Граница је, каже Лотман (1976: 300), „најважније типолошко обележје простора. Граница свеколики простор дели на два потпростора који се међусобно не секу. Непробожност је њена основна одлика”.

Међутим, када на следећем месту у Лотмановом (1976: 300) тексту уочимо да затворени простор може бити и град, завичај, ако је „снабдевен одређеним обележјима: ’родни’, ’топли’, ’безбедни’ [...]”, онда схватамо да је Рјепнин иницијално био јунак затвореног простора Русије, Санкт Петербурга, и да је одласком осудио себе на бесконачно тражење мира и спокоја тамо где га нема, па био то отворени или неки други затворени простор, који је увек оно Друго и који ће увек бити оно Друго од Русије и Санкт Петербурга. Дакле, као јунак САСВИМ ОДРЕЂЕНОГ затвореног простора, сасвим је јасно зашто мир не налази на путовањима, и у отвореном простору, али како су и затворени простор хотела, обућарске радње, Ординсковог стана, грофичиног стана на доброј адреси, изнајмљеног стана у сеоцету Миклехем, па и куће у Мил Хилу (која је, ипак, била најбоље што им се десило), не само ДРУГИ затворени простори, већ су схваћени и као делови путовања, односно сегменти, односно раслојавање отвореног простора, постаје јасније зашто Рјепнин не може нигде да пронађе себе.

Када спознамо да Рјепнин припада затвореном простору који више не постоји и у који, и упркос жељи, не може ни да се врати, схватамо да Рјепнинова ситуација није само тешка и болна, већ да постаје усуд.

Дакле, као јунака затвореног простора, а осуђеног да живот проведе и сконча у отвореном простору, Рјепнина стално затичемо на путовању, на путу, на друму, у размишљању, сањању, промишљању, маштању, евоцирању, менталној измештености, искључености. С једне стране, уочавамо одлике отвореног простора: „кретање, сударе, динамично живљење” (Величковић 1994: 155) приказане кроз забаве, летње одморе, вечере, путовања подземном железницом, а са друге стране, јављају се „психолошка преживљавања, медитација и рефлексивност” као карактеристике затвореног простора и јунака затвореног простора (Величковић 1994: 155). Ипак, у овом роману догађају се компликације, усложњавања,

те машта, сањање, промишљање, евоцирање – постају такође етапе пута и путовања, чак и двоструке, јер он не само што на путовању евоцира срећну прошлост, већ на путовању машта и промишља о новом путовању, односно он не сања и не промишља само о затвореном простору већ и о путовањима. „Корачајући, кроз Хајд Парк [...] размишљао [је] о повратку у Русију” (Црњански 1974б: 327), и „Скоро несвестан, Рјепнин је пешачио, све до сквера који је близу улици у којој је становао [...]. Био је чак сишао и у подземну станицу [...]. Хтео је да оде [...] у одељење за пасоше, да би видео, да ли је све у реду, ако би пошао за Париз” (Црњански 1974б: 327–328). Тако Рјепнин постаје осуђен не само на путовање у спољашњем свету већ и на унутрашње путовање.

То да му је досуђено вечно путовање, вечно лутање по путевима, огледа се у сталном искрсавању препрека и проблема који му продужавају путовање и онемогућавају заустављање у некаквој сигурној луци живота. За то креативно појављивање проблема и препрека задужени су Мефисто и његови помоћници у лику свих других Руса „који су стигли били у Лондон, пре њих, пре много година” (Црњански 1974а: 21).

Она пак осуђеност на унутрашње путовање Рјепниново је дело и изгледа као да је његов покушај да, аналогично, дакле, по угледу на магију, једну незгоду изгони другом – њеним панданом, да једно путовање прогна другим, њему сличним.

С обзиром на то да осим једног проблема сада има два³, и осим једног – спољашњег лутања, има и унутрашње, закључујемо да Рјепнинова магија у свету Мефиста пролази без жељеног ефекта.

Унутрашње лутање, у Рјепниновом случају бива изазвано покретачима из спољашњег света, али оно што га продужава нису ни Мефисто ни други ликови, већ Рјепнин сам. Рјепнин сам прелази из садашњости на дигресију, па с једне дигресије, на другу, потом на историју, затим, с једног сећања на друго, с једног маштања на друго присећање, с једног увида у евоцирање прошлости, а онда из једне прошлости у даљу прошлост, да би се онда обрео у хипотетичкој будућности и тако све док нешто из Мефистовог света не прекине низ узастопних унутрашњих путовања.

„У том бесу, на тог императора, који је једне зиме био ушао у Москву, Рјепнин се стишаво тек кад се сетио писма тог Корзиканца жени. Та писма је Рјепнин волео и ценио, дивио им се, [...]. Како то, – питао се Рјепнин, – да љубавник, увек, има више и чешће, успеха, код жене, него муж? Кад би извршио самоубиство, у Лондону, да ли би, после годину дана, – или можда и пре, – Ордински, код Нађе, успео? Претрчаванье између аутомобила, који су се вртили око тог споменика, на том тргу, осветило га је, па је прекинуо ту своју, нему, свађу, са победником код Москве, који је, после, изгубио битку, код места Ватерло.” (Црњански 1974а: 250)

„Са срдитог дијалога са Енглезима, у себи, кад се тога сетио, прешао би на препирку са Французима. Са Наполеоном. [...] Да није било густог саобраћаја, око тог споменика, тако, да умало није био прегажен, ту, тај Рус би можда, и тог дана, био наставио своју полемику, ћутке, са Наполеоном, – и са Наполеоном, – у Лондону. У самоћи тако, неиспаван и изгладнео, био се навикао на те дијалог, монологе, у својој глави, ћутке.” (Црњански 1974а: 248–249)

Спољашњи догађаји узрокују унутрашња лутања, али и заустављају унутрашња путовања. Дакле, спољашњи узрочници и изазивају и заустављају унутрашња путовања, док их сам Рјепнин продужава. Његова унутрашња путовања у

3 Овде се мисли на докторев савет да, уместо једног гласа, Рјепнин створи два: Цона и Цима, што је, опет, својерсни покушај да једну невољу протера другом – истом таквом.

овом случају отпочињу дијалогом са Енглезима, а настављају се са Французима и Наполеоном. И на једне и на друге је љут, али се смири кад, наставивши путовање, упризори Наполеонова писма. Најпре се сећа Наполеона, а потом његових писама. Све то наводи Рјепнина да се запита о универзалности догађаја из Наполеоновог живота, а потом да их самери са (хипотетичким) примером из сопственог и Нађиног живота. Такав ток размишљања, а тиме и унутрашњих путовања, осујетили су аутомобили из Рјепниновог спољашњег света, чиме су спољашњи чиниоци прекинули унутрашња путовања.

Ако се загледамо, Рјепнин и не путује у спољашњем свету. Њега талас путовања носи. И једино где он путује јесте унутрашњи свет мисли, размишљања, евоцирања, сненања. Све што Рјепнин ради јесте да путује, путује у унутрашњем простору, у „доживљеном простору” (Величковић 1994: 154). Све што ради део је путовања и ништа није статично. Чак и када Рјепнин седи, његове мисли, сећања покрећу Рјепнинов свет.

Значи, и када се кретање заустави, путовање отпочиње. Тако ћемо се сетити Рјепнина у парку, када седећи почиње да се присећа и лута пространствима прошлости. Један сегмент из стварног живота постаје му покретач сећања, а онда се дешава чудо – геометријска прогресија покретача и сећања, јер једно сећање постаје покретач другог, а друго покретач трећег, и тако се низ наставља. Наиме, седећи, Рјепнин се сећа Криловљеве жене и њеног клизања на леду. Али балет на леду Криловљеве жене подстакао га је да се сети шампионке у клизању коју је гледао у Паризу, а видео ју је и у Лондону (Црњански 1974б: 240). А то га је, опет, подсетило на умирућег лепог лабуда, на позорницу бесмртног лабуда Ане Павловне (Црњански 1974б: 241). Тај бесмртни лабуд је у њему пробудио успомену на још лепши и већи лабуд на води – Санкт Петербург (Црњански 1974б: 241). А онда је овај лабуд покренуо реторичко питање, закључак, спознају и коначно разумевање: „Зато је дакле толико година прошло? [...] Само за то, да би, та, једна, једина, остала бесмртна, у прошлости, далеко, недостижна, у Русији, у снегу. Слава богу.” (Црњански 1974б: 241)

Рјепнин на сваком путу нађе подстицај за путовање. Тако ће, враћајући се из Корнуала, Рјепнин почети да размишља о будућности која је извесна, а понекад само хипотетичка, али и о прошлости, чак и тако блиској, коју не разуме.

О прошлости: „У себи, међутим, сад, на тој станици, видео је, – сећао се, – једног свог сународника, у Лондону, који је продавао новине, стојећи при изласку из подземне станице *Bayswater*. Једног остарелог Руса, – прљавог, бедног, запуштеног, – који је имао дугу косу, као апостол. Знао је да тако нешто чека сад, и њега.” (Црњански 1974а: 379)

О даљој прошлости: „У руској, царској, емиграцији, спочетка, није много самоубиства ни било. Напротив, у његовом свету, младих, обесних, царских официра, живело се првих година у иностранству, бурно. Продавао се накит, бисер и злато, а песма се руска чула, уз шампањ, на далеко. Оплакивали су, и на тај начин, Русију. Трошило се немилице, као на неком лудом погребу. Тек од недавна, све чешће, самоубиства Руса су била учестала, и у Паризу, и у Лондону, и свуд по свету, где је руских емиграната било. [...] Рјепнин се сећао да су најдуже издржали, и у старости, они, који су се запустили, масни, космати, зарасли у браду, а који су читали књиге под фењерима, а гладовали, пронашавши да је гладовање здраво.” (Црњански 1974а: 382)

О прошлости у будућности: „Да, да, – причаће жени о океану, о тим Пољацима, и Русима, које неко у хотелу *Крим*, у Енглезе, претвара. А нарочито о једном црвендаћу који им је долазио, и у собе. (Нађа је тике увек волела.)” (Црњански 1974а: 381–382)

О неоствареној, хипотетичкој прошлости и будућности (изведеној из такве прошлости): „Загледан, сад, у океан, у Корнуалију, у сну, чинило му се да би, тамо, крај мора, најлакше био свршио своју трагикомедију. [...] Требало је само сачекати ноћ, кад је море мирно, изићи из плићака на пучину, у чамцу, и стати на крму. [...] Не би имао да гледа Нађу, кад остари, погрбљену, као оне старице што продају, у Лондону, на улици, рузмарин, и шибице. А и она би га памтила, онаквог какав је био, кад су се венчали у Атини [...] Ни она не би имала да га гледа у неком дому стараца, са лицем на ком се пеге, – такозване пеге смрти, – већ јављају. [...] Неће написати ни опроштајно писмо. Чему то? Могао би, једино, да напише, да се вратио, онамо, откуд је дошао. У Санкт Петербург. То би било тачно. Смешно му се чинило, и све, што би, после, дошло. Погреби. Сребрњак који су стављали мртвацу у уста, за оног, који нас превози преко реке Ахеронт, у подземљу. Којешта! Будалаштине! Треба се претплатити на крематоријум у Лондону? Нађа би, сирота, доносила цвеће на пепео. На Дан ружа, или љубичица, и како их све зову. Комедија. Добила би пепео у лименој кутији. Ако плати.” (Црњански 1974а: 383–384)

Станица на којој тренутно борави подсетиће га на једну станицу из његове прошлости – подземну лондонску станицу и једног запуштеног Руса – продавца новина, а то ће му наслутити сопствену неповољну (хипотетичку) будућност. Тиме ће га једно стајалиште провести унутрашњим путем од прошлости до могуће будућности. Приликом тог истог спољашњег путовања, сетиће се и туђег бурног емигрантског живота док је новца било и емигрантске беде кад је новца понестало. После сећања на прошлост, путовање треба да га подстакне и на промишљање о будућности, па ће тако Рјепнин замислити себе како Нађи прича тек понешто из корнуалских дана. А десиће се и да, загледан у недогођену прошлост, види хипотетичку будућност. Тиме се показује да се и на физичком, линеарном путовању у Рјепнину одвијају унутрашња путовања, и то не само линеарна, прогресивна, већ и реверзибилна.

Пут и путовање, рећи ће нам Блуфарб (1972), увек су за јунака означавали „бег од друштва и од његовог специфичног зла, или од некадашњег, невиног себе у тежњи да открије нову стварност, одбаци пређашње вредности или одбије свој пређашњи живот, и да крене ка сазревању, новом животу и новом идентитету” (Телбат 1999: 17). Рјепнин има потребу да побегне од зла и од друштва лондонског, али он ни на један пут није кренуо подстакнут сопственим прохтевима. На одмор су га послали други:

„[...] почетком августа месеца, затварају. На четрнаест дана. Сви добијају плаћено одсуство. [...] Јунак нашег романа, због тога, почиње да се брани [...] Каже, не може да иде из Лондона. [...] Остаће, и у августу, да ради, добровољно. [...] Робинсон је онда зажмирио. Каже: то, са одсуством, је свршено. [...] Понавља да се радња у августу затвара. А у Лондону не могу, сви, имати своју вољу.” (Црњански 1974а: 254–255)

„Он [Рјепнин] треба одмора. [...] треба да се сети, како је уздисао за Океаном. Нека се сети Бретање. [...] Треба да се окупа у Океану. Она [Нађа] жели да се он окупа у Океану, па да јој се врати весео. [...] Она га моли да јој учини то.” (Црњански 1974а: 255–256)

„[...] а, узгред му [Рјепнину] каже, да је, за њега, уплаћен боравак [...]. На његов рачун, у хотелу, иде само пиће. [...] Рјепнин је био пребледео. [...] Госпођа Фои му на то показује писмо, од грофице Панове, и чек, који је примила. Ако има нешто против тога, то може уредити, у Лондону, кад се врати. Њен хотел је приватан и, у њему, могу одсести само гости које Легија препоручи. Мора бити да је његова жена то свршила? [...] Рјепнин је био поцрвенео. На чеку се види потпис Нађе.” (Црњански 1974а: 289); послове су му налазили други:

„Полицајац затим спушта слушалицу и каже: све је у реду. Нека сутра [Рјепнин] оде у улицу Чедвик. Даће му запослење.” (Црњански 1974а: 149)

„У Берзи рада, идућег дана, јунак нашег романа, добија цедуљицу, са именом једне чувене радње у Лондону. Нађено му је запослење. Та радња је: *Paul Lahure & Son*.” (Црњански 1974а: 155)

„Рјепнин је онда примио једно писмо и тражен је, на телефону, од једне велике књижаре у Лондону. [...] Пољак се смеје у телефону и каже: свршено! Препоручен је. Добија место продавца књига, у Француском одељењу те књижаре. [...] Мистер Стоун се, међутим, извињава Рјепнину. Жали, али не могу да му повере, одмах, одељење француско. Имају за то већ двојицу. Мораће, пре тога, две-три недеље дана, да ради, као колектор. Што није тешко. Да упозна рад у књижари и људе. [...] Посао колектора је, у ствари, полудневни посао. [...] Ново занимање колектора, које је тако тешко добио, сасвим га је било снажидило. Све више снажидило. На то је дакле, спао? Постао је носач у Лондону.” (Црњански 1974б: 162, 165, 170)

„Нек не брине. Она [грофица Панова] има за њега нешто ново. (...) нека иде њеном тренеру, мистер Џонсу, у Доркинг. Добиће, месечно, лепу плату. [...] А добиће и стан, под Бокс Хилом, у том идиличном сеоцету Mickleham. [...] Сетио се да је он, сад, у ствари, њен коњшар.” (Црњански 1974б: 209, 220, 221)

„Треба да буде стрпљив, имају за њега нешто друго у виду. На мору. На Балтику.” (Црњански 1974б: 259)

„Има сад једна новост за њега. [Сер Мелкелм] Нуди му да пређе, просто, за чиновника, у његову канцеларију. Примаће плату која је била уговорена за коње. За почетак. То ће да расте. Осим тога, плаћаће му и стан. [...] Ради се о успостављању једне нове, директне, бродске везе, између Енглеске и оних лудака у Москви. Хал – Лењинград. Биће ту и за Рјепнина нешто добро. Треба га. [...] Биће помоћник (дакле помоћник) благајника на броду.” (Црњански 1974б: 315, 316, 322)

Док је у ранијим цитатима било речи о унутрашњим Рјепниновим путовањима, овде је реч о спољашњим путовањима, али таквим да их не тражи Рјепнин сам, већ други ликови. Наиме, на одмор га шаљу и послодавац и Нађа, а удела је имала и грофица Панова. И путовање у потрази за послом одређују, усмеравају и преусмеравају други: полицајац, запослени у Берзи рада, запослени у лондонској књижари, грофица Панова, сер Мелкелм. А како су други ти који подстичу Рјепнина на сасвим одређене одморе, на сасвим одређене послове, на бег од друштва, на потрагу за бољитком, на потрагу за бољим собом, извесно је да ће му и на тим новим местима бити исто, и да бољитак какав тражи и очекује неће наћи.

Спољашња путовања узрокују други, али слично је и са унутрашњим путовањима. Наиме, и унутрашња путовања подстичу други, како ликови, тако и предмети, журнали, али и локације из спољашњег света:

Људи и речи: „*Stop thinking about permit*”, – каже [полицајац]. [...] У глави тог руског емигранта, од некуда, то, што је полицајац рекао, личи на нешто што је већ чуо, – чини му се милион пута, – нешто што зна, што му се у глави понавља, и удара, као малим чекићем у чело. У мозгу му се јавља слика оне тице, из Аустралије, *Ему*, коју гледа у подземној железници, сваки дан, а која се шири изнад натписа рекламе у којој се каже: Престаните да бринете. Производи *Ему*. При прању не скупљају *Stop thinking about shrinking*. И нехотице, Рјепнин то понавља, насмејан [...]. *’Ему*, – каже вратару који га пропушта. Хтео је да каже: *thank you*.” (Црњански 1974а: 149)

Људи и гестови: „Крај њега, у бусу, седела је нека млада Енглескиња, са дететом [...] Видео је како прсти материни закопчавају капутић детету, око врата, брзо и пажљиво. [...] у мозгу Рјепниновом јавила се мисао, и питање, где је то, такво, закопчавање, већ видео? То закопчавање оковратника, од некуда је било познато за њега, било му је блиско. Имало је са њим, неку везу. Напрегнуто памћење сетило га је, изненада,

смешно, Нађе. [...] Него је то био неки смешан, и нежан, покрет његове жене, кад он, ујутру, одлази. Да приђе, свако јутро, да му закопча капут, летњи, или зимски, па га, загледана у њега, са осмехом на лицу, закопчава око врата. [...] Неко време, тај гест му се чинио смешан, [...] и досадан. Последњих година, [...] у Паризу у Лондону, [...], тај гест га је, кад му је живот био тежак, до сржи потресао. И, нехотице, почео је да чека, при растанку у вратима, на то, као да, после тога, не може ништа зло да га снађе, напољу, кад изиђе из куће, у свет. [...] Тај њен покрет руку му је, онда, постао, још више, као неки смисао живота, са њом, и, за све, што га је, тог дана, у животу чекало, па и за све, што се међу њима, и у загрљајима, и у љубави, збивало. Једини смисао.” (Црњански 1974б: 264 – 266)

Листови: Разгледајући „листовете које им бабушка, графица Панова, шаље” (Црњански 1974б: 18), Рјепнин чита о клању пилића, телади, и тада „му се у сећању, привиђају, мали, златни, брзи, пилићи, у мозгу, који су се тек излегли у његовој Набережној. Цвркућу. Трче, као деца, према њему. Траже да их заштити” (Црњански 1974б: 19).

Локације: „Кућерина, у којој је сад становао, била је, случајно, на свега неколико корака, од кућерине, у којој је, за време рата, становао, – док је Лондон горео. Једна бомба, – недалеко од његових прозора, – била је, ту, једне ноћи, пробила асфалт и упалила цев гаса, који је дуго горео. А била је разбацала, као играчке, три куће, које је са свог прозора гледао. Темпирани торпедо из ваздуха, био је пресекао једну петоспратницу, као нож, сир.” (Црњански 1974б: 9)

Наводи показују да се и узрочници Рјепнинових унутрашњих путовања налазе у спољашњем свету. Полицајчев савет одводи Рјепнина у прошлост, у подземну железницу у којој гледа рекламу и слику аустралијске птице ему. Истог трена, то присећање оставља последице на Рјепнинову садашњост и његов, сходно томе, погрешан и неприкладан поздрав. Само један покрет непознате жене изазваће у Рјепнину сећања на многобројне ситуације у којима је Нађа користила тај покрет руком. Али изазваће и све Рјепнинове доживљаје тог Нађиног чина. Набережне ће се присетити читањем текста о пилићима, а место садашњег боравка изазваће сећање на ратну ситуацију из прошлости.

Чињеница да ни спољашња, а ни унутрашња путовања не потичу од самог Рјепнина већ од других ликова подсетиће нас на бахтиновску типологију античних романа, према којој увиђамо да Рјепнин није јунак од акције, иако, „као физичко лице” (Бахтин 1989: 206), јесте активан. Зато, оно што остварује иницијативу и подстиче акцију и догађаје није Рјепнин, већ случај, тј. „силе”, „силе случаја” (Бахтин 1989: 206). Међутим, иако почетак и средина према овој типологији припадају авантуристичком времену, крај романа је унеколико другачији. Случај је тај који иницира почетак радње, догађања и случај је тај који подстиче и усмерава сваку Рјепнинову активност, али крај романа одређен је комбинацијом два типа античких романа. С једне стране, и даље је случај оно што подстиче догађаје, али, да није било Рјепнинове иницијативе да сам крене у смрт са џаком на леђима, случај би и даље узроковао нове догађаје унедоглед, све док Рјепнин једног тренутка не преузме иницијативу и прихвати оно што му од почетка Мефисто сугерише и на шта га од почетка романа наводи. Дакле, крај романа приказује иницијативу⁴ самог јунака саображену са захтевима случаја са почетка романа. Што само значи да случај одлучује и на крају, али да тај и такав случај захтева сагласност и иницијативу Рјепнинову, без које би се бесконачни низ нових случајева и нових метаморфоза настављао.

4 Мора се напоменути да, како и Бахтин казује, „[т]а иницијатива [...] није *позитивно стваралачка*”, већ „је иницијатива *кривице, заблуде, грешке*” (Бахтин 1989: 230).

И та могућност бесконачног настављања догађаја у средишњем делу романа одлика је авантуристичког времена. Али метаморфозе, које се, саображене са понављањем, јављају у *Роману о Лондону*, одлика су другог типа античког романа – „авантуристичког романа с темом из свакодневног живота” (Бахтин 1989: 224). Те метаморфозе се, према Бахтиновој дефиницији, односе на јунака и његов унутрашњи живот, не и на свет који „остаје непромењен” (Бахтин 1989: 234). У *Роману о Лондону* приметимо пак да Рјепнин метаморфозе уочава у другима, у предметима, у свету: „Није у мени настала никаква промена. У свету је настала промена” (Црњански 1974а: 131), иако Нађа и на њему уочава промену: „Сад, пред њом, као да стоји неки други човек. Неки други Рјепнин. Босоног, барусав, као неки вештац, издиже се пред огњиштем у ком се црвене последње жеравице” (Црњански 1974а: 130). Зато се у комбинацију првог и другог типа авантуристичког романа укључује и неки нови тип. Односно, као што је први тип уједно и потврђен и оспорен, односно метаморфозизиран, тако је учињено и са другим типом.

Како су и време а и догађаји средњег дела романа подложни бесконачном умножавању, такав је случај и са простором, који се, да би се на њему дешавале и савлађивале препреке, сукоби, „отмице, бекства, потере, потраге” (Бахтин 1989: 211), мора стално мењати, метаморфозизирати, ширити. А тиме се показује „ајстиракџина просторна екстензивност” (Бахтин 1989: 210). И сада постаје јасније зашто се Рјепнин стално сели, зашто се премешта и кроз миграције и кроз селидбе и кроз прогоне, а понекад и на сопствену иницијативу. И овде је опет за све промене места, које је иницирала сила случаја, био потребан Рјепнинов пристанак, да би се прешло с једног места на друго. То се нарочито уочава на самом крају романа, када Рјепнин сам на сопствену иницијативу, на сопствени захтев полази да тражи смисао реке Чес и њеног назива, и када сам креће у потрагу за коначним пребивалиштем.

„Скупио је затим све речнике, које је Ордински имао, и, тражио право значење имена оне речице, која му се била толико допала, и, које се, са излета у околини Лондона, сећао, а преко које је био прешао. *The Chess*. Питао се откуда то име? Име је, очигледно, било у вези са кестеном, или је било скраћеница речи: кестен. [...] Сад је та реч значила игру. Шах.” (Црњански 1974б: 358)

„Рјепнин је онда, тих дана, одлазио на обалу мора, у близини Лондона, и наставио то, чудно, тражење, места, где би живот завршио. [...] Био је стигао у једно летовалиште [...]. Познавао је добро ту обалу.” (Црњански 1974б: 353)

Тражећи место за коначни завршетак, Рјепнин открива речицу Чес. То би у Русији, наглашава Рјепнин, била барица или поток (Црњански 1974б: 351), а у Енглеској је то река чиста као суза. Та нелогичност подстиче Рјепнина да истражи њен назив и сазна нешто више о њој. Уочава повезаност имена са кестеном, али не зна да ли је то зато што је боја кестењаста, или што је поред реке постојао ред кестенова. Како и реч *chess* добија ново значење – значење шаха, игре, тако и речица, услед те промене, још једном подлеже метаморфози. Овај пример још једном показује да Рјепнин, иако активан услед сопствене жеље и иницијативе, ипак, на сваком кораку наилази на Мефистове учинке. И тако видимо да се дуализам два типа античких романа (дуализам иницијативе јунака и Мефистове силе), са краја *Романа о Лондону*, помера на средишњи део истог.

Говорећи и даље о простору, Бахтин (1989: 235) повезује пут са животом, односно са животним путем, сматрајући да „пут [...] никада није само пут, већ је увек или у целости или делимично, животни пут”, као и да „избор пута” постаје

„избор животног пута”. Животни пут се у роману приказује кроз неколико преломних тренутака у јунаковом животу, и спаја се са стварним путем лутања и скитања, што захтева стварни простор (Бахтин 1989: 234).

Стварни простор на коме се лутања и скитања одигравају увек је простор садашњости или прошлости. Уколико је реч о простору прошлости, онда је то наративно приказано кроз евоцирања, сећања, промишљања, монологе, унутар-монолошке рефлексije. У Рјепниновом случају управо је „[п]рошlost простор његовог егзистенцијалног остваривања” (Џацић 1995: 141). И иако у *Роману о Лондону* нема простора среће у садашњости нити се исти назире у будућности, може се тврдити да је за Рјепнина простор среће постојао, и да и сада постоји у његовим мислима, сећањима, маштањима о прошлости. У томе и јесте његов усуд – што се упиње да досегне утрнуло светло срећног пространства. За разлику од Црњанских јунака из других романа који су стремили ка својим срећним пространствима у будућности, Рјепнин се, крећући се напред и ношен у будућност на таласима случаја, упиње да у тој истој будућности досегне и достигне прошlost. И зато и не чуди што он служећи се углавном индиректним говором сагледава будућност из хоризонта прошлости.

С обзиром на то да је простор среће за Рјепнина некад постојао, може се рећи да Рјепнин у прошлости види то срећно пространство и да, покушавајући да је досегне, често обитава у сећањима. Његова немогућност да досегне срећно пространство прошлости не огледа се само у чињеници да је прошlost као такву немогуће физички досегнути, већ и у томе да је он ни ментално не може замислити онаквом каква је заиста била, већ обитава у илузијама, имагинарним конструкцијама и реконструкцијама праве прошлости. А таква реконструисана прошlost није права прошlost, већ субјективно и емотивно обојено сећање на исту. Због тога и немогућност да је досегне само још јаче боли.

„Та кућа његовог деде била је у ствари близанац. Две куће, са два, сасвим слична, улаза. Раскошна, али као срасла. Питао се само који је био њихов улаз? Били су сасвим слични, и, он није био више, сигуран, који је био њихов. И ако је ту, у екипажу, хиљаду пута, улазио. Било је невероватно. [...] Ред високог, зеленог, дрвећа, дуж воде, заклањао му је вид. Улазио је, на њихов улаз, ту, безброј пута, у детињству, а ето, сад, стајао је, са увеличавајућим стаклетом у руци, и није више био сигуран, на која је то врата улазио. Једна врата била су његова, али се питао, на тој слици, збуњен, која су? Чинило му се да се, кроз стакло, вратио у Петроград и да стоји, тамо, пред том кућом, и, да се пита, на која је ту врата улазио и излазио. У први мах, и после више од четрдесет година, био је сасвим сигуран, да су, то, десна, врата, и, да их је познао. Међутим, у идућем тренутку, чинила му се лева. Да је стајао, тамо, не би био знао рећи, сигурно, која су. Осећао се као да је, и он, у том стаклету. Врата су била слична, као близанци, и, он их је био заборавио – бар му се тако чинило. Пренеражен, почео је да се осврће, као да је неко, у тој гостионици преко пута гробља, код станице аутобуса, могао да му, то, каже. Као после неког ударца у груди, Рјепнин је стајао немоћан, са том књигом у руци, пришивши прозорчету у тој соби, а затим је клонуо у фотељу, јер му се мутило у мозгу. – Немогуће је, немогуће, мрмљао је у себи, да је то заборавио. Сећао се те куће, на слици, целе, тако јасне. Испред тих врата стајао је очев екипаж. Толико, толико пута, и чекао, на њега. Дању, па и ноћу. Сећао се да је свог напитог друга, Барлова, доводио на спавање код себе. Сад је стајао под тим прозорима, као да у ту кућу треба да уђе, кроз то, увеличавајуће, стакло, што је, разуме се, немогуће, крај свег напретка човечанства. Гледао је ту слику дедине куће, дуго, у увеличавајућем стаклету. Нехотице, као да тражи неку другу слику у свом сећању, на варош, у којој је био одрастао, почео је да листа, све брже, ту књигу коју му је књаз Андреј био оставио.” (Црњански 1974б: 254–256)

Насупрот морима и водама у Русији, Финској, и Француској, којих се, из прошлости, сећа, „[п]остојало је, међутим, једно море, у њему, у његовом сећању, у његовом детињству, које му је, из неког другог света, отац донео. То море је било оно, са којим је био успоставио једну непролазну везу” (Црњански 1974а: 260). Било је то море из стихова песме. Рјепниново одушевљење прошлошћу, његова радост при сусрету са фотографијама Петрограда, његово сећање на море, показују колико је он некада био срећан. Сада су то само сећања на неке срећне просторе, и управо се овим цитатима показује о каквим је сећањима реч. Рјепнин се сећа и очевог екипажа и Барлова, али не може да се сети куће и врата – те границе која одваја светове. Покушава да реконструише збивања, људе, ситуације, али не одмиче даље од увеличане фотографије – тог напретка човечанства. Када је о мору пак реч, оно је и у прошлости било формирано као конструисана срећна илузија, простор среће, једно осећање мира и спокоја. То није био простор који је видео, лично искусио, већ је био свет који су му отац и песмице посредно донели. И са таквим посредованим светом Рјепнин је успоставио непролазну везу. Такву конструкцију, илузију, Рјепнин је осећао и доживљавао као простор среће. То море није право и искуство тог мора није искуство правог мора. То је простор среће, илузије, конструкције и реконструкције, и великим делом простор искуства и осећања његовог оца. Рјепнин то море као простор среће и спокоја преузима од оца и из песмица, уписујући у тај простор и то море сопствена осећања, размишљања, искуства, конструкције, илузије.

Тај простор среће је, дакле, и спољашњи, јер је некада заиста и постојао, али је и унутрашњи, јер је везан за унутрашњи субјективни свет јунака. Тачније, простор среће је био изграђен на релацији спољашњи физички свет – унутрашњи Рјепнинов свет. Када је физички свет среће нестао, у Рјепниновом унутрашњем свету остао је само траг некадашње везе, само траг његовог присуства, који, показујући да постоји испражњено место једне среће, боли више него да тог празног места и нема. Да тог трага нема, можда би Рјепнин и могао да оствари повезаност са лондонском стварношћу.

Због тог трага који постоји, који показује присутним испражњен простор среће, односно који показује присуство у одсуству, Рјепнин стално покушава да досегне или попуни то упражњено место на разне начине: кроз евокације, дигресије, асоцијације, монологе, унутрашње монологе. Онда ти наративни елементи постају нова места у која би простор среће могао да се усели.

Тиме више није само прошлост опуномоћена да прими/постане/буде простор среће, већ се то право додељује и нечему што је у садашњости могуће – наративу, речима. А све то није уопште бесмислено и безразложно, јер речи су постојале, постоје и постојаће; оне су веза која спаја прошлост, садашњост и будућност; оне су нови начин на који Рјепнин покушава да упризори и призове срећну прошлост. А речи су везане за човека, што човека још једном потврђује као „хронотопичног” (Бахтин 1989: 194).

С обзиром на то да сада речи постају веза између срећног пространства, тј. прошлости, и садашњости, а наместо трага испражњеног присуства, који је своју позитивну функцију изгубио, Џацић (1995: 241) указује да постоје две релације између субјекта и простора среће – један је кад „[н]ема подвајања између субјекта и *просјора среће*”, кад су „[о]ни једна људско-просторно-временска заједница. Други вид односа субјект – *срећно просјранство* подразумева њихово *подвајање*, и тај је однос много чешћи. *Срећно просјранство* је онде где субјект није”.

Ако посматрамо у терминима физике и физичког, материјалног света, Рјепнин спада у другу категорију, јер он физички није и не може бити у срећном пространству. Али ако посматрамо у терминима унутрашњег Рјепниновог бића, он успева да се, на срећне моменте, и то кроз речи споји са хипотетичким, измаштаним, имагинарним, али и евоцираним простором среће.

„Да су га питали, сад, после толико година, да каже своју последњу жељу, био је готов да затражи, само повратак у Русију, са Нађом. Неку школу јахања, у којој би свој хлеб зарађивао, поштено. Не би више тражио ни неки, боље уређени свет, нити правку човечанства, а сасвим сигурно не, ни принчевску титулу, свог претка, Аниките Рјепнина, који је, са козацима, први ушао у Париз.” (Црњански 1974а: 283)

„На Корзици, или негде изнад Антиба, мисли, да би, под мимозама, под сунцем, под плаветнилом неба, загледиан у плаветнило мора, ваљда нашао неки смисао, неку утеху, и у свом животу. И за свет, какав је. Да заборави, и Русију, у коју више не може да се врати, и целу ту, одвратну, Европу, коју је прошао уздуж и попреко, – те Наполеоне, те ратове, те безбројне мртве, па и ту садашњост, у којој он више не учествује, а у којој толики, око њега, скачу, ћипају, жваћу, играју, у смеху и некој радости, неком задовољству, које он више не дели, и не може ни да разуме.” (Црњански 1974а: 244)

Евоцирани: „А не само да су мастионице биле онакве, какве је код оца видео, пре скоро педесет година, него су га и слова у Лондону сећала, ту, у том подруму, на књиге, из којих је, од оца, – англмана, – задатке добијао. Сећао се да има два иницијала, једно W, и једно S које је памтио, а знао да су иницијали имена Шекспира. Сећао се и слике једне мале девојчице, која је, у тој књизи, за њега, – у уџбенику, који му је отац купио, – служила за тумачење глагола 'моћи' и 'не моћи'. Била је нацртана, мајушна, како покушава да убаца писмо у једно поштанско сандуче, које је било и сувише високо, за њу, на зиду. Сећао се и клауна циркуског, са великим носем, који је, у тој књизи граматике, служио, са својим псом за илустрацију предлога. Пас је био нацртан у штенари. Како излази ИЗ штенаре. Како протрчава ПОД подигнутом ногом свога госе, комедијанта. Како скаче ПРЕКО ноге тог клауна. Како чучи НА леђима свога госе. А све је то требало да му угуца у главу, енглеске предлоге. [...] У његовом сећању, почасно место, у срцу Рјепнина није имала она, него онај мали пастир, код оваца, у пољу, који напаса овце крај друма [...]” (Црњански 1974б: 98)

„Кроз једну песмицу, коју је понављао пред оцем, он је тако, и брак, и човека и жену, упознао у вези са морем, и повезао, за навек, у људском животу. У тим стиховима, море је било почело да се мрачи, па и месечина на њему. Сунце је било зашло. Код свог прозора, жена једног рибара почела да успављује своје чедо. Очи су јој биле упрте према западу откуд су и рибарске барке почеле да се враћају. Море је било утеха. У материној успаванки враћало је оца детету. Човек, и жена, са његовим дететом, имали су, са морем, чисту, непролазну везу. Море је до краја живота везивало човека на пучини и жену која га чека. Како је то било лепо. Та веза је, и љубави, и човековом, тешком раду, давала, неки смисао, неки непролазни смисао.” (Црњански 1974а: 261)

Кроз речи које су увек-постојеће, Рјепнин се повезује са срећним пространствима прошлости. Због њиховог сталног присуства, речи сада постају веза између Рјепнинове прошлости, садашњости и жељене будућности. Тако ће се Рјепнин кроз речи, било да су у питању монолошка размишљања (о Корзици, плаветнилу, мимозама, и о заборау и Русије и Европе а и садашњости), било да су у питању жеље и потенцијални одговори (о повратку у Русију, о Нађи и о школи јахања), усмерити ка лепој, нестварној и нестваривој будућности. Исто тако ће кроз речи, било у виду слова, Шекспирових иницијала, глагола моћи и не моћи и предлога, било кроз песмицу о човеку, жени, детету и мору, Рјепнин посегнути за прошлошћу. Тиме се показује да кроз речи Рјепнин може да призове и срећна пространства прошлости и срећна хипотетичка пространства будућности.

Речи су бића, речи су простор, „речи су [...] куће” (Башлар 2005: 144), речи су кућа бића. Зато „сваки од њих [ликова Милоша Црњанског] говори са изазовним узбуђењем и носталгијом о простору који му недостаје, као да говори о укинutom делу себе” (Џацић 1995: 109). Тек кроз речи човек постаје хроно-топичан. Тек кроз речи човек постаје човек-простор и почиње да „живи живот човека-простора” (Џацић 1995: 94).

Како „[с]вако кретање на путовање, сваки динамички тренутак у континуираности сеоба, без обзира на суморан исход, окрепљује и витализује јунака књиге [...]” (Џацић 1995: 92). *Сеоба*, слично окрепљење је код Рјепнина присутно само када се на стазама речи отисне у прошлост. Такав је случај када се присети мора из песмице свог детињства, песмице коју је пред оцем говорио. Рјепнина та песмица и то сећање окрепљује, јер у њој он проналази смисао живота – утеху и уједињену породицу.

А када је о спољашњем путовању реч, Рјепнина може да окрепи само тренутна илузорна нада, на коју почињу да се нижу негативне слике и коју врло брзо замени сумња, неповерење, а потом и тешка истина. Чувши да је добио посао, Рјепнин „[о]нда излази, сав срећан, из Чедвик стрита, па пролази кроз парк Светог Џемса” (Црњански 1974а: 155), супротним смером од оног којим је краљ Чарлс I кренуо у сусрет несрећи. Али и упркос супротности у смеру, Рјепнин пролази поред негативних трагова негативне прошлости: клубова који су некад били коцкарнице, дворца који је био болница губавих. Сумња почиње да се рађа са првим негативним знаковима садашњости: жене која пере мраморне степенице сапуном, калупа женске ноге од кристала – једне, да привуче купце и да штета не буде велика ако до неке несреће дође (по угледу на уметничка дела у музеју током рата), затим, степеништа које води под земљу, подрума, закрваљених очију радника, трonoшца, радника у лику минијатурног бога Вулкана, биланса, отписивања неплаћених дугова, нужника, катакомби (Црњански 1974а: 155–162). А тешка истина јавља се када спозна да је:

„Међу радницима, [...] био и један Италијан, који је [...] отишао, у болницу. Тамо је синоћ умро. Тужио се на неке болове у стомаку [...]. Требало је зарађивати. Има жену и децу. Тај је био једини, који се обрадовао, кад је са њим, две-три речи, италијански, проговорио. Његово пожутело лице, његове тамне и мутне очи, испунила је била нека радост, врло чудна, претерана, при том разговору. Кад је Рус Италију поменуо. Рекао ми је да се, баш овог пролећа, спрема на пут, у Италију. Са здрављем није добро. Хтео би да још једном види своје родно место и да одигра партију игре, са ђуладима, игре, коју зову: *bosse*. Са онима које је знао у детињству. Седео је са тужним осмехом пред њим, на трonoшцу. [...] Тај човек је био оперисан и умро. Зуки тврди да сви обућари тако умиру. Седе погурени, стежу трбушне мишиће, годинама, па се деформишу. Живе кратко. У болници су му рекли само, да је тај његов рођак 'отишао.' Лефт.” (Црњански 1974а: 176)

Иако му је од почетка обућарски подрум изазивао негативна осећања, сада је почео да схвата и због чега. На примеру живота тог италијанског обућара Рјепнин предосећа сопствену судбину. Као што се Италијан обрадује помену Италије, тако се и Рјепнин разгали при помену Русије. Као што Италијан сања о повратку у Италију, тако и Рјепнин сања о Русији. А те су жеље у обућаревом случају остале неостварене. Све је то за Рјепнина тешка истина зато што у судбини тог Италијана препознаје себе и своју прошлост, а увиђа каква ће му бити и будућност: „он је сад стао. Као кад казаљка стане на сату. Има сад, кад га навију, да чучи, годинама, тамо, у подруму, за фунту дневно [...]. До гроба има да буде

тако. [...] Он је у тој радњи дошљак, креатура случаја, креатура тренутка, – каже Зуки и смеје се” (Црњански 1974а: 186).

„Суштина је бити-на-путу”, јер бити-на-путу значи „не признавати битну довршеност и затвореност себе, друштва, историје, свемира” (Џацић 1995: 95). Бити-на-путу значи настајати, усавршавати се, постојати и постајати. Тако је и јунак Црњанског увек на путу, било спољашњем, било унутрашњем:

„Човек Црњанског је биће-на-путу. Покрет за освајање простора његов је основни егзистенцијални став. Не путовати значи – чамити, таворити, с муком сносити живот. Путујем – дакле јесам – гесло је човека у делима Црњанског. Пут је нужност и обавеза бића, а сваки од јунака могао би да каже: Настојим да будем тамо где нисам, јесам тамо где не желим да будем и где нећу да останем. Због тога сам биће-на-путу.” (Џацић 1995: 93–94)

Пошто бити-на-путу значи сазревати, онда „[п]утовање” постаје „збир драгоцених информација” (Гвозден 2016: 168). А онда те драгоцене информације постају значајни елементи једне нове прозне форме – путописа. Путописи подразумевају садашњост, али је она неретко немоћна да прикаже разлоге за светљење путопишчеве душе. Зато, иако је за писање о путовању неопходна садашњост, она ипак није довољна (Гвозден 2016: 162, 163), јер је за свако писање о путовању неопходно поринути у прошлост. „Актуелно ’земно’ време је недовољно, јер је темељ читавог путовања потрага за уметношћу из прошлости” (Гвозден 2016: 163), за, на пример, музејима, гробницама. Хронотоп сусрета везан је за прошлост, за приповедање о уметностима, о архитектури прошлости и за „дивљење рушевинама као повлашћеним местима у крајолику” (Гвозден 2016: 162). Али како су „[к]њижевне слике временске слике које се смештају негде између историјског памћења и имагинативне конструкције” (Гвозден 2016: 170), онда долази до „напуштања конкретног простора-времена у име метафизичког вишка” (Гвозден 2016: 171–172) и тада се и

„хронотоп сусрета у најбољим тренуцима претвара у слику имагинарног крајолика који, макар као епифанијска илузија потискује и уређује хаос модерног живота и излази на крај са вишком текстова, ствари и људи. Тако путопис, чији је главни жанровски елемент активан однос према стварности себе затиче у сферама утопије (не-места)” (Гвозден 2016: 172).

У овим теоријским поставкама, иако сам не спада у путописну грађу, препознајемо поетику *Романа о Лондону*. Рјепнин путује по садашњости не да би је описао за неког другог, већ да би нашао себе и остварио свој срећни простор из прошлости. Кад би то успео, Рјепнин би у том новопронађеном простору ишчезао у „нестварно”, „у вишу стварност”, у лепе „висине”, напуштајући „материјалност историје” (Гвозден 2016: 166). Овако он, тражећи лепу прошлост да је смести, угнезди у ружну садашњост и непријатељску будућност, копа по архитектури енглеске, односно лондонске и корнуалске прошлости, тражећи по њиховим музејима, плажама, парковима, скулптурама, гробљима паса, рушевинама онај мили траг руске душе. За њега су то повлашћена места, јер су она са Русијом повезана одредницом ’прошло, прошлост’ и друго их више ништа не везује. Тражећи прошлу Русију и своје срећно пространство, он мисли да ће наћи њих или њихов траг у другим елементима (исте, ближе или даље) прошлости којима је сада, у туђини, окружен. Пошто Рјепнин хода по садашњости, али углавном само телом, док је духом једва присутан, он заправо напушта садашњи, конкретни хронотоп, простор-време, премештајући свој дух у неке оностране сфере, у делу-

јање између историјских података (које износи и он и други)⁵, историјске прераде у сећањима и постмеморији других ликова⁶, и имагинативне конструкције, не само о прошлости већ и о хипотетичкој будућности⁷. Како је Рјепнинов живот посвећен и упрегнут ка томе да пронађе тај хипотетички, а заправо имагинарни крајолик, који је фантазмагориа, фатаморгана, која се непрестано одлаже, али која чак и у том одлагању пружа уређење и бег од лондонског лавиринта несрећа, сам Рјепнин се онда окреће и одлази у утопију, не-место. Из једне хипотетичке утопије о којој је сањао, Рјепнин без повратка одлази у једну праву, о којој се ништа не зна, која не постоји, јер нико не зна где је то Рјепнин, али која опет, само, сада читаоцима, даје илузију и повод за нове фатаморгане и нова одлагања и смисла и проналаска места Рјепниновог нестанка. Зато сада, не више Рјепнин, већ читаоци пребивају у једном имагинарном крајолику, једној утопији снујући о томе где би то Рјепнин могао да буде, и правећи хипотезе о томе. Та се „носталгија за пореклом чије је седиште” била „замишљена култура” (Гвозден 2016: 169) код Рјепнина, сада пребацује на читаоца, с тим што то више није носталгија за пореклом, већ носталгија за крајем, за смрћу. Тако се потврђује да је прошлост и у Рјепниновом случају, а и у случају читалаца, само „илузија ’правог’ места” (Гвозден 2016: 169), и да је Рјепнинова дужност била да нађе себе у садашњости, у реалности лондонског хронотопа.

Због тога што је Рјепнин лебдео и путовао на релацији између сећања „као отуђене прошлости” и сећања које, иако реконструисано у садашњости, постаје „недостижно ’стварно присуство’” (према Гвозден 2016: 170), и због тога што није поседовао ни стварну ни реконструисану прошлост, а ни садашњост, коју изричито одбија, не чуди што су Рјепнинови путеви и стазе били кратки и осујећивани, а путовање дуго. Његове спољашње и унутрашње стазе су увек кратке, испреплетане и/или прекинуте другим стазама било унутрашњим било спољашњим. Али су зато његова ментална путовања дуга јер их константно продужавају нове препреке, објекти, мисли, монолози. Ово је роман мисли, евокација, сећања, размишљања, вођења интимних, унутрашњих дијалога. Путовања која се дешавају у спољашњем свету нису толико битна колико су битни Рјепнинови доживљаји тих путовања и управо ти доживљаји постају његова дуга унутрашња путовања.

Литература

Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит.

Бахтин 1995: М. Бахтин, *Време и простор у Гетеовим делима*, прев. Александар Пивар, *Крбови*, год. 9, бр. 33–35, 3–17.

Башлар 2005: Г. Башлар, *Поетика простора*, Београд: Б. Кукић; Чачак: Градац.

5 Разговор Рјепнина и Сер Мелкелма Парка: „Неј је волео Француску, носио је толике ране, за њу. [...] А кад га је Лујева Француска стрељала, командовао је сам паљбу. Други маршали револуције пољубили су краља у руку” (Црњански 1974б: 318), и „Забранио је [Лондон] Шкотима ту ношњу, стару хиљаду година. Почев од августа 1747. А кажњавао је, за ношење те ношње, исељењем непослушних, у колоније” (Црњански 1974б: 321).

6 „[...] младо поколење [...] не би требало да брбља, о оном, што не зна. [...] Ви, тада, нисте били, ни рођени, мистер Фои. Зашто онда брбљате о покојнику?” (Црњански 1974б: 80–81)

7 Примери су већ наведени на страни 9. овог рада, а тичу се Рјепнинових хипотетичких визија о повратку са Нађом у Русију (Црњански 1974а: 283), и о његовом хипотетичком одласку на Корзику (Црњански 1974а: 244).

- Блуфарб 1972: S. Bluefarb, *The Escape Motif in the American Novel, Mark Twain to Richard Wright*, Ohio State, UP.
- Величковић 1994: С. Величковић, *Књижевни процес*, Ниш: Филозофски факултет.
- Гвозден 2016: В. Гвозден, *Космизам српском модернистичког путописа, Лицеум*, XXII/16, 159–174.
- Лотман 1976: Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд: Нолит.
- Телбат 1999: J. L. Talbot: *This is not an Exit, The Road Narrative in Contemporary American Literature and Film*, Texas Tech University.
- Црњански 1974а: М. Црњански, *Роман о Лондону*, прва књига, Београд: Нолит.
- Црњански 1974б: М. Црњански, *Роман о Лондону*, друга књига, Београд: Нолит.
- Џаџић 1995: П. Џаџић, *Повлашћени простори Милоша Црњанског*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

MILOŠ CRNJANSKI'S *THE NOVEL ABOUT LONDON*: SMALL ROAD – LONG JOURNEY

Summary

The aim of this article is to focus on and deepen the understanding of the themes of road and journey, physical as well as mental within the realm of *The Novel about London* by Miloš Crnjanski. By using the theories and insights of Bakhtin, Lotman, and Butor, the themes of the road and journey in the novel have been explained. By applying the respective theories, it has been concluded that material, geographical roads, however long or small may be, tend to stretch not only in geographical terms but in mental as well. Speaking of material terms, the journey tends to get longer by going on many side roads, by making pauses, stops, or by branching the road, path. But the internal roads and journey is what matters most. That is so because the road may be small but the mental journey can cover the past, the present, the future, the hypothetical future, the hypothetical past, the daydreaming, dreams, memories, reconstructed history, fantasies, free associations, by which Rjepnin can stroll along the small road, but have the feeling of trespassing the continents. The trigger for the inner journey can come from within himself, but mostly it is other people, or items, works of art, sculptures, paintings, etc. that set Rjepnin on mental journey. What triggers him out of the fantasy state of mind is something that always comes from the outside world. And when he is at home, or even outside, sitting or relaxing, the journey may be dangerous only for Rjepnin's inner state. But when he is walking, crossing the streets, while at the same time strolling the paths and roads of past, fantasies, and hypothesis, he exposes himself to various troubles.

Keywords: space, road, internal and external journey, chronotope, narrative

Dina M. Lipjankić

Сара Н. Мајсторовић¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет

ОДИСЕЈ У НЕСТАЈАЊУ: О МОТИВУ БЕЗДОМНОСТИ У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Тема рада је мотив бездомности у *Роману о Лондону* као битно одређење протагонисте, емигранта из царске Русије, Николаја Рјепнина. Међутим, оно је и одлика већине осталих ликова, чланова потрошачког друштва послератног Лондона. Применом теорија постмодерне урбаности Жана Бодријара, Карла Шорскеа, Ричарда Лехана и теорије Мегалополиса Слободана Владушића, постаје јасно да овај роман осликава постмодерно стање града. За њега је својствен брз проток новца и информација, у који се утапа сваки лични идентитет. Циљ рада је да анализира начин на који Лондон, као Мегалополис, за своје становнике производи тек симулакрум, привид дома. Доказује се и да је *Роман о Лондону* приказ тежње Мегалополиса да дезинтегрише Рјепнинову субјективност, коју у њеној жудњи за домовином и љубављу према жени можемо разумети као одисејску. Увиђајући да је изгубио битку за свој идентитет, Рјепнин бира смрт као једини могући повратак и, парадоксално, одбрану од вечите бездомности у ковитлацу постмодерног града.

Кључне речи: Роман о Лондону, бездомност, Одисеј, постмодернизам, Милош Црњански

1. Увод

Роман о Лондону Милоша Црњанског објављен је 1971. и припада позној фази стваралаштва овог аутора. Писац истражује теме емиграције, љубави, и живота у Лондону после Другог светског рата. Приказује успон потрошачког друштва, у којем стицање новца постаје важна компонента оног што се сматра друштвеним успехом. У такав постмодерни урбани метеж смештени су протагонисти романа, руски кнез Николај Родионович Рјепнин и његова жена Нађа, емигранти из царске Русије, чији су светоназори у складу са европском хуманистичком традицијом. На судару ових опречних система вредности изграђена је фабула романа. С обзиром на емигрантски статус главних јунака, лајтмотив бездомности намеће се као један од најважнијих у овом делу. Рјепнин је лутајући, обездомљени војник који цезне за повратком у отаџбину. У овом смислу, можемо у њему видети још једну реактуализацију митског јунака Одисеја, на трагу већ постојећих тумачења (Владушић 2011, Живковић 2012), која различито сагледавају ову паралелу. Овај рад тежи да расветли однос између мотива дома у постмодерној, урбаној средини Лондона у *Роману о Лондону*, и одисејске фигуре Николаја Рјепнина. У додиру са постмодерним градом, који његову аутентичност, чежњу и патњу обезвређује и релативизује, претећи дезинтеграцијом суштине његовог бића, Рјепнин је приморан да чини све што је у његовој моћи да до тога не дође. Стога, роман се може читати као приказ постепене дезинтеграције одисејске фигуре у таквој и од стране такве средине, на трагу запажања да „значај романа Црњанског је у томе што на видело износи... распад субјекта услед немогућности преображаја...” (Владушић 2011: 294).²

1 sara.majstorovic@ff.uns.ac.rs

2 За ближе одређење појма бездомности од великог значаја била је студија Зорана Ђерића *Дом и бездомност у поезији 20. века*, и за анализу појма града код Црњанског студија *Црњански, Мегало-*

1. Дом и бездомност

Да бисмо за потребе овог рада одредили појам бездомности, морамо поћи од дефиниције оног што он негира, од појма дома. Основна значења речи дом у српском језику су:

„кућа/дом (мисли се на стамбену зграду), стан (мисли се на место боравка), домаћи кутак/гнездо/огњиште/домаћинство (у нешто одређенијем значењу, када тај унутрашњи простор добија топлину, блискост, припадност; означава кућу и укућане, кућне послове и кућни иметак...), род/породица/племе/династија/лоза (кад се мисли на крвну везу, покрвљеност, сродност, наследство, порекло, колена, породично стабло, племенитост – па и привилегованост)... У пренесеном смислу, дом може означавати домовину и земљу, односно родни крај... (у руском је домовина – родина)” (Ђерић 2007: 44).

По тумачењу Гастона Башлара (2006: 69), родна кућа је кућа „апсолутне интимности [...] у којој смо стекли осећај за интимност”. Она је узор архетипске куће снова и маштања, која је и „склониште, место повлачења, средиште”, али има и „космичке моћи” (Башлар 2006: 74). Ова комплетност се очитује у томе што „са подрумом као кореном, са гнездом на крову, онирички потпуна кућа је једна од вертикалних схема људске психологије” (Башлар 2006: 75), јер представља и најдубље нагоне и најкомплексније умне способности људског бића. Бездомност се дакле може разумети као одсуство сопственог стана, огњишта, топлине породичног дома, као принудни одлазак из родног краја или своје домовине. Родна кућа је и саставни део личног идентитета, одређеног као „ментална представа самог себе, која укључује све што јединка зна о самој себи... концепт 'сопства' је обележен одређеним одликама које су појединачно неопходне и заједно довољне да идентификују самог себе као другачијег од свих осталих особа” (Лери 2003: 69). Пролонгирана бездомност тако посредно угрожава целовитост и сигурност у сопствени идентитет.

У књижевности модернизма, под утицајем импресионистичке поетике:

„примарност разума у човеку, рационална структура природе и сврсисходност историје почели су да се преиспитују кроз лично психолошко искуство... Као врлина и порок истовремено, напредак и назадовање су изгубили јасноћу значења, те је град смештен изван добра и зла” (Шорске 2008: 66).

Зато у Џојсовом *Уликсу*, град не врши притисак на Леополда Блума да мења свој идентитет. Овај модерни Одисеј има физичку кућу, нема дом, али његов идентитет укореењен је у његовом сећању на некадашњу срећу, у његовим тренутним размишљањима и у субјективном, психолошком доживљају дневних дешавања, творећи један „хаотичан” ток свести. Даблин тако постаје скуп изолованих психолошких профила, акутно аутентичних, минуциозно представљених, и мање или више обездомљених у том граду. Парадоксално, овако рашчлањен субјективитет основа је за антагонизам који ће у *Роману о Лондону* Рјепнин осећати према Лондону, с обзиром на сличности „са Џојсовим поступцима демитологизације у [...] *Уликсу*, у преображају традиције и у стварању новог мита, у мотивима отуђења [...] у овом контексту, посебно је битан аспект унапред изгубљене борбе за ослобађање идентитета” (Живковић 2012: 94).

У модернизму и авангарди, дакле, применом психоанализе, теорија несвесног, уметничког поступка тока свести, идентитет је разлаган и представљан као

лојолис Слободана Владушића. Књига *Црњански и Мефистофел* Мила Ломпара, минуциозном анализом Рјепниновог растројства, била је од велике помоћи при сагледавању његовог лика.

скуп чинилаца, може се рећи фрагмената. У постмодернизму се ови чиниоци одвајају од своје „подлоге” у виду информација које губе своје референтне тачке, своју везу са значењем, према чијем се постојању уопште развија скепса:

„представа, репрезентација, полази од принципа еквивалентности знака и стварног. Симулација полази [...] од *уштойије* принципа еквивалентности, полази од *радикалне негације знака као вредности*, полази од знака као реверзије и убиства сваке референције. Док репрезентација покушава да апсорбује симулацију тумачећи је као лажну представу, симулација обухвата цело здање саме представе као симулакрум” (Бодријар 1991: 9–10).

Слика није у односу са значењем, дакле са трансценденталним упориштем, него прикрива његово одсуство. Одсуство јединства значења повлачи одсуство јединства субјективне свести: „пошто више није независна, нити може да контролише, свест наставља да постоји као део система. Такву свест генерише специфична култура од које се она не може раздвојити, обуздавају је институције те културе (односно моћ), и више није лична” (Лехан 2008: 90). У контексту града: „последница тога јесте да град постаје стање ума: град промишља нас, а не обрнуто” (Лехан 2008: 90). Губећи своју везу са значењем, знакови постају произвољни и аутореференцијални, тако да „тумачење постаје једнако параноји” (Лехан 2008: 89). Напросто, „оно што доносимо у град је оно што добијамо – принцип ’еха’ постаје основа наше стварности” (Лехан 2008: 89).

Закључак о поимању идентитета у таквом, постмодернистичком контексту, намеће се сам по себи. Идентитет јединки у граду одређиван је и стваран изнова и изнова урбаном културом; у таквој аморфности, појединац постаје, као што је речено, ехо тог окружења. Његово поимање дома биће одређено постулатима културе, која одређује и онај безброј других појмова у људској свести, међу којима дом не може имати већи значај од било ког другог културолошког конструкта. Без снаге која се црпи из тежине значења, човек се стапа са својим окружењем. Његова култура је онда у могућности да му пласира, бодријаровски речено, само симулакрум дома, *слику* дома испод које нема значења. То је „дом” који човек не мора ни од чега да брани, који не мора да траје, у којој може да нема тоpline и љубави, а да човек ипак мисли да је „дошао кући”.

Тема бездомности и сеоба прожима стваралаштво Милоша Црњанског. Док „мотив Одисејевог трагања представља општу тему Црњанскове експресионистичке визије света” (Живковић 2012: 94) и „његова рана лирика израз је послератне духовне климе разочарења и клонућа, суморно, болно, цинично, дефетистичко певање повратника из рата, модерног Одисеја” (Деретић 1987: 241), толико „епитет модерног Одисеја, могао је да понесе и четрдесетак година касније, када се вратио из двадесетогодишње емиграције” (Ђерић 2007: 31). Своја лична искуства бездомности Црњански подиже на ниво општечовечанског искуства. Објављен 1971. у позној фази његовог стваралаштва, *Роман о Лондону* смешта ово искуство у постмодерни контекст, остварујући захтев да се „постмодернистичка поетичка алтернатива (Црњанског) мора проматрати на позадини ауторове модернистичке активности...” (Ковач 1988: 384). У овом делу се протагониста Николај Родионович Рјепнин, о коме се може говорити као о „репрезентативном јунаку романа, виђеном у лику Рјепнина као демона, као трансценденталног бескућника” (Владушић 2011: 240), судара са постмодернистичким светом послератног Лондона. Протагониста испољава романтичарски поглед на свет са елементима модернистичког субјективизма; „Рјепнин у егзилу постаје ’Нико’ – Црњансков модерни, отуђени Одисеј” (Живковић 2012: 94). Он је Одисеј коме је онемогућено да се врати на

Итаку, самим тим, „у модерном преображају мита о Одисеју, Црњански отвара вишеструке проблеме односа отуђеног појединца и модерног друштва” (Живковић 2012: 95). Рјепнин се безизгледно бори да своја одисејска својства сачува, осећајући идентитет као свој једини и последњи (истински) дом, у средини која духовне вредности, у најбољем случају, симулира.

2. Одисеј и Пенелопа у мрежи постмодерног града

За главног јунака *Романа о Лондону*, приповедач каже да је то лик романтичан, што елаборира Рјепниновом великом љубављу према својој отаџбини и својој жени. Доследан хуманистичкој традицији, поникавши на тлу предреволуционарне, царске, Русије, Рјепнин осећа свој идентитет као једном давно, али коначно, створен: „Код Рјепнина је то већ било постало, тихо лудило. Сазонов и његов отац су га били претворили у руског официра [...] За њега су сад, сви људи, били само, војници” (Црњански 2008: 540). Сходно томе, он закључује да је „корен његове несреће, његове неспособности да се снађе, у туђини, у Лондону [...] то, што је он, просто, потомак војника... Био је војник. То је корен свега... Да, да, официр, па се све више губи, у том животу за цивиле, који гледа сваки дан, у милион примера, у Лондону” (Црњански 2008: 407). Он је војник којем је онемогућен повратак кући после рата, и не налази начина да из тог међупростора исплива, управо зато што не може да постане неко други.

Изворни лик Одисеја „је образац промућурна и мукотрпна човека, чију стрпљивост никакво искушење не може сломити [...] Одисеј хоће да се врати своме огњишту, па зато све своје способности развија да постигне тај циљ” (Ђурић 2015: 61–62). Тврдоглавост коју он испољава можемо наћи и код Рјепнина, код другог спојиву „са питањем о модерној закупљености аутентичношћу и идентитетом” (Ломпар 2000: 165), али и сензибилитетом сличним Одисејевим, кога нимфа Калипса, и после вишегодишњег заточеништва код ње, налази „на жалу где седи, од очију још је / грозне проливао сузе, за повратком тугујућ’ својим” (Хомер 2015: 91). Оваква љубав према дому ствара непоколебљиву оданост према њему. Тако и Рјепнин, у сусрету са песмом о мору, казује: „Море је до краја живота везивало човека на пучини и жену која га чека. Како је то било лепо. Та веза је, и љубави, и човековом, тешком раду, давала, неки смисао, неки непролазни смисао” (Црњански 2008: 226). На свом годишњем одмору, стајући пред морем, он закључује: „Да су га питали, сад, после толико година, да каже своју последњу жељу, био је готов да затражи, само повратак у Русију, са Нађом” (Црњански 2008: 245). Везујући свој идентитет са домом, он има потребу за домом као самоостварењем.

За разлику од класичног Одисеја, који се вољом богова вратио на Итаку, Рјепнин лута светом који су они напустили (Лукач 1979: 318). Повратак на његову Итаку онемогућен је из идеолошких разлога. Он пак наставља да воли Русију: „Кад би могао, сутра би се у Москву вратио, или у Санкт Петербург, ма какав био... Живети у својој земљи је логично, ма какав то живот био. У туђини, није” (Црњански 2008: 398). То наилази на опште неразумевање међу његовим сународницима, емигрантима. Грађански рат је разјединио његову отаџбину, и као у неком искривљеном огледалу, то повлачи и постепену дезинтеграцију Рјепниновог идентитета. Он увиђа да, за разлику од класичног Одисеја, нема могућност да осветом поново освоји сопствени дом, нити то жели, сматрајући га разједињеним изнутра. Ипак, то не нарушава његову љубав према Русији као *дому*.

Роман о Лондону можемо, дакле, читати као пут од дома уместо ка дому, и самим тим као постепено разарање одисејске фигуре. Рјепнин одбија да прихвати начин живота и систем вредности своје актуелне средине, иако се то од њега очекује. Такође, после вишедеценијског лутања, бори се да сачува своје успомене од заборавља, осећајући да дом самог његовог бића полако нестаје. Стога, једини његов „повратак” може бити повратак у смрт, тако бизарно затварајући круг ка архетипском доживљају смрти као коначног повратка кући. Рјепнину се чини да у глави чује глас свог покојног друга Барлова, који о њиховој Русији каже: „Ми се, после наше смрти, враћамо. Шагом марш, књаз! Тако, тако, сви се, тамо, враћамо” (Црњански 2008: 658). Рјепнинова физичка смрт „спасава личности у њему” (Ломпар 2000: 84), личност коју обележава „људскост (која) успева да се избави из мрежа Мегалополиса” (Владушић 2011: 334). Могло би се рећи и да је она последња одбрана његовог одисејског идентитета. Чини се да се Лондон руга Рјепнину кроз предлог доктора за ућуткивање гласова у глави, а то је да стави восак у уши, „као Одисеј. Лекар је рекао енглески: Ulysses” (Црњански 2008: 576). Могуће је да „употребом англицизма, присутна је и скривена алузија на Џојсов Уликс” (Живковић 2012: 95) која се може тумачити према чињеници да „у Роману о Лондону појављује се Мистер Блум, у улози Рјепниновог послодавца [...] У Рјепниновој потчињености Блуму, Црњански сутерише да је Рјепнинов положај више дехуманизован и обезличен од његовог претходника” (Живковић 2012: 95). Рјепнин је у раскораку са постмодерним Мегалополисом Лондоном, с обзиром на то да:

„императив људскости протеже се од романтичара до модерниста и бива трансформисан у постмодернизму. Како постмодернисти елиминишу свест и из субјекта и из урбаног света, властито биће претвара се у робу, заједно с другим предметима; оно што је људско постаје готово изгубљено у процесу прочишћавања, при чему нам остаје само свет ствари и предмета, и односи између њих” (Лехан 2008: 95).

Остали ликови у роману углавном живе уроњени у систем Мегалополиса и врше притисак на Рјепнина да се прилагоди њиховом начину живота, што ствара у нашем јунаку непријатан осећај „да људи, па и жене, сваки час, претварају, њега, у неког другог, а неког, који није био, нити је желео да буде” (Црњански 2008: 644). Он чак, у тој примораности на живот у Лондону, пореди град са чаробницом из *Одисеје*: „Иако нису знали, ко је била Кирка, ти пиљари, касапи и бакали мислили су, дакле, да постоји нека богиња, Лондон, који људе, при повратку, из рата, претвара у крмке” (Црњански 2008: 20). Наравно, у античком предлошку Одисеј је једини који успева да се одупре Киркиним злим чинима. Он је „чврст субјекат који управља својим трансформацијама да би увећао своју моћ” (Владушић 2011: 307) и тако постиже свој циљ, док је код Рјепнина на удару сама његова субјективност, јер „Мегалополис прети да продре у срж јунака” којом доминира „носталгија, апсолутни идентитет, оданост пореклу (националном и породичном)” (Владушић 2011: 318). Самим тим, недоследности осталих ликова у Рјепнину изазивају гађење.

Његов одговор на овакав расцеп између свакодневице и сопственог идентитета је појачан осећај носталгије:

„када стварно више није оно што је било, носталгија добија свој пуни смисао. Она је већа понуда изворних митова и знакова стварности. Повећана понуда других видова истине, објективности и аутентичности [...] оживљавање фигуративног тамо где су објект и супстанца нестали” (Бодријар 1991: 10).

У Рјепниновим сећањима на Русију, село Набережњаја поприма елементе идеалног простора. Оно је „било неко гнездо, у срцу, у ком тице певају” (Црњански 2008: 381), и кад би на њега мислио „све би било добро и лепо, као што је летње вече и залазак Сунца, у Волгу. — Нешто светло. Руска песма, па и руске сељанке [...] стизале су до њега, и у туђини, као испружене руке у загрљај” (Црњански 2008: 381). Сећања се често јављају у просторима које је брачни пар Рјепнин приморан да зове „домом.” Дезинтеграцију Рјепниновог лика као одисејског можемо пратити преко његовог све драстичнијег просторног обездомљавања.

Важност простора за Рјепнинову карактеризацију наговештена је чињеницом да подземље у које сваког дана силази није тек „кретање комуникацијским ланцем кроз мрежу велеградских саобраћајних трака, већ подземље сугерише како се то креће неко без себе, дух или утвара [...] Рјепнин, дакле, у Лондону *увек* мора да ради у подруму [...]” (Ломпар 2000: 36). Простори у којима обитавају Нађа и он постају, у пренесеном значењу, све хладнији а истовремено скученији. Након жениног одласка у Америку, наш јунак из највеће обездомљености прелази на ступањ симулакрума дома из прошлости, притом поставши свестан да је свој давнашњи истински дом почео да заборавља. Суочивши се са крајњом победом града и садашњости, Рјепнин из овог симулакрума одлази у смрт.

На почетку романа, Рјепнин и Нађа станују у Мил Хилу, предграђу Лондона, у кућерку „који, се између два храста, белео. Као авет се белео. Личио је на колибу Ескимана у снегу” (Црњански 2008: 14). Ма колико аветињска та кућа била, ипак је представљала одређену *целину*, јер „кућа је наш кут у свету [...] Она је стварно космос [...] у правом смислу те речи” (Башлар 2005: 28). Башлар (2005: 39) ову комплетност елаборира вертикалношћу куће израженој „поларитетом подрума и тавана [...] рационалност крова може (се) супротставити ирационалности подрума”. Иако убога и испуњена патњом, ипак је атмосфера у тој кући топла: „Пар тих странаца, који се населио у Мил Хил, у ту бедну кућу, свако се вече види, крај огњишта, у тој кући, заједно...” (Црњански 2008: 155). Контраст са хладноћом снега који веје напољу истиче ову атмосферу интимности, с обзиром да „космос зиме изван настањене куће је [...] упрошћен космос [...] Зима кући даје резерве интимности [...] У свету изван куће снег брише трагове [...]” (Башлар 2005: 57). Присуство Нађе је нераскидиво повезано са осећајем дома код Рјепнина, што постаје јасно када она оде у Америку. Опис њиховог огњишта у Мил Хилу приповедач контрастира са описом хладних породичних односа у многим домовима Лондона. Може се такође приметити да је у целом роману једино у овом дому присутно још једно живо биће сем Рјепниних, а то је њихово маче, „верно кући” (Црњански 2008: 59).

Прешавши у стан, Рјепнини губе симболичку целину куће. Њихов животни простор се своди на неколико соба. Као увод у пресељење у стан који ће им издавати грофица Панова стоји исказ: „У Мил Хилу су живели у самоћи. Сад, после повратка у Лондон, опет у једном Вавилону [...]” (Црњански 2008: 337). Рјепнин је овде у јачем стиску Мегалополиса који сугерише дезинтеграцију његовог идентитета: „Сад су делић Лондона. Појединци, међу милионима. А то је чудан осећај, – као да је међу робовима, као да је у хелији неког, огромног, затвора” (Црњански 2008: 378) у којем „станују само појединци – по један самац и по једна жена, сама” (Црњански 2008: 339). Њихов стан је описан као мали и скучен, и у њему „Рјепнин је био постао ћутљивији” (Црњански 2008: 339). Из тог стана ће Нађа отићи у Америку, и у складу с местом које носталгија заузима у роману, овај простор постаје највише дом у сећању: „писала му је Нађа, била је много,

много, сретнија, тамо, у њиховој соби на седмом спрату [...] купила је, опет, једну шивачицу. Њен звук је успављује” (Црњански 2008: 548). Тај звук, као метонимија њеног присуства, недостаје и њему.

Непосредно након што испрати Нађу на брод, Рјепнину се та њихова одлука учини бесмисленом: „Шта је управо хтео, чему се надао, кад је отерао жену и остао сам?” (Црњански 2008: 505). После неког времена, он се сећа „највећег тренутка њене љубави” (Црњански 2008: 558), а то је њено закопчавање његовог капута пре него што изађе напоље, покрет после ког је осећао да „не може ништа зло да га снађе, напољу, кад изиђе из куће, у свет” (Црњански 2008: 559). У овом малом, као магијском покрету, била је садржана сва топлина која је чинила да уз Нађу, и једино уз њу, Рјепнин има истински дом. Нажалост, диктатура новца је налагала да Рјепнинов највећи израз љубави буде да спаси Нађу од просјачења у Лондону, и Рјепнин ће до краја имати помешана осећања у вези са овим поступком.

Након Нађиног одласка, после неког времена, на молбу грофице Панове, Рјепнин се сели у собу у једној њеној кући у Доркингу, мирном сеоцету. У почетку се тамо добро осећа, јер „био се претворио у коњушара бабушке, али је остао – књаз” (Црњански 2008: 545). Даље, „тај живот му је био пријатан, као на неком летовању, у селу, у Набережњаји” (Црњански 2008: 546). Иако се књаз осећа као „пропао човек” (Црњански 2008: 546), симулакрум његовог пређашњег живота опстаје. Опстаје док случајно не опази своју породичну кућу на једној слици у књизи о Санкт Петербургу. Увиђа да се не сећа на која је од двоја врата, десна или лева, улазио у сопствени дом, што га доводи до очајања: „Као после неког ударца у груди, Рјепнин је стајао немоћан [...] а затим је клонуо у фотељу, јер му се мутило у мозгу” (Црњански 2008: 550). Од тог тренутка, симулакрум летовања у завичају распршује се; Рјепнин увиђа до које мере се заправо отуђио од свог некадашњег стварног дома, па тако и од свог идентитета. Да ли и од тог идентитета остаје само симулација? Услед те извештачености, „осећао се туђ, не у Лондону, него у том малом, идиличном сеоцету [...]” (Црњански 2008: 557).

Павши у грофичину немилост, а и са жељом да се врати у Лондон, Рјепнин поново мења место боравка. Стан, уместо собе, нуди му његов пријатељ Ордински, о чијој моралности Нађа и Рјепнин расправљају на почетку романа. Дневна соба у стану је „велика и полупразна” (Црњански 2008: 588) а спаваћа соба и кухиња су тесне. У стану има много старих ствари Ординског, али оно што је Рјепнину најчудноватије, то су три слике Наполеона на зиду спаваће собе. С обзиром на Рјепнинову нетрпељивост према Наполеону, јер га сматра претворним издајником револуције и себичним властољупцем, ови портрети обележавају стан Ординског као туђ Рјепнину од самог почетка. У овом стану ће се такође десити Рјепнинови најприснији контакти са празном сексуалношћу и смрћу; у том простору он превари Нађу са својом „младом сународницом.” Овакву „титулу” Олга Николајевна носи од тренутка појављивања у роману. Такође, с обзиром на њену повезаност са морем, будући да је Рјепнин упознаје на летовању у Корнуалији, могуће је њен лик посматрати као алузију на Калипсу, морску богињу која је држала Одисеја у љубавном заточеништву а заузврат му нудила вечну младост. Одисејева сексуална веза са њом не умањује његову љубав према Пенелопи и жељу да јој се врати. И Рјепнин спава са леди Парк као без своје воље: „Олга Николајевна га је посетила, па му се дала. Каже, да је то, већ у Корнуалији, решила. Шта ћемо сад?” (Црњански 2008: 598). И као што Одисејева покорност Калипси илуструје моћ богова над људима, тако и Рјепниново предавање жени према којој не осећа ништа илуструје да у овом роману „хипертрофирана сексуалност

[...] нивелише појединца уместо да га истакне у његовој суверености” (Владушић 2011: 279). У стану Ординског Рјепнин пише и своје опроштајно писмо пред самоубиство, а и лепећи тапете на зидове проналази неко језиво, предсмртно задовољство: „Неколико дана, у тој тишини, осетио је потпуну срећу [...] Оно, што је било лудо, и помислити, било је да ће се, после тога, убити. Не преостаје му ништа друго” (Црњански 2008: 627).

3. Обездомљени

Становници Мегалополиса у *Роману о Лондону* могу један „дом” да замене другим, и да у томе не виде трагедију. Њихов једини истински „дом” (у смислу оног што је познато, у чему се обитава) је сам Мегалополис, у којем свакако нису домаћини, већ слике ликова које обитавају у сликама дома, без трансценденталне представе истинске удомљености. Јунаци *Романа о Лондону* живе у складу са својом средином, која их дефинише, и у којој ишчезава њихова субјективност. С обзиром на губитак везе са трансценденталним значењем, нестанак воље грађана је резултат „воље неке друге, присутније инстанце: самог Мегалополиса” (Владушић 2011: 245). Лондон њих ствара изнова и изнова на другачије начине. „Дом” и „идентитет” постају само културолошки конструкти, који се сударају са другим конструктима као што су сексуалност или новчани интерес, а сви ти конструкти, недостатком трансценденције, постављени су у исту раван; тако настаје један мозаик вредности уместо њиховог хијерархијског устројства. Неаутентичност дома можемо препознати између осталог и у изразима које приповедач употребљава да опише лондонско искуство дома.

Од самог почетка романа, то искуство се показује као аморфно. Разбијеној субјективности просечног становника лондонског Мегалополиса сервиран је симулакрум дома; сви његови аспекти су присутни, али само као слике. На почетку приче, Рјепнин и Нађа живе у Мил Хилу, предграђу Лондона. Њихово становање прожето је патњом и носталгијом, док у другим домовима „мужеви и жене лежу у постељу, мирно [...] као што ће лежати у гробу” (Црњански 2008: 17). Емотивна компонента дома, у виду тоpline породичног огњишта, надаље се разлаже у приказу домова суседа Нађе и Рјепнина. С обзиром на то да се жена традиционално сматра носиоцем те компоненте, приповедач преко ликова Рјепнинових сусеткиња проговара о њиховој само привидној свећености дому. Госпођа Грин посећује Рјепнина са молбом да они причувају њеног мачка док је она у родбини; њен муж је већ тамо отишао, она је сад сама и „узимала је свог комшију под руку, а била је весела, као да је срећна (било је очигледно, да не мисли, да се брзо, из те посете, враћа)” (Црњански 2008: 24). Госпођа Крисмес, с друге стране „је била зашла у године, али је у својим плавим очима имала неки жар, који се среће у очима – код Енглескиња – баш у тим годинама [...] Енглескиње су биле јако заљубљиве у тим годинама. Више, много више, него у младости” (Црњански 2008: 25). Притом, њихови домови су споља савршено уређени, па господин Крисмес „сваке суботе, пере прозоре, и фарба, сваки час, врата, и [...] оправља браве, и [...] шиша траву [...]” (Црњански 2008: 25). Као слика, њихови домови су беспрекорни: „Свет у Мил Хилу [...] не тражи, ни од кога, утехе. (Празне су и цркве) [...] Све су те куће, ти кокошарници, голубарници, једнаке и једнаки” (Црњански 2008: 16–17). Та игра између спољашње срећености и мотива гроба је на више места присутна: становници Мил Хила лежу у постељу као у гроб а притом писац често напомиње да су све куће уредно окречене, па се и за кућу Нађе и

Рјепнина каже да је „окречен гроб” (Црњански 2008: 14) али су они у њему *живи* сахрањени. Суграђани Рјепнине прихватају у оној мери у којој су јасни као слике („козак,” „луди Пољак,” касније „принц”), а притом свака та слика имплицира другачије понашање Лондонаца према Рјепнинима. Приповедач ће представу домова у Лондону уопштити и у слици генералне брачне неслоге:

„У породицама у Лондону нешто, већ давно, није у реду. Чак ни то, кад се запале огњишта увече и пламен осветли кућу, не значи срећу [...] Не значи да се сви, око ватре, окупљају. Завист, пакост, изнуреност, досада, секс, – кажу, – разорили су многи и многи брак у Лондону” (Црњански 2008: 155).

Када се Рјепнин запосли као благајник у обућарској радњи *Лахир & син*, упознаје Француза Жана Перноа, који жуди да се врати кући. За њега дом постоји као појам, простор само његов, испуњен топлином и фамилијарношћу: „Волим Француску. Природно је да желим да се вратим кући [...] Имаћу своју баштицу [...] Доста ми је Лондона, у магли” (Црњански 2008: 139). Свој доживљај дома утемељује у одласку из Лондона и Енглеске, у своју државу, Француску, али и у свој родни крај. Жанов покушај повратка дому заврши се катастрофално; оптужен је да је покушао да прокријумчари енглески новац у Француску: „Од-узета му је сва уштећевина [...] не копа, сиромаш, своју башту, у својој кући, на медитеранском Сунцу [...] Опет је, и овако остарео, на раду, у кожари фамилије Лахир [...]” (Црњански 2008: 160). Зарада, новац у Мегалополису, управо оно што треба да обезбеди дом или повратак у њега, показује се као узрок обездомљавања. Чини се да новац који припада Мегалополису не може да се користи ради неке добити изван њега, јер је Мегалополис тај који отпушта „оно што више не може бити корисно, то јест обухваћено и прожето динамиком новца” (Владушић 2011: 272). По речима Жановог колеге Зукија: „То му се не би било десило, да је седео, с миром, у Лондону. Много је [...] чезнуо за својом прошлошћу” (Црњански 2008: 160). Носталгија и љубав према отаџбини и завичају као правом, а не само симулираном, материјалном дому, постају неприхватљиви у контексту Мегалополиса, и чак се доживљавају као извор кривице.

Оно што је само наговештено на почетку романа у ликовима госпође Кри-смес и госпође Грин биће експлицитно предочено у лику Петси, Рјепнинове средовечне колегинице из обућарске радње *Лахир & син*. Њен дом је описан као самотна кућица у сиромашном предграђу где она доводи слободне мушкарце:

„Кад затворе радњу, Петси узима своје пакете, своју, хладну, вечеру, коју је набавила за време прекида рада, у подне [...] па одлази, као сенка нека, низ улицу [...] А у њеном стану, код куће, чека је само њен мачор – кажу. Он није ни слутио колико таквих жена има у Лондону” (Црњански 2008: 157).

Петси каже да „њој треба мушкарац сад, који не говори много, али кога може да дочека у својој кући, свако вече, кад јој је до тог стало” (Црњански 2008: 167). С друге стране, лик госпођице Мун, продавачице у радњи, тајанствен је управо зато што се не зна где јој је дом, не зна се где тачно иде после посла: „А увече је чекају нека, елегантна, кола, у којима не седи нико. Куда одлази не зна се” (Црњански 2008: 158). Тако „улазећи у празан аутомобил који као да се креће сам од себе, мис Мун се деперсонализује, она престаје да буде агенс [...] и постаје обезличени објект који се креће по мрежи урбаних тачака [...]” (Владушић 2011: 301). Ово није случај само са госпођицом Мун: „Сви одлазе некуд увече, низ улицу, али куда, не кажу – као у неку маглу [...] Таквих сенки има, свако вече, милион, у Лондону” (Црњански 2008: 158). Они су, спрам својих домова, непрепозна-

тљиви као засебне личности. Дом је представљен као удаљено, усамљено место, прилагођено самотном уживању појединца, с тим што сви ти појединци уживају на исти начин. И време ручка у Лондону, као и одлазак кући, представљено је као време када се сви разилазе, тако настаје „илузија о ручку” (Црњански 2008: 165).

Лајтмотив сексуалне везе без емотивног значаја елабориран је кроз женске ликове које Рјепнин упознаје на летовању у Корнуалији:

„Госпођа Крилов затечена је, у врту – то јест општинском гробљу – на клупи, са капетаном који се звао Бјелајев – у незгодној пози. Крилов је ћутао – или то није ни знао? Сорокин је ухваћен, кад се, у ходнику, љубио, са ћерчицом госпође Петерс и добио је шамар од своје супруге” (Црњански 2008: 301).

Лицемерје у којем живи госпођа Петерс, варајући свог мужа са тим истим Сорокином, спаја се са његовом превртљивошћу, јер Сорокинове промене идентитета кореспондирају са променама дома, односно места боравка, изазивајући у Рјепнину запрепашћење и питање: „Тај чувени Рус? Један од најмлађих енглеских авијатичара? Макро?” (Црњански 2008: 316–17). Тезу о симулацији дома у *Роману о Лондону* подржавају искази приповедача да се Енглези понашају раскалашно ван Енглеске и ван Лондона; образац таквог понашања замењен је обрасцем другачијег понашања, у симулакруму живота, чим се с путовања врате.

Мотив дома је најексплицитније травестиран у ликовима врло младе Леди Парк и њеног троструко старијег мужа сер Мелколма, чији однос остаје Рјепнину нејасан: „Питао се, шта ли тај старац, што са том, тако младом женом, спава, ради са тим магаретом, тако нежним, тако невероватно љупким?” (Црњански 2008: 293). Симулација дома се, у случају тог пара, растеже до својих крајњих граница, и управо ту пуца. Можда је то један од разлога што Рјепнин подлеже искушењу од стране Леди Парк а не неке друге жене. Рјепнин улази у симулацију прељубе, која делује нестварно јер се чини да у њу није ушао својевољно. Као разлог што се она уопште десила, Рјепнин наводи околности историје и културе, откривајући да његова субјективна воља полако ишчезава:

„Могуће је [...] пре свега, зато, што он станује, сад, у кући са три слике Наполеона на зиду, а још много више, зато, што у свету има много промена [...] иако је бели Рус, емигрант, ето то се десило, тако, на крају крајева просто зато, што се он нашао у Лондону, јер је Црвена армија победила” (Црњански 2008: 597–598).

Сага „Крилов” заузима посебно место у динамици удомљености и бездомности. На њиховом случају, приповедач приказује постепено пропадање једне породице. Симулакрум дома се не одржава, него пуца под симулакрумом секса у којем „наспрот фаталности жене, Црњански препознаје њену празну доступност” (Ломпар 2000: 163). Дом породице Крилов представљен је као скучен и неуредан, а господин Крилов је већ делимично протеран из њега, јер већину свог времена проводи у болници: „Тамо у ону, женину кућу више не иде. Њега тамо више нема. Куће више нема. Разводи се од жене” (Црњански 2008: 516). Госпођа Крилов разара симулакрум дома доводећи своје љубавнике у кућу на очи деци: „Не затвара кад прима Бјелајева, чак ни врата, у дечију собу” (Црњански 2008: 517), и као у некој травестији *Ане Карењине*, деца јој због тога бивају одузета. Не зато што је била неверна, него зато што је то била сувише отворено; свака искреност и блавантност нарушавају симулације у којима живе становници Мегалополиса у *Роману о Лондону*.

Култура Мегалополиса диктира да је стицање новца животни приоритет; тим новцем привилеговани себи обезбеђују раскошне домове, персонализоване, одво-

јене и често „заштићене” од града. Тако власници фирме *Лахир & син* имају дворац, и док за њих радници раде „они ће, за то време мирисати мимозе” (Црњански 2008: 139). Профица Панова има „старински дворац, летњиковач, зидан у црвеној цигли” (Црњански 2008: 520). Они који нису богати погчињени су ритмовима града:

„Све те сардине, које пакују, свако јутро, у возове, испод земље, и возе у Лондон, сврше, тако. Имају исту судбину. А живе, кад се старост ближи, у страху [...] Трчи се у неки подрум, а враћа увече, после рада, четрдесет година тако. Оне, који застану [...] њих брзо трпају у земљу, или спаљују. Велики, лондонски крематоријуми, на гробљима, раде непрекидно” (Црњански 2008: 163).

Ова дистопијска слика Лондона асоцира на неки од логора смрти из Другог светског рата. Становници су овде представљени не као грађани него као заробљеници једне фабрике смрти – отуд је загрљај Лондона „смртоносан за толико људи и жена” (Црњански 2008: 18). Оваквим приказом, *„Роман о Лондону* онтолошки деструира трећи мит 20. столећа – реартикулацијом традицијског регистра о ђаволу – деструира либерално-демократски мит (његове анестезирајуће облике) [...]” (Ломпар 2000: 167).

4. Закључак

У *Роману о Лондону* Мегалополис ствара симулакрум дома, привид испод којег нема садржине. У складу са динамизмом живота у постмодерном граду, и дом је променљива категорија; може бити симулиран више пута у току човековог живота. Ова променљивост је могућа, између осталог, зато што већина Лондонаца у овом роману нема фиксни идентитет. Лондон обезвређује створени идентитет условљавајући његове промене материјалним опстанком. Услед ове несталности, за становнике Мегалополиса дом не представља ништа узвишено, а ни симбол породичне повезаности и слоге, који вреди штитити и чувати. Такође, губитком везе са прецима и сваком прошлошћу, живећи искључиво у „сада” и у новини, онемогућено је постојање дома у било ком метафизичком смислу. Супротно томе, Нађа Рјепнин управо заједницу са Рјепнином доживљава као свој дом, „она би била готова, за њега, и живот да да” (Црњански 2008: 178), и пошто јој је једино љубав важна, може без размишљања да каже „нека, најпосле, заборава те своје успомене из детињства, и младости, и Петроград, па нека почне да се меша у свет, као да је, овде, рођен, и да никад није био у некој другој земљи” (Црњански 2008: 178). Рјепнин пак није у стању ово да учини и да остане Рјепнин, и с тим у вези, да на исти начин воли Нађу. Да би сачувао свој идентитет, он се бори да у себи сачува љубав према Русији, према Нађи као својој Пенелопи, према ономе што га чини у бити одисејском фигуром. Његов идентитет је последња шанса за целовитост и смисао. Када се Рјепнин суочи са сопственим забравом у вези са прошлошћу, и са осећајем да Мегалополис управља свиме: његовим местом становања, послом, чак и „љубавним животом”, он увиђа да је битка изгубљена. У њему остаје празан али љутит револт, и он радије бира смрт него добровољни преображај. Тако се Рјепнин жртвује не за конкретну домовину, него за идеју дома и личног идентитета. Одбранио се од дезинтеграције у урбаној мрежи, дакле, парадоксално, од свог нестанка. Као целовит опстаје у сећању, и, наравно, у тексту.

Извори

Црњански 2008: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: Феникс Либрис.

Литература

Башлар 2005: Г. Башлар, *Поетика простора*, Београд: Градац.

Башлар 2006: Г. Башлар, *Земља и сањарије о починку*, Нови Сад: Издавачка књижевна издавачка Зорана Стојановића.

Бодријар 1991: Ж. Бодријар, *Симулакруми и симулација*, Нови Сад: Светови.

Владушић 2011: С. Владушић, *Црњански, мегалополис*, Београд: Службени гласник.

Деретић 1987: Ј. Деретић, *Крајка историја српске књижевности*, Београд: БИГЗ.

Ђерић 2007: З. Ђерић, *Дом и бездомност у поезији 20. века*, Панчево: Мали Немо.

Ђерић 2004: З. Ђерић, Свет као бездомност, *Кораца*, 34, Крагујевац, 7–8.

Ђурић 2015: М. Н. Ђурић, *Хомер* (поговор *Одисеје*), Београд: Дерета, LXI–LXII.

Живковић 2012: Д. Живковић, Феномен унутрашњег и спољашњег егила у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског, у: Д. Бошковић (уред.), *Егзиланти: књижевност, култура, друштво*, Крагујевац: Филолошко–уметнички факултет, 87–99.

Зимел 2008: Г. Зимел, Метрополис и духовни живот, у: Д. Маринковић (уред.), *Георџ Зимел 1858–2008*, Нови Сад: Артпринт.

Ковач 1988: З. Ковач, Касни Црњански: од модернизма до постмодернизма, *Поља*, 355, 384–388.

Лехан 2008: Р. Лехан, Од мита до мистерије, *Поља*, 453, 89–100.

Ломпар 2000: М. Ломпар, *Црњански и мефистофел*, Београд: Филип Вишњић.

Лукач 1979: Ђ. Лукач, Теорија романа, у: М. Солар (уред.), *Модерна теорија романа*, Београд: Нолит, 315–322.

Лери 2003: М. R. Leary, *Handbook of Self and Identity*, New York: Guilford Publications.

Хомер 2015: Хомер, *Одисеја*, Београд: Дерета.

Црњански 2017: М. Црњански, *Испунио сам своју судбину*, Београд: Штампар Макарије.

Шорске 2008: К. Е. Шорске, Идеја о граду у европској мисли, *Поља*, 453, 57–70.

ODYSSEUS DISAPPEARING: ON THE MOTIF OF HOMELESSNESS IN A NOVEL ABOUT LONDON BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The subject of this paper is the motif of homelessness in *A Novel about London* as an important characteristic of the protagonist, an emigrant from tsarist Russia, Nikolai Riepnin. However, it is also a trait of most of the other characters, inhabitants of consumerist postwar London. By applying the theories of postmodern urbanism of Jean Baudrillard, Carl E. Schorske, Richard Lehan, and the Megalopolis theory of Slobodan Vladušić, it becomes evident that this novel portrays the postmodern state of the city, defined by a rapid flow of money and information, which absorbs personal identities. The aim of this paper is to analyze the way in which London, as a Megalopolis, manufactures for its inhabitants only a simulacrum, an illusion of home. We prove as well that *A Novel about London* illustrates the aim of the Megalopolis to disintegrate Riepnin's subjectivity, which can, in its longing for homeland and its love for the wife, be understood as analogous to that of Odysseus. Realizing that he has lost the battle for his identity, Riepnin chooses death as the only possible return, and, paradoxically, defense from permanent homelessness in the turmoil of the postmodern city.

Keywords: *A Novel about London*, homelessness, Odysseus, postmodernism, Milos Crnjanski

Sara N. Majstorović

Милица Б. Мојсиловић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ОДИСЕЈЕВ СТРАХ ОД СИРЕНА

У овом раду размотрићемо становиште Теодора Адорна и Макса Хоркхајмера, које су изнели у свом делу *Дијалектика просветитељства*, а на основу ког је Одисеј виђен као претеча колонизатора и освајача. Објаснићемо како Хомеров јунак успева да савлада опасности које га спречавају да се врати у завичај. Посматраћемо Итаку као место из којег израста будућа европска цивилизација, а наспрот њој поставићемо остатке старијих друштава која опстају још само на маргинама. Сирене су један од видова у којима се појављују те старе, митске културе, наспрам којих стоји рационални принцип чији је носилац Одисеј.

Кључне речи: Одисеј, Хоркхајмер, Адорно, просветитељство, цивилизација, рационално, остаци старијих култура, сирене, мит

Став који су изнели Макс Хоркхајмер и Теодор Адорно у својој *Дијалектики просветитељства* умногоме се разликује од свих дотадашњих који су се односили на проучавање *Одисеје*. Они уобичајеном виђењу Одисеја као лукавог јунака и пустолова додају и нека сасвим нова одређења, а Хомеровом епу додељују значење које до тад није имао. Он у њиховом тумачењу постаје приповест о почецима европских колонијалних освајања. Осим тога, по мишљењу Хоркхајмера и Адорна, *Одисеја* је текст у коме долази до укрштања просветитељства и мита. До овог закључка дошли су пратећи полазну мисао просветитеља – одбацивање митова и замењивање маште науком. Сматрали су да се у епу догодило нешто слично – Хомер је користио митове и народна предања, али да би их распоредио унутар епа, морао је да се ослони на рационалност. Хомеров еп је, према томе, дело разума, и као такво, супротставља се миту (Арсенијевић Митрић 2016: 120). Одисејеве путоловине би онда биле образац по коме ће се вековима касније спроводити освајања од стране Европљана. Цела *Одисеја*, која је скуп архетипских јунака и ситуација, и сама је архетип – претходница и узор будућих колонизација. Одисеј се у *Дијалектики просветитељства* појављује као човек који се одваја од природе и њених закона. То одвајање се огледа у томе што се Одисеј слепо придржава принципа рационалности и нераскидиво је везан за цивилизацију. Ни двадесетогодишње лутање морима и сусретање са различитим створењима није успело да натера Одисеја да заборави цивилизацију у оквиру које је поникао. Сва искушења са којима се Одисеј суочио имала су исти циљ – да уведу јунака у поље заборављања, да га одвоје од рационалности, од цивилизације какву он познаје и уведу га у првобитне облике живљења, који су истиснути и опстају још само на маргини. Јунак Хомеровог епа истрајава и остаје веран једином начину постојања који је познавао до почетка својих лутања. За Хоркхајмера и Адорна, Одисеј је праслика освајача који долази на територију староседелца желећи да их покори, а њихову земљу присвоји. Дакле, не само да су митска створења опасност за Одисеја – у *Дијалектики просветитељ-*

1 milica.mojsilovic995@gmail.com

стива Одисеј и његови морнари представљају опасност за представнике других, мањих цивилизација, које су ионако сузбијене на ивицу опстанка. Одисеј, као носилац рационалног принципа и као онај ко се одвојио од природе, има улогу просветитеља који ће снагом свог ума разорити митско.

Миодраг Павловић (1987) у свом делу *Поетика жртвеног обреда* истиче Одисеја не само као хероја Тројанског рата већ и као оног ко се суочио са боговима и био препуштен њиховој вољи. Све његове пустоловине Павловић (1987: 116) схвата као још једну иницијацију коју Одисеј мора да прође у својој потрази за мудрошћу:

„Одисеј једини од свих јунака Илијаде има још једну потенцију у себи. После двобоја са својим супарницима он је изручен боговима, мора да искуси судар са читавим светом у његовом просторном и елементарном значењу. Током 'Одисеје' догађа се друга иницијација јунакова, он мора да своје јунаштво замени за дубоко сазнање које се зове мудрост.”

Дакле, двадесетогодишње Одисејево лутање морима и заборављеним крајевима света представља искушавање јунака, то лутање је цена сазнања којем он тежи. Ако успе да се избори са свим опасностима које му стоје на путу, доказаће да је његова логика, односно логика цивилизације из које долази, доминантна над дивљим друштвима у којима не важе исти принципи. Одисејева логика, његово лукавство пре свега, биће средство помоћу кога ће успети да опстане у кризним ситуацијама. Он је прорачунати јунак, једино што га води је хладно, здраворазумско начело и велика жеља да се његови подвизи памте заувек, да га историја слави као оног који је надмудрио богове. Да би стигао до свог циља, Одисеј ће жртвовати чак и своје пријатеље и саборце, што доказује потпуну превласт рационалног над емоционалним и интуитивним. Свака од епизода у оквиру *Одисеје* тестираће исправност Одисејевог логике. Након сваке опасности коју успе да избегне, његова логика као да добија на снази. Колико се у *Илијади* инсистирало на јунашству приказаном у борбама, у толикој је мери у *Одисеји* фокус премештен на логичко решавање задатака и на Одисејево лукавство. Након што се у *Илијади* показала као делотворна, логика којој прибегава Одисеј биће оно што ће му помоћи да се спаси у непознатом свету, свету који је по свему другачији од његовог:

„Од тада Одисеј више неће знати где се налази, више неће сретати људе као што су Киконци, ратници који су непријатељски настројени, али њему слични. Он на неки начин излази изван граница познатог света, изван људског *oikumenos*, и улази у простор нељудскости, оностраног света.” (Вернан 2002: 72)

У свету у који су га богови послали Одисеј ће се срести са најразличитијим створењима и оним облицима живота који су постојали пре успостављања цивилизације. Неки од њих су: Лотофази, киклоп Полифем, чаробница Кирка, сирене и нимфа Калипсо. Сви они живе у складу са првобитним уређењем, везани су за стару религију. Они су и даље део оне природе од које се Одисеј, као представник нове цивилизације и њене рационалности, одвојио:

„По Грцима, својствено је човеку и одређује га као таквог чињеница да једе хлеб и пије вино, да има одређен тип исхране и да познаје законе гостољубља, да странца прима у госте, уместо да га поједе. Свет у који је Одисеја и његове морнаре бацила та ужасна бура, управо је супротан нормалном људском свету.” (Вернан 2002: 73)

Овако Жан-Пјер Вернан сагледава позицију у којој се Одисеј нашао на почетку својих поморских авантура. Аутор књиге *Васељена, богови, људи*, за разлику од Хоркхајмера и Адорна, не види Хомеровог јунака као освајача или колонизатора, већ као уплашеног човека који се нашао усред непријатељског и негостољубивог света који угрожава сваког ко у њега продре споља. Истакнута је и чињеница да Одисеј у тај непријатељски настројени свет не долази својом вољом, већ вољом богова. Дакле, по Вернану, Одисејеве намере нису ни близу колонизаторских. Одисеј је само смртник који се замерио боговима и који је кажњен дугогодишњим лутањем по мору. Једино за чим цезне је повратак у завичај.

Према томе, Вернаново виђење Одисеје је, може се рећи традиционално, за разлику од оног које су понудили Хоркхајмер и Адорно. Са друге стране, мишљење Миодрага Павловића (1987: 129) приближава се ставу ове двојице филозофа:

„Није чудо што се у 'Одисеји' налазе приказане раније форме религиозног живота у Средоземљу (сусрети са нимфом Калипсо и са чаробницом Кирком), кад се погледа из тог угла, читава Одисеја јесте један цивилизацијски еп. [...] Одисеј се сусреће са облицима лоших и настраних цивилизација, да би сазнао вредност цивилизовано-сти од које је пошао, и да би могао поново да је брани.”

У Павловићевом тумачењу, *Одисеја* има, као и код Хоркхајмера и Адорна, статус цивилизацијског епа, у коме се приповеда о суочавању главног јунака са примитивним, нељудским друштвима. Али ни код Павловића Одисеј није колонизатор ни претеча будућих европских освајача. Он је јунак којем су богови омогућили да види остатке ранијих цивилизација, како би проширио своја сазнања и како би више ценио цивилизацију чији је представник. И не само да би је више вредновао, Одисеј би је после свега што је видео у том страшном свету у коме се нашао, увидео од каквих све опасности мора да штити свој свет. Према Хоркхајмеру и Адорну (1974: 59), ниједно друго дело не сведочи речитије о повезаности просветитељства и мита него што то чини *Одисеја*, темељни текст европске цивилизације. Долазимо до парадоксалне ситуације: еп, који смо одувек сматрали језгром које окупља митове и чува их од заборава, сада се појављује као структура која разграђује митско и на њихово место уводи просветитељску мисао, логику и рационални приступ. Миодраг Павловић (1987: 117) у *Поетички жртвеној обреда* издваја једну од важних карактеристика Одисејевих авантура:

„Одисеј је у својим лутањима више од других јунака у додиру са женским прототиповима. Писало се о његовим сусретима са различитим женским профилима, са нимфом Калипсо, са чаробницом Кирком, и схватили су се ти сусрети као искушења којима Одисеј одолева, да би се вратио Пенелопи и узвратио јој за врлину верности.”

Женски принцип појављује се у различитим видовима у *Одисеји*. Нимфа Калипсо провела је са Одисејем седам година на острву Огигији. Желела је да он заувек остане са њом и нудила му бесмртност. Међутим, ни то није био довољан мотив Одисеју за останак на Огигији, он није могао да поднесе анонимност и живот на изолованом месту. Сматрао је да је једини начин да буде бесмртан – да се за његове пустоловине чује надалеко и да буде прослављен као херој. Зато га Калипсо ипак пушта да оде.

И чаробница Кирка жели Одисеја за себе како више не би била усамљена. Након што су провели годину дана заједно, Кирка ипак схвата да морају да се растану и даје упутства Одисеју како ће се суочити са опасностима које му предстоје на путовању до Итаке. Поводом те помоћи коју Кирка пружа Одисеју, Хоркхајмер и Адорно (1974: 70) примећују да се Одисеј „никада не може сам

упустити у борбу са митским силама које настављају са својом егзотичном егзистенцијом”. Помоћ Одисеју увек долази од богова или јунака, који су као Кирка блиски боговима. Неки од њих су богиње Атена и Леукотеја, бог Еол, чаробница Кирка и пророк Тиресија. Овај моменат можемо сматрати слабом тачком у тумачењу Хоркхајмера и Адорна. Читав њихов текст покушава да докаже да логика и рационалност имају примат над митским и чудесним у *Одисеји*. Међутим, сада се показује да Одисејева логика ипак не би била довољна да га избави из невоља. Богови и друга митска створења су чувари прастарих знања и само они могу да поуче Одисеја како да преживи. Све опасности које прете Одисеју су, према Хоркхајмеру и Адорну (1974: 71), резултат древних нагодби и правних захтева: „Митске пошасте, у чија подручја моћи Одисеј долази, редом су такорећи окамењене нагодбе, правни прохтеви из предвремена. Тако се у развијено патријархално доба презентују реликти старије народне религије [...]”

Епизода о Одисејевом проласку поред острва сирена једна је од најпознатијих из целог епа. Прво треба рећи нешто о тим митским бићима. Оне су биле пријатељице Коре, ћерке богиње Деметре. Биле су са њом оног дана када ју је отео бог подземља, Хад. Очајна богиња Деметра дала је сиренама крила и наредила да траже Кору. Са Музама су се такмичиле у певању и изгубиле. Музе су од перја са крила сирена направиле себи венце. Отада су сирене познате као свезнајућа, демонска бића, која својом песмом заустављају ветрове, умирују море и опчињавају морепловце. Седеле су усамљене на свом острву, окружене костима морнара које су отерале у смрт (Гревс 1969: 583). Занимљиво је како се током векова представа сирена као жена-птица постепено мењала у представу жена-риба. Претпоставља се да су у средњом веку, под утицајем хришћанства, сирене изједначене с морским или језерским вилама из фолклора северне Европе, које су описиване као жене-рибе. Наиме, у енглеском језику постоји разлика између речи сирена, у значењу жена-птица и речи mermaid у значењу морска или језерска вила, односно морско или језерско митско биће са рибљим репом. Тако од средњег века сирене почињу да фигурирају као полужене-полурибе, иако неки бестијаријуми и даље задржавају опис сирене као жене-птице (Марјанић 2013: 91, 93). Дуго су паралелно опстајале обе представе сирена, али је у неком тренутку слика сирене као жене-рибе преовладала. Оно што се као карактеристика сирена није изменило је њихова очаравајућа песма. Један од могућих разлога за другачије представљање сирена јесте и то што речи *крило* и *пераје* имају исти облик у старогрчком. Да не би доживео судбину својих претходника, Одисеј је послушао Киркин савет о томе шта да ради када дође до острва сирена:

„Кирка је Одисеју рекла да ће проћи крај једног острва на чијим цветним ливадама седе две сирене, окружене костима несрећника који су зауставили лађе да би уживали у њиховој песми. Да би срећно прошао покрај острва сирена, а да би ипак чуо њихову заносну песму, Одисеј је друговима наредио да га чврсто вежу за катарку, а њима је воском зачепио уши.” (Срејовић, Цермановић 1987: 386)

Светећи се за своју злу судбину, сирене су повукле у морске дубине све бродове који су поред њиховог острва пролазили, мамећи морнаре својим неодољивим гласовима. То је нагодба из предвремена о којој говоре Хоркхајмер и Адорно: они који желе да чују песму сирена, могу то да учине, али за то ће платити животом. У њиховој песми очигледно има нечега што није намењено смртницима, па они чим је чују напуштају овај свет.

Одисеј је први и једини смртник који је истовремено поштовао и прекршио нагодбу. Аутори *Дијалектике просветиоцијства* сматрају да је Одисеј претеча свих оних који ризикују, па чак и варају да би остварили свој циљ, односно нека врста коцкара; изнели став према коме су Одисејеве пустоловине пуко приказивање ризика из којих се састоји пут до успеха. Сматрали су да је јунак живео по прапринципу који је некада, у прошлости, конституисао грађанско друштво (Хоркхајмер, Адорно 1974: 75). Одисеј се коцка сопственим животом. Ако му успе, биће бесмртан, његови подвизи ће се памтити за сва времена. Ако не, отићи ће у подземни свет и тамо ће се обистинити његов највећи страх – његово име би временом потонуло у заборав. Због тога се Одисеј одлучује на ризик, слушаће песму сирена, али ће бити чврсто привезан за јарбол и неће моћи да им се приближи. У књизи *Васељена, богови, људи*, сцена проласка Одисејевог брода дата је тако да се стекне утисак као да лађа упловљава у неки замрзнути пејзаж где је свако кретање сведено на минимум. Одисеј је могао, попут својих другова, да зачепи себи уши воском и да само прође поред сирена. Међутим, он је жељан нових сазнања. Занимало га је шта то знају сирене и због чега су сви морнари који су поред њих прошли морали да умру:

„Оно што говоре Одисеју је на изврстан начин оно што ће се о њему говорити кад га више не буде било, кад буде прекорачио границу између света светлости и света таме, кад буде постао онај Одисеј из приче коју су људи о њему створили. Оне му то причају док је још жив, као да је већ мртав, или као да се налази на неком месту или у неком времену где граница између живих и мртвих, светлости живота и ноћи смрти, пошто није још утврђена, остаје још увек неодређена, замагљена, може се прекорачити.” (Вернан 2002: 83)

Сирене су, дакле, певале о највећим тајнама живота, оним које човек од свог настанка тежи да открије, а оне му непрестано измичу. Оне откривају Истину. Међутим, сви они који су спознали Истину, убрзо су видели и лице смрти. Према Вернану (2002: 83), демонско у сиренама везано је за истовременост жеље за знањем, еротске привлачности и смрти. У *Дијалектници просветиоцијства* сусрет Одисеја са сиренама представљен је као јунаково признање да је и даље ништаван наспрам природе од које се одвојио, без обзира на своје интелектуалне способности, напредак логике и предност коју има рационално. Међутим, како је већ наведено, Одисеј одлучује да ризикује и надмудри сирене тако што ће пронаћи недостатак у њиховој нагодби:

„Одисеј признаје правни систем тиме што тај систем губи моћ управо признавањем те моћи. Немогуће је слушати сирене и одолети им: не може им се пркосити. Пркос и заслепљеност су исто, и онај ко пркоси губи се у миту којем се противи. Лукавост је, међутим, рационални пркос. Одисеј не покушава наћи пут којим би избегао сирене. Он је мањи од маковог зрна и брод се креће предодређеним фаталним правцем, а Одисеј увиђа да, ма како се свесно дистанцирао од природе, у слушању остаје њен роб. Али, Одисеј је пронашао рупу у погодби, тако да јој измиче иако је испуњава. У давној погодби није одређено сме ли пролазник или не сме бити привезан док слуша песму. Одисеј признаје архаичну надмоћ песме тако да се, просвећен техником, даје привезати. Клања се песми жудње, али онемогућује и њу и смрт.” (Хоркхајмер, Адорно 1974: 73)

Јунакова знатижеља тиме је задовољена, успео је да превари ова демонска бића блиска божанствима и добије мудрост коју је желео. Помоћу трика, стекао је оно о чему су сањали многи јунаци пре и након њега. Киркино лукавство, које је деловало кроз Одисеја, прекинуло је древну нагодбу и омогућило морнари-

ма да убудуће туда несметано пролазе. Иако у епу није наведено шта се након Одисејевог одласка десило са сиренама, може се закључити да су Хоркхајмер и Адорно правилно упоредили њихову судбину са Сфингином. Пошто је откривен начин да се поред њих безбедно прође, Сирене су изгубиле своју функцију, нису више претња. Оне су митско које је уништено помоћу рационалног, баш онако како је то наведено у *Дијалектици просветиошћества*.

Миодраг Павловић (1987: 130) Одисејев повратак на Итаку види као поновно откривање цивилизације, али и као тренутак у коме херојско доба престаје да постоји. Оно што остаје је знање које је овај јунак донео са својих путовања по Медитерану. Можемо се сложити са Вернаном који сматра да је Одисеј несрећним случајем доспео у непријатељски свет и гледати га као фигуру жртве. Са друге стране, има истине и у ставу Хоркхајмера и Адорна, који у Одисеју виде зачетника грађанског друштва, пре свега због његове спремности да ризикује, па чак и да вара да би опстао. Ипак можда је најобјективнији став Миодрага Павловића, који Одисеја сматра оним смртником који је одабран да се суочи са нељудским и чудовишним да би схватио вредност цивилизације којој сам припада. Управо та цивилизација ће постати највиша мудрост будућег доба.

Литература

- Адорно, Хоркхајмер 1974: Т. Адорно, М. Хоркхајмер, *Дијалектика просветиошћества*, Сарајево: „Веселин Маслеша”.
- Арсенијевић Митрић 2016: Ј. Арсенијевић Митрић, *TERRA AMATA VS. TERRA NULLIUS: Дискурс о (пост)колонијализму у делима Б. Вонгара и Ж. М. Г. ле Клезиоа*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Вернан 2002: Ж. Вернан, *Васељена, богови, људи*, Београд: Б. Кукић; Чачак: Градац.
- Гревс 1969: Р. Гревс, *Грчки митови*, Београд: Нолит.
- Марјанић 2013: С. Марјанић, Од антологијске богиње птице грабљивице преко старогрчких сирена до морских дјевица у хрватским усменим предајама, у: М. Детелић, Л. Делић (уред.), *Aquatica, књижевности, култура*, Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, 91–93.
- Павловић 1987: М. Павловић, *Поетика жривеног обреда*, Београд: Нолит.
- Срејовић, Цермановић 1987: Д. Срејовић, А. Цермановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга.

ODYSSEUS' FEAR OF SIRENS

Summary

We will consider the position of Theodore Adorno and Max Horkheimer which is presented in their book "The Dialectic of the Enlightenment": in this text Odysseus was seen as a forerunner of colonizers and conquerors. We will explain how Homer's hero manages to overcome the dangers that prevent him from returning to his homeland. We will look at Ithaca as the place from which the future European civilization grows, and we will place the remains of older societies, that survive only on the margins, on the opposite side. Sirens are one of the types in which those old, mythical cultures appear, and against which stands the rational principle carried by Odysseus.

Keywords: Odysseus, Horkheimer, Adorno, Enlightenment, civilization, rational, remains of older cultures, Sirens, myth

Milica B. Mojsilović

Наташа М. Милојевић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ДРУГИ, ТО САМ ЈА: (ДЕ)КОЛОНИЗАЦИЈА У РОМАНУ МАРСОВСКО ВРЕМЕНСКО ИСКЛИЗНУЋЕ ФИЛИПА К. ДИКА

Суморна пустиња на Марсу у коју Филип К. Дик смешта своје протагонисте у роману *Марсовско временско исклизнуће* указује се повољном за процват експлоатације. Преплитање мотива економске експлоатације са психичким поремећајима доима се тежиштем радње, док се колонизација староседелаца одвија у сенци наратива чија се форма постепено разобличава симулирајући развој шизофреније. Пратећи постулате постколонијалне критике, рад настоји да укаже на то да скрајнуто искуство колонизованог народа у роману *Марсовско временско исклизнуће*, које је подривено главним наративом романа, заправо има за циљ да истакне потлаченост староседелаца. Концепт мимикрије који се у роману открива у измењеном облику, и ослобођење које почива управо у рукама узнемирујућег другог, наводе на закључак да Диково упловљавање у преиспитивање доживљаја концепта времена субверзивно упућује на чињеницу да у колонизованом свету границе постају порозне, чиме се и сам концепт непознатог као инфериорног доводи у питање.

Кључне речи: колонијализам, постколонијализам, други, мимикрија, Филип К. Дик

1. Увод

У напору да научној фантастици пружи жанровско разграничење како бисмо овај књижевни род могли издвојити као самостални књижевни ентитет, Дарко Сувин наглашава да научну фантастику ипак карактерише један специфични однос са „темама, ставовима и парадигмама из социоекономске праксе, из науке, филозофије и других уметности” (Сувин 2009: 121), а који имплицира „дијалектичку осмозу” (Сувин 2009: 121) наведених области са научном фантастиком. Управо захваљујући оваквој врсти односа која подразумева непрестано прожимање поменутог жанра са парадигмама које произилазе из разноврсних сфера људског мишљења, јавља се потреба установљавања специфичности која би важила искључиво за жанр научне фантастике. Трагајући за специфичношћу, Сувин истиче да, за разлику од реализма чија радња готово искључиво насељава читаочеву садашњицу, научнофантастично дело се служи транспоновањем радње на будући оквир, међутим, то чини искључиво у виду форме која представља њен „сцијентистички алиби” (2009: 124). На тај начин „СФ производи смисао указујући на читаочево овде-и-сада, али притом избегавајући референције на познате, емпиријски постојеће појмове” (Сувин 2009: 129).

Пратећи Сувинову тезу о будућности као сцијентистичком алибију, намеће се очигледна дијалогичност самог жанра са њему иманентном садашњошћу, која се јасно спознаје у средишту књижевног опуса Филипа К. Дика. Иако неретко инкорпорира вештачку интелигенцију или визије о далеким планетама, чиме на изглед пренебрегава онтолошке границе, књижевни опус Филипа К. Дика ипак трага за одговорима на инхерентно људска питања, преиспитујући отуда саму срж људске културе и егзистенције (Кучукалић 2009: 23).

1 natasa.milojevic@outlook.com

Роман *Марсовско временско исклизнуће* објављен је 1964. године, а његов наративни универзум заузима измештени временско-просторни оквир, односно 1994. годину. Отуда Дикови протагонисти не само да насељавају наративни универзум који је темпорално удаљен од момента објављивања романа, чиме је евидентно транспонован на будућност, већ окупирају и измештени простор самог наративног универзума, чиме се управо овај простор може декларисати као појава која „одступа од стварносне норме писца и иманентног читаоца” (Сувин 2009: 125). Планета Марс, која у животима протагониста фигурира као симбол „америчког сна” транспонованог на удаљене пределе, приказује се као научно-фантастични новум. Међутим, упркос временско-просторној удаљености у роману Филипа К. Дика, његови наративи често одјекују сувише блиском будућношћу, чиме онтолошке границе неретко постају порозне, изнова потврђујући иманентну дијалогичност романа и читаочево садашњост.

Илузија о идиличној колонији на Марсу бива распршена већ приликом првог сусрета са обећаном планетом. Електроника кородира, насељенике не дочекује пасторална идила већ пустош и јалова, сува земља, у којој експлоатација буја а расизам се доима уобичајеним обрасцем понашања досељеника. Нехумани услови на удаљеној планети, међутим, не огледају се искључиво у визуелном предочавању сурових предела, већ и у досељеничким покушајима истребљења групе староседелца планете Марс, Бликмена. Маргинализација и елиминисање другог се, ипак, не заустављају на староседеоцима, већ се тенденције за креирањем чисте расе простиру и до физичке изолације а потом и планова за истребљење деце са сметњама у развоју. Вибер (2016: 580) у овим тенденцијама препознаје извесну спону између експлоатације староседелца и менталних болести предочених у роману, и геноцида над староседеоцима у САД и Јеврејима током Холокауста.

Међутим, иако суморна пустиња одиста одише превише познатим геноцидалним одјецима, а радња романа готово да смешта у други план искуство изопштених староседелца, наизглед наглашавајући њихову инфериорност и подупирући даљу маргинализацију другог, испитивање наративне конструкције кроз призму постколонијалне критике указује да Дикова нарација у роману *Марсовско временско исклизнуће* фигурира на начин који не само да преиспитује друштвени концепт општеприхватљивог, већ и својим обликом који прати развој менталног обољења разобличава бинарне опозиције, доводећи у питање саму егзистенцију маргине и ентитета другог.

Начин објективизације другог налази се у средишту истраживања Едварда Саида, из чијих записа постколонијална критика црпи неке од својих основних постулата. Сложени односи између сопства и другог које постколонијална критика преиспитује бивају готово природно одређени у оквиру научнофантастичних наратива, чиме, уколико пратимо тезу Дарка Сувина о вечном упућивању на овде-и-сада, они не само да не постају апстрактни, већ нам пружају и истински увид у „стратегije које су употребљене за стварање идеолошке фантазије колонијализма” (Реид 2009: 258).

Вечно истражујући друго, страно и далеко, научна фантастика упућује на одвећ познати простор, она је увек само „посебни случај неког Моргуџер Свијета и временског тока сагледаног са зачудног гледишта” (Сувин 2009: 52), па се тако, креирањем „илузије екстраполације”, заправо предочава оно инхерентно људско. Стога не би требало да изненађује то што постколонијална критика и научна фантастика у овом зачудном, екстраполираном простору отпочињу један неисцрпни дијалог.

2. Објективизација и поништавање другог

Исцрпљујућа потрага за уточиштем ван пренасељене домовине окончава се емиграцијом на Марс, обећану планету која оберучке обећава благостање. Амерички сан обојен приградским насељима и небројеним пословним могућностима за незапослене становнике планете Земље, ипак бива урушен суочавањем са несташицом воде, загушеним пешчаним ваздухом и оскудевањем. Експлоатација бесплатног земљишта и борба за голи живот на Марсу упућују досељенике не само на креирање илузије о идиличном животу, како би успешно намамили своје сународнике Земљане на емиграцију, већ и на креирање једног готово робовласничког друштва у којем се једино профит вреднује.

Оно што је претходило великом насељавању, била је готово нетакнута површина планете, будући да је стара цивилизација Бликмена заузимала „једну петину површине Марса, а четири петине је оставила у недирнутом, природном стању” (Дик 1995: 12). Међутим, доласком колонизатора на планету, природна хармонија бива нарушена под налетом грамзивости пробуђене примамљивом ценом земљишта. Како староседеоци долазе у контакт са новонасељенима, отуда и израћају комплексни међуљудски односи на планети Марс.

Еме Сезер (1972: 6) наглашава нужно постојање сурове бруталности и садизма под површином лажног просветитељства колонизатора, истичући да је једини могући однос између колонизованог и колонизатора искључиво робовласнички, немилосрдан и злокобан. Међутим, колонизатори на Марсу не одају тенденције покушаја „цивилизовања” другог човека о којима Цветан Тодоров говори када наводи хвалоспеве Француза о доношењу цивилизације Африканцима и Индокинезима: „под тиме у најбољем случају разумевају градњу путева, отварање школа” али „колонизовано домаће становништво жали се не на увезене технике, него на лична понижења које је претрпело” (Тодоров 2014: 62). Истичући да су урођеници били на „измаку свог постојања” (Дик 1995: 27) још и пре него што је људска нога крочила на злокобну планету, досељеници готово да изналазе оправдање за скрајнути маргинални положај староседелаца, па чак нема ни напомена о отварању школа за становништво, стога образовање остаје привилегија белог човека.

Маргинализовање другог и његово потоње лишавање свега људског не зауставља се искључиво на робовласничком злоупотребљавању Бликмена у циљу конструисања бољег живота староседелаца на планети, већ се читава и у успешном креирању слике колонизованог не-бића. Наиме, Арни Кот, један од најмоћнијих локалних властодржаца, у дијалогу са Земљанима неретко употребљава дерогативне именице када говори о Бликменима, називајући их „црнчугама”.

Беспоговорно таргетирање и девестирање цивилизације Бликмена упућује на конструисање једног обрасца колонијалног дискурса о којем је можда најисцрпније писао Хоми Баба. Наиме, Баба истиче да упоредо са конституисањем стереотипне врсте знања о другоме, који се у оквиру колонијалног дискурса изграђује као дегенерисана врста како би колонизатор изнашао оправдавајуће околности за тлачење, колонијални дискурс одговоран је и за производњу „колонизованог као друштвене реалности који је истовремено и 'други' али и ентитет који је апсолутно видљив и познат” (Баба 1994: 101).

Испрва Бликмени буде у досељеницима знатижељу и радозналост, међутим, досељеници убрзо упловљавају у конституисање једног обележавајућег, колонијалног дискурса који бива разливен у целокупну сферу њиховог бивствовања на Марсу, чиме привидно успешно легитимишу уништавање једне цивилизације.

Наиме, стигматизација за којом посежу, попут јасног креирања бинарних опозиција – ми, људска бића, наспрам њих који нису људска бића (Дик 1995: 92), уводе у једно нестабилно амбивалентно поље које настаје управо као последица креирања истрошених стереотипа. Отуда, након што један од протагониста романа, Џек Болен, заустави свој хеликоптер како би помогао угроженим Бликменима који лутају пустињом, Арни Кот одбија да староседелачку нацију изједначи са сопственом врстом: „Мислиш пет црнчуга. Ја то не бих назвао спасавањем петоро људи” (Дик 1995: 19).

Ако стереотипи попут Арнијевог ословљавања Бликмена црнчугама настају зарад фамилијаризације са оним страним које застрашује, али и даљег продубљивања јаза између двеју група како би процес колонизације другог остао легитиман (Баба 1994: 116), њихово бесомучно понављање отвара простор који не дозвољава заузимање одређене фиксне позиције другог. Отуда, сама чињеница да је правац дерогаторних стереотипа увек цикличан и одвећ недовршен, он се изнова понавља, и управо у самом процесу понављања не дозвољава да се идентитет другог као утемељена тачка конституише (Меклеод 2000: 54).

Неутемељени идентитет, вечно променљив, под налетом стереотипа који врши двоструку али и двосмислену улогу, оставља простор за конституисање сложеног односа амбивалентности између колонизатора и колонизованог. Комплексност истовремене привлачности и одбојности која конституише концепт амбивалентног, а који подробније дефинише Баба, указује и на умреженост овог концепта са појмом хибридности, јер „и амбивалентност децентрира ауторитет са позиције моћи, чиме отвара могућност да и сам ауторитет постане хибридан” (Ашкрофт и др. 2000: 10). Приликом процеса хибридизације идентитета колонизатора, идентитет бива субвергиран и променљив у додиру са другим културама (Ашкрофт и др. 2000: 11). Џек Болен се стога, приликом сусрета са Бликменима неретко служи бликменским језиком, док Арни Кот, похлепно жудећи за материјалним добрима преузима чак и бликменска веровања и религијска убеђења. Наиме, након што дознаје о легенди о Прљавој Чворноватој стени у којој је „време најслабије” (Дик 1995: 149) и која потенцијално пружа могућност повратка у прошлост, Арни се беспоговорно ослања на упутства о спровођењу ритуала који ће му омогућити трансгресију кроз време, а која добија од свог припитомљеног Бликмена, Хелиогабалуса. Након што стену пронађе, Арни не испољава сумњу у њена сакрална својства, истичући да је спазео „место које ће излечити све нас од свега што нам недостаје” (Дик 1995: 155). Стога Арни, преузимањем монументалних убеђења Бликмена неодвојивих од њихових идентитета, манифестује извесну трансформацију сопственог идентитета, који преузимањем аспеката колонизоване културе евидентно упућује на његову порозност и хибридность.

Моменти сусрета алтеритета другог и идентитета досељеника често су сусрети којима директно управљају Уједињене нације, можда најмоћнији ентитет у самој колонији. Наместо Уједињених нација усмерених ка очувању глобалног мира и стабилности, роман предочава организацију која управља процесом колонизације и економске експлоатације на Марсу. Иако Бликмени лутају марсовском пустињом, док су Земљани смештени унутар симулиране конструкције америчког предграђа, доношење закона од стране Уједињених нација, који колонизатора обавезује да Бликменима пружи помоћ и снабдева их пијаћом водом и храном, отвара могућност конституисања нових зона контакта између колонизатора и колонизованих, а који не подразумевају њихову директну експлоатацију. Приликом једног од таквих сусрета, када један од протагониста зауставља хели-

коптер у пустињи како би поделио воду са залуталим Бликменима, староседеоци му узвраћају захвалност симболичним поклоном, артефактом цивилизације на измаку снага. Иако испрва буди подсмех у Џеку Болену, водена вештица коју му староседеоци уручују имплицитно се промаља као евидентна аналошка инстанца између две цивилизације. Наиме, сујеверје којим одише прашњави артефакт упућује не само на грчевиту борбу за опстанак традиције и прошлости једног народа већ и неумитно изнова покреће процес апсолутне девалвације привидних граница између две културе. Напредна и едукована цивилизација белог човека суочава се са идентичним проблемима у недостатку воде баш као и варварин, а водена вештица у чије се моћи да воду дозове Бликмени уздају, не доима се нимало технолошки инфериорнијом наспрам гломазних машина Земљана које неупотребљиво кородирају.

Сусрети са другим се ипак не задржавају у лиминалном простору који субвертира идентитет колонизатора, већ се одвећ често одвијају под контролом колонизатора. Арни Кот отуда упошљава једног од Бликмена, који у комплексном Диковом наративу постаје једини представник цивилизације староседелача чији идентитет бива предочен читаоцу. Међутим, чини се да Хелиогабалусу идентитет бива удељен као последица његовог одбацивања староседелачког идентитета. Ипак, одбацивање изворног идентитета се код колонизованих цивилизација неретко манифестује као директна последица маргинализације и објективизације којој је субјект подвргнут. Будући да су Бликмени непрекидно изложени експлоатацији и стереотипизацији од стране колонизатора, Хелиогабалусова привидна асимилација у културу колонизатора одбацивањем властито маргинализованог идентитета доима се јединим могућим покушајем бекства.

О процесу објективизације маргинализоване групе и реконфигурисања властитог идентитета пише и Франц Фанон на основу властитих искустава у француској колонији. Након што му на улици бивају упућене погрдне стереотипне речи, Франц Фанон (2008: 85) се измешта из сопственог идентитета и последично себе посматра као објекат. Отуда на формацију његовог идентитета утичу искључиво други, који у однос са колонизованим субјектом имплементирају бинарне опозиције, чиме он постаје оличење свих придева који су супротни ономе што Французи сматрају цивилизованим и рационалним (Меклеод 2000: 25). Траума која произилази из ових проблематичних односа колонизатора и колонизованог неретко упућује маргинализованог појединца да прихвати „цивилизоване идеале” (Меклеод 2000: 25) које Француска пропагира. Међутим, Фанон (2008: 86) даље истиче да упркос имплементирању друге културе како би изградио идентитет којег је превасходно био лишен, појединац никада не бива апсолутно асимилован у „супериорнију” културу, управо захваљујући својој боји коже. На тај начин и Хелиогабалус, упркос усвајању језика и културе свог колонизатора, никада не превазилази оквири стереотипизације којој је подвргнут јер у очима свог робовласника заувек остаје „црначко копиле” (Дик 1995: 126).

Хелиогабалус, чини се, олако одбацује јасну повезаност са сопственом културом. У поређењу са осталим Бликменима који добијају глас у роману, Хелиогабалус је једини који је веома успешно усвојио енглески језик, упоредо са одбацивањем веровања и религије свога народа. Кристофер Палмер (2003: 158) примећује извесну огорченост коју Хелиогабалус манифестује како према сопственој цивилизацији које се претходно одрекао, тако и према Арнију Коту, који га је цивилизовао. Горчина би сходно томе могла бити последица управо другости и објективизације његовог идентитета, чијим канцама никада не може

потпуно измаћи. Асимилација, ма колико жељена, никада не може у потпуности бити спроведена, упркос Хелиовом непрекидном истицању разлике између њега и „нецивилизованих Бликмена” (Дик 1995: 88). Баба (1994: 127), који даље развија Фанонов концепт присвајања културе колонизатора, наденувши му име мимикрија, наглашава да појединац вечно остаје различит у односу на модел по којем је репродукован. Хелиогабалусова фрустрација никада и не може бити превазиђена, стога га Палмер (2003: 161) позиционира на екстремну друштвену маргину романа, управо због немогућности апсолутног припадања ниједној од двеју култура.

Лишен сопственог урођеничког идентитета захваљујући непрестаној маргинализацији и изложености цикличним стереотипима, Хелиогабалус себе и не може да појми као људско биће, већ се у процесу објективизације сопства одлучно трансформише како би га бели човек сматрао достојним вредности које приписује својим сународницима. На тај начин Хелиогабалус, смештен између неутаживе жеље за припадношћу доминантној култури која никада не може бити у потпуности остварена, и илузорног бекства из сопствене маргинализоване коже, остаје осуђен на заточеништво у лиминалном простору трајног неприпадања.

3. Маргинализација = деколонизација?

Наративни ток који се просторно и временски постепено разобличава, пратећи главну радњу која упућује на развој шизофреније код једног од протагониста романа, Цека Болена, чини се да цивилизацију Бликмена оставља у сенци својих колонизатора, будући да се искуство живота на Марсу предочава искључиво из перспективе колонизатора. Међутим, готово неприметни гласови потлачене цивилизације ипак изналазе начин да о свом искуству у колонији проговоре, чиме се евидентно осликава амбивалентност простора колонизованог света, и доводи у питање постојање бинарних опозиција које бели човек у роману тако олако материјализује. Како сам појам амбивалентности упућује на „уношење немира унутар јасно омеђеног ауторитета колонијалне доминације” (Ашкрофт и др. 2000: 10), Диково урушавање баријера између колонизатора и колонизованог јасно онемогућава децидно разграничење између двеју група, чиме се сам наративни универзум конструише као амбивалентни простор. Истовремено, разоткривајући колонијални простор као свет чији су становници подједнако изопштени, Дик преиспитује и само постојање маркираног концепта ауторитета у колонизованом свету.

Роман, између осталог, предочава искуство Цека Болена, досељеника који у емиграцији на Марс изналази спасење од сопственог погоршавајућег менталног стања. Болујући од шизофреније коју карактерише измењено поимање концепта времена, Цек се, будући да је чак и најмањи дефект у колонији стигматизован, у потпуности саосећа са аутистичним дечаком Манфредом, припадником Земљана, чији ментални колапс обузима целокупни наративни ток појединих делова романа. Како Дик изједначава појам аутизма са шизофренијом, симптоми који сустижу Манфреда постепено се дају уочити и код Цефа.

Суочавање са менталном болешћу или урођеним сметњама чине од појединаца у колонији неподобне становнике, отуда се и деца која манифестују одступање од унапред дефинисаног обрасца нормалности смештају у специјалне „логоре за децу са аномалијама” (Дик 1995: 23), будући да је „имати аутистично

дете била посебна срамота, између осталог и зато што су психолози веровали да то стање потиче од неког дефекта у родитељима” (Дик 1995: 23).

Стигматизација другачијег протеже се не само на социјалну изолацију деце са сметњама већ и на ригорозне контроле Земљана приликом њиховог слетања на Марс, са циљем креирања једне „чисте расе” (Дик 1995: 40). Креирање једног дискриминаторног друштвеног поретка темељи се и на затварању комплекса који представља једино уточиште напуштеној деци са сметњама у развоју, али и у монструозно деструктивним тенденцијама појединаца, попут Хелиогабалуса, да преиспитују функцију већ унапред стигматизованих појединаца у друштву: „А и тај је код нас по цео дан. Цек ради са њим, знаш, покушава да постигне да он буде део људског рода. Ја лично мислим да би требало све те наказе и дегене поубијати. На дуги рок, страшно је опасно остављати их у животу” (Дик 1995: 162).

У потрази за профитом, Арни Кот закључује да друкчије поимање концепта времена које карактерише комплексно обољење као што је шизофренија подразумева прекогницију, што је концепт којим се Дик неретко служи у својим романима, а који се односи на способност индивидуе да предвиди будућност. Овакви закључци наводе га на још далекосежнију експлоатацију, стога унајмљује Џека да му помогне у конструисању машине која ће Манфреду омогућити реалну перцепцију времена, како би са њим остварио успешну комуникацију и дошао до круцијалних информација о будућим догађајима.

Упркос отуђености са којом се на туробној планети суочава због свог стања, једина личност са којом Манфред успешно успоставља однос фамилијарности јесте Хелиогабалус. При сусрету са њим пратимо Манфредов ток мисли: „Како је диван тамни облик. Зашто ја не могу да будем такав? – помисли Манфред. Нико други не изгледа тако” (Дик 1995: 188). Две маргинализоване групе, чини се, готово природно успостављају комуникацију, изналазећи осећај заједништва унутар поретка који их одбацује. Међутим, измештеност из цивилизацијских токова белог човека није једина спона која има удела у међусобном разумевању двеју група. Алдис (1975: 43) уочава код Бликмена знање које превазилази људске могућности, док комплексно психолошко стање чије обресе уочавамо у наративним дисеминацијама показује да Манфредова прекогниција пружа увид у такође недосежне пределе људског ума. Разор и деструкција коју Манфред бојажљивом децом руком осликава претпоставља далекосежну свест о пропадању, колапсу и смрти материјалног света који доминира Марсом. Хелиогабалус, међутим, надилази способности белог човека и успоставља комуникацију са Манфредом управо захваљујући амбивалентном простору у којем његов идентитет и даље обитава. Древна религија цивилизације које се привидно одрекао како би изградио нови „бели” идентитет, фигурира у амбивалентном простору вечне неасимилације појединца, и отуда му увек остаје доступна. Тумачећи Манфредово стање, Хелио закључује: „Његове патње су као наше, као патње свих других особа. Али код њега су још горе, јер он има своје знање будућности, које ми немамо. Стравично је имати такво знање. Није ни чудо да је он постао – мрак изнутра.” (Дик 1995: 204)

Уколико Бликмене тамнички боја коже која им не дозвољава да прекораче границе свог изолованог света, Манфреду то не дозвољава управо сивило које је опхрлило његову свест, и начинило од њега стигматизовану јединку чији једини пут ка избављењу води кроз трње манипулација доминантне групе.

Пред сам завршетак романа, у тежњи да преобликује прошлост, Арни одводи дечака до стене за коју Бликмени верују да је чудотворна и да зауставља уобичајени проток времена. Арни успева у својој намери, међутим, прошлост се открива као тлачитељ који шизофреном канцом обузима његов ум. Речи бивају контаминиране, илузије распршене, а Арни у сопственој немогућности да рационализује свет око себе бива убијен. Након што Арни бива смеђен каменом песницом шизофреније, Манфред изнаходи ослобођење придружујући се групи Бликмена у лутању непрегледном пустињом.

Уколико Арнијеву контаминацију шизофренијом сагледамо као брисање апсолутних граница између друштвено прихватљивог и маргинализованог идентитета, јасно се указује да сам концепт непознатог никако није чврсто фиксиран, ма колико се колонизатор грчевито упињао да у том подухвату успе. Палмер (2003: 171) наводи да се у роману не да препознати нормално и општеприхватљиво понашање, будући да сви подједнако манифестују особине неурозе. Отуда се неуроза може сагледати као контактна зона, односно простор сусрета или судара двеју хијерархијски асиметричних култура (Прет 1992: 4).

Концепција друштвеног поретка који је привидно одељен непремостивим баријерама, у чијем центру фигурира искључиво бели, имућан човек, који наизглед има способност да уруши све пред собом, убрзо бива разобличена пратећи аналошко одвијање шизофреног напада. Центар се разоткрива као нестабилна тачка, доводећи у питање и концепт маргинализованог појединца. Замагљивањем бинарних опозиција, Дик нас уводи у поље где их заправо демистификује. Уколико сви показују особине неурозе, концепт маргине и центра више не стоји чврсто, а дистинкције између супериорног/инфериорног, колонизатора/колонизованог, црног/белог не само да наводе на њихово преиспитивање, већ њиховим замагљивањем бива конструисан нови социјални простор који доводи у питање и њихово првобитно постојање.

Диково разобличавање друштвеног поретка који је функционисао на основу принципа искључивости наставља се и у форми мимикрије која фигурира у обрнутом смеру. Наиме, поље колонијалног дискурса које подстиче појединца да усвоји колонизаторов језик и вредности, а које резултира конституисањем бледе копије колонизатора (Ашкрофт и др. 2000: 124), не задржава се искључиво на Хелиогабалусовом покушају асимилације у тлачитељски поредак. Арнијева деца, генерација која је рођена у колонији, манифестују образац понашања који се може приписати искључиво цивилизацији Бликмена:

„Имају неки посебан изглед, са раширеним очима, као да их неке утваре узнемиравају, као да силно гладују за нечим што је невидљиво. Била су склона усамљеничком понашању; првом приликом одлазила су у пуне пределе да тамо нешто чачкају. [...] Кад год је летео хеликоптером Арни је успевао да види бар једно дете како, издвојено од осталих, копа по неком месту на пустињском терену.” (Дик 1995: 24)

Готово инструктивно, друга генерација колонизатора опонашањем староседелачке цивилизације нарушава саму концепцију успостављеног колонијалног дискурса и отвара поље креирања једног новог хибридног идентитета. Уколико хибридни идентитет израња у амбивалентном простору о којем Баба говори (1994: 38), трансформисани вид мимикрије можда је једини антидот за извитоперену друштвену конструкцију коју је колонија на Марсу представљала. Хијерархијски систем отуда прети да буде урушен већ у самом зачетку, јер концепт чистоте расе не само да није одржив, већ је осујећен у самом темељу конструкције. Опонашањем староседелаца, разоткрива се амбивалентно поље двосмерног

опонашања чији су актери на идентичној равни. Ако „колонијализам опстаје захваљујући постулирању бинарних опозиција које свет омеђују” (Ашкрофт и др. 2000: 32), а инфериорни варварин мора бити управљен наспрам цивилизованог човека, разарање опозиција води ка маестралној деколонизацији маргинализованих субјеката, или пак, класично дикијански, доводи у питање само постојање колонијалног поретка омеђеног различитошћу.

Завршетак романа предочавањем киборгизованог Манфреда окруженог Бликменима ипак уноси дестабилишућу сумњу у систем у којем више непознато не фигурира као обележавајућа одредница јер је све унутар њега непознато, хибридно и страно. Јауци Силвије Болен, Цекове супруге, пред киборгом упућују на злоступно одбацивање које изнова отпочиње: „Прерано је. Прерано за све нас” (Дик 1995: 249). Симбиоза човека и машине одиста упућује на један нови ниво хибридизације идентитета, али истовремено можда оваплоћује и циклични процес стигматизације другог, који изнова контаминира, девалвира и можда лишава изворног идентитета.

Иако питање поновне конструкције деструктивног система остаје отворено, Манфредово изналажење ослобођења из канџи опструктивне болести управо у опиљивој хибридној телесности можда далекосежно упућује на пропустљивост материјалних граница и отвара простор у којем границе и бинарни односи не само да постају порозни већ су одвећ руинирани.

Како свет апсолутне и финалне хибридизације не познаје више гранична обележја која су колонијални дискурс и конституисала, хибридни идентитети упућују на реконфигурацију и самог поимања хуманог субјекта. Отуда Силвија Болен, обузета страховитом зебњом пред сопственим истребљењем бива суочена са гласовима милиона погачених и колонизованих, и као да кроз крике проговара: *А где ће бити човек?*

4. Закључак

Ако научнофантастичну илузију екстраполације схватимо као концепт који одређује један фиктивни простор у којем је могућ уплив у преиспитивање друштвених феномена и њихову демистификацију, сажимање прозе Филипа К. Дика и постколонијалне критике не би требало да изненађује. Диков наративни универзум обилује неприпадањем, нестабилним системима који под силином привидне доминације колабирају, чиме не само да постају децентрирани већ њихов центрирани положај увек и бива упитан.

Наратив романа *Марсовско временско исклизнуће* отуда наизглед маргинализује одређену инфериорну групу, центрирајући апсолутни колапс и кородирање технолошки неуређеног друштва али и ментално разобличавање оболелих од шизофреније. Међутим, чак и наративна скрајнутост колонизованог народа не упућује на њихов заборав и цивилизацијско уништење.

Покушај асимилације мимикријом, који код белог човека изазива искључиво подсмех, чини се јединим могућим спасењем за колонизованог који је првобитно стигматизацијом лишен сопственог колонијалног идентитета. Међутим, предочавањем процеса мимикрије који се одвија у супротном смеру од оног који постулира постколонијална критика, чини се да Диков наративни универзум не само да полаже наду у трансформацију извитопереног човечанства, већ и успешно распршује илузију о непремостивим разликама конституисаним у оквиру колонијалног дискурса.

Стигматизација ментално оболелог доима се парадоксалном тенденцијом у друштву чији појединци подједнако манифестују симптоме шизофреније. Отуда се у Бабином *in-between*, трећем простору, јасно оцртава знак једнакости између привидно омеђених друштвених група. Манфредово ослобођење од опресивне садашњости почива у рукама Бликмена, док понашање потомака староседелаца фигурира као репродукција потлачене цивилизације. У концепту поретка који кородира под сопственом тежином, границе, уколико су икада и биле монолитне, хибридују се, а рестриктивни колонијални дискурс бива деконструисан.

Дикови протагонисти подједнако одишу неприпадањем, чиме се доводи у питање и само постојање центра који маргинама управља. Међутим, чак и када се центар покаже као илузија, Манфредова киборгизација која изазива страх и јауке у белом човеку, изнова отеловљује питање о поновно изграђујућем хијерархијском систему, који се, ма колико илузоран и нестабилан, можда ипак одржава у животу. Ипак, како његово изналажење ослобођења упливом машинског у хумано урушава ознаку инфериорности другог и непознатог, оно такође отвара и питање јединог могућег излаза из цикличног процеса стигматизације – киборгизацијом хуманог субјекта и његовом редукцијом на механичко. Како сам начин конструисања Дикових наративних универзума чешће буди упитаност него што пружа децидне одговоре, остаје упитно да ли апсолутна девастација хијерархијски устројеног система надилази чак и екстраполирану 1994. годину, ишчекујући тренутак када хумани субјект постане и довољно материјално хибридан, и када ултимативним упливом машинског у хумано други одиста постане ја.

Литература

- Алдис 1975: B. W. Aldiss, *Dick's Maledictory Web: About and around Martian Time-Slip, Science Fiction Studies*, Vol. 2, No. 1, Greencastle: DePauw University, 42–47.
- Ашкрофт и др. 2000: B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Post-colonial Studies: The Key Concepts*, New York: Routledge.
- Баба 1994: H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York: Routledge.
- Вибер 2016: S.C. Weeber, *Archival Impulses, Historical Anxieties: Preservation and Erasure in Philip K. Dick's Martian Time-Slip, Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 57: 5, Philadelphia: Taylor & Francis, Inc., 579–588.
- Дик 1995: F. K. Dik, *Marsovsko vremensko iskliznuće*, Beograd: Polaris.
- Кучукалић 2009: L. Kucukalic, *Philip K. Dick: canonical writer of the digital age*, New York: Routledge.
- Меклеод 2000: J. McLeod, *Beginning Postcolonialism*, Manchester: Manchester University Press.
- Палмер 2003: C. Palmer, *Philip K. Dick: Exhilaration and the Terror of the Postmodern*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Прет 1992: M. L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge.
- Реид 2009: M. Reid, *Postcolonialism, en: M. Bould, A. M. Butler, A. Roberts, S. Vint (eds.), The Routledge Companion to Science Fiction*, New York: Routledge, 256–266.
- Сезер 1972: A. Césaire, *Discourse on Colonialism*, New York and London: Monthly Review Press.
- Сувин 2009: D. Suvin, *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*, Beograd: SlovoSlavia.
- Тодоров 2014: C. Todorov, *Strah od varvara – S one strane sudara civilizacija*, Loznica: Karpos.
- Фанон 2008: F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, Sidmouth: Pluto Press.

**I AM THE OTHER:
(DE)COLONIZATION IN PHILIP K DICK'S NOVEL *MARTIAN TIME-SLIP***

Summary

The bleak Martian desert which the protagonists of *Martian-Time slip* inhabit provides convenient conditions for exploitative endeavors. Economic exploitation associated with psychological disorders appears to be the center of Philip K Dick's plot, whereas the process of the colonization of the native people resolves on the margins of the dissolving, schizophrenia-simulating narrative. The analysis of the novel in reference to the postcolonial criticism serves to corroborate the claim that the apparent marginalization of the voices of the colonized people perpetrated by the main narrative intensifies the magnitude of their oppression. The altered concept of mimicry as well as the ability of the disturbing other to liberate, lead to the conclusion that Dick's analysis of the perception of time deconstructs the binary oppositions, hence deconstructing the very concept of the other as the inferior one.

Keywords: colonialism, postcolonialism, the other, mimicry, Philip K. Dick

Nataša M. Milojević

Милица С. Станковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет²

Универзитет у Београду
Филолошки факултет³

ЛАВИРИНТ У ТЕКСТУ И ЛАВИРИНТ ТЕКСТА: БОРХЕСОВЕ „РАЧВАСТЕ СТАЗЕ” У РОМАНУ *ИМЕ РУЖЕ УМБЕРТА ЕКА*

Рад истражује интертекстуалне везе између одабраних приповедака Хорхеа Луиса Борхеса и романа *Име руже Умберта Ека*, усредсређујући се на формирање физичког и књижевног лавиринта који се налази у средишту Ековог првог романа. Формирање лавиринта у Борхесовој и Ековој прози биће истражено на два нивоа, те ће најпре бити дат осврт на могуће физичке форме лавиринта и њихова потенцијална метафизичка значења, а потом ће фокус бити преусмерен на формирање књижевног, интертекстуалног лавиринта, односно ризоматске структуре текста, кроз чију се сложеност могу сагледати комплексни семиотички процеси. Коначно, кроз упоредну анализу Ековог романа и Борхесових приповедака „Врт са рачвастим стазама”, „Смрт и бусола”, „Вавилонска библиотека” и „Бесмртник” биће дат увид у њихову међусобну повезаност, са циљем да се проникне у бројне метафизичке димензије којима су Борхесови и Екови лавиринти обогаћени.

Кључне речи: Борхес, Еко, лавиринт, ризоматска структура, семиотика, структурализам, интертекстуалност

Структура узбудљиве детективске приче која се одвија на самом прелазу од средњег века ка ренесанси, и која је прожета дубоким филозофским питањима, теологијом, семиотичком теоријом, али и пишчевом врло приметном иронијом, може се можда најпрецизније описати концептом који се налази у самој сржи потраге за мистериозним убицом – лавиринтом. Како би разрешио мистерију која је унела немир у један наизглед потпуно уређен свет какав је средњовековна опатија, Еков детектив, Вилијам од Баскервила, најпре мора да допре до средишта библиотеке којој су градитељи вешто подарили обличје лавиринта у коме се тешко сналази чак и неко са врло израженом проницљивошћу и свешћу о знаковима. Ипак, корак по корак, клупко се одмотава и врата централне просторије под називом *Finis Africae* на крају се отварају, дајући Вилијама прилику да се сучи са главним кривцем око кога се плете замршена мрежа злочина. У сличној се ситуацији, само на другачијем онтолошком нивоу, налази и Еков читалац, који се, у настојању да у својој свести обухвати све путеве пишчевог лавиринтног текста, мора ослонити на сопствену интуицију и енциклопедијску компетенцију.

Док се у центру лавиринтске библиотеке налази дуго тражени злочинац, Хорхе од Бургоса, у средишту оног много сложенијег, текстуалног лавиринта налази се писац на кога ово име јасно алудира. Еко никада није крио дивљење

1 mstankovic994@gmail.com

2 Ауторка је ангажована као истраживач-приправник на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (178018).

3 Студијски истраживачки рад настао у оквиру докторских академских студија на Филолошком факултету у Београду.

према великом Аргентинцу чија дела испитују границе људске перцепције и могућих стварности, те је у више наврата, а посебно у есеју који је и назвао „Борхес и моја мука с утицајима” говорио о борхесовским техникама и мотивима које су значајно утицале на његово стваралаштво. У овом есеју Еко (2002: 121–122) истиче да идеја „лабиринтског хаоса који влада у свету” није Борхесов изум, али да би без Борхеса тешко успео да напише *Име руже*, јер је он успео да „катализује” све раније приказе лабиринта. Према томе, Борхес лабиринту даје један нови смисао, као и додатне метафизичке димензије, па тако његов лабиринт у крајњој линији представља немогућност да се изађе из сна, библиотеке, и што је најважније, из саме фикције (Алмеида 1999: 18). Таква идеја о тексту који читаоца увлачи у свој механизам, пружајући му неограничен број путева који воде ка различитим могућностима интерпретације присутна је и код Ека. Како у својој студији о Борхесу наводи Перла Сасон-Хенри (2007: 66), и Умберто Еко и Хорхе Луис Борхес стварају приче које су као „књижевне машине”, јер њихово значење и интерпретације превазилазе саме текстове, а како би то постигли, оба писца користе метафору лабиринта као модел вишеструких претпоставки.

Како би се проникло у бројне метафоричке и симболичке функције лабиринта у Ековом првом роману, неопходно је, на првом месту, истражити могуће форме лабиринта, те приказати њихов развој и њихове заједничке одлике, што је тема првог дела рада. Затим, фокус другог дела јесте лабиринт сачињен од самог текста, који, у својој сложености представља концепт кроз који се могу сагледати комплексни семиотички процеси. Различите форме физичког и мисаоног лабиринта биће приказане кроз анализу одабраних Борхесових приповедака, са циљем да се, при анализи Ековог лабиринта, пронађу везе између ове двојице писаца.

1. Основне форме лабиринта

Као једна од најкомплекснијих творевина људске маште, концепт лабиринта одувек је био извор велике инспирације многим уметницима, од архитектуре и визуелних уметности до књижевности. Када је у питању његов историјат, не може се са сигурношћу утврдити период настанка, али сигурно је да је сама представа лабиринта много старија од свих митова и прича о њему. Према неким проценама, најстарије слике и цртежи који га приказују датирају од другог или трећег миленијума пре нове ере (Макалок 2004: 10). Током историје настајале су бројне варијације када је у питању форма, међутим, временом је од самог модела много важнија постала његова суштина, односно богата симболика која израња из сваког лабиринта, без обзира на то како је конструисан. Оно што посебно интригира и чини овај концепт тако специфичним и занимљивим јесте његова способност да у исто време означава сасвим противречне вредности. С једне стране, лабиринт је јасно уређен концепт за чије стварање је потребно изузетно умеће, а с друге једна огромна загонетка која изазива збрку и конфузију. Тако се у њему огледа и слика потпуног реда и слика потпуног хаоса, савршено јединство форме и вишеструкост значења.

Када је у питању класификација могућих форми лабиринта, издвајају се два основна модела. Први се обично назива класичним, или критским, јер се таква форма налази у средишту мита о Тезеју и Минотауру. То је лабиринт кружног облика, који има јасно утврђен центар око кога се увијачки само један могући пут, те тако путнику кроз овакав лабиринт није понуђен избор и потребно је само да прати куда та једна стаза води (Рид Дуб 1992: 48). Оваква форма доминантна

је све од антике до средњег века, јер, без обзира на бројне варијације, суштина остаје иста. Према томе, представе лавиринта у средњовековним катедралама и рукописима такође нуде један једини могући пут, са разликом у томе да пут који се увија око центра постаје доста замршенији. Док се критски лавиринт типично састоји од седам кругова око центра, средњовековни обично садржи једанаест кругова, и стаза не обавија центар пуном дужином, већ унутар датих кругова постоји доста скретања лево и десно наизменично, обично након што се прође половина или четвртина круга (Макалок 2004: 19). Друга форма лавиринта, која се упадљиво разликује од класичног и средњовековног модела, јавља се на граници између средњег века и ренесансе. За разлику од класичног концепта који карактерише један могући пут, овај модел много је комплекснији и садржи више вијугавих путева у којима се појединац може врло лако изгубити (Рид Дуб 1992: 41). У оваквом лавиринту из сваког пута даље се рачвају бројне друге стазе, те излазак из њега зависи искључиво од способности оног ко се у њему нађе. Како наводи Пенелопи Рид Дуб (1992: 50), основна разлика између ових форми своди се на улогу појединца који је у лавиринту приморан да се снађе, као и на одговорност коју он сноси. Када је у питању први модел, у коме се прати један пут изувијан око центра, постоји само један избор – да ли ући или не. С друге стране, код другог, комплекснијег модела, појединац сноси потпуну одговорност и само од његових избора зависи да ли ће из лавиринта успети да изађе (Рид Дуб 1992: 50). На основу ових карактеристика, свака од ове две форме прожета је посебном симболиком. С обзиром на то да је, да би се стигло до његовог центра, неопходно прећи најдужи могући пут, први модел може се посматрати као „савршен симбол стрпљивог трпљења непредвидивих обрта судбине” (Рид Дуб 1992: 49). Други модел, који подразумева стално суочавање са тешким изборима, углавном симболизује интелектуалне и моралне потешкоће, као и естетску комплексност (Рид Дуб 1992: 46). Међутим, од очигледних различитости између ова два модела много су важније њихове сличности, које представљају суштинске одлике сваке лавиринтске форме. На првом месту, суштина сваког лавиринта, било да садржи један или више могућих путева, јесте да изазива страх и неизвесност, што се у другој варијанти постиже самом закучастом формом, док у првој, без обзира на то што на први поглед делује безопасно, обично вреба некакав Минотаур (Рид Дуб 1992: 50). Дакле, како год изгледала на први поглед, оба модела субјективно делују непробојно и безизлазно, и управо из тих одлика извиру многа метафоричка значења којима је сваки лавиринт прожет. У поглављу које се бави метафоричким лавиринтима и њиховом таксономијом, Пенелопи Рид Дуб издваја три основна значења која они производе. Тако најпре говори о лавиринту као „знаку комплексног визуелног или вербалног умећа” који, као такав има позитивну конотацију (Рид Дуб 1992: 66). Затим наводи да су многе метафоре засноване на немогућности да се из лавиринта побегне, или да се пронађе центар, па тако лавиринт означава и безизлазност из дате ситуације. На крају, али не и мање важан, јесте лавиринт као знак тешког и мукотрпног процеса, односно метафора животног пута који води до некаквог циља или коначне спознаје (Рид Дуб 1992: 82–83).

Своју класификацију лавиринта у чувеним „Постилама уз *Име руже*” даје и Умберто Еко, који двома основним формама додаје структуру коју су седамдесетих година 20. века разрадили Жил Делез и Феликс Гатари, а то је ризом. Према Еку (2004б: 468), класични лавиринт је „Аријаднин конац себе самог”, јер је у њему немогуће изгубити се, док другу врста, коју назива маниристичким лавиринтом, одликује структура са многим „коренима и ћорсокацима”, јер би, када

би се развио, подсећао на облик дрвета. Коначно, ризом је најсложенији облик лавиринтне форме јер је „саздан тако да свака стаза може да поведе до неке друге” и у њему нема средишта, нити периферије, па се може рећи да је „потенцијално бесконачан” (Еко 2004б: 468). Ова форма је, према томе, од посебног значаја када је у питању концепт лавиринта у књижевности, односно посматрање самог текста као неке врсте мреже у којој се множе могућа тумачења.

2. Одлике лавиринтног текста

Крај 19. и почетак 20. века обележило је утемељивање структуралистичке теорије, са којом је дошло до огромног помака на пољу развоја семиотичке све-сти. Две водеће фигуре у области теорије о знаковима јесу Фердинанд де Сосир и Чарлс Сандерс Перс, чији су семиотички модели значајно утицали на новије теорије интерпретације. У оквиру ове две теорије знакова налазе се два модела која повезују знање у тумачење, а то су речник и енциклопедија. Речник представља систем који узима у обзир само неопходне одлике које су довољне да би се један концепт разликовао од других, док енциклопедија, с друге стране, обухвата све оно што је део општег знања о свету (Еко 2014: 3). Модел заснован на речнику просторно се представља концептом дрвета, тзв. *Arbor Porphyriana*. Међутим, овај концепт није довољно комплексан како би се приказао модел који је Еко разрадио под утицајем Перса и који се налази у основи његовог првог романа. Еко „преводи” теорију кодова везану за Сосиров структурализам, у којој се до значења долази „декодирањем”, у теорију интерпретације у којој је стварање значења динамичан процес и, као такав, захтева абдукцију (Бјанки и Гијери 2009: 17–18). Тако се модел речника такође замењује моделом енциклопедије која је попут мреже, па се у средишту ове теорије налази лавиринт, као једина структура довољно комплексна да прикаже оно што је Перс назвао концептом неограничене или бескрајне семиозе. Овај концепт произилази из Персове тријадне структуре знака, у којој, у стварању значења учествују предмет, његов репрезентант и интерпретант. У таквој структури значење сваког знака може се разумети само кроз други знак – његов интерпретант, али се и значење тог другог знака може извести само преко још једног знака и тако *ad infinitum* (Бјанки и Гијери 2009: 20). На тај начин се ствара једна мрежа значења у којој један знак непрестано упућује на неки други трећи, или хиљадати, те га, од три модела лавиринта које Еко описује у „Постилама”, једино може представљати концепт ризома. Главна карактеристика ризома, како наводи Еко (2014: 54), јесте то да се свака тачка унутар њега може повезати са сваком другом тачком, он нема унутрашњост, ни спољашњост, јер кад би имао унутрашњост, могао би само да произведе још један ризом. Надаље, ризом се може сломити на делове или изокренути, подложен је разним модификацијама, немогуће га је описати ни у времену, ни у простору, јер је пун противречности (Еко 2014: 55). Делез и Гатари (1988: 25), творци ове метафоре, ризом описују као концепт без краја и почетка, који је увек у средини, *intermezzo*. Тако неухватљив и вишезначан, овај концепт постаће изузетно важна фигура у различитим теоријама тумачења, као и одлична метафора за текстове чију структуру карактеришу готово бескрајне могућности повезивања.

Полазећи од концепата којима се бавио у оквиру семиотичке теорије, Умберто Еко је, према многим критичарима, створио текст који се може сматрати практичном применом идеја о неограниченој семиози и лавиринтској форми. Значај семиотике у стварању овог романа наглашава Роко Капоци (1989: 412),

који тврди да је Екова семиотичка фабула доказ да су текстови сачињени од неограничене семиозе и интертекстуалности, и да је приповедање увек књижевни и језички пастиш сачињен од знакова и система знакова из велике енциклопедије књижевности и језика. Како Капоци даље наводи, у *Имену руже* Еко преводи своје виђење „кодова и речника” у шири концепт енциклопедије, како би објаснио бескрајни низ хоризонталних и вертикалних (односно синтагматских и парадигматских) веза између знакова, а то је концепт који обухвата динамично прожимање историје, књижевне традиције, социо-антрополошке културе уопште, и у оквиру кога је универзум семиозе постулиран у формату лавиринта, односно ризома (Капоци 1989: 413).

Суштина ризоматске структуре лежи у креирању и посматрању текста као једног дела мреже сачињене од претходно створених текстова, који се, као такав, не може посматрати у изолацији, већ само у вези са другим текстовима. Како се и сам бавио знаковном теоријом, као и теоријом интерпретације, Умберто Еко је у свој текст врло вешто инкорпорирао интертекстуалне теорије које се налазе у основи постструктуралистичке мисли, али и концепте који су јој претходили. Тако се рецимо *Име руже* може посматрати као отелотворење Бахтинове идеје о тексту као „мозаику цитата”, односно „апсорпцији и трансформацији других текстова” (Капоци 1989: 417). Иако Бахтин није користио термин интертекстуалност, његове идеје о полифонији и хетероглосији значајно ће утицати на дефинисање овог термина, а врло су значајне и за сам Еков роман, посебно кад се узме у обзир да је Бахтин доста говорио о начину на који су интертекстуални цитати коришћени у средњовековним текстовима, тако да нема сумње да је *Име руже*, исприповедано стилем средњовековног приповедача, прави пример вишегласја у коме се могу пронаћи многобројни дискурси (Капоци 1989: 417). Ова идеја постаће још значајнија код теоретичара који се сврставају у постструктуралисте, па тако рецимо за Јулију Кристеву, која је сковала термин интертекстуалност, књижевни текст више не може да се посматра као јединствена целина, већ као продукт великог броја већ постојећих кодова и ранијих дискурса. Текст је сада, како Кристева наводи, транспозиција једног или више система знакова у други, једна „пермутација” других текстова, у оквиру које се неколико преузетих исказа укрштају и једни друге неутрализују (Кристева 1980: 36). Идеју да „књиге увек говоре о другим књигама”, која се налази у самој сржи Ековог романа, проналазимо и код Мишела Фукоа, који наводи да је један текст увек део једне веће мреже.

„[Оквири] једне књиге никада нису јасни и оштро одељени: од наслова, првих редака и тачке на крају, преко свога унутрашњег распореда и облика који је осамостаљује, књига је укључена у систем упућивања да друге књиге, друге текстове, друге реченице: она је чвор у мрежи.” (Фуко 1998: 27)

Чвор у мрежи о коме говори Фуко упућује на идеју о књижевном тексту као ризоматској творевини, која нема ни краја ни почетка, већ се увек налази у средишту једног ширег контекста. Овакав приступ књижевном делу посебан акценат ставља на улогу читаоца, који је сада постављен и унутар књижевног лавиринта. У чувеном есеју „Смрт аутора”, Ролан Барт (1977: 148) наводи да је дотадашња пракса у књижевној традицији била усмерена на то да све буде „расплетено”, ништа „одгонетано”, те да је структуру требало само следити, пратити. Ово „праћење” дате структуре упућује на класичну лавиринтску форму, где је све унапред задато од стране градитеља, или, у овом случају, писца, а улога читаоца огледа се само у томе да креће већ задатим путем. С друге стране, ри-

зоматска структура једног „енциклопедијског лавиринта” дозвољава читаоцу да се активно укључи у стварање нових путева (Сасон-Хенри 2007: 67). Међутим, с обзиром на то да овај модел лавиринта нема центар, он дозвољава читаоцу да спозна само мали део простора, те се, уместо да буде у стању да обухвати читаву структуру, и сам читалац налази унутар ње, па се тако ствара феномен читаоца изван лавиринта и читаоца унутар њега (Сасон-Хенри 2007: 67). На тај начин настаје парадокс мапе унутар мапе којим су се бавили Џосаја Ројс и Чарлс Сандерс Перс. Ројсова идеја о мапи Енглеске, која би била насликана на једном делу њене територије, унутар које се налази још једна иста мапа, а унутар ње још једна и тако *ad infinitum*, представља концепт који отвара могућност сагледавања више нивоа стварности. Ако бисмо унутар мапе поставили појединца, мапа би, за њега који се налази у њеног унутрашњости, била примарна стварност, све док не открије да ниво стварности у коме се налази садржи другу мапу са још других мапа унутар ње и да се исти процес може одвијати и супротно, ка периферији, те да је и његова стварност део других (Алмеида 1999: 12). На поменуте идеје које се налазе у сржи постструктуралистичке мисли значајан утицај извршио је Хорхе Луис Борхес, чија су дела знатно пре развоја ових теорија преиспитивала, како природу текста као мреже већ постојећих текстова, тако и позицију читаоца у процесу стварања значења.

3. Концепт лавиринта у Борхесовим приповеткама

Премда лавиринт представља прилично чест мотив у књижевности, може се слободно рећи да нигде није толико присутан и развијен као у Борхесовим делима, у тој мери да се, при анализи бројних значења овог концепта, може направити подела на пре и после Борхеса. Исто тако се, при било каквом покушају да се истраже бројне димензије Борхесових дела, никако не може изоставити лавиринт, јер се сви концепти који се налазе у сржи његове поетике, као што су преокупација бесконачношћу, паралелни светови, различите временске реалности и снови унутар снова, могу приказати у виду ризома. Борхесова проза, на првом месту обилује физичким лавиринтима који се увек налазе на првом, површинском нивоу приче, те служе да наговесте даља умножавања значења и нивоа фикције. С друге стране, Борхесови мисаони лавиринти померају уобичајене границе перцепције простора и времена, те тако представљају пут који води ка бесконачном. На тај начин, Борхес свог читаоца поставља у центар мреже унутар и око које се непрестано стварају нови ризоми. Како у својој анализи о Борхесу и концепту хипертекста закључује Перла Сасон-Хенри, у томе се и огледа његова иновативност:

„Пре стварања хипертекста и хиперфикције, Борхесова дела су пружала темељ новој врсти читања, јер читати његове текстове значи отиснути се у бескрајно истраживање света путем језика. Тај процес укључује неизоставно и константно стварање ризома од стране читаоца. Кроз процес читања текст постаје мрежа, или ризоматски лавиринт, и проширује се тако што остварује везе са другим књижевним текстовима.” (Сасон-Хенри 2007: 68)

Једна од приповедака која сажима практично све најважније функције лавиринта у Борхесовим делима јесте „Врт са рачвастим стазама”. Ако се крене од површинског слоја ове приче, она може деловати прилично једноставно. Главни лик, Ју Цун, професор кинеског порекла и немачки шпијун током Првог светског рата, има задатак да Берлину саопшти тајно име базе британске артиљерије. Како би то

постигао, он долази на идеју да убије особу по имену Стивен Алберт, који се, како се испоставља, бави наслеђем његовог претка Џуи Пена. Када Ју Цун дође код њега у намери да га убије, Алберт му прича о његовом претку који се одрекао свих привилегија како би „створио једну књигу и један лавиринт” (Борхес 1999: 53). Унутар те приче налази се и трећа, а то је Џуи Пенова лавиринтна књига насловљена исто као и приповетка – „Врт са рачвастим стазама”. Овде се јавља идеја о лавиринту као мисаоној структури која не обухвата само простор, већ и време: „Мислио сам о лавиринту лавирината, о вијугавом лавиринту који би се ширио, обухватао прошлост и будућност и који би, на неку начин, укључивао и звезде” (Борхес 1999: 52). Такав лавиринт, испоставиће се, може бити само књига. Након дугог истраживања Џуи Пеновог наслеђа, Стивен Алберт закључује да су лавиринт о коме је говорио и књига коју је за собом оставио заправо једно те исто: „Џуи Пен је вероватно једном рекао: Повлачим се да напишем књигу. А други пут: Повлачим се да саградим лавиринт. Сви су на уму имали два дела; никоме није пало на памет да су књига и лавиринт једно исто” (Борхес 1999: 54). Џуи Пенова књига, према томе, представља право отеловљење лавиринтске прозе, у којој се одбацују сва начела конвенционалног сагледавања приче и времена, а то се посебно односи на линеарност и противречност. Ова начела крше се тако што у једном поглављу јунак умире, да би у следећем био поново жив. Књига је стога „временски лавиринт”, односно покушај стварања дела које ће обухватити све могуће верзије догађаја, како би и само било бескрајно. То бескрајно рачвање у времену наговештава мноштво упоредно постојећих стварности које сачињавају једну мрежу, односно ризом, свих могућих комбинација. Схвативши да је за поимање Џуи Пеновог романа потребно другачије поимање времена, Стивен Алберт објашњава Ју Цуну да његов предак није веровао у „једнообразно, апсолутно време”, већ у бескрајне низове, у мрежу времена која се приближавају, рачвају и пресецају:

„У већини времена ми не постојимо; у једнима постојите ви, а ја не; у другима постојим ја, а ви не; у неким постојимо обојица. У овоме, наклоњеношћу случаја ви сте дошли у моју кућу; у другој сте ме, кад сте прошли кроз врт, пронашли мртвог, у другом, ја изговарам ове исте речи, али ја сам заблуда, утвара.” (Борхес 1999: 57)

Надаље, у овој приповеци разрађена је и идеја о цикличној композицији дела, чија би последња страница била иста као прва, што наговештава концепт који ће Умберто Еко назвати отвореним делом (Живковић 2016: 190).

Још један пример детективске приче унутар које се налази ризоматска структура јесте „Смрт и бусола”, приповетка која је, на пољу структуре, највише утицала на Еков роман. Прича на првом месту преиспитује традиционалну форму, тако што, уместо уобичајеног тријумфа детектива приказује његов пораз. Већ у првом пасусу, читаоцу је јасно да пред њим није класична детективска прича, јер се један део исхода открива на самом почетку. На тај начин, улази се у причу која је у исто време и детективска и „антидетективска”, написану у форми детективске фикције управо како би се изокренуле уобичајене одлике ове форме, те како би се приказало да се људска перцепција темељи на претпоставкама које врло често немају упоришта у стварности. Истражујући мистерију три убиства почињена тако да формирају савршену симетрију у времену и простору, Борхесов детектив Ерик Ленрот бива ухваћен у мрежу лукавог убице Реда Шарлаха. У оквиру Шарлаховог плана јавља се, наравно, више лавирината, почевши од куће у облику лавиринта у којој ће сачекати своју жртву, до ризоматске структуре какву сачињавају сами злочини. Још једна иновативност на плану форме јесте и чињеница да је први злочин плод случајности, који, као такав, убици даје идеју

да од осталих злочина сачини ризом унутар кога се знаци могу међусобно повезивати у времену и простору. Повезујући злочине са јеврејским мистицизмом, убица хвата детектива у мрежу погрешних претпоставки, те када Ленрот на крају дође до имања на коме се он налази, ту га дочекује кућа лавиринтског облика, као физичка представа оног мисаоног лавиринта кроз који је прошао покушавајући да разреши мистерију. Тај лавиринт поседује све оне одлике карактеристичне за Борхеса, понављање и умножавање које наговештава бескрај, затвореност унутар структуре и немогућност да се из ње изађе, као и бројна огледала која стварају још већу конфузију.

„На другом спрату, највишем, учини му се да се кућа наставља у бескрај, да све више нараста. 'Кућа није толико велика', помисли. 'Увеличавају је сенке, симетрија, огледала, силне године, моје непознавање, самоћа.'” (Борхес 2018: 133)

Мотив огледала код Борхеса је посебно важан, јер се уз помоћ њих стварају додатне димензије простора, па тако, на просторном плану, од наизглед обичног лавиринта настаје мрежа више могућих стварности. Ухваћен у такву мрежу, детектив је изгубљен, те уместо уобичајеног расплета у коме би он дао читаву реконструкцију злочина, то чини убица. Мотив за убиства и креирање поменутих лавирината, како се испоставља, јесте Шарлахова жеља да се освети самом детективу, јер је због Ленрота његов брат завршио у затвору. Из његовог монолога избија, међутим, и много већа опсесија, а то је преокупација лавиринтском формом као сликом читавог света, у коме он осећа непрекидни немир и страх: „осећао сам да је свет лавиринт из којег је немогућно утећи [...] У тим ноћима заклек се богу с два лица и свим боговима грознице и огледала да ћу исплести лавиринт око човека који ми је брата сатерао у затвор” (Борхес 2018: 134). Грађење лавиринта је, дакле, уједно и борба са сопственим страховима и сопственим бићем, јер свест да смо затворени у лавиринту подстиче жељу за стварањем нових лавиринтских форми у којима би се изгубио неко други, и то је управо оно што Ред Шарлах чини са Ленротом.

Већ се, на основу анализе ових приповедака, може створити јасна слика о Борхесовим настојањима да у оквиру приче створи читав један свет који ће имати облик лавиринта и који ће поред тога у себи садржати још много таквих варијација. Међутим, може се рећи да је ова тенденција најочигледнија у приповеци „Вавилонска библиотека” у којој се, кроз анализу структуре библиотеке разматра могућност спознаје света (Кори и Ђованоли 1992: 428). На спољашњем нивоу, Борхесову библиотеку одликује један савршен математички склад – она представља структуру коју одликује претерани, готово незамисливи ред, али се, наравно, испод те привидне уређености плете ризоматска структура, која се овог пута темељи на семиотици. С једне стране, математички гледано, библиотека представља један огроман, практично незамислив број ортографских симбола, она је скуп свих постојећих књига у којима се налазе све могуће комбинације тих јединица. Све њене галерије су шестоугаоне и свака садржи једнак број полица, док се све књиге састоје из свих могућих комбинација двадесет и пет елемената који обухватају двадесет и два азбучна слова, размаке, тачке и зарезе. Међутим, с друге стране, унутар те савршено уређене структуре одвија се права семиотичка игра, у оквиру које се текстови прожимају и творе једну хаотичну, ризоматску структуру. На тај начин, овде је посебно наглашена идеја која је од изузетне важности за Борхесов концепт лавиринта, а то је наговештај потпуног хаоса испод привидно

уређене структуре. Створивши такву конструкцију, Борхес је још једном врло вешто изградио мисаони концепт који у себи сажима и коначност и бесконачност.

Занимљива је већ на самом почетку и позиција приповедача, који се налази унутар саме библиотеке, те она представља ниво стварности из које се прича приповеда, а у исту позицију стављен је и сам читалац (Мерел 2013: 22). Дакле, и приповедач и читалац још једном се налазе унутар мреже која дозвољава бесконачна повезивања и наговештава бескрајне могућности интерпретације. Тако се опет јавља и парадоксални осећај заточености у структури која је наизглед бескрајна. Приповедач је, као и сам Борхес, у потпуности окупиран питањем о томе да ли је свет заиста бесконачан, те се, кроз читав опис библиотеке, наводе могући разлози да се у то поверује. Ту се, као посебно упечатљив, издваја мотив огледала, које као и у многим другим Борхесовим причама сугерише постојање више могућих нивоа стварности. Огледало овде такође додатно компликује суштинско питање о бесконачности, јер оно у исто време ствара и илузију о томе да библиотеци нема краја, и о томе да она ипак није бесконачна.

„У ходнику се налази и једно огледало, које верно подвостручава облике. Из овога многи изводе закључак да Библиотека није бесконачна (ако то заиста јесте, чему онда такво варљиво удвајање?); што се мене тиче, радије се заносим мишљу да те улачане површи представљају и наговештавају бескрај...” (Борхес 2018: 73)

Још комплекснија ризоматска структура плете се унутар саме њене конструкције, а то је непрестана интеракција између књига и знакова унутар њих. Како наводи Душан Живковић (2016: 179), поетика библиотеке представља „поетику интертекстуалности, симултаности и јединства различитости цивилизацијске суме искуства”. Ако се крене од идеје о бескрајној семиози, процесу у коме се знакови непрестано упућују једни на друге и постструктуралистичких идеја о томе да је свака књига, Фукоовим речима, „чвор у мрежи”, јасно је да је најкомплекснији облик лавиринта за Борхеса заправо књига. Иако је број књига у библиотеци можда ограничен, интеракција између њих, као и непрестано упућивање једних знакове на друге свакако нису. Као што у приповеци „Врт са рачвастим стазама” најзакучатији временски лавиринт има облик књиге, тако и овде постоји идеја о једној књизи која ће обухватити све остале и која ће сама по себи наговештавати бескрај.

„На једној полици извесног шестоугаоника (замисљало се тада), сигурно постоји књига која би била савршен сажетак свих осталих; један библиотекар је ту књигу, налик на божанство, имао у рукама. [...] Многи су кренули на пут у потрази за Њим, но залуд су читав век проћердали шетајући уздуж и попреко. Како пронаћи обожавани тајни шестоугаоник у којем је пребивао?” (Борхес 2018: 79)

Коначно, приповетка која према критичарима представља синтезу готово свих Борхесових идеја о лавиринту и концепту бесконачности јесте „Бесмртник”. Већ је у уводном делу приче, где се напомиње да је она заправо пронађени рукопис, сасвим јасно да се улази у једну ризоматску структуру. Ова техника, врло карактеристична за Борхеса, смешта причу унутар више степена нарације, те ствара утисак приче унутар других прича. Приповетка, дакле, почиње напоменом да се ради о рукопису који је пронађен у последњем певању Поуповог превода Илијаде, који је извесни антиквар Јосиф Картафил продао једној кнегињи. Рукопис, како се наводи у уводу, састављен је на енглеском језику и пун је латинизама, а говори о римском легионару Марку Фламинију Руфу, који се отиснуо у потрагу за извесним „Градом Бесмртника”. На тај начин, овде се поново јавља

више лавиринтских форми, па се чак ни на физичком плану не може говорити о једном лавиринту. До „Града Бесмртника”, који је и сам лавиринт, може се доћи само путем других лавирината, а унутар њега се налазе нови лавиринти. Главни јунак и приповедач тако пролази кроз више нивоа стварности и, слично парадоксу мапе унутар мапе, више не може знати шта је стварност, а шта представа.

„Спустих се; кроз преплет мемљивих ходника стигох до једне простране кружне одаје, коју сам једва назирао. У том подруму било је деветоро врата; осмора су улазила у лажни лавиринт који је водио у ту исту одају: девета су (кроз други лавиринт) водила у другу кружну просторију, једнаку првој. Не знам колико је одаја укупно било; моја нестрпљивост и јад само су их умножили.” (Борхес 2019: 15)

На овај начин, додатне димензије постижу се кроз саму нарацију непоузданог приповедача, који је, попут детектива Ленрота из приповетке „Смрт и бусола”, свестан да крхка људска перцепција додатно умножава могуће путеве.

Поред увођења непоузданог приповедача, што представља стратегију уз помоћ које се писац поиграва са знањем свог читаоца, те људским знањем уопште, као и технике пронађеног рукописа која тексту даје ризоматску структуру, мрежа се ствара и око самог идентитета оног ко приповеда. Како би у приповедању постигао вишегласје у коме читаоцу не може бити сасвим јасно ко говори у ком тренутку, Борхес причу лишава јединственог централног лика (Батлер 2012: 183), те померањем граница идентитета ствара још један наративни лавиринт. Поред поистовећивања Картафила и Руфа, уводи се и трећи глас у виду припадника древног племена бесмртника, коме приповедач даје име Аргос, по Одисејевом псу, а он је, испоставља се, сам Хомер. Уводећи у причу Хомера као симбол бесмртног приповедача, Борхес овде гради лавиринт сачињен од различитих приповедачких гласова.

Из ове анализе јасно је да се у свету Борхесове фикције сваки покушај дефинисања и ограничавања завршава залажењем у још дубље метафизичке димензије, чиме се изокрећу или укидају сва начела конвенционалног сагледавања времена и простора. Оно што се у времену постиже идејом о бесконачном рачвању, у простору се постиже бескрајним мултиплицирањем уз помоћ огледала. И време и простор за Борхеса су у крајњој линији бесконачни, понављају се, круже, рачвају и пресецају, како би објединили све могуће нивое, и управо су зато библиотека и лавиринт идеални концепти за представљање његових идеја.

4. Лавиринт(и) у *Имену руже*

Када се узму у обзир све претходно поменуте одлике Борхесових лавиринтних структура, бројне интертекстуалне везе између његових приповедака и Ековог првог романа постају прилично очигледне, а њихово откривање текст обогаћује додатним димензијама, што управо и јесте Еков циљ. У „Постилама уз *Име руже*”, уз остала разматрања о књижевним поступцима и темељима на којима је изградио свој роман, он посебно наглашава и значај ироничног сагледавања прошлости, које представља једини начин да се о њој још једном проговори, те да се избегне „разарање”, или укидање форме до које доводи авангарда (Еко 2004б: 472). Поступак који назива интертекстуалном иронијом прилично се разликује од употребе интертекстуалности у епохи модерне највише због тога што се читалац не искључује из текста и може уживати у тексту без њиховог препознавања. Текст, дакле, како наводи у есеју „Интертекстуална иронија и нови тумачења”, може да се чита: „наивно, тако да се не запајају интертекстуална упућивања,

или уз пуну свест о њима, или барем с убеђењем да би требало кренути у лов на њих” (Еко 2002: 203). Међутим, препознавање интертекстуалних алузија отвара нове могућности тумачења, па Еко слепом чувару библиотеке даје име Хорхе од Бургоса, наводећи читаоца да препозна или истражи дата упућивања. Заједничке тенденције двојице писаца још су упадљивије због самог контекста романа који пружа „идеалну основу за стварање борхесовског хаоса” (Лаилхакар 1988: 526). Касни средњи век као временски оквир у коме је смештена радња романа *Име руже* пажљиво је одабран из више разлога, а један од њих огледа се у чињеници да ову епоху карактерише на првом месту привид беспрекорног реда, а затим и поглед на свет као, Ековим речима, „шуму симбола”, где се свака ствар тумачи као знак нечег нематеријалног, као слика у огледалу (Еко 1992: 119). Такође, касни средњи век представља и „златно доба за семиотичаре”, јер се може посматрати и као успон, и као криза „монореферентног значења и означавања” (Лаилхакар 1988: 537). У епохи средњег века још увек се ставља знак једнакости између речи и ствари, међутим, крај ове епохе карактерише и развој семиотичке свести, која почиње да укида јединство између означитеља и означеног и процес означавања се, на неки начин, отвара (Лаилхакар 1988: 538). На тај начин, цитирајући средњовековна начела и преносећи тенденције позног средњег века у постмодернистички наративни дискурс, Умберто Еко приказује идеју о свету као о отвореној књизи (Живковић 2016: 162). Читав контекст, дакле, представља идеални оквир за конструисање ризоматске конструкције, која ће, на првом месту, бити нејасна приповедачу Адсу, затим и доста мудријем Вилијаму од Баскервила, који разуме понешто, али није у стању да обухвати целину, и коначно, и самом читаоцу који ће се наћи унутар текстуралног лавиринта са Борхесом у самом средишту.

Говорећи о одлуци да главном негативцу подари име које алудира на Борхеса, Еко у „Постилама” истиче да је она плод настојања да „неки слепац чува библиотеку”, а „библиотека плус слепац не може дати ништа до Борхеса” (Еко 2004б: 459). На тај начин, наравно, библиотека у облику лавиринта читаоца директно упућује на Борхесову „Вавилонску библиотеку”. Она представља онај физички, просторни лавиринт који је „још увек маниристички”, али представља метафоричку слику света који је „већ изграђен у виду ризома” (Еко 2004б: 468). Он се, као просторна манифестација налази у средишту текста, али се из њега рачвају броји други, мисаони, односно духовни лавиринти у виду филозофских и теолошких расправа, одлика средњовековне естетике, детективске фикције, семиотике и сваки од њих за читаоца представља по један пут којим се може кренути у тумачење. Библиотека је, такође, као код Борхеса, један могући приказ универзума, она је *speculum mundi*, у коме се огледа слабост људске перцепције да појми комплексност и хаотичност света. Како наводи Душан Живковић (2016: 179–180), симболика лавиринта обједињује античку, средњовековну и савремену цивилизацију, у „трагању за спознајом порекла, природе и сврхе космоса”, те тако лавиринт симболизује тајна значења романа, док откривање тајних ходника библиотеке означава трагање за интертекстуалним везама.

Као и „Вавилонска библиотека”, и библиотека у *Имену руже* саграђена је тако да претерани ред наговештава потпуну збрку и конфузију, што је једно од основних својстава лавиринта, али док је Борхесова библиотека и на просторном плану потенцијално бесконачна, Еков лавиринт је морао бити затворен. Насупрот Борхесовим шестоугаоним галеријама, архитектоника Ековог лавиринта прати симболику бројева врло важну у средњем веку, па се библиотека састоји из седмоугаоних и четвороугаоних соба. Међутим, оно што је заједничко и Борхесовој

и Ековој библиотеци јесте беспрекоран математички склад, јер, како Вилијам објашњава Адсу, „без математике нема ни лавиринта” (Еко 2004а: 195). Поред тога, и Еков лавиринт садржи у себи бројне симболе који отежавају сналажење, а један од њих јесте огледало, које код Адса, као код Борхесових јунака, изазива страх и забуну. У Вилијамовом објашњењу о томе шта то чини библиотеку толико тешком за сналажење, када је могуће пребројати њене одаје, проналазимо веома важну карактеристику која директно упућује на Борхесове лавиринте, а то је чињеница да пролазак кроз лавиринт додатно отежава и осећај немира и страха, те људска перцепција и сама умножава могуће путеве: „Максимум збрке постигнут уз максимум реда: мени то изгледа као величанствен прорачун. Градитељи библиотеке били су ванредно вешти” (Еко 2004а: 196). Као што је Ленрот свестан да лавиринт није толико комплексан колико се чини, јер га изобличују његов страх, непознавање и усамљеност, а исто важи и за приповедача у „Бесмртнику”, и Еков Вилијам добро зна да је лавиринт не само физичка већ и велика мисаона игра, која добија на комплексности када се узме у обзир психолошко стање онога ко у њему треба да се снађе. Поред овакве врсте мисаоног лавиринта, код Ека је, чак и више него код Борхеса, наглашен семиотички аспект приче, па је тако и у *Имену руже* најкомплекснији онај лавиринт, или боље речено ризом, који формирају саме књиге у библиотеци, односно знаци унутар њих. Екова библиотека, као и Борхесова покушај је обухватања свеукупног знања, али је од тога још важнија интеракција, односно својеврсни дијалог између књига које се у њима налазе. До ове спознаје, уз помоћ Вилијама, долази и сам Адсо.

„Сада сам увиђао да књиге неретко говоре о књигама, тачније, разговарају једна с другом. У светлости овог размишљања, библиотека ме је још више узнемиравала. Наиме, било је то место где се дуго, вековима шапутало, где се водио неприметни дијалог између пергамената, нешто живо, средиште сила које људски ум не може покрити, ризница тајни проистеклих из многих умова, а надживљавају умирање оних који су их створили, или их преносили.” (Еко 2004а: 259)

Конечно, у средишту свих збивања и свих могућих лавирината у *Имену руже* налази се једна књига, као и код Борхеса. Друга изгубљена књига Аристотелове *Поетике*, која представља мотив за злочине у опатији, и чији садржај Вилијам добро зна без обзира на то што је никада није отворио, обогаћена је сличном симболиком као и књига за којом се трага у „Вавилонској библиотеци”, и наравно, као и Цуи Пенова књига у „Врту са рачвастим стазама”. Као и код Борхеса, и у *Имену руже* једна књига сажима све аспекте приче и представља центар лавиринта у коме се прожимају све идеје на којима је изграђен роман. Како Аристотелова *Поетика* наговештава ново доба које Хорхе од Бургоса сматра почетком Апокалипсе, њено изгубљено поглавље о смеху има функцију стварања кулминативних тачака у *Имену руже* (Живковић 2016: 199–200). Као књига која слави смех, она је, у контексту средњег века, покретач идеја на којима ће бити изграђена ренесанса, мисаони лавиринт који ће опстати чак и након што Хорхе од Бургоса театарлно сажваће њене странице. На овај начин, Еко показује да садржај једне књиге, на супрот њој самој, не може бити изгубљен, јер је она само део многих знања која већ постоје и која ће тек из ње проистећи, те је тако немогуће стати на пут развоју идеја које се у њој налазе.

Поред физичког и семиотичког лавиринта, још један очигледан пример Ековог упућивања на Борхеса јесте и сама структура детективске приче. Елементи као што су поражени детектив, низ злочина као замисао која се јавља након првог, случајног убиства, или у случају *Имена руже*, самоубиства, као и повезаност

са теологијом представљају још једну вешто остварену интертекстуалну везу са једном од Борхесових прича, а то је, наравно, „Смрт и бусола”. Еко такође користи оквире класичне детективске приче која се може посматрати као лавиринт из кога детектив излази уз помоћ абдукције, али само као површински слој приче која заправо има ризоматску структуру. Лавиринт је, као и у „Смрти и бусоли” унапред саграђен од стране убице и препун је знакова који детектива наводе на погрешан траг. Као што Ред Шарлах користи Ленротову опседнутост јеврејским мистицизмом, тако и Хорхе од Бургоса прави аналогију између злочина и седам труба из *Ошкривења Јовановог*, које представља подтекст Ековог романа. Једна од разлика се, међутим, огледа у томе да Еков убица и сам почиње да верује у то да је део неког божанског плана (Кори и Ђованоли 1992: 435), те да је он само послужио као оруђе, а да су сви страдали „идући за својом судбином, због својих грехова” (Еко 2004а: 422). Такође, занимљиво је и запажање да се Борхесова прича и Еков роман разликују и на плану схватања метаабдукције, која је суштински елемент, како излагања из просторног лавиринта, тако и за решавање мистерије. Премда обе приче настоје да прикажу узалудни покушај стварања реда у хаотичној структури универзума, оно по чему се разликују јесте начин на који третирају метаабдукцију, подврсту абдукције која почива на провери да ли претпоставке које креира појединац имају упоришта у стварном свету. Борхес, с једне стране, у потпуности изокреће исход традиционалне детективске приче, приказавши како су све теорије осуђене на неуспех, јер пресупонирају да у свету постоји одређени ред (Кори и Ђованоли 1992: 431). У свету какав је креирао Борхес све теорије су, дакле, подједнако нетачне, јер се све темеље на пуким претпоставкама (Кори и Ђованоли 1992: 437). С друге стране, Еко је потпуно свестан да се свако откриће темељи на претпоставкама, али такође прави значајну разлику између детекције и науке. Зато његов Вилијам од Баскервила, у двострукој улози детектива и научника на крају макар долази до спознаје да његова грешка лежи у погрешном тумачењу односа међу знаковима, док убица, у немоћи да направи разлику између два нивоа абдукције, страда следећи сопствене заблуде (Кори и Ђованоли 1992: 440). Ипак, и ова разлика води ка још једној одлици која је својствена и Борхесовој и Ековој прози, а то је прожимање ликова и замена улога жртве и целата, пријатеља и непријатеља. Хорхе од Бургоса чека Вилијама у средишту лавиринта, попут Реда Шарлаха који очекује Ленрота, али не само као непријатеља кога жели да уништи, већ и као некога према коме осећа дивљење, а како сазнајемо од Адса, исто важи и за Вилијама:

„Подишли су ме жмарци кад схватих да су се њих двојица, у том часу, готови да се боре на живот и смрт, један другоме дивили, као да је свако понаособ деловао само у жељи да задобије похвалу оног другог.” (Еко 2004а: 423)

На крају, незаобилазна интертекстуална веза јесте техника пронађеног рукописа, која и код Борхеса и код Ека представља полазиште за креирање текстуалних лавирината. На првом месту, ту су слојеви текста који настају превођењем, па је тако Еков роман, слично техници у „Бемртнику” смештен на четврти степен нарације, као италијански превод француског превода рукописа који је Немац написао на латинском језику. Како се при сваком процесу превођења крше и прилагођавају различите семантичке импликације, увек долази до губитка дела оригиналног значења, али и до стварања нових (Бјанки и Гијери 2009: 31). На тај начин, ствара се један ризом сачињен од знакова у тексту, унутар кога је перцепција читаоца сужена већ на самом почетку, јер је и сам постављен унутар датог лавиринта, те као у мапи унутар мапе излазећи из једног оквира фикције

непрестано залази у друге. Поред више нивоа приповедања, ризом се у тексту ствара и уплитањем више гласова приповедача, о чему Еко такође говори у „Постилама”. Слично „Бесмртнику”, у коме није до краја јасно ко заправо приповеда, у *Имену руже* имамо приповедача чије су речи „филтриране кроз барем још две наративне инстанце”, односно преводе Мабијона и опата Валеа, а прича се додатно компликује када се узме у обзир да Адсо у осамдесетој години говори о догађајима којима је присуствовао као осамнаестогодишњак. Дакле, и *Име руже* је збир више гласова, истинско отелотворење идеје о хетероглосији, јер се, речима самог аутора, Адсовим удвостручавањем удвостручава и „низ међупростора”, односно „заклона” које је он поставио између себе као особе и себе као аутора, „приповедачког ја и ликова о којима се приповеда” (Еко 2004б: 461). На овај начин Еко, као и Борхес, дестабилизује и доводи у питање целокупно знање о свету, доказујући да је оно недостижно и неухватљиво, те да коначне спознаје нема и да је никад не може ни бити. Превођење са једног језика на други стратегија је која показује да се преношење знања никада не може остварити у потпуности, те да појединац располаже само фрагментима који га никада не могу довести до апсолутне спознаје. Поред тога, и код Борхеса и код Ека изражена је свест о крхкости људске перцепције и меморије. Како у Борхесовом „Бесмртнику”, тако и у Ековом *Имену руже* крајњи утисак оставља крхкост људског искуства да најпре појми све оно што проживљава, а затим да то преточи у речи. У последњем делу „Бесмртника”, који још једном доводи у питање аутентичност пронађеног рукописа, налази се идеја да на крају не остаје ништа друго до пуке речи: „Када се ближи крај”, написао је Картафил, „из сећања нестају слике; остају само речи. „Речи, речи расуте и крње, речи туђе, беху бедна милостиња коју су ми уделили сати и векови” (Борхес 2019: 26). Исто тако, стих Бернара из Морла – *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* – којим Еко завршава *Име руже*, одраз је свести да се људско сећање своди само на пуке фрагменте који се никада не могу оживети у свој својој пуноћи.

5. Закључак

Бројне форме лавиринта, као један од најважнијих елемената Борхесових и Екових фиктивних светова, представљају изузетно широку и исцрпну тему која увелико превазилази границе истраживања овог обима. Међутим, чак и у овим оквирима, јасно се истичу њихове основне одлике, које значајно доприносе слојевитости и комплексности прозе коју су стварала оба писца. Хорхе Луис Борхес, који је значајно развио и проширио све претходно постојеће физичке и метафоричке вредности лавиринта, оставио је такав траг када је у питању приказивање овог концепта у књижевности, да је сваки наредни приказ морао и мора бити макар индиректно повезан са његовим делима. То је било јасно Умберту Еку, који је у свој први роман вешто инкорпорирао поменуте елементе Борхесове поетике. Почевши од концепта лавиринта унутар другог лавиринта, преко лавиринтске библиотеке, детективске приче ризоматском структуром и идеје о књизи као најкомплекснијем лавиринту до слепог библиотекара, сваки елемент који Еково дело повезује са Борхесом обогађује га и читаоцу пружа један додатни слој тумачења. Поред тога, оваквим интертекстуалним упућивањима *Име руже* поприма облик књиге лавиринта, те тако представља отелотљење идеја које се налазе у сржи савремених семиотичких и постструктуралистичких теорија на које је знатно утицај Борхес. На тај начин, поред „рачвастих стаза” које овај роман садржи, оно што га чини неодвојивим од Борхеса јесте управо чињеница

да је то прича која у својој сржи говори о самом стварању лавиринтске форме коју својим одликама у исто време отеловљује.

Литература

- Алмеида 1999: I. Almeida, Borges, o los laberintos de la inmanencia, *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México: El Colegio de México, <https://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/laberrinto.pdf> 10. 03. 2019.
- Барт 1977: R. Barthes, The Death of the Author, *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath, London: Fontana Press, 142–148.
- Батлер 2012: R. Butler, Infinity and One: On Jorge Luis Borges's 'El Inmortal', *The Modern Language Review*, 107, 1, 182–197.
- Борхес 1999: Х. Л. Борхес, Врт са рачвастим стазама у: Јован Павић (ур.), *Ишчекивање и друге приче*, превели Радивоје Константиновић, Радоје Татић, Драгана Бајић, Мариана Љујић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 48–58.
- Борхес 2018: Х. Л. Борхес, *Маиштарује*, превео Александар Грујичић, Београд: Лагуна.
- Борхес 2019: Х. Л. Борхес, *Алеф*, превео Александар Грујичић, Београд: Лагуна.
- Делез, Гатари 1988: G. Deleuze & F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Еко 1992: У. Еко, *Уметност и лепо у естетички средњег века*, превеле Тања Мајсторовић, Снежана Брајовић, Нови Сад: Светови.
- Еко 2002: У. Еко, *О књижевности*, превела Милана Пилетић, Београд: Народна књига-Алфа.
- Еко 2004а: У. Еко, *Име руже*, превела Милана Пилетић, Београд: Новости.
- Еко 2004б: У. Еко, *Постиле уз Име руже*, у: *Име руже*, превела Милана Пилетић, Београд: Новости, 451–476.
- Еко 2014: У. Еко, *From the Tree to the Labyrinth: Historical Studies on the Sign and Interpretation*, trans. Anthony Oldcorn, Cambridge and London: Harvard University Press.
- Живковић 2016: Д. Живковић, *Ошворени лавиринти: Еко и Павић*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Капоци 1989: R. Capozzi, Palimpsests and Laughter: The Dialogical Pleasure of Unlimited Intertextuality in *The Name of the Rose, Italica*, 66, 4, 412–428.
- Кори, Ђованоли 1992: L. Corry & R. Giovanolli, Jorge Borges, Author of *The Name of the Rose*, *Poetics Today*, 13, 3, 425–445.
- Кристева 1980: J. Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, trans. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press.
- Лаилхакар 1988: C. Lailhacar, The Mirror and the Encyclopedia: Borgesian Vertigo of Codes in Umberto Eco's Novel *The Name of the Rose*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, 66, 3, 535–557.
- Макалок 2004: D.W. McCullough, *The Unending Mystery: A Journey through Labyrinths and Mazes*, New York: Anchor Books.
- Мерел 2013: F. Merrell, Science and Mathematics in a Literary Mode, In: Edwin Williamson (ed.), *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*, Cambridge: Cambridge University Press, 16–28.
- Рид Дуб 1992: P. Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Сасон-Хенри 2007: P. Sassón-Henry, *Borges 2.0: From Text to Virtual Worlds*, New York: Peter Lang Publishing.

Фуко 1998: М. Фуко, *Археологија знања*, превео Младен Козомара, Београд: Плато.

A LABYRINTH IN THE TEXT AND A TEXTUAL LABYRINTH: BORGES’S “FORKING PATHS” IN UMBERTO ECO’S *THE NAME OF THE ROSE*

Summary

The paper provides insight into the intertextual connections between Jorge Luis Borges’s short stories and Umberto Eco’s *The Name of the Rose*, focusing on the formation of both physical and literary labyrinths which lie at the core of Eco’s first novel. The formation of labyrinths in Borges’s and Eco’s fiction will be researched on two levels. Thus, the first part of the paper deals with the possible physical forms of labyrinths and their potential metaphorical meanings, while the second part is focused on the formation of the literary labyrinth, i.e. the rhizomatic structure of the text, which opens possibilities for analysing complex semiotic processes. Finally, Eco’s novel will be analysed in comparison with Borges’s stories “The Garden of Forking Paths”, “Death and the Compass”, “The Library of Babel”, and “The Immortal”, with the aim of delving into the numerous metaphysical dimensions their labyrinths are enriched with.

Keywords: Borges, Eco, labyrinth, rhizomatic structure, semiotics, structuralism, intertextuality

Milica S. Stanković

Ђорђе М. Ђурђевић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

БЛАГОВЕСТИ: ОНТОЛОГИЈА ПРАЗНИКА И ЕРОТИКА КЊИЖЕВНОСТИ У КАНОНСКИМ И АПОКРИФНИМ ИЗВОРИМА И ДРАМИ УДВОРЕЊЕ АРХАНГЕЛА ГАВРИЛА ДЕВОЈЦИ МАРИЈИ ГАВРИЛА СТЕФАНОВИЋА ВЕНЦЛОВИЋА

У раду се испитују релације између јеванђеоског наратива о благовештењу архангела Гаврила Марији Богородици (Лк 1, 26–38; Мт 1, 18), одговарајућих апокрифа (*Прошогеванђеље Јаковљево*, *Сказање Афродитијана Персијанца* (дужа верзија), *Свештенство Исуса Христа*) и благовештењске драме *Удворење архангела Гаврила девојци Марији Гаврила Стефановића Венцловића*, са посебним освртом на химнографију празника Благовести (*Минеј*, 7. април). У раду испитујемо сакралне и литерарне карактеристике појединачних фигура Богородице и архангела Гаврила.

Кључне речи: Благовести, Марија Богородица, архангел Гаврило, апокриф, богослужбена химнографија

Зачем же ты, еврейка, улыбулась,
И по лицу румянец пробежал?

1. Увод

Библијски и апокрифни прототекстови, који обрађују мотив благовештења архангела Гаврила девојци Марији (Лк 1, 26–38; Мт 1, 18; *Прошогеванђеље Јаковљево*, *Сказање Афродитијана Персијанца* (дужа верзија), *Свештенство Исуса Христа*) остварују теопетичко-интертекстуалну констелацију са текстовима који на основу њих настају, као што су Венцловићева *Благовештењска драма*, Пушкинова поема *Гаврилиада*, поема Пола Клодела, *L'Annonce faite à Marie*, те романса *San Gabriel – Sevilla* – Федерика Гарсије Лорке. Приликом разматрања у каквом односу стоје канонски, апокрифни и литерарни текстови, посебно важни могу бити Пушкинови стихови (1960: 124): „Беседы их нам церковь утаила, / Евангелист немного оплошал! / Но говорит армянское преданье.” У том смислу, литерарне обраде, као и апокрифи, иако се не морају поклапати са канонским верзијама, ипак јесу конститутивни чиниоци једне заједничке тајне, те апокрифно и литерарно проширење јеванђеоске матрице заправо се може прочитати и као својеврсно дубље, информативније, прецизније изјашњавање жељеног догађаја. „Док се канонским текстом истина намеће, у апокрифу она се ненаметљиво пружа читаоцу, а самим тим се и лакше и брже прихвата”, услед чега апокрифни текст „ефективније досеже и презентује истину од канонског текста који се сматра истинитим. У овој чињеници треба тражити разрешење загонетке зашто се

1 djordje.djurdjevic@filum.kg.ac.rs

у цркви читају апокрифи када су од стране Цркве проглашени ванканонским текстовима” (Анђелковић 2009: 42–43). Такође, апокрифна „мултижанровска структура (мешавина црквене и новозаветне књижевне предаје, средњовековних нормираних жанрова, јеванђеља и бајке), као и његова десиметрична, мултиидеолошка свест (правоверје, сујеверје, манихејство, гностицизам, аутентични етнокултурни миље), формирала је посебан облик идентитета апокрифног света” (Анђелковић 2009: 40), те Пушкинова примедба указује да су апокрифне и литерарне обраде шире од канонских, суштински, оне не морају бити искривљење јеванђеоских истина, већ њихова допуна. Томе у прилог иде и апокриф *Прошјојеванђеље Јаковљево*, које доноси приповест о Јоакиму и Ани, о Маријином рођењу, њеном увођењу у храм, чега нема у Библији, те је „ова повест из апокрифног предања врло брзо нашла своје место како у житијским текстовима, тако и у црквеној поезији” (Илић 2008: 36).

Удворење архангела Гаврила, сачињено Гаврилом Стефановићем Венцловићем, сакрална је благовештенска драма из 1740, блиска канонском обрасцу (Павић 1972: 188). Драмски облик изражавања Венцловић позајмљује из химнографије празника Благовести, где је *Богородичин канон* Св. Теофана Начертаног, испеван у форми дијалога. Међутим, и у њој, како ће бити показано, појављују се и моменти веома удаљени од јеванђеоске матрице. Замишљена као беседа на Благовести, за обележје модернитета има „неповерење у оно што је изван искуством обележеног круга [човековог, Ћ. Ћ.] знања” (Павић 1972: 188), а управо се у том неповерењу, карактеристичном за модерног реципијента, налази простор у ком се Венцловић поиграва са каноном, у ком га он оживљује и приближава пастви. С једне стране, празник Благовести узроковао је саму тему, којом се Венцловић бави, док су са друге „друштвено-историјске околности проузроковале политичку, социјалну и образовну разноврсност пастве, што је за последицу имало и специфичну улогу беседника која се може прецизирати улогом просветитеља и народног учитеља” (Анђелковић 2013: 724).

2. Благовести

У хришћанском искуству Благовести представљају иницијални празник, моменат у ком Стари завет додирује Нови, односно моменат у ком започиње тзв. друго стварање човека. Како Стари завет испишује живот човека Адама, тако Нови завет показује историју Богочовека Христа, док је њихова додирна тачка Богородица. Приликом првог стварања, човек у њему није учествовао, јер је Адам створен без сопствене воље, док су, током стварања Еве, њему чула била умртвљена. У другом стварању, које је нераскидиво везано са Маријом Богородицом, активно учествује човек, конкретно, а то је посебно важно, жена. Она рађа Нови завет, ствара Нови савез са Богом, даје Ново сведочење, Нови Тестамент, она је тачка преображаја човекове историје, јер „Бог постаје човек, да би човека начинио Богом” (Ђелијски 2016). Жена је место сусрета Бога и Човека, док женско тело постаје свитак, „в немже перстом отчим написася Слово” – „по ком се Очевим прстом написа Слово” (*Акаџистѝ Пресветѝој Богородици*) – у жену се уписује Бог, Слово, Логос.

Бог, дакле, свој прст не упире у Адама, у човека као целину, већ конкретно у жену. „Смирено *fiat* (‘Нека ми буде по ријечи твојој’) слушкиње Господње одговара на стваралачко фиат Оца Небеског; она је то слободно ‘да’ целог рода људског који је неопходни темељ за Оваплоћење” (Евдокимов 2001: 157). Прва стихира,

на *Господи воззвах*, којом се започиње прослављање празника Благовести², указује на важну блискост Бога Свете Тројице и Богородице: „Совет превечный / открывая Тебе, Отроковице” – „Совет Превечни открива Тебе, Отроковице”, јер, како сматра Николај Кавасила (2020), „без учешћа Три Божанске Ипостати не би могло бити донето решење о оваплоћењу Слова, тако и без сагласности Пренепорочне и садејства Њене вере, Предвечни Савет не би могао бити остварен”. Из таквог искуства, јасно је зашто је Богородица означена као она која је шира од небеса и која је виша и славнија од анђела. Она је бића које се налази тик испод Свете Тројице, боље речено, она јесте сам ’престол огњенозрочни и седилиште / престо Цара Небеског’ (трећа литијска стихира).

Благовести, такође, представљају у библијској историји метадогађај, који настаје као поновно пре-исписивање наратива о Адаму и Еви из *Књиже постанња*. Паралеле између некадашњег (старозаветног) и садашњег (новозаветног) јесу следеће: наспрам Едема налази се Црква, која својим бићем нуди поновну успоставу повређеног јединства Творца и човека; дата обнова тече, захваљујући томе што човек са себе скида своју адамовску природу и облачи се у новог човека, Христа; Евин грех искупљује Марија Богородица; уместо змије, која наговара на кршење Божанске заповести, јавља се архангел Гаврило, који позива на остварење Божанске замисли.

2. Интертекстуалне осцилације између сакралних и литерарних обрада Благовести

2.1. Фиџура Марије Богородице

Друга стихира на *Господи воззвах* празника Благовести испевана је као цитирање Маријиних речи, које се не налазе у Библији. Почетак друге стихире гласи: „Являешься Мне, яко человек, – / глаголет нетленная Отроковица ко Архистратигу, – / и како вещаеши глаголы паче человека?” – „Јављаш се Мени, као човек, – говори непорочна Отроковица Архистратигу – и како ми говориш речи које надвисују човечији разум?”. Одговарајуће место у *Јеванђељу по Луки* не постоји, архангел не задобија никакве телесне карактеристике. Доста је и других таквих места. Стихира Јована Дамаскина на *и ниње и ирисно* приказује архангела Гаврила, како, долазећи у Назарет, „помышляше в себе, чудеси удивляясь: о, како, в Вышних непостижим Сый от Девы раждается!” – „помишљаше у себи, задивљујући се чуду: О, како Онај на Висинама (или међу анђелима) недостижан од Деве се рађа”. Јеванђеоска деоница ни у једном тренутку не доноси унутрашње архангелове мисли, нити га поставља у субјективни однос према чуду, које он благовести. Апостол Лука архангела представља као функцију, никако као индивидуу. У поменутој трећој литијској стихири, Гаврило је означен као „воин Небесный” – „Небески војник”, чега, такође, у *Јеванђељу* нема; у другој стихири Јована Дамаскина, на *и ниње и ирисно*, оприсутњују се Гаврилове речи: „Не удивляйся странному моему зраку, / ни ужасайся, Архангел бо есмь. Змий прельсти Еву иногда, ныне же благовествую Тебе радость.” – „Не задивљуј се пред мојим страним обликом, и не плаши се, јер сам Архангел. Змија превари Еву некада, сада Ти благовестим радост.” Дата паралела се не успоставља у одговарајућем Лукином одељку. Редови „А она, видевши га, поплаши се од речи његове” (Лк 1, 29) нису у потпуној подударности са Дамаскиновом стихиром. Из *Јеванђеља* бива

2 Песме за овај празник испевали су Свети Јован Дамаскин, Свети Андреј Критски, као и константинопољски патријарси Свети Герман и Свети Анатолије.

јасно да се она плаши његове речи, док је архангелово физичко појављивање крајње проблематично. Крајње је нејасно шта Марија заправо види, сигурно је шта чује. *Прошјојеванђеље Јаковљево* поткрепљује дату сумњу. Пред Марију стаје архангел, поздрављајући је, међутим, она њему ништа не одговара, већ „размишљаше у себи говорећи...” (ПЈ 2005: 15). Врло је нејасна граница између њених мисли и њених речи, између онога што је бестелесно (мисао) и телесно (реч), итд.

Апокриф *Свешћенство Исуса Христа* исприповедан је на другачији начин од Лукиног текста. У њему сама Марија постаје наратор, она даје извештај о томе како се зачеће догодило. Посебно важно место у овом апокрифу јесте провера Богородичине девствености³, што је мотив којег нема ни у једној од осталих верзија догађаја. Дати нарагивни пасаж важан је зато што потврђује један од кључних догмата везаних за Њено увекдество. Такође, он може бити схваћен и као тумачење 25. стиха из прве главе Јеванђеља од Матеја, где се каже да Јосиф „не знаше за њу док не роди Сина свог првенца, и надеде Му име Исус”. Фрагмент „не знаше за њу док не роди”, у појединим тумачењима (нпр. аријанци Хелвидије, Евдоксије, Евномије), означеним као јеретичка, рашчитава се тако да Јосиф *знаше за њу њо рођењу*, што је створило велику расправу између отаца (у првом реду Јеронима), који су држали до тога да Марија остаје увекдева, и оних који су то негирали. Дужа верзија апокрифа *Сказање Афродитицијана Персијанца* поставља благовести у потпуно различити контекст од претходних случајева. Приповест о безгрешном зачећу бива остварена као тумачење сна, веома је снажан пагански оквир, док се благовесник архангел не појављује. Последња два апокрифа удаљенија су од канона, и док *Прошјојеванђеље Јаковљево*, као и химнографија празника Благовести, могу служити као допуна Лукиној приповести, упитно је у којој мери ова два апокрифа то могу бити.

Из јеванђеоске деонице место првог сусрета Марије и архангела Гаврила сазнаје се преко стихова: „А у шести мјесец послан би од Бога анђео Гаврило у град галилејски по имену Назарет, Дјевојци зарученој за мужа, по имену Јосиф, из дома Давидова; и дјевојци бјеше име Марија. И ушавши к њој анђео рече.” (Лк 1, 26–28) Лука, дакле, даје време догађаја, именује град, док конкретно место сусрета ипак не бива речено. Може се претпоставити да је посредни Јосифов дом, међутим, место је у *Јеванђељу* неодређено. Такође, Марија се јавља тек по архангеловом поздраву.

Апокрифи пак посебно разрађују овај моменат.

Прошјојеванђеље Јаковљево разлаже сусрет Марије и архангела на две фазе. Први део сусрета одвија се на бунару, где Марија, „узевши посуду, изиђе да захвати воду” (ПЈ 2005: 15), те чује архангелов поздрав. Друга фаза одвија се одмах затим, где уплашена „уђе у дом свој и остави посуду”, и у дому почиње разговор Марије и Гаврила.

При опису ове сцене *Прошјојеванђеље* јесте посебно значајно због тога што оприсутњује два мотива којих нема код Луке.

Први јесте поменути *ѡсуда* – матерински симбол, односно „материца у којој се обликује нов пород” (Гербран, Шевалије 2009: 735). Марија – будућа мајка – ипак посуду оставља. Она излази на бунар са посудом – у свету се појављује као

3 Дати одељак изгледа овако: „И заповедише да дођу поверљиве бабице. Тада им рекоше да поуздано испитају да ли је Марија девица или није. И бабице по телесном увиду поуздано установише и по истини рекоше свешћеницима да је Марија девица, а да је њен син Исус Христос. И дођоше и оне жене које беху када Марија рађаше и то видеше. И зачудише се свешћеници слушајући такво Маријино казивање и других жена које посведочише о њеном порођају.” (СИХ 2005: 79)

мајка која је једнака осталим, међутим, њено остављање посуде, заправо, представља разлику између Богородичиног и Евиног мајчинства. *Посуда* се јавља већ у првој стихире на *Господи возвах* празника, где се Гаврило обраћа Марији са „Божественная стамно манны” – „Чинијо Божанствене мане”. Та Божанствена мана јесте њен Син, који се рађа противприродно. Трећа стихира на *Господи возвах* започиње стиховима: „Бог идеже хошет, побеждается естества чин, – глаголет безплотный” – „Бог где хоће, побеђује се закон природе⁴ – говори бестелесни”.

Почетна блиског Марије и људског или природног закона огледа се и у дужој верзији апокрифа *Сказање Афродитијана Персијанца*, где на питање „Имаше ли икада мужа?” она казује: „Само обећана бејох. Пре него што беше предбрачни обред, у суботу, пре него што обасја сунце и не појави се, размишљах о овоме” (САПд 2005: 39). Размишљање о мужу, ког треба управо да *позна*, показује Марију као Евину ћерку, што она и јесте, међутим, Богородица одступа од своје адамовско-евинске природе, остављајући посуду, и обојује се. Такође, повлачење из света у дом, мотивисано њеним страхом пред непознатим гласом, представља повлачење у тишину, у ком ће она дубље моћи да ослушкује шта јој трансценденција говори. Њену молитвену будност потврђују речи из апокрифа *Свештество Исуса Христа*, где сама Богородица сведочи: „Не спавах него будна бејох када к мени дође у место у коме живљах” (СИХ 2005: 79). Инсистирање на њеној будности, чиме се брише могућност некакве Маријине фантазије и утврђује истинитост Бога који се њоме објављује, налазимо у истом апокрифу, где, после више година од датог догађаја Богородица потврђује: „Да, Исус је мој син. Знам и сећам се када га родих” (СИХ 2005: 79).

Други важан мотив из *Прошјојеванђеља Јаковљева* јесте Богородичино црвено предиво. „И узевши црвено, седе за сто свој да преде. И изненада стаде пред њу анђеоски Господњи” (ПЈ 2005: 15). Иконичко представљање одеће Богородице и њеног Сина огледа у различитом позиционирању црвених и плавих хаљина. Богородица као спољашњу носи црвену боју, као унутрашњу плаву, док је код Исуса другачији распоред. Црвена боја јесте боја живота, крви (у том смислу човека), док плава симболизује небеску. Предући црвено предиво, Богородица се, заправо, припрема за рађање и доношење новог Живота. Дати мотивски комплекс код Луке не постоје.

Вербално уобличење сусрета архангела и девојке јесу истоветни стихови из *Јеванђеља од Луке* и *Прошјојеванђеља Јаковљева*: „Радуј се, благодатна⁵! Господ је с тобом, благословена си ти међу женама!” (Лк 1,28). Код Матеја не налазимо дати усклик, док су апокрифи *Сказање Афродитијана Персијанца* и *Свештество Исуса Христа* блиски: у првом Богородица казује: „И дође анђеоски благовешћујући ми предивно рођење” (САПд 2005: 39), док у другом, такође, Богородица говори: „Он ми благовести како ћу од Светог Духа родити сина” (СИХ 2005: 79).

Гаврил Стефановић Венцловић пак уместо лексеме *благодатна*, користи лексему *обрадована* („Радуј се, обрадована, Господ с Тобоју!” (Венцловић 2006: 80)), што је блиско именовању у првој литијској стихире, где архангел проговара: „радујся, Обрадованная, Господъ с Тобою” – „Радуј се, Обрадована, Господ је са

4 Исти противприродни случај јавиће се и када Марија буде рађала и док Јосиф буде сведочио девичанско рађање, „паче естества зря” – „гледајући оно натприродно” (Октоих, глас 4, у недељу ујутру, по првом стихословију, седални воскресни, на Славу и ныне).

5 „Гаврил поздравља Марију, девојку заручену за мужа, чије је име Јосиф” (Лк 1, 27), двома речима [...]: *Chaire, kecharitōmenē*. Ово је ’анђеоски поздрав’ (Николос 2015: 7), а *kecharitōmenē* (благодатна) најбоље је превести са: „Ти си преобразена милошћу” (Николос 2015: 45).

Тобом”. Како се „одређивање интертекста библијског порекла углавном врши на основу поређења са данас доступним преводима Библије, а не са преписима који су из истог раздобља као и дело уком су уочени” (Анђелковић 2019: 330), тако је готово неутврдиво порекло Венцловићеве лексеме *обрадвана*. Међутим, мимо ових лексичких неподударности (које могу бити и последица превода и редакција), много значајније јесте то како Марија доживљава дати поздрав. У Венцловићевој *Благовештењској драми*, Марија дати поздрав испрва чује као „чудан глас”, потом цело архангелово говорење њој је чудна реч (Венцловић 2006: 88), док у трећој стихирини на *Господи воззвах* архангел говори: „моим веруј истинним глаголом” – „веруј мом истинитом говору”. Различита атрибуција архангелове речи показује једну веома важну Маријину особину, која се огледа у следећем.

Чудно није чудесно и оно се онтолошки не поклапа са божанским чудом; чудно може бити блиско дијаболничком, змијином, те се у датом оквиру успоставља паралела између змијиног наговарања и Гавриловог поздрављања. Евино пасивно, некритичко послушање змије у Богородици бива напуштено, Богородица не слуша, она преиспитује, не понавља грешку своје прамајке, већ рационално, промишљено казује своје *Да*.

У *Књизи поштања* (главе 17 и 18) наилазимо на архетипски образац анђеоског благовештења: „Кад им се, пак, требао родити други син, и Абрахам и Сара били су већ старци, па анђелу, који им навијешта дијете, Сара одговара: *jichak!* Какве ли смијурје! То значи име *jichak* – смијурја. Према земаљским мјерилима: смијурја, то је немогуће.” (Таубес 2008: 91) Преко пристајања једне девојке, у ком „Бог није присилио Марију да било шта учини” (Мираваље 2007: 73), да учествује у тајни, која се као таква (човек рађа Бога) први пут пројављује свету, Јован Зизјулас (2009: 322) објашњава значај саме Богородице, који се огледа у њеном позитивном одговору: „Богородичино ’Да’ представљало је израз човекове слободе; сагласност и пристанак човекове слободе на овај нау м Божији”, односно „слобода Пресвете Богородице да пристане јесте слобода која се продужава у целокупној тајни Христовој, у целокупној тајни спасења” (Зизјулас 2009: 324), такође, „Пресвета није могла да одбаци вољу Божију, не зато што није имала слободу, већ управо супротно, зато што је имала стварну слободу” (Влахос 2009: 264). Старозаветно „створимо човека” (Пост 1, 26⁶) постаје новозаветно Богородичино *ДА*, у коме се огледа Њено слободно ступање у друго стварање, Њено саучесништво. Слободног учешћа у првом стварању није било. У другом стварању Марија пак није пасивни саучесник. Њено неповерење и дуги дијалог са архангелом показују да она свесно ступа у тајну.

2.2. Фигура арханђела Гаврила

Део је општег културног миљеа да Божији благовеститељ бива препознат као архангел Гаврило, међутим, извори су веома разједињени по датом питању. У *Јеванђељу од Маџеја* Гаврило се уопште не појављује, док се у ширем оквиру описиваног догађаја Јосифу јавља анђеоски Господњи (Мт 2, 20). Код Луке Гаврило не носи титулу арханђела, већ је именован или као анђеоски Гаврило (Лк 1, 26) или само као анђеоски (Лк, 28, 30, 34, 35, 38). Ово јеванђеље је посебно значајно и због тога што се у њему Гаврило самоидентификује: И одговарајући анђеоске речи му: Ја сам Гаврило који стојим пред Богом, и послан сам да ти говорим и да ти ово бла-

6 Уколико је симболика бројева важна, онда свакако није случајно што је исти број стиха у ком се доноси одлука о стварању Адама (Пост 1, 26), и стиха о благовештењу рођења Христа (Лк 1, 26).

говијестим” (Лк 1, 19). Осим тога, код Луке не постоји извештај о томе да ли је Јосиф хтео да отпусти Марију, али се приликом Исусовог рађања, појављује Анђео Господњи (ког у другачијем контексту, именује и Матеј), који стаје међу пастире (Лк 2, 9). У *Прошодјеванђељу Јаковљевом* дата фигура носи следећа имена: анђео Господњи, анђео, а тек када Марија оде у Јелисаветин дом, саопштава се да је посредни архангел Гаврил. У *Сказању Афродитијана Персијанца* говори се о анђелу, док се у *Свешћенству Исуса Христа* јавља анђео Божији. У другој стихирини на *Господи возвах* именован је као архистратиг, што је пре именовање које се приписује архангелу Михаилу, док у трећој литијској стихирини назван архангел Гаврило.

На основу изнетог, могуће је издвојити следећа имена под којим се фигура анђела јавља: анђео, анђео Господњи, анђео Божији, архистратиг, анђео Гаврило, архангел Гаврило.

У Лукином јеванђељу не налазимо ниједну физичку карактеризацију овог Божјег посланика, међутим, у *Удворењу*, Дева му се обраћа са „младићу јуначе” (Венцловић 2006: 81), односно, „по образу мотрим те кано анђела, ал по стасу човека те видим” (Венцловић 2006: 81). Дате слике проистичу из химнографије празника Благовести. Марија се, настављајући Сарино делање, шали с њиме: „О млад јуначе, дивно је то твоје чудесно к мени указивање и стојање ти врлу ћуд лепу указује. А како си ти то смео дрзнути тако овде улезти к мени, чудим се, без гласа у моју кућицу, ни куцнуо у врата, ни запитао слобода ми је ући? Зар се ме тек тако за неку просту девојку а не за Марицу мислио да сам?” (Венцловић 2006: 82), што може довести до разумевања фигуре архангела Гаврила у Венцловићевој беседи као еротизоване фигуре: Он је „јунак” и „младић”, има стас (девојка га такво види!) војника. Када то изговара, Дева се *шали* са њиме, започињући еротичку игру. Еротички чин, физички уобличен кроз додир и сусрет два тела у времену икона је додир у љубави, коју вечност похрањује, а осећање присуства трансцендентног у једном физичком чину у (грчкој) митској свести проузроковало је стварање фигуре бога Ероса. У хришћанству и Библији пак долази до истанчавања, нијансирања и продубљивања ове фигуре, у оквиру чега, „уколико се спозна дубљи, метафизички смисао сваког ероса, лакше ће се схватити да, само у поменутом случају, скретање или повлачење сексуалности од њеног најнепосреднијег објекта неће оставити последице, јер ће оно бити условљено управо тим дубоким смислом” (Евола 1982: 67). Пушкин (1960: 121) је најдаље отишао у разградњи канона, што је посебно видљиво у начину на који осликава Марију: „Шестнацатъ лет, невинное смирење, / Бровь темная, двух девственных холмов / Под полотном упругое движеніе, / Нога любви, жемчужный ряд зубов... / За чем же ты, еврейка, улыбулась, / И по лицу румянец пробежал?”

Име архангела Гаврила тумачи се као „Бог, моја снага”, оно, такође, може значити и „муж божји” (Тодоровић 2007: 17), те у том контексту, изостанак Јосифа, као телесног мужа, оправдава се присуством сасвим друкчије уобличене фигуре супружника, који од Бога бива послан да девици открије „божански избор за постајање Мајке Сина Божијег и Месије Спаситеља” (Мираваље 2007: 74).

Новорођено дете не настаје по „закону телесне заповести, него по сили живота неуништивога” (Јев 7, 16), што је *differentia specifica* еротског у односу на друга човекова искуства. Павловска сила живота, од које „маторост се подмлади, разглављени уди очвртнуше, раслаба телесна објача фришко” (Венцловић 2018), наћи ће своје место и у Пушкиновој поеми (1960: 123), где се у веселом духу представља како Марија види и доживљава архангела Гаврила: „Пернатый шлем, роскошные уборы, / Сиянье крил и локонов златых, / Высокий стан, взор

томный и стыдливый — / Всё нравится Марии молчаливой. / Царя небес любить она хотела, / Его слова приятны были ей, / И перед ним она благоговела, — / Но Гавриил казался ей милей...”

Искуство које је девица Марија, како библијска, тако и Венцловићева, или општено, *жена*, од „Саре и Ревеке и Ане” (Венцловић 2018) до било које мајке, могла имати током посете трансцендентног у њено тело, можда најбоље личним сведочењем илуструје Света Тереза:

„Видех код њега једно дуго златно копље и његов врх као да је пламтео. Чинило ми се да га више пута забата у моје срце и да ме пробата све до утробе! Кад га је извукао, чинило ми се да са њим излази и моја утроба, и да ме оставља испуњену ватреном љубављу према Богу. Бол је био тако велики да сам од њега јечала, али у том прејаким болу било је таквог блаженства да нисам могла да пожелим да престане... Бол није био телесни, него духовни, мада у томе тело учествује, и то у великој мери. То је био тако нежан љубавни загрљај душе и Бога да сам молила Бога у његовој доброты да омогући да га осети свако ко би могао да помисли да лажем.” (Батај 2009: 179).

Посредовање анђела у мистичком искуству потврђује Тереза Авилска. Њена визија важна је, између осталог, зато тога што оприсутњује еротичке аспекте фигуре анђела. Духовна и мистичка искуства неодвојива су од телесног. Терезин „невероватно јак бол у којем је кондензована алгебра екстазе” (Манчић 2010: 83), колико је духован, толико је и телесан.

3. Закључак

На основу изнетог, може се закључити да апокрифне и литерарне обраде јеванђеоског наратива о благовештењу архангела Гаврила Марији Богородици у великој мери представљају проширење дате новозаветне деонице. У кључним фигурама овог догађаја, Марији Богородици и архангелу Гаврилу, долази до наглашавања њихових хуманих аспеката: у Марији се истичу њене девојачке црте, док се архангел Гаврил уобличава као младић, војник. Такође, апокрифни наративи, химнографија празника Благовести, посебно Венцловићев текст, значајни су због допунских елемената у односу на поменута јеванђелска места: у њима се проширује и детаљније описује сам сусрет Марије Богородице и архангела Гаврила, те успостављају паралеле између првог стварања и постањског наратива о змијиним наговарању Еве и другог стварања и архангеловог благовештења Марији.

Извори

- Венцловић 2006: Гаврил Стефановић Венцловић, Беседа на дан Благовести, у: М. Ломпар, З. Несторовић (прир.), *Српска књижевност XVIII и XIX века: барок, просвећености, класицизам, прејеромантијизам: христоматија*, књ. 1, Београд: Народна књига – Алфа.
- Венцловић 2018: Г. С. Венцловић, *Црни биво у срцу*, <<http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/>>. 22. 8. 2018.
- ПЈ 2005: Протојеванђеље Јаковљево, у: Т. Јовановић (прир.), *Апокрифи новозаветни*, Београд: СКЗ, Просвета.
- Пушкин 1960: Алесандр Сергеевич Пушкин, *Собрание сочинений, шом шрећий, поэмь, сказки*, Москва: Государственное издательство Художественной Литературы. <<http://rvb.ru/pushkin/tocvol3.htm>> 12. 2. 2020.

- САПд: Сказање Афродитијана Персијанца (дужа верзија), у: Т. Јовановић (прир.), *Апокрифи новозаветни*, Београд: СКЗ, Просвета.
- Светло писмо Стјарога и Новога завјешта* (2006), прев. Ђура Даничић и Вук Караџић, Сремска Митровица: Имприматор.
- СИХ 2005: Свештенство Исуса Христа, у: Т. Јовановић (прир.), *Апокрифи новозаветни*, Београд: СКЗ, Просвета.

Литература

- Анђелковић 2009: М. Анђелковић, Интеркултурна структура света апокрифа, у: Д. Бошковић (ур.), *Интеркултурни хоризонти: јужнословенске/евројске парадиџме и српска књижевности* (Зборник радова са међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност), Књ. 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 39–44.
- Анђелковић 2013: М. Анђелковић, Тематски оквир Венцловићевих беседа на Божић, у: *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, Косовска Митровица: Филозофски факултет, XLIII, 2, 723–732.
- Анђелковић 2019: М. Анђелковић, Савино *Житије Светог Симеона* и интертекстуалност, *Црквене студије*, бр. 16, Ниш: Центар за црквене студије, 329–346.
- Батај 2009: Жорж Батај, *Ероџизам*, Београд: Службени гласник.
- Богослужбене књиге, доступно на: <https://sites.google.com/site/toloskparohija/bogosluzbene_knjige> 15. 9. 2019.
- Влахос 2009: Ј. Влахос, Благовести Пресвете Богородице, у: Ј. Србуљ (ур.), *Пресвета Богородице, спаси нас, Књига о Мајци Божијој и Њеном заштитништву за нас, Мајка Божија у православом Предању: животи и подвизи, чуда и празници*, Београд: Верско добротворно старатељство Архиепископије београдско-карловачке.
- Гербран, Шевалије 2009: А. Гербран, Ж. Шевалије, *Речник симбола*, Нови Сад: Стилос Арт, ИК Киша.
- Евдокимов 2001: П. Евдокимов, *Жена и спасење света: О благодатним даровима мушкарца и жене*, Цетиње: Светигора.
- Евола 1982: Ј. Евола, *Ерос у области иницијација и магије*, у: М. Комненић (прир.), *Гордагни ерос (Огледи о ероџизму)*, Београд: Просвета.
- Зизјулас 2009: Ј. Зизјулас, *Доџмајске шеме*, Нови Сад: Беседа.
- Илић 2008: Н. Илић, *Пресвета Богородица: најзначајнији догађаји из живота Пресвете Богородице и њена слава*, Београд: Театар ЗА, Академија СПЦ за уметност и конзервацију.
- Кавасила 2020: Н. Кавасила, *Слово на Благовештение Пресвјатой Владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии*, <https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Kavasila/slovo-na-blagoveshhenie-presvjatoj-vladychitsy/> 12. 2. 2020.
- Манчић 2010: А. Манчић, *Прстџом анђела њо снеџу – Оглед из мистике*, Београд: Службени гласник.
- Миравал 2007: М. Miravalle, *Mariology – A Guide For Priests, Deacons, Seminarians, and Consecrated Queenship*. Persons, USA: Queenship Publishing.
- Николос 2015: А. Nicholos, *There is no rose (The Mariology of the Catholic Church)*, Minneapolis: Fortress Press.
- Павић 1972: М. Павић, *Гаврил Стјефановић Венцловић*, Београд: СКЗ.
- Таубес 2008: Ј. Таубес, *Павлова џолиџичка теолоџија*, Сарајево: Ex libris, Rijeka, Synopsis.
- Тодоровић 2007: Ј. Тодоровић, *О анђелима: свети оци о анђелима џосџодњим*, Будва: Манастир Подмаине (Подострог).

Ђелијски 2016: Преподобни Јустин Ђелијски, *Беседа на Благовести*, <<http://eparhija-zicka.rs/beseda-na-blagovesti-sveti-justin-celjski/>>12. 2. 2020.

ANNUNCIATION: ONTOLOGY OF THE FEAST AND EROTICA OF LITERATURE IN CANONICAL, APOCRYPHAL AND LITERARY SOURCES

Summary

The paper examines the relationship between the Gospel narrative of the Annunciation of the Archangel Gabriel to Mary the Virgin (Lk 1, 26 - 38; Mt 1:18) and the corresponding apocryphal (*Protojevanđelje Jakovljevo*, *Skazanje Afroditiјana Pesrijanca* (longer version), *Sveštenstvo Isusa Hrista*) with literary (*Udvorenje arhangela Gavrila devoјci Mariјi*, by Gavril Stefanovic Venclovic, *Gavriliada*, by Alexander Sergeyevich Pushkin) texts and the hymnography of the Feast of the Annunciation. In this paper we examine the canonical and apocryphal characteristics of individual figures of the archangel Gabriel (who is variously named as: angel, angel of the Lord, archangel Gabriel, angel of God) and the Mary the Virgin.

Keywords: Annunciation, Mary the Virgin, archangel Gabriel, mariology, theotocology, angelology, theo-poetics, imagination

Ђорђе М. Ђурђевић

Марија И. Слобода¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

ЈАВОР: ЛИСТ ЗА ЗАБАВУ И НАУКУ – 1862/63.²

Лист *Јавор*, један од најзначајнијих књижевних гласила у другој половини 19. века, имао је две етапе излагања. Излазио је, најпре, као: 1. „лист за забаву и науку“, у периоду 1862/63, током којег га је уређивао Јован Јовановић Змај, а потом и као 2. „лист за забаву, поуку и књижевност“ у периоду 1874–1893, током којег су уредници били др Илија Огњановић, Јован Грчић и Данило А. Живаљевић.

У литератури је знатна пажња посвећена обновљеном *Јавору*. Први период излагања, који је трајао свега шеснаест месеци, остао је скрајнут у системским књижевнонаучним увидима. Стога, у раду се сагледава концепција листа током прве етапе излагања, чиме се допуњава слика о листу који ће деценију касније постати један од водећих у епохи реализма.

Кључне речи: књижевна периодика, књижевни лист, *Јавор*, 1862/63, Јован Јовановић Змај

1. *Јавор* у контексту књижевне периодике српског реализма

Периодика српског реализма омеђена је у литератури 1875. и 1895. годином.³ Прва година узима се као гранична због појаве часописа *Ошацибина* (уредник Владан Ђорђевић), који је окуљао најугледнија имена тога доба. У другој граничној години појављује се часопис *Српски преглед* (уредник Љубомир Неђић). Година 1895. не узима се за годину размеђе реализма и модерне, али појава *Српског прегледа* (и листа *Дело* у претходној години) указала је на нове токове српске књижевности, превасходно развојем критике, али и утицајем на мостарску *Зору* и *СКГ* (према Витошевић 1990: 46–47), те се та чињеница узима као најважнија у еволутивном аспекту периодике задњих деценија 19. и првих деценија 20. века⁴.

У истраживању које је претходило овој раду (в. фусноту бр. 2), указано је да таква временска омеђеност књижевне штампе епохе реализма оставља две важне публикације изван својих оквира (из разумљивих разлога) – једну која претходи тако омеђеном периоду и другу, која је уследила након њега. Реч је о првом годишту листа *Јавор* (1862/63) и листу *Бранково коло* (1895–1914). Том приликом осветљени су разлози њиховог изостанка из системски истражене књижевне штампе тога периода.

1 marija.sloboda@gmail.com

2 Текст је настао као резултат рада на пројекту *Поетика српског реализма* Филолошког факултета Универзитета у Београду (178025), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Наставак је истраживања о којем се очекује објављивање рада *Епоха из угла књижевне периодике: српски реализам*, у оквиру зборника *Наука и савремени универзитет* 9, у издању Филозофског факултета у Нишу.

3 В. *Елаборати за историју српске књижевне периодике*, чији су аутори Александар Петров, Владимир Јовичић, Јован Деретић и Васо Милинчевић (*Књижевна историја*, бр. 21, 1973), као и монографију *Књижевна периодика српског реализма* Душана Иванића.

4 О стварању модерне у књижевној периодци (кроз смењивање реалистичких културних образаца и књижевних идеја), в. Весна Матовић, *Српска модерна*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007.

1. Динамика излагања

У излагању листа *Јавор* запажају се две етапе (уз четворомесечну паузу у другој етапи):

1. Основан је 1862. године у Новом Саду – као „лист за забаву и науку”. Уређивао га је и издавао његов покретач Јован Јовановић (Змај). Излазећи упоредо са *Даницом* (коју је уређивао Ђорђе Поповић), наредне године *Јавор* јој уступа место, као листу сродне концепције. Овај период излагања трајао је свега шеснаест месеци: први број изашао је 5. јануара 1862. године, а већ 31. априла 1863. године лист престаје са излагањем. У овој етапи излазио је сваког 5, 15. и 25. дана у месецу. Лист је штампан брзотиском у Новом Саду „у тискари најпре епископској”, а потом (од бр. 19) у штампарији Игњата Фукса. На задњој страници често је стајао позив на претплату, на основу којег се може стећи увид у круг читалаца који су пратили ово књижевно гласило.
2. Након једанаест година, такође у Новом Саду, као „лист за забаву, поуку и књижевност”, покренут је поново – 2. јануара 1874. године⁵. Уз привремену прекид у публикавању⁶, излазио је у континуитету до 1. новембра 1893. године. О издавачима *Јавора*, током овог периода, постоје различите информације, у којима се помињу: Јован Јовановић (Змај), Коста Трифковић, Лука Јоцић, Арса Пајевић, Јован Карамата. До 1892. године уређивао га је др Илија Огњановић (1889. и до 13. маја 1890. са Јованом Грчићем; 1892. у уређивању су суделовали и Милан Савић и Павле Марковић Адамов), а 1893. Данило А. Живаљевић⁷. Године 1888. долази до спајања листова *Јавор* и *Сиражилово* (*Сиражилово*, као млађе гласило, престаје са излагањем). Свих година штампан је у Новом Саду, осим последње, када је у – Земуну. У овој етапи имао је променљиву динамику излагања: сваког 1, 10. и 20. дана у месецу⁸. Био је један од водећих листова епохе реализма.

У књижевно-научним и библиографско-систематским увидима знатна пажња посвећена је „обновљеном” *Јавору* (1874–1893), поред осталог, и због тога што садржајем и временом излагања припада реалистичком раздобљу. Период излагања листа током шеснаестомесечног интервала 1862/63. остао је скрајнут у литератури. Матица српска објавила је у два тома садржај *Јавора* – по ауторима (1987) и по предметима (1989) (Веселинов 1987. и Веселинов 1989). Данас на располагању стоји дигитализована верзија листа, у издању Народне библиотеке Србије (при чему изостају бројеви из 1863. године, за јануар, фебруар, март и април). Поводом 150 година од објављивања првог броја *Јавора*, 2012. године, Библиотека Матице српске приредила је електронску изложбу о овом листу.

5 По сведочењу савременика духовни зачетник обнављања био је Коста Трифковић (в. Иванић 1988: 50–51).

6 У броју 36/1876 у чланку „Уместо песме” издавачи *Јавора* обавештавају читаоце да због слабог одзива публике одлажу даље излагање листа. Четворомесечна пауза трајала је од 5. септембра 1876. до 2. јануара 1877.

7 Будући да је лист те године излазио у Земуну, Живаљевић је именован као „главни сарадник”, јер није имао права да, као српски држављанин, уређује лист на територији Аустроугарске (као уредник био је потписан Јован Карамата). Та година нумерисана је редним бројем XXII, уместо XX, чиме је уважено излагање *Јавора* током 1862/63. године, одн. истакнута је повезаност међу њима.

8 Од почетка 1876. лист је излазио недељно, а у последњој години излагања два пута месечно.

2. Концепција листа

Прво обавештење о појави листа појавило се 29. септембра 1861. године, у Новом Саду. Потписује га идејни зачетник и будући (први) уредник: Јован Јовановић (Змај)⁹. У поетском духу, објашњава потребу за новим гласилом и назначавача његову концепцију:

„У новом врту наше књижевности запазио сам ново место, де би се баш један јавор лепо засадити дао; шетајући се по томе омиљеном ми врту, често сам зажелио да то дрво сам посадим; мислио сам како би га радо залевао; призиращо ми се како се јавор лепо прима и зелени; чуо сам славује што му се у гранама скупише, – па онда даље, даље – видио сам под стаблом лада, – а заструјаше силне у јавору загрљене гусле, што су гудећ’ молиле, да их из јавора истешемо; – лепа је то свирка била, само ме је болело што то истина није, већ се само привиђа, причува. Да покушам може ли што од тога и истина бити. Почетком нове године 1862. желим издати забаван и поучан лист, под именом ’Јавор.’”¹⁰

У наставку наводи планирану динамику излажења (сваких десет дана) и појединости које се односе на будуће претплатнике. Најављен је и конкурс „за најбољу оригиналну новелу”, о чему би одлучивали Јован Ђорђевић (књижевник, уредник *Српског дневника* и један од оснивача Српског народног позоришта), Ђорђе Поповић (књижевник, уредник *Данице*, као и *Српског дневника* и *Сегмице*) и Јован Андрејевић (лекар, новинар и, такође, један од оснивача Српског народног позоришта).

Три месеца касније, 5. јануара наредне године, у Новом Саду, појављује се први број листа *Јавор*. Најављено је да ће излазити сваког 5, 15. и 25. дана у месецу, са ценом: четири форинте за целу годину, две за полугодишњи период и једна форинта за тромесечје.¹¹ Уз уобичајен позив на претплату, читатељи су обавештени о начинима пренумерације.¹²

Прошлошко место добила је Змајева песма *Српска молитва* (потписана: Ј. Ј.). Пружајући одговоре на питања „када”, „где” и „за шта” се Србин Богу моли, те „ко чује” те молбе, песма је национално интонирана. И у првом броју обновљеног *Јавора*, 1874. године, прошлошко место добила је програмска Змајева песма под насловом *Јавору*. Обновљање листа, по запажању Душана Иванића (1988: 128), за овог песника је „повратак зреле, високе романтике и великих националних нада”, те не чуди што је и у том периоду био ревносан сарадник листа, саветник и сауредник. У 1874. години обележена је у листу двадесетпетогодишњица Змајевог певања.

У првој етапи излажења, на својим странама у највећој мери лист је доносио поетске и прозне текстове, оригиналне и преведене. Након њих, посебан део чинила је тематски разноврсна рубрика названа најпре „Листићи”, а потом „Листак”, где су, у оквиру подрубрика, објављивани извештаји из културног живота, занимљивости, одговори на питања читалаца, касније и појединости из привреде, заната, саобраћаја, разних друштава, као и некролози, библиографске вести и др.

9 Познато је да је Змај велики број својих текстова, првенствено на странама периодике, потписивао псеудонимом, шифром или неким обликом иницијала, а у овом случају стајало је име и презиме, на месту уредника, као и иницијал Ј. Ј. испод појединих текстова у листу.

10 Према извору из Дигиталне Библиотеке Матице српске – Јовановић Змај, Јован: *Оглас на први број листа „Јавор”*.

11 Та цена ће бити задржана и у наредној деценији, када ће лист уређивати Илија Огњановић (уз додатак: „за стране земље: пет форинти”).

12 Лист се финансирао претплатом, те је на издавање утицао одзив публике и редовност пренумерације, о чему сведоче бројни „позиви на претплату” током излажења листа.

У обједињеном годишту за 1862. годину налази се рубрика „Де је што”, која има облик својеврсног садржаја. Чине је три целине: 1. „Песништво (у стихови)”, 2. „Новеле и приповетке (оригиналне, прерађене и преведене)” и 3. „Животописи, новелистички, земљописни, природословни чланци, критика, обичаји итд. и ситније ствари”. У наведене три целине, жанровски одељене, наведена су азбучним редом имена аутора, уз називе објављених текстова са бројем страна на којима се у годишњаку налазе, што омогућава вишеструк увид у садржину листа – имена сарадника, њихову заступљеност, жанровску мозаичност и др.

У једној од молби о покретању и издавању *Јавора* које је Јован Јовановић слао Магистрату у Новом Саду, Намесништву у Будиму и Дворској канцеларији у Бечу, поред осталог, наведено је да ће лист уз чланке из лепе књижевности, песме и историјске текстове, „с особитом пажњом да прати драмску књижевност које је сада у развоју” (*Јавор* ЕИ БМС: слајд бр. 9). Међутим, у првој години нису објављивани драмски текстови, али драмска књижевност јесте праћена – у рубрици „Листићи” постојала је подрубрика „Народно позориште”, у којој су навођена кратка обавештења о изведбама драмских комада са репертоара.

Посебно комплексну целину представља рубрика „Листићи”. У њој су, поред поменутих подрубрика „Народно позориште” и „Нек се зна”, објављивани прикази књига, есејистички текстови широког тематског распона и „одговори” неафирмисаним ауторима који су своје рукописе слали редакцији.

Наведене жанровске и концепцијске специфичности мозаично обликују сваки број. Прецизније, нижу се једно за другим: песме, одломци приповедака, чланци и сл., да би напоследку увек се налазила рубрика „Листићи”. О концепцији и уредничким настојањима највише се сазнаје из подрубрике „Одговори”.

Будући да су имали сродну концепцију, лист је, као млађе гласило, 1863. године уступио место *Даница*. Јован Скерлић (*Јавор* ЕИ БМС: слајд бр. 94) објашњава да

„по духу у којем је уређиван, по сарадницима које је прикупио, *Јавор* се није много разликовао од своје старије сестре *Данице*. Ипак као да је била извесна нијанса: *Јавор* је био нешто књижевнији. 1872, када је *Данице* нестало, он се поново јавио, да је сасвим замени, и да скоро двадесет година буде један од најглавнијих часописа српских.”

Касније, у новој фази излагања *Јавор* је доносио и научнопопуларне чланке из астрономије, географије, електронике, историје, етнографије, педагогије, хемије, физике, дијететике, анатомије, медицине и других наука и дисциплина. Лист је током тог периода редовно обележавао значајне годишњице, превасходно везане за истакнуте књижевне ствараоце. Тако су поједини бројеви посвећени следећим јубилејима/личностима/догађајима: двадесетпетогодишњици Змајевог певања (31/1874); смрти Косте Трифковића, „духовног зачетника обновљеног *Јавора*” (7/1875); Бранку Радичевићу (43/1877); Милану Ђ. Милићевићу (1/1878); Ђури Даничићу (3/1878); Корнелију Станковићу (14/1878); Лази Костићу (16/1878); Мари Стојниној, добротворци Карловачке гиманзије (28/1878); десетогодишњици излагања листа (1/1884); стогодишњици рођења Вука Стефановића Караџића (38/1888) и др.

3. Сарадници

Лист *Јавор* од самог почетка излагања имао је круг угледних сарадника – песника, приповедача, сакупљача народних умотворина, преводилаца, па и критичара. Међу данас истакнутијим именима чији су текстови објављени на

страницама *Јавора* 1862/63. године издвајају се: Бранко Радичевић (†, једно писмо у стиховима)¹³, Ђура Јакшић (уз песме, приповетка *У џланини*), Лаза Костић (уз песме, приповетка *Чедо вилино*), Јаков Игњатовић (приповетка *Крв за род*), Стојан Новаковић (лирика и преводи¹⁴) и други. Свакако, истакнуто место међу ауторима припада и Змају. Приповетке су у наставцима објављивали Јаков Игњатовић, Ђура Јакшић, Лаза Костић и други. Превођени су Хајнрих Хајне, Николај Васиљевич Гогољ (Стојан Новаковић) и други савременици.

Највећи број сарадника били су – песници. Поред истакнутих романтичара Ђуре Јакшића и Лазе Костића, велики простор у листу имао је, свакако и – Змај, најчешће потписиван иницијалима Ј. Ј. или – Ј. Јовановић. У првој години поезију су објављивали Милан Кујунџић Абердар, Стеван Владислав Каћански, Јован Драгашевић, Мита Поповић, Илија Огњановић, Дамјан Павловић и други. Много је аутора потписаних иницијалима (С. Л., Д. П. Т. Н. и др.)¹⁵, само именом (или и почетним словом презимена: М., Милорад (Поповић Шапчанин), Милољуб, Миодраг, Драгољуб, Тоша Н. и сл.). У рубрици „Де је што” за 1862. годину наведено је 25 песничких имена (нису наведена сва којима су текстови потписани)¹⁶, уз „народне песме” и песме „од непознати”. Поједини од њих песме су објављивали и у обновљеном *Јавору*, нпр. Мита Поповић и Милорад Поповић Шапчанин.

У рубрици „Одговори” наведене су повратне информације ауторима послатих рукописа, тако што уз име којим је рукопис потписан (или назив песме) следи текст одговора (које је потписивало уредништво, одн. Змај). Из тих редова сазнаје се које појединости је лист високо уважавао, одн. чега се клонио. Неретко, на таквим местима, у језгровитом облику, провејава хумор. На пример: „Л. Л. – Сонети, триолети итд. – можда фалимо, ал’ се слабо чему од њи’ надамо. У прочем пошљите, па ћемо се радовати ако смо се преварили.” (24/1862); „Ђорђу – Шараде и логогрифе не можемо употребити, – баш да су и најбољи.” (25/1862); „Залуд мука... – Право велите (29/1862); „Каранфил” – Шта му фали? – Ништа друго само оно што је најглавније – мисли, идеје.” (30/1862); „А † В. у В.” – Све је имитација, а особито ово прво – тога се чувајте. (32/1862); „Твоје зруд, Мила песмо итд. – рекли би да ће временом боље ићи, па баш зато мећемо ово на страну”; „Владиславу – камо обећање?” (12/1862); „Сирашина коб – Куд ће вам душа што поубијасте толике људе? Ал’ чини нам се да несте ви криви већ онај што је новелу дегод у каквом немачком фељтону писао, чије име тако строго тајите” (15/1863); „А. у Карловци – Оставите те песме што и’ сад пишете, па и’ прочитајте

13 Објављена песма написана је још 1847. године. Девет година након Радичевићеве смрти, пропратена је појава његове треће књиге песама, уз истицање песничког значаја у српској књижевности, али и поређење „посмрчади” са претходном његовом лириком (13/1862, 14/1862). Посвећен му је бр. 43 у 1877. години, а у обновљеном *Јавору* о њему су објављени и књижевнонаучни текстови Александра Сандића (18/1883) и Јована Живановића (1–9/1883).

14 Поред осталог, превео је Гогољеву приповетку *Ушћољеница* (30/1862) и аутор је вероватно приповетке *Зима и пролеће* (14/1862).

15 Тако је, на пример, и Лаза Костић песме *Срце куца* (5/1862), *Наше* (21/1862), *Отпусти ми...* (27/1862), *Љубавна зја* (31/1862), *За сестром* (33/1862), *Рече господ* (34/1862) потписао иницијалима: Л. К. Иза појединих иницијала може се препознати аутор: нпр. Ј. Ф. је иницијал Јована Фрушића. Текстови потписани са Д. П. најчешће припадају Дамјану Павловићу, за ког Јован Деретић (2007: 764) наводи да је, као „Змајев следбеник”, имао „истински надахнуте лирске тренутке”, те не чуди његово присуство у бројним антологијама (*Антологија српског родољубивог песничтва* Зорана Гавриловића, *Антологија српског песничтва* Миодрага Павловића, *Антологија љубавне лирике српског романтизма* Горана Максимовића).

16 Тако су, рецимо, са те стране изостављена имена Милана Атанасијевића (*Српске тимне*; 2/1862) и других, од којих се поједини нису потписивали пуним именом.

за једно две-три године. Онда ћете и сами пресудити и можда зафалити што и' не примисмо. Ал' то нек вас не застраши од даљи' покушаја." (2/1862). Из наведених примера јасно је да је било мноштво покушаја неафирмисаних аутора да се њихови текстови нађу на страницама *Јавора*. У складу са прошлошком песмом, лист је држао и до националне обојености¹⁷, што се такође види у одговорима: „К. – Много 'Ох!' и 'Ах!'! Не доликује то српској љубави и песми. (8/1862).; „*Ђира*” – Употребићемо у *Комарицу*. Бирајте што из нашег живота.” (5/1862); „У *Сећедину*” – Од *Пуилољака* би могло нешто бити, можда ће и бити, кад се боље расцветају, за сад се јако види да несу из врта нашег” (2/1862), „*Изра и свирка* – Не знамо од куд сте црпели, ал' то несу српске мисли, а од добра далеко је, као што ви кажете: 'небесно далеко” (3/1862); „*Соко* – Јесу права српска осећања, и да несте рекли, познали би да је из Србобрана. Ал' бадава, Соколу су слаба крила, и мало је појезије.” (6/1862). Нема сумње да је велики број аутора слао своје текстове с намером да буду публиковане у *Јавору*, а из одговора уредништва назире се Змајев хумор – увек прецизан, неретко и оштар („И наградили би врло радо – да је ка' што није”, 31/1862). Повећи број рукописа одбијен је за штампу („Опет нам се нагомилала читава поворка рђави' и средњи' песама, на које посебице одговарати немамо ни времена ни места”, „Слабо је то још”, „Одгодите, друга лека нема”, 34/1862; „Песама толико добијамо да нам је тешко на сваку одговорити. Што је боље, доћи ће на ред – ал' ваљда нико није рад да му лошија песма бољој место запреми”, 14/1862; или, на пример, из следећег разлога: „Рапаво је и унутарње и спољашње. А што је најгоре, неразумљиво је”, 4/1862; као разлози, навођени су и размер, семантички план текстова и сл.).

Велики круг сарадника, у дужем временском интервалу, биће окупљен око листа након његовог обнављања 1874. године. О томе сведочи и уредник Илија Огњановић, осврћући се на прву деценију листа:

„*Јавор* се увек старао, да публици српској, што чита, доноси и племените забаве и корисне поуке у свим гранама науке и знања и врло мало ће бити књижевника српских, који у току прошлих десет година нису овај лист својим радом помогли. [...] Међу именима ових сарадника *Јаворових* наћи ће читалац многу и многу стару опробану снагу [...], а наћи ће и многог почетника-полетарца [...] и много женско име, као доказ да и Српкиња уме мислити и осећати” (1/1884).

Свакако да круг сарадника нису чинили само аутори. Отуда не изненађује оглас: „Уредништво овог листа треба једног дечка од 10–12 година, за трчкање. Им'о би код уредника стан, 'рану и најнужније одело, а ако би и при експедицији од помоћи био, доцније и нешто плате” (25/1862).

4. Лирика, епика и драма

С почетка излагања, највећи белетристички део листа испуњавале су поезија („песништво”) и проза („новеле и приповетке”). Без изузетка, сваки број отварала је лирска песма. Међу песничким жанровима заступљеним у *Јавору* 1862/63. највећи број чине управо лирске песме. Уз знатан број Змајевих, нај-

17 Не упадљиво, већ се наслућује из редова које потписује уредништво. У 1862. години у бр. 17 објављене су песме *Српкиња* (С. Л.) и *Србин сам...* (Димитрије Нешковић), и то су једине песме, које уз Змајеву *Српску молитву*, већ и насловом сугеришу инспирисаност националним мотивима. У подрубрици „Смеснице”, на једном месту објашњава се у хуморном тону каква је љубав Шпанкиње, Енглескиње, Францускиње, Немице и Мађарице, да би на крају, за љубав Српкиње стајало: „то нико и не зна и не треба да зна, до само онај који ју заслужи и задобије” (15/1862).

више песама на странама овог листа објављено је Ђури Јакшићу (*Кроз ноноћ; Пошак жубори; До врага; Раја; Љубав; Што несам, Барјакшаровићи*), Лази Костићу (*Анђелчићи; Срце куца; Наше; Не зледај ме; Ојроси ми...; Љубавна љуја; За сестром; Рече госпођо*) и Мити Поповићу (*Јарко сунце, Раздрагано..., Једно вече с драгом, Сјусшила се..., Циџанска кућа, Тужна мома, Злајна коса, Што је било, О Божићу и др.*). Значајно место има и Стојан Новаковић (*Две ђесме, Пишање и одговор, Нећу, Кад, Београдска свадба, Крвав месец*, уз преводе)¹⁸. Поезија је преводена са немачког, руског, украјинског, мађарског и других језика. Змај је преводио (и препевавао) Хајнеа (*Њи' двоје*), Пушкина (*Два гаврана*), Петефија (*Ноћ, Светлост!*). Рађени су и препеви, без података о аутору (*У Поноћи*, „по немачком”, 20/1862). Среће се и понека песма Челаковског (*Велики параситос*) и Козлова (*Хеј вечери!*). Објављена је и једна Хорацијева ода – *Хвале сељачког живоша*, коју је посрбио Стефан Митров Љубиша (28/1862). Пажњу привлачи и одговор уредништва (вероватно Змаја) о покушају писања песме у прози. Обраћајући се аутору, у „Одговорима”, наводи:

„Зашто ће онај који у прози пише сувишном појезијом саучешће и осећање 'угушити'? – Тако названа песма у прози не мора бити 'надувеним, бомбастичним, шаренкастим начином писана'. Ви узимате као да мора и на тиме оснивати ваша разлагања, и зато несу упутна. О самом Ч. В. и Б. Л. које вам је повода дало, не говорите ништа – а дало би се рећи. Рекли би да у појединим мислима имате право, у главном верујте не. Хајнеове 'песме у прози' преживиће далеко све своје критичаре. Зато опет не велим да не би боље било код нас другим начином бар почети писати” (9/1862).

На једном месту најављен је излазак из штампарије књиге *Роморанка* Ђорђа Марковића Кодера (22/1862). Исте године појавила се и књига песама Меде Пучића (24/1862).

Љубавна тематика, у ауторској лирици, разумљиво – била је честа. Ипак, уредништво је настојало да лист тематски не буде узак. Отуда не чуди, као одговор на велики број пристиглих љубавних песама, позивање на немачки извор у ком се наводи да и друга осећања заслужују да буду опевана („Зар није и мржња лепа?”; 11/1862).

Посебну пажњу заслужује часописни контекст Змајеве збирке песама *Ђулићи*. Наиме, 1862. године, у бр. 3, објављена су три ђулића, без податка о аутору. Наредна два броја, на исти начин, донела су најпре још три, а потом четири ђулића (укупно десет). На последњој страници петог броја стајала је, поводом тога, „објава” за читаоце:

„У трећем, четвртном и овом петом броју *Јавора* било је неколико песмица које сам назвао *Ђулићи*. Један стотинак или и више оваки' песама, које јоште нигде печатане несу, каним се у једној књизи, на лепој 'артији у свет пустити. Све ће бити од те руке као што су ови дојакоњи десет.”

Након тога, следиле су инструкције о претплати, уз потпис: Јован Јовановић. Први оглас објављен је 15. фебруара, и поново је штампан још неколико пута, а из одговора једном читаоцу (у октобарском броју) наслућује се интересовање за појаву књиге (28/1862), која се те године није појавила иако је у мајском броју најављен улазак књиге у штампу (14/1862). Књига се појавила две године касније – 1864. године. Из биографских података познато је да се Змај у јануа-

18 У подрубрици „Нек се зна” (14/1862) стоји обавештење о појави књиге *Певанија* Стојана Новаковића, те уредништво препоручује за читање „прве покушаје младога песника, који је заданут родољубљем, љубављу и млађаним животом”, а књигу је посветио „својој младој браћи, својим пријатељима”.

ру 1862. године, када објављује прве ћулиће, оженио Ружом Личанин. *Јавор* ће уређивати још четири месеца у наредној години, након чега одлази у Пешту, где је изабран за надзорника Текелијанума и деловодитеља Матице српске. Иако је интересовање за *Ђулиће* било изражено, већ на оглас за *Ђулиће увеоке* јавило се свега десетак претплатника на целом српском културном простору, од Беча и Будима до Новог Сада, Београда и Цетиња (према Иванић 2011: 302).

Прозни текстови били су саставни део свих бројева *Јавора* у периоду 1862/63. У бр. 11, у рубрици „Листићи” пружена су краћа теоријска објашњења о основним прозним врстама: роману, приповетки и новели. Расписан је био конкурс за награду о „историјској новели из српског народног живота”. Награда је износила 40 дуката, и додељивала ју је Матица српска (31/1862).

Истакнуто место у листу имао је Јаков Игњатовић. Од бр. 2 до бр. 22 објављивана му је приповетка *Крв за род* у наставцима¹⁹. Управо тај текст награђен је признањем Матице српске, о чему је јавност обавештена у последњем броју 1862. године (36/1862). Континуирано присуство у листу током осмомесечног периода сведочи и о интересовању читалаца за његово дело. Ипак, у бр. 5, исте године, објављена је пишчева изјава у којој објашњава материјалне потешкоће са којима се сусрео у намери да објави роман *Ђурађ Бранковић* – прва књига је „лепо примљена”, док за друге две недостају материјална средства, те уредништво закључује да „тако поступање, према списатељу који сав труд свој роду своме у књижевном раду посвећује, само се у нас догодити може” (5/1862). У првом броју Игњатовић је објавио и портрет, са биографским детаљима, свог блиског рођака Симе Игњатовића, угледног правника и бележника будимског магистрата.

У четири наставка (бр. 1, 2, 3 и 5) објављена је приповетка *Чедо вилино* Лазе Костића, а у три наставка (бр. 25, 26 и 27) приповетка *У џланини* Ђуре Јакшића. Остала имена која потписују прозне текстове у *Јавору* 1862/63. године данашњем читаоцу (и проучаваоцу) не значе много (осим на плану праћења генезе жанра). Известан број приповедака је преведен или прилагођен српској читалачкој публици. Тако је, те године, на страницама овог листа, читалаштво могло да се упозна са одломцима из Тургењевљевих мемоара (10/1862) и Гогољевом приповетком *Ушоиљеница* (бр. 28, 30, 31, 32. у 1862. години).

Још пре појаве првог броја, у сачуваним документима које је Змај слао надлежним институцијама, наведено је да ће лист пратити и драмско стваралаштво, које се у том периоду све више развијало. Међутим, у забавно-поучној периодици тога доба, „драма заузима последње мјесто, не само према прози и поезији, него и према документарно-умјетничким и поучним прилозима и прилозима из фолклора” (Иванић 1988: 287). *Јавор* у првој години излажења није донео ниједан драмски текст, али у рубрици „Листићи”, највише подрубрици „Представљања (Српског) народног позоришта”, праћен је рад позоришта, читаоци су обавештавани о новим изведбама и најављивана је појава нових драмских текстова. Почев од првог броја, нижу се кратки извештаји о представама на сцени Српског народног позоришта: *Зидању Раванице* А. Николића („дупке пуна сала”, 1/1862), *Покондиреној тикви* и *Смртии Стефана Дечанског* Ј. С. Поповића²⁰, *Владимиру* и *Косари* Л. Лазаревића, *Херцеџ Владиславу* Ј. Суботића (2/1862) итд. Позоришни летопис богат је и другим краћим информативним подацима,

19 Само у бр. 14 није објављен одломак, јер је писац боравио у Бечу, о чему су читаоци, са жаљењем, обавештени (14/1862).

20 Наводи се на једном месту да новосадско друштво његове драме не изводи по изворном тексту, већ „дотеране за данашњи свет и за данашњи развитак” (14/1862).

на пример: о преводу Шилерове драме *Силетика и љубав* (Јован Ђорђевић, 3/1862, 26/1862), позоришним гостовањима (Сремски Карловци, Велики Бечкерек, Суботица и др. места), побољшаној игри појединих глумаца (4/1862), истакнутим улогама (Кир Јања, 6/1862), дебитантским наступима глумаца (24/1862), прерађеним текстовима Матије Бана (22/1862, 24/1862), изведбама Молијера (28/1862, 30/1862), редитељима (33/1862), раду позоришта у другим градовима (14/1862), посрбама, аматерским дружинама, материјалној помоћи позоришту и сл. Пажњу привлачи и кратка напомена о томе да Јован Суботић „ново драматичко дело пише, које ће се до јесени и представљати моћи” (15/1862).

Занимљиво је да се у рубрици „Листићи” нашао текст под насловом *Шта треба списатељу знати који кани писати шашиарске игре*. Није потписан и највише је усмерен на језик којим се пише, уз помињање „Вукове и Даничићеве граматике”. О техникама писања драмског текста, саветима и сличним сугестијама – нема ни речи (23/1862). У наредном броју, у „Одговорима” затражено је „продужење тога претресања”.

Читатељи и списатељи обавештени су о конкурсима за награде у области драмског стваралаштва – у неколико категорија (*Распис драматичких награда*), који је расписан у Загребу. О све већем развоју теоријских увида у драмски род, сведочи и раслојеност награђивања: 1. најбоља драма из националне историје; 2. драма приближна првонаграђеној, у којој се види даровитост писца; 3. весела или пучка игра са темом народних обичаја (уз напомену да не буде снижена до лакрдије); 4. драма блиска претходној; 5. најбољи превод класичног комада у стиховима (попут Шилера, Шекспира, Гетеа) и 6. превод мањег веселог комада у прози (према огласу у 25/1862). У листу је пропраћен и конкурс Матице српске „за најбољу драму српску”, на којем је награђена *Сеоба Срба[ља]* Ђуре Јакшића.

Велики број изворних драмских текстова, објављених у одломцима или целини, није добио место у историји књижевности, нити је континуирано опстајао на позорници, изузев потврђених писаца – Ђуре Јакшића и Лазе Костића (према Иванић 1988: 289). Костић је у обновљеном *Јавору* објавио своју трагедију *Пера Сегединац*, у одломцима, 1875. године. Стање се ни у наредној деценији није променило. Данило Живаљевић (према Иванић 1988: 294) 1891. године констатује да „ми данас праве драме немамо”, наводећи ликове без јасне физиономије, слаб језик, лош стил и сл. У периодици је тих година преводна драма, уз прераде и посрбе, боље заступљена.

5. Народна књижевност

Не у изразитом броју, у листу су у првој етапи излагања објављиване, међу народним умотворинама и – народне песме. Већ у првом броју листа, у одговору извесном „Ж. Л. у Р” стоји: „Та маните се анегдота. Или баш ако ’оћете, нека буду сасвим нове, ил’ нека су сасвим српске, али нипошто много. Што велите за народне песме, ако су лепе и верно преписане, врло ћемо и’ радо примити.” (1/1862). Већ у трећем броју објављена је народна песма у десетерцу *Браји и сестра* (3/1862). У четрнаестом броју објављене су две лирске песме, без наслова, са напоменама: „још нештампане” и „наставиће се” (14/1862). Наредни број доноси својеврсно „продужење”, односно још три лирске песме, уз које је стављена фуснота: „Ове песме биће још, али како се баш то тиче девојака, а оне ову песму знаду, тешко је списати. Ако би ко знао, добро би учињено да пошале” (15/1862). У следећем броју, као шеста и седма у низу, објављене су још две лирске народне

песме, уз податак о записивању и слању: „Прве три песме преписа г. Јевр. Вучковић, јестаственик у српск. Лицеју, а последње нам четири посла учитељ штитарски у Мачви г. Жив. Радонић” (16/1862).

Лист је пратио и појаву књига са усменим стваралаштвом. На страницама овог листа читаоци су обавештени о појави књиге Корнелија Станковића са мелодијама српских народних песама, укупно дванаест (7/1862). Обавештење о томе, уз изражавање личног задовољства поводом књиге, изразио је сам композитор. Поред тога, постоји, на пример, напомена о претплати на четврту књигу народних песама које је скупио Вук Ст. Караџић (15/1862), а среће се и податак о књижици *Неколико народни' песама за на изусти учење*, која је била намењена деци (10/1862). Тако су читаоци обавештени и о штампању *Бачванских песама*, које је скупио Станоје Бошковић. У директном обраћању читаоцу наводи се да је неће испуштати из руку док је „сву не прочита”, јер те песме воде у „круг наше просте бачке Српкиње, па ако ти туђинство није завртило главу, овде ти се допасти мора, јер ту је чиста срца, нежне ал' неразмажене, а мало и несташне љубави, ведре шале, дубоке туге (али без Weltschmerz) и здраве филозофије”, уз жаљење што нису све „чисто народне песме” (20/1862).

У обновљеном *Јавору*, лирске песме објављиване су знатније од других облика усменог стваралаштва. Без посебне концепције, нередовно, објављиване су и народне приповетке. Прикупљање и публиковање овог облика књижевне речи, на странама периодике, имало је другоразредан карактер, и све више је било под окриљем специјализованих гласила и у оквиру посебних издања. У последњем годишту *Јавора* (1893), модерније оријентисаном, није објављена ниједна народна умотворина.

6. Критички прикази и текстови друге врсте

У рубрици „Листићи”, поред осталог, панорамски је праћена појава књига на српскохрватском језику (и у другој етапи излагања), при чему није постајала строго критичка подрубрика, нити је вредновање и тумачење књижевних текстова имало посебан статус. Савремени књижевни токови праћени су информативно, уз повремене критичке осврте без слојевитих увида. Кратким информативним обавештењем (у подрубрици „Нек се зна”) читаоци су обавештени о појави поменутих књига Меде Пуџића, Ђорђа Марковића Кодера, Вука Караџића, али и Јоксима Новића Оточанина, збиркама народних умотворина и других.

У бр. 3 за 1862. годину објављена је информација о појави песничке књиге *Стручак* Ђ. С. Бугарског. Већ у бр. 5 појављује се приказ књиге (који вероватно потписује Стојан Новаковић), с објашњењем да „прву књигу сваког новог писца не треба пропустити бар без две-три речи” (5/1862). Изнете су позитивне стране књиге, препозната даровитост аутора којем је предвиђен леп песнички развој, али дато и пар уопштених филолошких напомена. „Беше негда једна велика мана, велико једно зло у нашој књижевности. То је зло рђав и никакав језик”, наводи се у тексту, уз закључак да би песник морао повести рачуна о језику јер песме то заслужују (5/1862).

У првој години излагања (и с почетка друге етапе) у *Јавору* није приметно систематичније интересовање за литературу на страним језицима²¹. Обновљени *Јавор* донеће писма савремених аутора (Милице Стојадиновић Српкиње, Јакова

21 О томе пише и Ј. Игњатовић у тексту *Шира култура – полог књижевности* (14–16/1887).

Игњатовића, Ђуре Јакшића), која из научне грађе „прелазе у прворазредну документарно-уметничку прозу” (Иванић 1988: 307).

Издава се у 1862. години и позив за састанак (у наредној години) словенских научника поводом хиљадугодишњице рада Ђирила и Методија. Позив се односио на „сва књижевна друштва, и списатеље, нарочито филологе и историке из свију словенски земаља, као и све списатеље од страни народности, који се са словенским језиком и књиштвом озбиљно и више баве” (27/1862). Књижевнонаучни допринос обновљеном *Јавору* даће Јован Живановић, Ђорђе Рајковић, Александар Сандић и Димитрије Руварац.

Много више простора у рубрици „Листићи”, у првој години излагања, дато је кратким обавештењима из културног живота („Нек се зна”), мудростима („Језгрице”), занимљивостима („Смесице”), летопису Народног позоришта („Представљања Српског народног позоришта”) и одговорима ауторима и читаоцима („Одговори”).

Поред тога, неретко се на последњој страници, издвојено, могло наћи неко опширније, и значајније, обавештење (попут оног о појави друге две књиге романа *Ђурађ Бранковић* Ј. Игњатовића). На пример, објављен је „Књижевни позив” – обавештење о покретању забавника *Слога*, те су читаоци позвани на претплату, уз напомену да би приход био усмерен „на нашу браћу у Црној Гори и Херцеговини” (позив потписује Емил Чакра) (19/1862).

Тако се у тематски разноврсној рубрици „Листићи” могао наћи шаренолик садржај – од информација о доласку Ђуре Јакшића у Нови Сад (20/1862), додели ордену руске владе за литерарне заслуге Вуку Караџићу, Ивану Мажуранићу, Корнелију Станковићу, Јовану Суботићу, Јовану Хаџићу и другима (27/1862), преко занимљивости попут информација о највећим библиотекама у свету (19/1862) до језгровитих умотворина: изрека, загонетки, мудрости.

Поред хумора који извире из подрубрике „Одговори”, циљано је хумор садржала или била богата занимљивостима подрубрика „Смесице” (која није била део сваког броја), са подацима о томе „кад Ускрс пада најраније и најкасније” (10/1862), „колико се добије и утроши дувана” (19/1862), „колико има људи на свету”, „како се Париз, престолни град Француске повремено ширио” (26/1862) итд.

Пажњу и данас привлаче „Језгрице” – неке имају карактер свевремених мудрости, док друге осликавају оновремени дух и ставове. Поједине су „за промишљање”: „Што смо год старији, све више погледамо натраг на наш живот, као на лист из печатње што нам је донешен да поправљамо. Избрисати и поправити више се не да”, „Само онај може бити човек, који је младости имао” (5/1862). Сродно томе, неке су назване „мудрим изрекама”: „Нећеш далеко на свом путу доћи, ако станеш као дете сваког лепира вијати, за сваким цветићем се обзирати”, „Прошлост је шкољка, њен је бисер садашњост”, „Несрећа пише по камену, срећа по песку”, „У срећној љубави мање је верности него у несрећној” (13/1862). Поједине су пак усмерене на статус жене у друштву, природу женског рода и сл.: „На воспитању жене радити значи на својој сопственој срећи радити. Што су нам оне боље, то већа и наша вредност; а не могу ни оне нас задовољније учинити, да саме себе сретније не начине”, „Никада не може човек жену понизити, да сам себе не понизи, нит’ њу не подигнути, да сам себе не подигне.” (26/1862), „Мужа љубити и смерно уз њега живети, то је задатак жене”, „Жена – у свему осталом површнија од мужа, само је у љубави далеко дубља од њега”, „Женина је љубав далеко великодушнија, мужевљева далеко себичнија. Он љуби јер му нешто треба, она љуби јер осећа да је мужу нужна. Њему је самоћа мрска, јер нема

помоћника да му живот размили, а њојзи зато што јој је живот без цели кад нема ником да помаже” и сл. (27/1862).

Увидом у концепцију листа *Јавор* у 1862/63. години, уз поредбу са кореспондирајућим елементима у другој етапи излагања, ствара се целовита слика о гласилу које је било значајан представник забавно-поучне периодике у другој половини 19. века. Уважавањем првог, шеснаестомесечног периода излагања овог листа, откривају се бројне занимљиве појединости које могу бити додатно истраживане – праћење позоришног живота, статус усмене књижевности у периодици, часописни контекст Змајеве лирике и начин његовог уређивања листа, статус појединих аутора и др.

Литература

- Веселинов 1987: И. Веселинов, *Јавор: садржај по ауторима*, књ. 1, Нови Сад: Матица српска.
- Веселинов 1989: И. Веселинов, *Јавор: предметни регистар*, књ. 2, Нови Сад: Матица српска.
- Витошевић и Вуковић 1990: Д. Витошевић, Ђ. Вуковић, *Српски књижевни гласник 1901–1914*, Београд.
- Вученов 1975: Д. Вученов, Змајев „Јавор”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 3, Нови Сад: Матица српска, 401–433.
- Енциклопедија Новоџ Сада*; књ. 9: ИБР–ЈЕШ; ур. Душан Попов; Нови Сад: Новосадски клуб, Прометеј; 1997; стр. 207–208.
- Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam book d.o.o.
- Иванић 1978: Д. Иванић, Из преписке око „Јавора” и „Стражилова”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 26, св. 2, Нови Сад: Матица српска.
- Иванић 1988: Д. Иванић, *Забавно-поучна периодика српског реализма: Јавор и Стражилово*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Иванић 2008: Д. Иванић, *Књижевна периодика српског реализма*, Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска.
- Иванић 2011: Д. Иванић, *Ка генези српске поезије (прегледи и студије)*, Београд: Лицеј.
- Карамат 1983: Ј. Карамат, *Позив на прешилашћу на „Јавор”*, Земун.
- Књижевна историја* – год. VI, бр. 12, 1973; год. XVI, бр. 62, 1983.
- Матовић 2010: В. Матовић, *Жанрови у српској периодници*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Нови Сад: Матица српска.
- Српска књижевна периодика 1768–1941: попис и други прилози*; Драгиша Витошевић, Видосава Голубовић, Александар Петров и Ђорђевић Вуковић (прир.), Београд: Институт за књижевност и уметност, 1984.
- Пушкар 1980: М. Пушкар, Поезија немачких аутора у часопису „Јавор” (1862–1863) и (1874–1893), *Зборник радова Института за српске језике и књижевности*, св. 2, 400–423.
- Пушкар 1986: М. Пушкар, Драмско и епско стваралаштво немачких аутора у часопису „Јавор” (1862–1863) и (1874–1893), *Зборник радова Института за српске језике и књижевности*, св. 7, 547–563.
- Скерлић 1967: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Стајић 1951: В. Стајић, *Грађа за културну историју Новоџ Сада*, Нови Сад: Матица српска.

Остало:

Јавор (1862–1863); НБС – дигитализована верзија; преузето са интернет странице Народне библиотеке Србије 25. 3. 2014:

http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Javor_1862-1863/P-250#page/0/mode/1up

Јавор ЕИ БМС: Јавор – 150 година од првог броја (1862): електронска изложба Библиотеке Матице српске (аутор Силвија Чамбер; скенирање и обрада фотографија Оливера Михајловић, уредник Миро Вуксановић), Нови Сад, 3–27. августа 2012.

JAVOR: JOURNAL FOR ENTERTAINMENT AND SCIENCE – 1862/63.

Summary

The paper *Javor* - one of the most important literary journals in the second half of the 19th century - had two stages of publication. First, it was published as 1. "journal for entertainment and science" (in the period 1862/63), during which it was edited by Jovan Jovanović Zmaj, and second, as 2. "journal for entertainment, science, and literature" in the period 1874–1893, during which the editors were Dr. Ilija Ognjanović, Jovan Grčić, and Danilo A. Živaljević.

Considerable attention in the literature is paid to the renewed journal *Javor*. The first period of publication, which lasted only sixteen months, however, remained restricted in systemic literary-scientific insights. Therefore, this work examines the concept of the journal during the first stage of publication. It aims to complement the picture of the journal, which a decade later will become one of the most important journals in the era of realism.

Keywords: literary periodicals, literary journal, *Javor*, 1862/63, Jovan Jovanović Zmaj

Marija I. Sloboda

Ана Д. Козић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

УМЕТНИК ПРЕД СКУЛПТУРОМ: ЕКФРАСА У ПОЕЗИЈИ ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА²

Рад проучава поступак екфрасе као вербалног описа (стварног или измишљеног) вајарског уметничког дела у поезији Војислава Илића. У средишту пажње налазе се песме „Ниоба”, „Тибуло” и „Мраморни убица”, које су повезане античким мотивима и које изражавају опчињеност уметника одређеном скулптуром. У песми „Ниоба” до изражаја долази жеља да се проинкне у естетски смисао Ниобине скулптуре, песма „Тибуло” приказује како сензибилитет песника омогућава да се свим чулима доживи лепота вајарског дела, док песма „Мраморни убица” тематизује однос између ствараоца и уметничког дела које оживљава. Описујући дела визуелне уметности у овим песмама, Војислав Илић користи се старим песничким поступком – екфрасом. Посебна пажња у раду посвећена је проучавању природе поступка екфрасе, која се не ограничава само на стилски поступак у грађењу песме. На примерима одабраних песама рад настоји да укаже на значајне и вишеструке интерпретативне могућности екфрасе у поезији Војислава Илића.

Кључне речи: Војислав Илић, екфраса, скулптура, уметник, поезија

Термин старогрчког порекла, екфраса или екфрза (ἔκφρασις) етимолошки потиче од глагола ἔκφράζω – описујем (ἔκ – из, ван и φράζω – објашњавам, истичем) и најчешће се преводи као опис, а у старогрчкој реторичкој екфраси се користи као припремна вежба за готово све врсте беседа. Проϋϋμασμάτa ретора Афтонија (1997: 139) на следећи начин дефинише екфрасу: „опис је реторска вежба која нам јасно представља неки предмет као да га ставља пред наше очи. Можемо да описујемо лица и предмете (догађаје), годишња доба, места, бесплесне животиње и к томе још биљке.” Опис је, уз приповедање, незаобилазна карактеристика у старогрчком беседништву, и још од античких времена стекао је посебан књижевни значај нашавши удела у историографији и поезији. Ретор Афтоније (1997: 139) истиче да објекат дескрипције преображава слушаоца/читаоца у гледаоца јер речима успева верно да дочара живописност и изражајност описаног предмета, лица или пак активног збивања, тако да се чини како читалац/слушалац гледа слику/филм.³

Много више од стилског поступка, екфраса у књижевности пружа вишеструке могућности тумачења и откривања вишеслојности значења у књижевном тексту. Као „огледало текста” и „огледало у тексту” она пружа небројене могућности у трагању за значењем.⁴

1 ana.kozic@hotmail.com

2 Рад је настао у оквиру пројекта *Поетика српског реализма* (178025), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 У вези са настојањем да се речима „слика” одређени предмет, догађај, осећање или особа, присутни су и термини *екфрастична нада* (*ekphrastic hope*) који се односи на откривање начина на који вербално изражавање може стварати слике, и термин *екфрастични страх* (*ekphrastic fear*) који се односи на немогућност разликовања карактеристика између слике и речи (Бартш, Елснер 2007: i)

4 “Once skimmed over as superfluous, or derided as rhetorical showmanship, ekphrasis now seems to present countless opportunities for the discovery of the meaning: it has been variously created as a

Пишући о поезији Војислава Илића, већ Љубомир Недић (1969: 145) указује на својеврсну сликовитост његових песама:

„Певајући оно што и други певају, он на то гледа другим очима, очима уметника, који у свему тражи лепо; он на ствари гледа као уметник, онако као што би сликар на њих гледао, који у њима тражи ефекте које би оне могле имати, када би се пренеле на платно. Све што он осећа и пева, он не пева да му да израза, но да га представи, као што би га осећао глумац, који треба да нам што прикаже. И он нам ствари приказује, даје нам слику њихову, место њих самих. Он је сликар – песник; његове су песме слике, и у томе је смислу он уметник песник.”

Пратећи генезу српске поезије, Душан Иванић (2011: 324) истиче такође да се новине које Илићева поезија доноси огледају „у новој, веома изоштреној и нијансираној сензибилности: од раних пјесама именују се у преплитању и пригушивању танане, дискретне чулне реакције (вида, слуха, додира)”. Својеврсну сликовитост и чулну сензибилност Илићеве поезије, већ вишеструко препознату у литератури о овом песнику, сагледаћемо у светлу екфрасе. Екфрастичне песме Војислава Илића у знаку су његове поезије и откривају извесне видове аутопоетичке свести јер неретко тематизују однос уметника према уметничком делу. У овом раду пратићемо својства екфрасе у Илићевој поезији кроз тумачење песама „Ниоба”, „Тибуло” и „Мраморни убица”, које су повезане античким мотивима, као и сличном тематиком – уметник пред скулптуром. Кроз ове песме лирски субјекат као посматрач покушава да дефинише сам објекат посматрања, али и да успостави однос према уметничком делу или пак да идентификује себе као ствараоца.

Песма „Ниоба” ослања се на познати антички мит – након што је увредила богињу Лету, Ниоба је кажњена тако што су јој Аполон и Артемида убили све кћерке и синове. Сломљена болом, стојећи међу лешевима своје деце, Ниоба се претвара у камен и један вихор преноси је у завичај, на брдо Сипил, где и даље низ њено окамењено лице теку сузе (Срејовић, Цермановић 1987: 291). У истоименој Илићевој песми лирски субјекат посматра Ниобину скулптуру и док описује оно што му је пред очима користи се екфрасом. За успешну екфрасу управо је неопходно да аутор истовремено заузме позицију посматрача, тумача и ствараоца. Самом чињеницом да је лирски субјекат посматрач – читалац песме неминовно се претвара у гледаоца јер оно што је описано речју представљено је тако као да се посматра одређена слика. У складу са тим, Ниобин положај и њено исклесано тело одражавају тугу коју осећа – погнута леђа и руке беспомоћно склопљене у уморно крило. Природа у којој се статуа налази у потпуности је усаглашена са њеним болом због губитка деце – она је смештена у хладу жалосних врба, чије гране тужно трепере изнад ње. Посматрајући скамењену Ниобу, лирски субјекат развија осећање емпатије према несрећној мајци која неутешно тугује за својом децом:

„Ах, ја разумем смисл жалосне јелинске бајке
И њену бескрајну тугу несрећне и болне мајке,
Над травним дечјим гробом.” (Илић 1968: 41)

Посматрач сасосећа са Ниобом и у сновима ноћу чује њено јецање у врту. Наглашена емпатија коју лирски субјекат осећа указује на то да се екфраса не своди на пуко описивање, већ да се њоме сугерише дубљи смисао који про-

mirror of the text, a mirror in the text, a mode of specular inversion, a further voice that disrupts or extends the message of the narrative, a prefiguration for that narrative (whether false or true) in its suggestions.” (Bartsch, Elsner 2007: i)

излази из одређеног доживљаја света: „Сем пукe дескрипције, екфраса сугерише дубљим унутрашњим смислом који је и представа одређеног доживљаја света. [...] Дескрипција језиком у говору увек води путем емоције, и ослања се на универзалност људског естетског доживљавања: све наше непоновљиве емоције и сензације само су примери из људског” (Јелачић Србуљ 2007: 262). Екфрастични поступак настоји да природу вербалне представљачке форме преобрази у сликарско средство. У вези са тим јесте и чињеница да реципијент унутрашњим видом посматра и открива сугерисану слику – зато му је омогућено да чује јецање скулптуре ноћу. Лирски субјекат не види Ниобину скулптуру само физичким очима, већ је доживљава својим бићем, својим унутрашњим слухом који почива на емпатији и естетском осећању.

У овој Илићевој песми присутна је тежња да се продре у суштину скулптуре, што се изражава кроз специфичну радозналост и жељу да се проникне у естетски смисао Ниобине статуе, која представља уметничко дело. У лирском субјекту буде се питања о пореклу ове скулптуре и о уметнику који ју је створио:

„Ал’ ова свечана туга мисао буди ми другу:
Ко беше уметник отац, што своју опева тугу,
И туч оживе собом?” (Илић 1968: 41)

У песми се сагледава комплексна веза између уметничког дела и реципијента јер пажљиви посматрач покушава да проникне у суштину скулптуре. Туга коју Ниоба осећа због губитка деце поистовећује се са тугом коју уметник стваралац осећа када ствара своје последње уметничко дело:

„А грање трепери мирно... Ја сневе чудесне снујем
И тешко јецање неко у врту далеко чујем.
О плачи, статуо тучна! Јер он је у теби гледо
Последње, можда, чедо” (Илић 1968: 41).

Радослав Ераковић (2019: 249) истиче чињеницу да је Ниоба пример савршеног уметничког дела јер представља стварну жену, људско биће које је скамењено. Лирски субјекат позива се на мит о Ниоби, али скулптуру коју посматра доживљава у потпуности као уметничко дело које је метафорично представљено као дете свог творца-уметника.

Читава песма представља специфично обраћање које за медијум има управо екфрасу, а са сложености песничке позиције развија се вишеструки статус Ниобине скулптуре – конкретни објекат, уметничко (и историјско) сведочанство, као и живописно вајарско дело које инспирише песника. У складу са тим, екфраса се може у овом случају разумети и као огледало – начин на који се Ниобина скулптура *сагледава* открива значајне појединости о идентитету и сензибилитету посматрача много више него што пружа информације о конкретной фигури тј. о конкретном уметничком делу. Екфраса у овом случају подстиче посматрача на интерпретацију, али истовремено разоткрива и субјективност интерпретатора.⁵ Ово се одиграва на двоструком нивоу – лирски субјекат је у позицији посматрача и интерпретатора, али он је уједно и уметник који је инспирисан на стварање. Посредством екфрасе, описујући *присушно*, лирски субјекат размишља и пише

5 “In drawing us to interpretation, it also draws attention to the insubstantiality of those interpretations, the manner in which, much like a Rorschach blob, they point to the subjectivity of the interpreter. And it draws attention to the way in which the viewer/speaker inevitably goes beyond what can or could be seen; actively describes what is not there [...]; less blatantly so, whenever motives, desires, intentions are ascribed.” (Bartsch, Elsner 2007: ii)

о ономе што је *одсушно* – о идентитету уметника и околностима настанка уметничког дела пред којим се налази. Ова изражена заинтересованост за уметника и природу уметничког стварања открива нешто о самом посматрачу. Кроз развијену емпатију упућену не само Ниоби (која пати за децом), већ и скулптору, који је можда створио своје последње уметничко дело, идентитет посматрача приказује се као уметнички идентитет, и то можда баш као глас песника који слика речима.

Песма „Тибуло” носи назив по главном јунаку, младом римском песнику Тибулу, који проводи ноћ крај скулптуре богиње љубави. Описана је занесеност и задивљеност младог Римљанина лепотом једног уметничког дела – скулптуром богиње Венере. У наставку наводимо песму у целини:

„Пред хладни Венусов кип, под сенком питоме ноћи,
Тибуло, квирит млад, зачуђен, застаде немо,
И чудни гледаше лик. На крилу одмора свога
Ромула вечни град спокојно, тихо је дремô,
А квирит стоји млад,
И с чудне статуе те сањиве не своди очи,
И гледа бајни рад.
И зора сину већ, а он је стојао будан;
И снова тавна ноћ распусти чаробне власи,
А он је сневао сан – и прекор из сна га трже,
Кроз бурни, цели град, што тајни збораху гласи,
И он је чуо сам:
Несрећни Тибуло наш, богови нека га штите!
Он љуби хладни кам” (Илић 1968: 42).

Тибуло је очаран лепотом и живописношћу Венерине статуе, те у песми до изражаја долази неспоразум између младог римског песника и осталих грађана – он је посебно издвојен као једини будан док остатак Рима спава, и као једини који се заљубљује, односно као једини који се може заљубити у Венерину скулптуру. Песма почива на мотиву љубави са каменом, који је познат и распрострањен у књижевности и историји уметности. Посебно је улечатљива легенда која се везује за једну скулптуру богиње љубави – Книдску Афродиту.⁶

Книдска Афродита представља скулптуру вајара Пракситела и то је прва нага женска фигура у историји монументалне скулптуре. Оригинално дело није сачувано, а најбоља копија чува се у Ватиканском музеју. Она и њене копије се често називају типом *Venus Pudica* (скромна Венера), зато што свој пубис прекрива руком. Плиније пише о великој слави коју је ова скулптура стекла док је стајала у Книду (данас на полуострву Дача у Турској), где се налазе остаци античког града. У вези са овом скулптуром посебно је занимљива и индикативна легенда о младићу заљубљеном у скулптуру. Ево шта о томе каже Плиније (2015: 451) у *Историји природе*:

„Храм у коме се она налази потпуно је отворен, тако да статуа богиње може да се види са свих страна, и веровало се да је урађена на овакав начин с допуштењем саме богиње. Изванредна је из сваког угла. Постоји једна прича да се неки човек заљубио у статуу, сакрио се у храму по ноћи и обљубио је; једна мрља на мермеру остала је као сведочанство његове пожуде.”

6 О вези између ове Илићеве песме са *Историјом природе* Плинија Старијег, затим делом *Љубави (Еротес)* Псеудо Лукијана и песмом *Младић, луд од љубави* француског песника Андре Шенијеа пише Драгана Вукићевић (2020: 113–127) у тексту „Варијације на тему: он љуби хладни кам”. Ауторка ова временски удаљена дела повезује управо преко легенде о Книдској Афродити, мотива љубави са каменом и типичним негативним реакцијама средине на понашање заљубљеног.

Остаје неизвесно да ли је аутор песме „Тибуло” био упознат са овом легендом, као и да ли је Венерина статуа из песме управо једна од репродукција Праксителове Венере, али у оба случаја истиче се живописност скулптуре, једног уметничког дела које помера границе између стварности и фикције, живог бића и уметности, с тим што код Илића нема физичког контакта са статуом.⁷ Доминира њена визуелна представа – екфраса, а не хаптика. Живо представљање и оживљавање уметничких дела има везе са циљем и смислом екфрасе, којом се Војислав Илић поново користи у овој песми. Захтев за живописношћу у опису већ код ретора Афтонија (1997: 17) формулисан је изразима попут: *hypotyposis*, *enargeia*, *sub oculos subiectio*. Захваљујући овим својствима, екфрастични поступак има такво дејство да чешће доводи до идентификације читаоца са песником који описује уместо са посматрачем који се налази пред визуелним уметничким делом (Bartsch, Elsner 2007: iii).⁸ Читалац ове песме захваљујући екфраси саосећа са младим Тибулом, несретно заљубљеним у хладни камен, али истовремено успева да га посматра с одређене дистанце захваљујући увођењу гласа народа, који сажаљева младог Римљанина због немогуће љубави.⁹ Маса не може да схвати младог Тибула који данима и ноћима стоји пред статуом опчињен њеном лепотом, а оно што Тибулу омогућава да свим чулима доживи лепоту вајарског дела можда је управо сензибилитет песника. Предраг Петровић (2020: 105) истиче да се ова песма може сматрати програмском јер тематизује песникову посвећеност лепоти и уметности, што је додатно истакнуто избором имена које упућује на римског лиричара из првог века пре нове ере, Албија Тибула. Основна тема овог дела, у складу са тим, јесте разматрање естетског дејства уметничког остварења. Тибуло није само заинтересовани пролазник, већ неко ко се страшно заљубљује у вајарску еманацију Венере, како истиче Радослав Ераковић (2019: 247), закључујући да однос између уметничког дела и публике представља суштину ове Илићеве песме.

У претходним Илићевим песмама присутно је, дакле, конкретно (стварно или измишљено) уметничко дело које је предмет посматрања (Ниобина скулптура и Венерина статуа) и у његовом описивању песник се користи екфрасом. Међутим, екфраса као поступак присутна је и у случајевима када не постоји конкретан објекат посматрања, конкретно уметничко дело, као што је то био случај

7 „У Илићевој песми нема ни трага од експлицитне чулности. Не фикционализује се пожуа, нити физички контакт. Његов љубавник је песник заљубљен у лепоту. Младић који воли кип и песник заљубљен у лепоту се спајају у једно лице. Све је у естетској синестезији ужитка; Венера рођена у камену, рађа се у оку, а онда и у речи. Камен се судара са стихом – материјалност стене, с флуидношћу језика. Лепота Тибула је управо у том судару – чврсто, вечно, заустављеног са трошним, изговореним и прошлим; синестезији слике (поглед), додира (скулптура), речи (песма), спајање дела, творца, песника, вајара.” (Вукићевић 2020: 121)

8 “Murray Krieger has argued of *enargeia*, the quality of vividness, that it can spur a confusion of subjectivities between the poet/describer and the reader/hearer, the latter becoming so enthralled by the image that he identifies with the describing poet rather than with an external spectator in front of a visual scene.” (Bartsch, Elsner 2007: iii)

9 Драгана Вукићевић (2020: 122) пише о овој драми погледа: „Код Илића пробуђени град је и пробуђен поглед – ‘младић који гледа’ открива се погледу Римљана попут стауте. Он је попут кипа који се посматра – ‘Несрећни Тибуло’. Смењују се фокализаторске инстанце по принципу кинеских кутија или руских бабушки: Венеру гледа младић, Римљани гледају младића који гледа Венеру која за њих, остаје и даље попут саиског кипа, са велом који крије разорну истину лепоте. Иако делује да је кип опажен – управо обрнуто, сви су у пауковој мрежи каменог погледа – скулптуре; нага богиње ‘без моћи да види’ заправо ‘присваја погледе’: прво Тибулов који је гледа, а онда и погледе Римљана који гледају Тибула који гледа њу.”

и у антици.¹⁰ Управо то је случај са песмом „Мраморни убица”, која приказује настанак и оживљавање једног уметничког дела у тренутку смрти аутора.

Ову песму одликује изразита фабулативност, па можемо говорити о присуству неприродног наратива (*unnatural narrative*) (Албер 2013). Под неприродним наративом подразумева се наратив који нарушава законе физике и логике, представљајући нараторе, карактере, просторне или временске одреднице које не би могле постојати у стварности, помешане истовремено са одговарајућим, „природним” реалијама (Албер 2013).¹¹ У том контексту и ова песма осликава један неприродан наратив – оживљавање скулптуре, реалног вајарског дела које фантастично (неприродно) проговара и исисава живот из овог творца.

Стихови песме приказују судбину вајара који као сиромашни скулптор током дана гони глад мукотрпним радом, а ноћи проводи са свирачима и скитницама, пијући по забаченим крчмама Рима. Горан Миленковић (2010: 14) истиче да Рим у овој Илићевој песми представља само „позорницу Силвијеве маргиналности, која је у симболичком смислу паралелна маргиналности Силвијеве свести – он живи на граници себе, у сталној и безуспешној потрази за потпуним собом”. У сумрак једне ноћи сиромашни вајар улази у стару капелу на вечерњу службу и пред црквеним олтаром опажа прелепу и тајанствену жену са плавим, сузним очима:

„Са црним дугачким велом, клечаше некаква жена.
Плаве и сузне очи она је подигла горе,
Кô бели анђо туге. Свилена одећа њена
У складним борама својим падаше на поду доле,
А њене скрштене руке бежаху до пола голе” (Илић 1968: 43–44).

Представа жене која се моли пред олтаром изражена је поново екфрасом, захваљујући којој се сугерише оностраност њене појаве и на тај начин се припрема увиђење неприродног наратива у до тада природни (логични) свет. У њеном опису доминирају еротски мотиви – црни вео у контрасту са њено белом кожом, свилена одора која оцртава контуре савршеног тела, као и полуоткривене руке. Силвије који је посматра је уметник и младић, његов поглед заражен је еросом, па се и однос између њих манифестује у извесном треперењу ероса:

„Дело Силвијеве уметности није само камена представа, већ је то представа жене. Источник њеног бића је уметник, који је такође и младић, биће страсти. Заједно, у игри која се састоји од мена тишине и говора, они бивају носиоци одређеног типа љубавног дискурса.” (Миленковић 2010: 19)

Отуд долази и Силвијева опчињеност и опседнутост младом женом, која нестаје без трага. Живописност њене слике је толика да се осећа емотивни набој који обузима Силвија и који се испољава и кроз његово драмско трагање за том женом. Њена појава обузима младог вајара, чиме се сугерише да се иза његове опседнутости крије трагање за неком скривеном поруком. Након сусрета у цркви Силвије јаче него икада осећа тескобу живота:

10 “Here, in the modern English corpus, by contrast with antiquity, ekphrasis constantly points to the real work of art [...]. In antiquity [...] it seems the descriptions need not have a real referent but rather an imagined one, evoked for the rhetorical effects of the moment.” (Bartsch, Elsner 2007: iv)

11 “An unnatural narrative violates physical laws, logical principles, or standard anthropomorphic limitations of knowledge by representing storytelling scenarios, narrators, characters, temporalities, or spaces that could not exist in the actual world. However, narratives are never wholly unnatural; they typically contain ‘natural’ elements (based on real-world parameters) and unnatural components at the same time” (Alber 2013).

„Силвије од ове ноћи сто пута осети јаче
Сву путош живота бедног и ништавила свога” (Илић 1968: 44).

Бесмисао и бол осећају се јаче након додира са нечим што је присуство вишег света – када то што је више и боље нестане, јад и беда свакодневице се појачавају. Силина емоција изражена је кроз креативни набој, па Силвије почиње бесомучно да ради на једној скулптури. Радње и појаве, једна за другом, претварају се у слике и облике који се смењују све док скулптура не оживи на крају песме. Оног тренутка када завршава своје уметничко дело, у тами ноћи, скулптура оживљава, силази са свог постоља, приближава му се и проговара. Тада неприродни наратив успоставља доминацију у песми – нелогичности неприродних наратива често представљају модификовање (или наставак) већ постојећих наративних концепција (Албер 2013).¹² Војислав Илић користи се поступком екфрасе у овој песми, између осталог, како би дочарао прелазак са природног на неприродни наратив.

У свом монологу скулптура открива сопствени идентитет – она је идеал који је од детињства живео скривен у души уметника и који му се једном указао пред црквеним олтаром. То је тајанствена жена чија је појава прогонила младог вајара. Сам Силвије не може проговорити о сопственој судбини, зато о њему мора проговорити други глас у песми, који припада мраморној статуи и који зна више од сопственог творца.¹³ „Укидање приказивости Илићевих кипова као ликовних представа врши се кроз њихову наративну приказивост” (Миленковић 2010: 18), што је у складу са природом екфрасе која персонификацијом „чини да неме ствари проговоре” (Миленковић 2010: 18).

Након разјашњена о сопственом идентитету скулптура најављује смрт своје творцу:

„Твој живот рад мени беше. И ти ћеш умрети сада,
Јер ја сам чаробни лептир, а ти си чаура био.
Јест, ти ћеш умрети сада... Сав позив живота твога
Свршен је с рађањем мојим, по вољи самог бога” (Илић 1968: 44).

У овим стиховима открива се да смисао живота уметника бива испуњен оног тренутка када се створи велико уметничко дело. Силвије нема зашто да живи након завршетка скулптуре, која га убија:

„И страшна, мраморна жена рашири камене руке
И притиште га силно. На усне његове младе
Она ледене усне приљуби безумно, страсно,
И душу његову испи. Силвије на земљу паде,
И рука суморне смрти дотаче његове веће,
А дивна статуа мирно на своје подножје пође” (Илић 1968: 45).

¹² “The represented impossibilities in unnatural narratives often lead to modifications or extensions of existing narratological conceptions of storytelling situations, narrators, characters, time, or space.” (Alber 2013)

¹³ Онеобичени глас наратора, такође, представља једну од типичних одлика неприродних наратива: “Firstly, in unnatural narratives, the narrator can be an impossibly eloquent child, a baby without a brain, a female breast, an animal, or a tree. In other cases, the narrator has already died or is still unborn. Further impossibilities concern the telepathic first-person narrator (see Nielsen 2004, 2013; Heinze 2008); you-narratives; and we-narratives in which the ‘we’ comprises the minds of people who have lived over a period of one thousand years (see also Richardson 2006; Alber et al. 2012). Secondly, in unnatural narratives, characters can be half-human, half-animal or speaking corpses. Also, they may transform into other entities, or they can exist in numerous co-existing but incompatible variants (see also Iversen 2013)” (Alber 2013).

Смрт уметника је изразито поетична – преко страсног пољупца исисава се душа, есенција бића, и Силвије губи свој живот: „Тако Силвије од своје прве младости у себи носи идеал којем недвосмислено тежи. Ако је реализацији дела посвећен читав живот, гласи претпостављена формула, онда је оно реализовано једнако смрти” (Миленковић 2010: 24). Тренутак у којем Силвије умире јесте тренутак у којем започиње живот скулптуре, живот људског бића јесте жртва која мора бити поднета да би дошло до оживљавања уметничког дела.¹⁴

Екфраса омогућава да се песништво дефинише као сликарство речима, а дешавања у песми изражена су кроз слике, филм који се одиграва пред очима читаоца-гледаоца, откривајући нешто о идентитету самог аутора. Ослањајући се на екфрастични поступак, песник продире у суштину скулптура које посматра (или које ствара) кроз детаље који су пунозначни и који су део скривене целине и хармоније. Тако у песми „Ниоба” до изражаја долази жеља да се проникне у естетски смисао Ниобине скулптуре, у песми „Тибуло” лепота вајарског дела дочарана је кроз сензибилитет песника заљубљеног у камен, док песма „Мраморни убица” тематизује однос између уметника и уметничког дела које оживљава и убија свог аутора. Разматране особине ових Илићевих песама упућују на промишљање односа између ствараоца и уметничког дела у његовој поезији, а разноврсни видови естетског дејства уметничког дела показују се као конституишући део уметничког идентитета овог песника. Дескрипција стварног или измишљеног дела вајарске уметности посредством речи, упућује на естетско искуство које постаје (и остаје) само по себи циљ у поезији Војислава Илића.

Литература

- Албер 2013: J. Alber, Unnatural Narrative, Paragraph 10, in: Hühn, Peter et al. (eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg: Hamburg University, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unnatural-narrative>, 13. 9. 2020.
- Афтоније 1997: Р. Афтоније, *Проувнаσματα*, Нови Сад: Матица српска.
- Бартш, Елснер 2007: S. Bartsch, J. Elsner, Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis, *Classical Philology*, Vol. 102, No. 1, i–vi.
- Вукићевић 2020: Д. Вукићевић, Варијације на тему: *Он љуби хладни кам, Војислав Илић и рађање модерне српске поезије*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 113–127.
- Ераковић 2019: Р. Ераковић, *Дневник читалачких искушења*, Нови Сад: Матица српска.
- Иванић 2011: Д. Иванић, *Ка џенези српске поезије*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Илић 1968: В. Илић, *Песме*, Београд: Просвета.
- Јелачић Србуљ 2007: В. Јелачић Србуљ, *Rhetorike techne: Реџоричка вештина кроз реџоричке вежбе*, Београд: Rhetorike techne; Нови Сад: Артпринт.
- Миленковић 2010: Г. Миленковић, *Огледи о самосвесности књижевности*, Београд: Алтера.
- Недић 1969: Љ. Недић, *Сјудије из српске књижевности*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга.
- Петровић 2020: П. Петровић, Уметност као инспирација у поезији Војислава Илића, *Војислав Илић и рађање модерне српске поезије*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 99–112.

¹⁴ „Изгледа да говорити, у потпуности, екфрастички говорити, значи и то да у потпуности мора да се буде.” (Миленковић 2010: 25)

Плиније 2015: Плиније Старији, *Историја природе*, Београд: Досије.

Срејовић, Цермановић 1987: Д. Срејовић, А. Цермановић Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга.

AN ARTIST IN FRONT OF THE SCULPTURE: EKPHRASIS IN THE POETRY OF VOJISLAV ILIĆ

Summary

The paper researches the notion of image and sculpture in the poetry of Vojislav Ilić, discussing the meaning of art, the role of an artist and his attitude toward an artistic work in Ilić's poetry. Special emphasis is laid on interpretation of three poems that are interconnected with ancient motifs and that represent an artist in front of a sculpture. Poem „Niobe” expresses the perception of a sculpture as of an artist's child, while the poem „Tibullus” is based on the common erotic motif of love with the stone and it shows the relation between the recipient and the work of art. The third poem, „Marble Killer”, shows a sculpture that comes to life and describes the moment of creation of the artwork as the moment of the death of an artist. This paper researches the importance of *ekphrasis* (verbal description of a visual work of art), explaining the term *ekphrastic poem* in the poetry of Vojislav Ilić – poems become images made of words.

Keywords: image, identity, sculpture, poetry, self-awareness, ekphrasis, art, literature

Ana D. Kozic

Мариора Т. Сфера¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ТРАГАЊЕ ЗА ЕТНИЧКИМ ИДЕНТИТЕТОМ У ПЕСНИЧКОМ ДЕЛУ ЈОНА МИЛОША

Војвођанско поднебље је свет у малом, у којем његове књижевности стреме ка концепту светске књижевности. Њено лице окренуто је универзалности упознавања и зближавања, указујући, притом, на срећне односе и узорке етноса, нације, језика и културе. Један од припадника румунске књижевности који је желео промене, како би румунска књижевност у Војводини ишла убрзаним кораком, раме уз раме са светском књижевношћу, био је Јон Милош, песник, преводилац, филозоф, есејиста, препознатљив у сва три литерарна простора (српски, румунски, шведски) која су дефинисана судбином. Он припада уметницима писане или изговорене речи који су успели да пређу лингвистичку границу и тако постану универзални у свом стваралаштву. Писао је и преводио на четири језика: румунском, српском, шведском и француском. Јон Милош јесте јединствен из разлога што долази из једног румунско-српског села (Сутјеска) из Војводине и постаје један од највећих преводилаца румунске књижевности на шведском језику. Захваљујући својим преводима, изградио је мост повезаности Балканског и Скандинавског полуострва, његова снага лежи управо у судбини трагања за идентитетом, изгубљеним на раскршћу трију земаља: Србије, Румуније и Шведске.

Кључне речи: етнички идентитет, румунска књижевност из Војводине, Јон Милош

„За процес природног тока румунске поезије према лиману универзалности, Јон Милош представља један од потпорних стубова, с његовим индивидуализмом и моћима. Не знам колико би његова поезија била природна у омотачу неке стране поезије, српске, на пример, али у румунском језику она има призвук оностраног, тачније речено, дубљег од природног” Мирча Томуш, 1993.

У послератном периоду, у погодној културној и друштвеној клими, поезија, као и целокупна књижевност војвођанских Румуна доживљава своје истинско рођење, градећи своју самосвест и историју. Путања румунске поезије у Војводини почиње 1945. године а већ 1946. године достиже најзначајнији тренутак у једном дану: оснивање књижевног круга *Лумина (Свешлост)*, 11. августа 1947. године, у селу Куштиљ, код Вршца, а истога дана, покретање часописа *Лумина*. Имајући на уму традицију песништва које се ствара и у матичном народу и у Војводини, песници траже и успостављају везе у духовном сучељавању двају песничких искустава: српског (југословенског) и румунског, као посредници који ојачавају смисао стваралачког опредељења. Користе се културне баштине двеју књижевности, у духовном садејству и узајамној повезаности, као што се свуда у

1 sfera.mariora@gmail.com

свету рефлектују књижевни утицаји. Од друге половине 20. века наовамо румунска поезија у Војводини бележи суштински и буран преображај, а значајна дела неких писаца нуде занимљив увид у ново књижевно раздобље. Опште обележје песничког стваралаштва је самосвојност, а не припадност школама и групацијама. У непрестаном отварању и обнављању, од првих послератних година и првих активистичких и ангажованих песама, па до неосимболистичких, неоромантичарских, надреалистичких, песништво војвођанских Румуна означава млад пут, различитих и разноврсних извора, који се умножавају геометријском прогресијом, отвореном за будућност: „песништво Румуна у Војводини, створено на матерњем језику [...] је по изразу и продуктивном дослуду са светским струјањима и с незаобилазним и видним местом чак и у најстрожем прегледу поетских остварења на тадашњем југословенском културном тлу” (Аћин 1983: 93).

Како би се румунска књижевност боље упознала, потребно је ближе

„представљање духовних, културних и идентитетских аспеката Румуна у Србији које укључују, с једне стране, наглашавање традиционалних елемената који дефинишу њихову културну судбину и, с друге стране, велики напор за синхронизовањем, модернизовањем и превазилажењем локалних вредности и прелазак у шири аксиолошки простор, залагањем и стварањем аутора који су својом индивидуалном судбином оставили траг у румунском културном простору Војводине” (Ристин 2011: 192).

Шездесетих година прошлог века у румунској књижевности из Војводине, када је дошло до дубоких неслагања између припадника традиционалистичког покрета и младих песника, присталица модернизма, дошло се и до буквалног напуштања румунске књижевности и прихватање језика и писма другог народа, тако, велики југословенски песник Васко Попа (*Vasile Popa*), по националности Румун из Гребенца, село надомак Беле Цркве, након стварања на румунском језику, почиње писати само на српском језику, песникиња Флорика Штефан (*Florica Ștefan*), пореклом из Локава надомак Алибунара, почиње да пише на српском а песник Јон Милош на шведском. Први талас писаца писао је идеолошки ангажовану књижевност под утицајем социјалистичког реализма. Несугласице након објављивања чланка *Шта нам је чиниши?* (1957), аутора Јона Милоша, подстакле су напуштање старих шаблона писања и прихватање промена у песничком дискурсу: „Дошло је време напуштања поезије која ништа не казује, која је препуна баналности, лишена лирских израза” (Поповић 2016: 55).

Јон Милош (1930) један је од познатијих румунских писаца из Војводине који је желео промене, како би румунска књижевност у Војводини ишла убрзаним корак, раме уз раме са светском књижевношћу. Он је био песник, преводилац, филозоф, есејиста, препознатљив у сва три литерарна простора (српски, румунски, шведски) која су дефинисана судбином, он остаје у основи румунски али истовремено и шведски песник. Он припада уметницима писане или изговорене речи који су успели да пређу лингвистичку границу и тако постане универзалан у свом стваралаштву: „он је писац који поседује сопствену филозофију, која се базира на богатом искуству акумулираном из статуса мањине и егзила” (Агаче 2010: 168).

Писао је и преводио на четири језика: румунски, српски, шведски и француски. Јон Милош јесте јединствен из разлога што долази из једног румунско-српског села (Сутјеска) из Војводине и постаје један од највећих преводилаца румунске књижевности на шведском језику. Захваљујући својим преводима, изградио је мост повезаности балканског и скандинавског полуострва, његова снага лежи управо у судбини трагања за идентитетом изгубљеним на раскршћу три земље: Србије, Румуније и Шведске. У свом целокупном стваралаштву по-

ставио је изнад свега румунски језик као матерњи језик, своје корене, очување идентитета, начин свог бивствовања и размишљања са друге стране границе и лингвистичких препрека или пак невидљивих географских баријера. Усамљеник са необичним уметничким сензибилитетом, песник-философ који мисли, пише и преводи у погледу универзалности, концентрише своје песничке изразе у формулама изузетне лепоте и дубине концептуалног језика.

О песничком делу Јона Милоша писали су многобројни румунски књижевни историчари и критичари, али у Војводини је изостављен из више историја румунске књижевности. Разлози су били разни, али први и највећи је тај што је оштро критиковао традиционализам и пледирао за прихватање модерних схватања у књижевности, по узору на румунску књижевност из Румуније, због чега је дошао у велики сукоб са генерацијом традиционалиста, што се рефлектовало и на његов приватни живот. То резултује његовим одласком из земље, где се никада више није вратио. Био је именован као „непријатељ народа, антикомуниста, забрањиван у свим публикацијама на румунском језику у југословенском Банату” (Агаче 2010: 138). Убрзо се сели у Шведску, где се прилагођава веома тешко, веома ретко записује своје песме а и Румунију посећује тек после десетак година, када ће и успоставити дубље везе са својом матичном државом, док се у српски Банат вратио тек после 27 година. Објављује у Румунији више збирки песама и преводе најзначајнијих румунских песника на шведски језик. Постаје најпознатији преводилац румунске књижевности на скандинавски језик, због чега је био више пута одликован од стране румунских власти и удружења. Његово осећање припадности румунском народу никада није ишчезло, туга за родним крајем и осећање губитка идентитета прожимају се у целом његовом стваралаштву. Академик Михај Ђимпој (2002: 17) је у својој књизи *Кришике* изјавио да се Милош декларисхе „Румуном који има три државе” и да је „занимљиво бити вишејезичан и мултикултуралан због изузетне способности асимилирања културних вредности и језика са подручја у којима је живео”.

Његово дело је импресивно, оно садржи 30 књига на румунском, 4 на шведском, 4 на српском, 2 на енглеском и по 1 на македонском и персијском језику. Његове песме су укључене у важне антологије као и у средњошколске уџбенике у Шведској. Треба напоменути да је објавио више од 20 књига превода са румунског на шведски, 24 књиге превода писаца бивше Југославије на шведски и око 15 књига преведених са шведског на друге језике. У литератури која је консултована пронашли смо да се његово стваралаштво приказује највише у контексту румунске књижевности у Војводини, ређе се може видети хоризонтално сагледавање дела Јона Милоша у циљу проналажења карактеристика које описују песничко трагање за сопственим идентитетом. Нису сви историчари књижевности уврстили Јона Милоша у контекст румунске књижевности на овим просторима. Интересантно је да поједини историчари нису ни сматрали да Јон Милош припада румунској књижевности у Војводини већ румунској уопште или пак шведској. Тако, књижевни историчари и теоретичари сматрали су Милоша преводиоцем или румунским модерним песником из Румуније, писцем без отаџбине, аутоегзилованим песником, родом из Баната итд. Један од првих историчара румунске књижевности, Штефан Н. Попа (1997) сматра да је Милош песник езила. С друге стране, књижевна критика у Шведској је похвалила преведену поезију на шведски од стране Јона Милоша као првог који је превео румунске класике на шведски језик (Барбу, Чиобану 2013: 130). „Он се тако ангажује у активност промовисања прекограничне културе и румунске књижевности, занемаривши

сопствено дело, радећи на изградњи 'мостова културе' између севера и источно-јужне Европе" (Барбу, Чиобану 2013: 140).

О Јону Милошу се није много писало, постоје неколико студија аутора Катинке Агаке које описују у великом делу живот и дело песника и преводиоца Јона Милоша. У појединим историјама књижевности се може наћи као румунски песник и преводилац, а у неким једва да се спомиње.

Јон Милош је рођен у Србији 1930. године у румунској породици у мешовитом српско-румунском селу Сутјеска, надамак Зрењанина, у Војводини. Школовао се у Вршцу, Београду (где је дипломирао на Филозофском факултету) и Паризу (студије филологије на Сорбони, где је завршио *Ecole des Hautes Etudes*). Овде је упознао неколико великих личности румунске културе у егзилу: Емила Сиорана (*Emil Cioran*), Мирчу Елијадеа (*Mircea Eliade*), Константина Бранкушија (*Constantin Brâncuși*), Ежена Јонеска (*Eugene Ionesco*), Винтила Хорије (*Vintilă Horia*) итд. (Агаче 2011: 35). Од 1959. године живео је у Шведској све до 2015. Године, када је преминуо. Имао је 85 година. Умро је усамљен у старачком дому у Шведској, где је, нажалост, и сахрањен а његова је последња жеља била да буде сахрањен у родном месту, где је и одрастао. Та последња жеља му није испуњена.

У Војводини објављује збирку песама тек после 41 године у издавачкој кући *Либеришаиша* из Панчева (Ристин 2011: 195), а у Румунији више збирки песама и преводе најзначајнијих румунских песника на шведски језик. Постаје најпознатији преводилац румунске књижевности на овом скандинавском језику, због чега је био више пута одликован од стране румунских власти и удружења (награда Луђијан Блага, награда Савеза књижевника Румуније а између осталог је и почасни члан Савеза књижевника Румуније). Његово осећање припадности румунском народу никада није ишчезло, туга за родним крајем и осећање губитка идентитета прожимају се у целом његовом стваралаштву.

Јон Милош је јединствена стваралачка личност зато што пише на три а преводи поезију са и на четири језика: румунски (матерњи), српски (отаџбински), шведски (животни) и француски (за све пријатеље у свету). На српском језику објавио је збирке песама *Семе* (1978) и *Од данас до суштра* (1986), а на македонском *Тако умире време* (1988). Такође је објавио и збирку песама за децу на српском језику *Под сунцем* (1995). На румунском је објавио следеће збирке песама: *Miguri (Пуњољци)* 1953. у Вршцу, потом *Eterna auroră (Вечна зора)* у Букурешту 1977, *Tauri și melci (Бикови и ђужеви)* у Клужу 1982, *Nunți boreale (Поларне свадбе)* у Букурешту 1984, *Invitație la o masă de ape (Позив за сјео са водама)* 1985. у Клужу, *Raze și fulgi (Зраци и пуњољци)* у Стокхолму 1985, *Ouiă căzute din cuib (Јаја из гнезда испала)* у Стокхолму исте године, *Aturgul frunzelor (Сумрак лишћа)* 1993. у Клужу, *Iubire și alte iubiri (Љубав и друге љубави)* 1993. у Јашију, *Rădăcinile focului (Корен ватре)* у Новом Саду 1994, у виду поетског избора из опуса на румунском језику. На шведском је објавио четири збирке: *Семе* (1978), *На четири језика* (1990), *За Сјолом ћушања* (1993) и *Године* (1995). Његова је велика заслуга што је сачинио и превео на шведски језик *Анџолођију крајике српске прозе* 1989. и што је превео прозу Миодрага Булатовића, прозу и драму Милорада Павића, поезију Адама Пуслотића итд. Године 1994. објављује на шведском језику *Анџолођију српске поезије*.

Јон Милош је превео и читав низ класика и савремених писаца са румунског, македонског и словеначког на шведски језик, као и са шведског на српски језик међу којима и оне веома значајне: Михај Еминеску (*Mihai Eminescu*), Емил Сиоран (*Emil Cioran*), Ђео Богза (*Geo Bogza*), Тудор Аргеџи (*Tudor Arghezi*), Луђи-

јан Блага (*Lucian Blaga*), Ђорђе Баковија (*George Bacovia*), Марин Сореску (*Marin Sorescu*), Мирча Динеску (*Mircea Dinescu*), Блаже Конески, Весна Парун, Славко Михалић, Дане Зајц, Томаж Шаламун, као и Артур Лундквит, Ласе Седерберг, Ларс Густафсон итд. Објавио је и *Анџологију савремене шведске прозе и поезије* (1987), у Букурешту, *Анџологију савремене шведске поезије* (1988) у Скопљу и *Поларно сунце – анџологију шведске поезије и прозе* (1988) у Крушевцу. Под симболичким називом *Песме боје дуге*, Милош је објавио у свом избору и у преводу на шведски језик (1990) *Анџологију поезије свих народа и народности Југославије*.

На основу чланака у колективним зборницима и румунским књижевним часописима из Румуније и Србије, као и колекцији часописа *Лумина и Либерџа-џеа*, лако се може пратити превирање између традиционалиста и модерниста, са освртом на стваралаштво Јона Милоша, на промене у схватању идентитета посредством синхроне анализе његовог песничког опуса. Средиште опуса Јона Милоша јесте његова постојбина, Банат, а његово полазиште за тумачење идентитета усмерено је на песникову судбину да говори мањинским језиком, у којем се није могао афирмисати, и трагање за новим идентитетом (песников егзил), не у већинској култури – српској (као што је то урадио Васко Попа и Флорика Штефан) већ у скандинавском културном простору, где је пронашао свој нови идентитет. Песниково вечно трагање за идентитетом проналази у враћању идентитета и његово поновно афирмисање у румунској књижевности, ван граница свог родног Баната. Ако анализирамо дело Јона Милоша, наилазимо на песме у којима носталгично описује свој родни крај и упознавање са новом околином, далеко од своје куће и од његове родбине, од људи с којима је растао. Ту можемо препознати моменат када губи свој идентитет, преласком не само физички у другу земљу већ и у књижевном смислу, јер у Шведској проналази свој нови идентитет, где песник упознаје скандинавску средину, језик и менталитет људи. Бежећи из једног језика у други, Јон Милош на том путу остаје дубоко веран себи, свом напаћеном песничком бићу и мешавини култура и народа. Песма „Изгнанство” из *Јаја из гнезда испала* описује реално тадашње стање песника:

„Ти ниси од наших / Каза ми човек са левице / Немаш корена / Ко није с нама / Гори је од фашиста / И избаци ме из земље / Као непријатеља народа и радничке класе. / Ти ниси од наших / Рече ми човек са деснице / Немаш корена / Ко није с нама / Гори је од комуниста / И избаци ме напоље из куће / Као душманина света и богатог живота. / Ти ниси од наших / Казаше ми гласови и златних снага / Немаш корена / Ко није с нама / Гори је од друмског разбојника / И отераше ме од трпезе / Као непријатеља среће и будућег света.” (Милош 1995)

Ако пак желимо да анализирамо опус Јона Милоша у контексту румунског егзила, песниковог (ауто)егзила, са сигурношћу можемо поделити његово дело на:

- збирке песама објављене на румунском у Србији, што се може ставити под губитак идентитета;
- збирке песама објављене на шведском – трагање за новим идентитетом;
- збирке песама објављене у Румунији – поново проналажење двоструког идентитета у румунској књижевности у Румунији (ван простора румунске књижевности из Војводине) и шведској књижевности.

Оваква подела песничког дела Јона Милоша је веома значајна јер тако можемо направити и преглед румунске књижевности и културе на скандинавском културном простору. Јон Милош би сада био медијатор између румунске и шведске књижевности.

Трагање за етничким идентитетом у песничком делу Јона Милоша огледало би се у неколико битних сегмената, које бисмо овде навели без њихове шире анализе. То су иначе и главне теме песничког дела Јона Милоша: основне ознаке идентитета са Милошеве тачке гледишта; реч као егзистенцијална основа у румунској књижевности у Војводини; песникова борба за модернизацију румунске књижевности у Војводини; сукоб Јона Милоша са традиционалистима; проналажење ероса у песниковом опусу; хладноћа/зима као један од основних симбола идентитета тог поднебља и други скандинавски песнички мотиви; језик и његов значај за књижевни идентитет и стварање новог идентитета у егзилу; различите визије Баната у делу Јона Милоша и утицај шведске културе и традиције на формирање новог песниковог идентитета. Све ове теме нам јасније приказују румунску књижевност у контексту румунске књижевности уопште али и о препознавању јединствених тема које је донео Јон Милош кроз своје дело. Велики утицај скандинавске културе и књижевности на његово дело, самим тим и на румунску књижевност из Војводине, чини је јединственом и интересантнијом за истраживање. Поезија Јона Милоша се конституише слојевито и поставља изнад свега идеју љубави и поимања човека у везу са његовим настојањима да се оствари и према истини. Песничко стање је медитативно, стварајући увек утисак спонтаности, природног... Јон Милош је песник у светлости: нескривен, великодушан, смео, који придоноси сагледавању истинске слике света. Његове песме као да су сневане и написане после буђења у којима се вечно трага за изгубљеним идентитетом.

Литература

- Аћин 1983: Ј. Аћин, Поговор, *Појодне у граду. Анџолоџија песама војвођанских Румуна*, Вршац: КОВ.
- Агаче 2010: С. Agache, *Literatura română din Voivodina*. Panciova: Editura Libertatea.
- Агаче 2011: С. Agache, *Ion Miloș – Viața și opera*, București, Editura Academiei Române.
- Барбу, Чиобану 2013: V. Barbu, N. Ciobanu, *65 de ani de beletristică (1947-2012)*, Panciova: Editura Libertatea.
- Сорсеа 2014: F. Corcea, *Scriitorii români din Serbi*, Craiova: Editura MJM.
- Дан 2010: М. Dan, *Construcția și deconstrucția canonului identitar*, Panciova: Editura Libertatea.
- Милош 1995: Ј. Милош, *Овигује на леденом бреџу*, превоо Адам Пуслојић, Београд: Апостроф.
- Поповић 2016: V. Popović, *Opinii și reflecții. II*, Panciova: Editura Libertatea.
- Попа 1997: Ș. Popa, *O istorie a literaturii române din Voivodina*. Panciova: Editura Libertatea.
- Ристин 2011: D. Ristin, *Repere ale spiritualității românești de peste hotare: Ion Miloș, у: Romanoslavica*, vol. XLVII, бр.1.
- Бимпои 2002: М. Cimpoi, *Critice*, Craiova: Fundația „Scrisul Românesc”.

THE SEARCH FOR ETHNIC IDENTITY IN THE POETIC OPUS OF JON MILOŠ

Summary

Vojvodina's climate is a small world in which his literature strives for the concept of world literature. Her face is turned to the universality of getting to know each other and getting closer, pointing out, at the same time, happy relationships and patterns of ethnicity, nation, language and culture. One of the members of Romanian literature who wanted changes, so that Romanian literature in Vojvodina could go at an accelerated pace, side by side with world literature, was Jon Milos, poet, translator, philosopher, essayist, recognizable in all three literary spaces (Serbian, Romanian, Swedish) which are defined by destiny. He belongs to the artists of the written or spoken word who managed to cross the linguistic border and thus become universal in their work. He wrote and translated in four languages: Romanian, Serbian, Swedish and French. Jon Milos is unique because he comes from a Romanian-Serbian village (Sutjeska) in Vojvodina and becomes one of the greatest translators of Romanian literature into Swedish.

Thanks to his translations, he built a bridge connecting the Balkan and Scandinavian peninsulas, his strength lies precisely in the fate of the search for identity, lost at the crossroads of three countries: Serbia, Romania and Sweden.

Keywords: ethnic identity, Romanian literature from Vojvodina, Jon Miloš

Mariora T. Sfera

Јелена Ђ. Весковић¹
 Јелена М. Тодоровић Васић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

СИМБОЛИЧКИ ОБРАСЦИ У ПОЕМИ „КАД ДОЂЕШ У БИЛО КОЈИ ГРАД” МАТИЈЕ БЕЋКОВИЋА

Предмет рада су митски и симболички образци којима песник Матија Бећковић представља трагање за идејом љубави у поеми „Кад дођеш у било који град”. Настојаћемо предочити сложени процес унутрашњег досезања тананих слојева душе и ума којима се поима живот, његов смисао и пролазност. Посебна пажња ће бити посвећена митским образцима којима се песник користи, као што је пут – који говори о својеврсној иницијацији лирског субјекта, чији циљ треба да буде доживљавање љубави, а самим тим и постојања. Истовремено, пут води до конкретног, именованог града, Ваљево, преплићући се са симболима горе, воде, далеког Кавказа или Јерусалима. До конкретизације долази у представљању драге, која је, иако именована, означена као одсутност, она је идеална драга попут оне у ренесансним сонетима. Циљ рада је предочавање симболичке везе љубави и њене суштине са идејом о пролазности живота.

Кључне речи: поезија, Матија Бећковић, град, драга, пут, долазак

*Реци јој: „Госпо, срце је његово
 иако сјамене вере
 да све му мисли у њој беху њре:
 одмах ваи постоа, и то је веров’о”*

*Амор то о њој каза: „Да л’ с’вар смрт’ина
 може биш иако њријат’ина и чис’та?”*

Данте Алигијери Нови животи

Матија Бећковић се користи себи својственим симболима и поетским образцима пишући поему „Кад дођеш у било који град”, чије је писање завршено 1999. године, убрзо након Верине смрти. Песник је очигледно писао аутобиографски о граду у који се долази, који је *сасвим случајно* Ваљево и то путем који се морало проћи кад се крене *случајно* из Вељег Дубоког. Вера Павладољска, којој је посвећена и истоимена поема, прерано је преминула песниковом драгом за којом и жали у поеми „Кад дођеш у било који град”. Песнички тон којим се исповеда превасходно чежња за мртвом драгом обухвата причу о пресељењу, проналаску себе, саживљавању и судбини. Поема „Кад дођеш у било који град”, иако садржи устаљене мотиве и симболе, понављања лексема или читавих стихова, строфа, како је код Бећковића и обичај, нови је увид у свет лирског субјекта и његову перцепцију свакодневице. Промена до које долази или, боље речено, суноврат који се доживљава губитком драге приморавља лирског субјекта да ретроспективно обнавља сећања како би изнова проживео или осетио. Наведени облик сећања и захтева репетицију појединих лексема или стихова, који добијају форму мантре, а самим тим читава поема поред исповедног тона задобија молитвени.

¹ jeca.veska@gmail.com

Поема у теоријском смислу у српској књижевности од романтизма надаље има широко и разнолико значење, а самим тим и примену, при чему се као најчешћи аргументи наводе дужина текста и преплитање лирских и наративних сегмената (Поповић 2010: 81). Наведено одређење поеме је непрецизно и опште, а као такво подразумевало би многа дела која структурално или тематски не подсећају на романтичарску поему. У целокупном стваралаштву Матије Бећковића доминира елегични тон и инсистира се на личној исповести (Поповић 2010: 82), што је карактеристично и за његове поеме и наводи се као једна од примарних обележја његове поетике. Прецизније говорећи, Тања Поповић (2010: 82–83) дефинише Бећковићеву поему у књизи *Поема или модерни еп* на следећи начин:

„Структура стихова саткана је од непосредног разговорног идиома уноси лежеран и неформалан тон излагања, који донекле снижава првобитну узвишеност и патетичност епског тона, али с друге стране наговештава њену савремену отвореност ка неофицијелним, маргиналним дискурсима.”

Структурално посматрано, поема „Кад дођеш у било који град” је посебно захтевна за анализу, превасходно јер интерпункцијски знаци нису коришћени, а инсистира се на анафорском понављању стихова. Прва строфа поеме се понавља као последња, чиме се постиже циклична композиција, што ствара утисак херметичности поеме унутар ње саме, али и обнављања универзалности, што се додатно постиже употребом неодређености (неки, било који, ниоткуда...). Такође свака строфа започиње истим дистихом:

„Кад дођеш у било који град
А у било који град се долази врло касно”
(Бећковић 2003: 123)

осим друге строфе у којој је други стих *Одакле било* (Бећковић 2003: 123). Поред чињенице да је за Матију Бећковића понављање стихова карактеристично, треба истаћи да исто не утиче на оптерећеност текста поеме. Понављање наведеног дистиха се доживљава као обнављање почетака у смислу да је почетак увек исти, све полази и почиње у истом тренутку, тренутку сусрета или тренутку овоземаљског растанка са Вером Павладољском.

1. Симболи (не)присуства као искуства душе

У поеми „Кад дођеш у било који град” сам песник честим понављањима издваја кључне симболе поменуте поеме, али и целокупног свог стваралаштва. Истовремено, формира главна симболичка упоришта сопственог животног пута, чак и када се користи универзалним симболима на посебан начин их персонализује и надопуњује им значење. Примарни мотив је свакако ГРАД јер њиме и започиње поема, али се већ на почетку универзални мотив персонализује као град Ваљево. Први градови се приписују Каину, увек се симболички представљају у виду квадрата што упућује на стабилност (Шевалије, Гербран 2003: 245), као такви су места са потенцијалом да постану одраз грешног живота и пропасти човека, али и као коначно пронађено место мира и благостања. Случајно одабрани град се као такав уграђује у битисање лирског субјекта, постаје примарни сегмент његове егзистенције (Јовановић 2012: 300), одређује га као оног који јесте. Мотив града се градационо развија кроз читаву поему:

„Јер градови су увек далеко [...]”
Бећковић (2003: 124)

„Биће то једини град [...]” (Бећковић 2003: 124)

„У било којем граду [...]” (Бећковић 2003: 126)

што кулминира стихом „Јер постоји само један град” (Бећковић 2003: 128–129), који се понавља. Символ града се повезује и са материнским принципом, мајка штити и ограничава, у утроби носи децу онако како град зидинама чува своје становнике (Шевалије, Гербран 2003: 246), у контексту Бећковићеве поеме бива схваћен као универзални женски принцип, који се своди на лични доживљај смираја, благостања. Случајно одабран град, а затим именован као једини, готово да подсећа на сам мотив зачећа детета у мајчиној утроби, који је случајан спој неке жене и неког детета, а онда постаје једини могући (једне мајке и једног детета). Са тим у вези превасходно је схваћен као уточиште, место доласка и судбинског сусрета, коначног конституисања песника као таквог. Како Јунг (1987: 221) наводи: „Сам град симболише унутрашњу потпуност за којом су људи одвајкада трагали”. Попут тврђаве или храма, град бива схваћен као симболичка представа психичке целокупности, а као такав има пресудан значај за људе који му приступају (Јунг 1987: 248). Тај град није индустријска неман која прождире, а није ни кућа која штити, већ је место иницијације и исходиште, а као такав, он мора бити једини. Сматра се да је сусрет „пророковани”, а град „митски”, при чему се лик драге узноси ка небесима, чинећи да читава песничка визија иде у истом правцу, на горе (Радуловић 2012: 316).

Мотив ПУТА представља симболичку везу града и лирског субјекта и задобија значење ходочашћа, при чему је и сам субјект један од ходочасника (чему доприноси и напомена да започиње *обично у недељу* (Бећковић 2003: 124)). Путовање симболише „потрагу за истином, миром, бесмртношћу” (Шевалије, Гербран 2003: 761) представља исконску тежњу ка променом унутар бића самог, потребу за новим сазнањима и осећањима, а не само потребу за променом места (Шевалије, Гербран 2003: 763). Пут заузима значајно место у првом делу поеме јер претходи сусрету са Вером Павладољском која је симбол приспећа и смираја, љубавне луке и благостања. У том смислу и град добија нову симболику, како путовање лирског субјекта не води ка промени места, већ ка проналаску сопства и смисла, тако и град више није доживљен само као место, већ као иницијацијски сегмент. Како је у поеми наведено:

„Доћи ћеш путем којим си морао доћи

Који пре тебе није ни постојао

Него се с тобом родио

Да идеш својим путем [...]

На путу којим мораш ићи”

(Бећковић 2003: 123)

Поменути пут или путовање су „суђени”, створени у тренутку испуњења судбине, при чему се не поставља питање избора већ се напомиње да је след догађаја био неминован, тако је морало бити. Животни пут или судбина је позната свим религијама и увек је зависила само од бога који је и одређује и који је једини имао моћ да је мења (у античкој Грчкој чак ни Зевс није могао утицати на своју судбину, оно што су му суђаје испреле морало се обистинити).

Почетак друге строфе поеме се разликује од осталих баш због симбола пута који осцилира од напуштања куће до пристизања у Ваљево, где се стигло касно. Константно непосредно подсећање на време у смислу касног доласка упућује на пролазност колико и на конкретан касни сусрет са драгом, Вером, за шта се криви пут како је у поеми наведено: „Јер се дуго путује [...]” А свако путовање се

одужи” (Бећковић 2003: 124). „Корак који двоструко одјекује / твојим и батом још некога / ко с тобом путује” (Бећковић 2003: 125) захтева другог како би се сам потврдио, не разуме се као довољно да путем корача један. Кораци и бат припадају лирској јунакињи од које остаје само глас који је истовремено постао и унутарњи глас лирског субјекта (Јовановић 2012: 302). Јасно се упућује на смрт драге, а здружено корачање указује да наведена смрт није последњи суд, а ни „иницијацијско искушавање снаге” већ је то корачање „одрешења, самоодрицања и окајања” којим управља дух драге као вође, аниме (Јунг 1987: 154). Наведено објашњење биће директно предочено мотивом огледала, што се може сматрати градационим увођењем појма мртве драге у поему „Кад дођеш у било који град”.

Код Бећковића простор има значајну улогу, у поеми „Кад дођеш у било који град” постоји као строго прецизно одређење: „Рецимо у Ваљево / У Карађорђевој улици / Између Поште и Суда” (Бећковић 2003: 126), али и као апстракција „И неће бити ни једног места на земљу / Где те неће сачекати / Ни огледала у којем је нећеш видети [...] Запамтио је простор / Гора и вода” (Бећковић 2003: 126). Наведени топоними имају двојаку улогу у перцепцији поеме, превасходно персонализују текст и као такви су „залог аутентичности песничког гласа”, а чињеница да су географски удаљени читаву представу чине неспојивом (Јовановић 2012: 299). Простор се као апстракција уводи кроз вишезначне симболе огледала, горе и воде, при чему треба поменути да су гора и вода традиционални симболи српске народне поезије и као такви имају дефинисано значење. Поменуте одреднице простора нису саме по себи апстрактне, али нису ни конкретне као пошта, Карађорђева улица или суд, оно што их ипак чини апстрактним је симболичко значење у вези са митском традицијом.

Огледало је представа психичког стања субјекта, док одраз подразумева удвајање душе, пролаз у други свет, свет у коме драга још увек живи. Сваки од могућих светова мора садржати неки обрис егзистенције Вере Павладољске, макар то било сећање на њу. Сматра се да је мотив огледала и алузија на *Дела айосџолска*, при чему се путовање као потрага за мртвом драгом перципира као хришћанска мисија (Радуловић 2012: 318), што се надопуњује симболичким повезивањем огледала и Богородице (в. Радуловић 2012: 319). Симбол огледала се повезује са посматрањем неба и звезда, оно увек одражава „истину, искреност, тајне срца и свести” (Шевалије, Гербран 2003: 624) и као такво за лирског субјекта оно репродукује његово унутарње биће које је без драге, то је оно огледало које разоткрива истину да ње више нема. Наведено се јасно указује да се Бећковићева мртва драга повезује са идеалом жене која је архетипски чиста и савршена, што огледало као вишезначни симбол примарно и одражава, чистоту душе и истину постојања. Оно је месечев и женски симбол, а цело и чисто огледало представља брачну срећу (Радуловић 2012: 625), с тим у вези и огледало без одраза драге бива схваћено као празно, слика без супруге и слика душе. Бећковићево огледало ипак неоспорно подсећа на Петраркино одређење Лауриног огледала које назива „својим противником”, што нас изнова подсећа на трубадурску лирику и доживљавање госпе.

Гора првенствено носи традиционалну симболику простора митских збивања који су људским чулима недоступни, а на исти начин је сачувана и песникова драга, свеprisутна у спиритуалном. Гора је место сусрета неба и земље, што је виша, уздигнутија и ближа небесима симболизује трансценденцију, боравиште богова и вечну непознаницу за људе (Шевалије, Гербран 2003: 239). Као простор који памти присуство мртве драге, сведочи о постојаности и неуништивости,

али уједно упућује и на њено узнесење ка тим митским просторима у којима само божанства обитавају. Поменуто уздизање драге подсећа на Дантеово виђење Беатриче у Рају, а спиритуално присуство Vere Павладољске указује на Дантеов поступак, при чему се Вера указује попут Беатриче, а љубав бива схваћена као једини могући пут ка божанском (Делић 2017: 664). У лику прве и једине Бећковићеве драге, којој је посвећена читава његова љубавна поезија, сједињени су љубав и смрт, што симболички представља исходиште саме поетике, а посебно поеме „Кад доћеш у било који град”. Можемо уочити да је у односу на „Парусију за Веру Павладољску” поема „Кад доћеш у било који град” ближа Дантеовом заносу и његовој замисли да се у рају изнова сусретне са драгом. Поменути не само у симболичком смислу дантеовски већ и орфејевски или чак хришћански сусрет у оностраном је залог за будућност, њиме смрт губи жаоку, укида се као таква. Остаје схваћена као непремостива урвина, али тренутна, њено трајање се поништава чињеницом да ће до сусрета поново доћи и да ће до таквих сусрета довека долазити.

Вода је вишезначни симбол чија семантика зависи од појма уз који стоји, а као такав може бити повезан са огледалом, али може бити схваћен кроз најчешће навођене особине воде као што су протицање, пролазност, спирање пређашњег... Сматра се да се семантика воде може свести на три целине: „извор живота, средство очишћења и средиште обнављања” (Шевалије, Гербран 2003: 1048). У Бећковићевој поеми вода је дефинисана као простор који памти, па самим тим симболише средиште обнављања, представљајући својом чистоћом и бистрошћу неуништиви одраз драге у песнику самом. Сматра се и алузијом на библијски мотив воде, али не неки посебан, већ на свеобухватну особину непропадљивости (Јовановић 2012: 303), истовремено је вода и симбол благослова и духовног живота у хришћанству (Шевалије, Гербран 2003: 1051). Необичност песничког поступка којим се вода доживљава као простор пандан је истом представљању горе, са напоменом да гора и јесте простор, мада митски и предодређен за виша бића. Поменути поступком се вода своди на једно од својих значења, протицање, при чему се приближава одређењу простора, али проговара и супротно од очекиваног, уместо да представља пролазност и одношење у неповрат, она постаје сведок, отелотворено памћење. Сведоци су пандани мртвој драгој, у смислу да је смештају у сферу митског и недостижног, чистог и незаборавног, а истовремено су и саучесници у љубавној чежњи.

2. Љубав је покретач и смисао

Драга коју песник именује као Веру Павладољску је одсутна драга, она која је прерано отишла, а била је судбинска прекретница читаве његове егзистенције. Донекле, поема „Кад доћеш у било који град” је пандан Змајевим „Ђулићима увеоцима”, у смислу да преноси иста осећања туге, сете, чежње због изгубљене драге. Појам идеалне драге, иако именована и самим тим би требало да буде опипљива, остаје у сфери спиритуалног и недостижног, попут трубадурских. Она је једина и предмет дивљења, а читав песников живот је формиран око ње као оне која је случајно виђена а намерно завољена. Трубадури су формирали култ даме, госпе којој су се у потпуности посвећивали, и Бећковић формира култ своје Vere, за њега је она дана крај које жели да проведе живот, а без ње полако копни. Бећковић своју драгу идеализује, уједно је и овоземаљски лепа али и небесима наклоњена, што упућује на анђеоску лепоту. Основни покретач и код трубадура и код Бећковића је љубав, са напоменом да је Бећковићева представа љубавног

осећања лишена телесног, посебно у поеми „Кад доћеш у било који град”, јер драга више и није телесно присутна. Свакако да се стиче утисак о сличности са трубадурском лириком и у начину доживљавања себе као лирског субјекта у потчињеном положају у односу на драгу, што код Матије Бећковића превазилази ранију традицију јер се исти однос задржава и након смрти драге.

У поеми „Кад доћеш у било који град” значајно место заузима судбински моменат, готово да се одаје утисак да је све унапред одређено, што се посебно истиче у последњим строфама. Како би се наведено и стилски издвојило песник се користи истовремено таутологијом и анафором, како је у поеми наведено:

Јер постоји само један град
И само један долазак
И само један сусрет
И сваки је први и једини
И никад пре ни после није се догодило
И сви градови су један [...]
Јер постоји само један град
И само једна жена
И један једини дан
И једна песма над песама
И једна једина реч
И један град у коме си је чуо
И једна уста која су је рекла
(Бећковић 2003: 128–129)

Поменути се читалац вешто враћа на почетни симбол града, али тако да се одриче примарна идеја случајности („Кад доћеш у било који град [...] Ако тај град **случајно** буде Ваљево”). Град, пут и она коју ће сусрести су судбински одређени и као такви су непроменљиви симболички обрасци који одређују лирског субјекта. Судбински сусрет је значајан љубав и живот је поетски занос који се утемељује као мистика (Поповић 2012: 272). Спознавши да постоји само један пут, један град, лирски субјект сам почиње да се успије у љубавној чежњи (Радуловић 2012: 316). Истовремено, све што је представљено као случајно (*рецимо Ваљево или рецимо Вера Павладољска*) постаје конституент лирског субјекта и поништава се као случајност. Један град је судбинско Ваљево, не више рецимо Ваљево, представа града над свим градовима, Новог Јерусалима (Јовановић 2012: 300). Наведеним се изнова указује на дантеовску схему растанка и сусрета са драгом, обитавања између два града, једног овоземаљског лишеног присуства драге и Небеског у коме је она свеprisustvo. Сусрет је и са сопством који указује на Страшни суд и самоспознају, „јер је драга била цео свет, друго ја лирског субјекта, створена према њему, а не рођена” (Радуловић 2012: 318). Смрт драге и доживљај њеног одсуства је приморао лирског субјекта да се суочи са пропадљивошћу па трошењем живота, али води и у потрагу за његовим смислом. Сегмент Бећковићевог бића нестаје са његовом Вером, а суочење са тим је признање да ни ње ни њега са њом више нема, а чини се да и поема „Кад доћеш у било који град” и многе друге његове песме покушавају да избегну или чак порекну наведено.

Долазак у град је описан тек на самом крају поеме и одређен у парадоксалном тону, како је у поеми наведено: „Окужиће те деца као сваког придошлицу / И у целом граду нећеш познавати никога” (Бећковић 2003: 127). Овакав дочек неоспорно подсећа на Хелдерлинову поему „Хлеб и вино” („Најпре не осећамо кад стижу, у сусрет њима / хитају деца; пресјајна, заслепљујућа стиже срећа”), са напоменом да Хелдерлин на овај начин описује дочек небесника. Наведено

поређење упућује на чистоћу душе и намере онога који у град долази, његово биће је по томе у равни са божанствима, зато им дочек и приређују деца, они су једини способни да препознају племенитост, јер су и сами такви. Бећковићевог придошлицу деца окружују, што додатно упућује на њега као средиште, али и на обредну заштићеност унутар кружнице, када наведено посматрамо у спрези са симболичком града можемо закључити да круг који формирају деца симболички представља зидине града, а придошлица је читаво становништво, сви који су се нашли унутар зидина. Наведено истовремено упућује и на свесрдно прихватање, грђење онога који пристиже и постаје део града. Претпоследња строфа поеме „Кад дођеш у било који град” од почетка до краја је у ритуалним обнављањима и упућује на митско време. Наведено започиње мотивом придошлице ког окружују деца, а кулминира у следећим стиховима:

„Није Вера Павладољска
Која ти је дала што ни сама није имала
И увек била помало у облацима
И у њих се коначно преселила
Али док ико иком чита ову песму
Она се рађа све свиленијег осмеха
И нема ништа са гробљем и смрћу.”
(Бећковић 2003: 127)

Бећковић обнавља мотив драге, првенствено је представљајући као оно биће које је увек тежило горњем, анђеоском свету, али обнавља и своју песму тако што песму и драгу синтетиче у једну хибридну форму, тако да се читањем песме обнавља и драга. У том смислу песма бива схваћена као дискурс ритуала обнављања, а драга као неуништиви и вечни симбол присуства. На овај начин Бећковић драгу у Дантеовом маниру смешта у Рај, међ анђеле, али и ремитологизује мит о Орфеју и Еуридици, са напоменом да његова песма сама по себи успева драгу да изведе из подземног света. Ритуално обнављање мотива драге води предочењу симболичког смисла читаве поеме, што чини песник сам, наводећи да својом песмом уоквирује смрт и омогућава ванвремено и ванпросторно трајање живота у љубави.

3. Закључак

Песнички поступци Матије Бећковића захтевају посебну структуралну анализу, при чему би се дефинисали као његово лично обележје које је уочљиво у готово свакој његовој песми. Очигледно је завидно књижевно и теоријско знање које постаје на нов начин и кроз нове облике конституент његових дела, при чему се посебно истичу сродности са појединим идејама трубадурске лирике, архетиповима путника и путовања, али и песмама српске књижевности које се заснивају на смрти драге. Иако у спрези са ранијим књижевним делима, Бећковићева поема „Кад дођеш у било који град” карактерише се иновативним приступом и структуром. Честа понављања стихова или строфа су особености Бећковићеве лирике и морају бити изучавани у контексту, док стилске фигуре које одабира ефектно истичу сегменте који су тежишта значења читаве песме.

Ауторска лирика се користи симболима који су традиционални и из народне поезије, али их суштински не мења, већ их уткива у личне песничке обрасце при чему добијају нова значења. Матија Бећковић у поеми „Кад дођеш у било који град” многобројна значења симбола града, пута, огледала или воде сажима и представља у новој спрези са оним што је теорији као таквој познато. Значајно је да не пориче очекивана објашњења већ их само допуњује помињући их у новом

контексту. Мотив идеалне драге је у смислу мртве, далеке, недостижне и спиритуално присутне традиционално представљен мајсторством великог познаваоца књижевности. Поменути мотив је употпуњен судбинском предодређеношћу која је схваћена и као прекретница у уметничком стварању, али и целокупном животу песника. Наведено код Бећковића у поеми „Кад дођеш у било који град” достиже врхунац обнављањем песме и драге истовремено, чиме се постиже и утисак о јединству које настаје унутар песника самог, јединству поеме и жене о којој је написана.

Извори

Бећковић 2003: М. Бећковић, *Вера Павладољска*, Београд: Српска књижевна задруга.

Литература

- Делић 2017: Ј. Делић, О четири молитвене поеме Матије Бећковића, *Летопис Матице српске*, књ. 499, св. 5, Нови Сад: Матица српска.
- Јовановић 2012: А. Јовановић, Љубав јака као смрт; О поеми *Кад дођеш у било који град* Матије Бећковића, *О песмама, поемама и поетизици Матије Бећковића*, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност; Учитељски факултет Универзитета у Београду; Дучићеве вечери поезије.
- Јунг 1987: К. Г. Јунг, *Човек и његови симболи*, Љубљана: Младост.
- Поповић 2010: Т. Поповић, *Поема или модерни еп*, Београд: Службени гласник.
- Поповић 2012: Р. Поповић, Ореол за Павладољску – поетика љубавног песништва Матије Бећковића, *О песмама, поемама и поетизици Матије Бећковића*, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност; Учитељски факултет Универзитета у Београду; Дучићеве вечери поезије.
- Радуловић 2012: О. Радуловић, Визија небеског Јерусалима у Бећковићевој поеми *Кад дођеш у било који град*, *О песмама, поемама и поетизици Матије Бећковића*, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност; Учитељски факултет Универзитета у Београду; Дучићеве вечери поезије.
- Шевалије, Гербрант 2003: Ј. Шевалије, А. Гербрант, *Рјечник симбола: митови, сни, обичаји, гестови, облици, ликови, боје, бројеви*, Бања Лука: Романов.

SYMBOLIC PATTERNS IN THE POEM “WHEN YOU COME TO ANY CITY” BY MATIJA BECKOVIC

Summary

The subject of the paper are Matija Beckovic's mythical and symbolic patterns which represent cast around for love in the poem "When you came to any city". We Will be out for present complex process of inner parts of soul and mind which concept understanding life, its meaning and floating. Special attention will be dedicated to poet's mythical patterns as - road - which talk about a kind of lyrical subject's initiation whose objective should be experience of love and existence. At the same time, the road leads to a concrete, designated city, Valjevo, flooding with symbols of the mountain, water, the distant Caucasus or Jerusalem. To concretisation emanate from the beloved person, which, even though named, designated as absence, she is the ideal beloved person like the one in the Renaissance's sonnets. The aim of the paper is to representation symbolic relation of love and its essence with the idea of the floating of life.

Keywords: poetry, Matija Beckovic, city, beloved person, road, arrival

Jelena Đ. Vesković
Jelena M. Todorović Vasić

Татјана Н. Кличковић¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

УСПОМЕНЕ ВЕРЕ ПАВИЋ И ПРИПОВЕТКА „ПОЛУБРАТ” МИЛОРАДА ПАВИЋА: ПАРАЛЕЛА²

У раду ће бити речи о *Успоменама* Вере Павић и извесним паралелама које је могуће успоставити између те аутобиографије и једне од приповедака њеног сина, чувеног писца Милорада Павића, „Полубрат”, из збирке *Коњи светога Марка* (први пут објављене 1976. године). Компаративном методом успоставља се однос између ликова и мотива у Павићевој приповетки и неких његових предака, онако како их представља његова мајка у *Успоменама*. Анализом детаља који повезују ова два дела, без простог биографизма, функционализују се и образлажу биографски моменти у делу фикције, као и њихове мистификације и модификације. Такође, пажња ће бити посвећена и Павићевим сопственим аутопоетичким исказима када су у питању његова биографија и њена веза са његовом белетристиком.

Кључне речи: Милорад Павић, аутобиографија, мотив породице, хорор

Има људи, „великих”, успешних и славних људи, чија је сенка мрачна, хладна и дуга, и који у њој остављају не само припаднике своје генерације,³ већ и чланове своје породице. Тако и аутобиографија Вере Павић на светлост дана доспева првенствено као дело мајке Милорада Павића.

Она сама, такође, свесна је тога да њена сопствена индивидуалност, посебност, никада у њеном животу није долазила до изражаја: „Ја нисам у животу нашла свој пут. Увек сам била само нечија сенка. У детињству и младости само Мицикина сестра, кад сам се удавала само Зденкова Вера, а у старости само мајка Милорада Павића.” (Павић 1998: 121), што јесте необично за особу која се одлучила на састављање свог животописа.⁴ Додуше, оно највредније на страницама *Успомена* у вези је са његовом личности, као што се и повод за писање мора тражити, ако не у фами која је постојала (и која постоји и данас) око њега, што би био малициозан закључак, а онда у жељи да слика о писцу буде комплетирана белешкама – махом о прошлости његове породице, допуњене тривијалностима о његовој свакодневици. Такав закључак се намеће зато што, нажалост, уз пар изузетака, не може бити речи о вишој уметничкој вредности овог дела.

1 shtogod@live.com

2 Рад је настао под менторством др Зорице Хаџић, у оквиру предмета Аутобиографије, мемоари и дневници у српској књижевности 19. и 20. века, на Филозофском факултету у Новом Саду, 2019. године.

3 У овом светлу би било занимљиво разматрати једну од најчувенијих подела у делима Милорада Павића, на којој је он инсистирао и ван књижевности, о подели на самце (идиоритмике) и општежитеље (кенобите), која разликује однос према животу у односу на то којој се генерацији припада, оној чији су очеви добили рат, или оној чији су очеви тај рат изгубили. Павић инсистира на својој припадности идиоритмичима и као последицу тога наводи да њега његова генерација није читала (Pavić 1990: 43; 100; 102–103; 121).

4 Наравно, не очекује се од сваког живота који је предмет аутобиографске или биографске обраде да буде пун немира и авантура као да га је проживео Бенвенуто Челини, али је и овом изјавом подвучено да је и сама ауторка свесна у чему лежи вредност бележења података о њеном животу.

У жанровском одређивању овог дела, колебање између аутобиографије и мемоара разрешено је у корист аутобиографије, јер иако свакако постоји тежња у *Успоменама* ка излагању ауторкиних доживљаја из кључних историјских моментата као што су два светска рата (а према *Речнику књижевних термина* Драгише Живковића (1992: 448), мемоаре карактерише управо излагање успомена на нека значајнија друштвена или културна збивања), будући да, сем што покривају ауторкин живот у целости (уз осврт и на претке), *Успомене* Вере Павић болују од главне „болести” аутобиографије као жанра, а то је проблем веродостојности њених навода (Живковић 1992: 61), с обзиром на бројност нескривено субјективних погледа на догађаје о којима сведочи.

У прилог оваквог жанровског одређења говори и Мирјана Д. Стефановић (2010: 28), када прави разграничење између ова два жанра (али и других, сродних жанрова као што су есеј или дневник): „Мемоари, на пример, немају у средишту пажње индивидуални живот; биографији недостаје критеријум идентитета приповедача и главног јунака; дневник нема став ретроспекције; есеју мања критеријум причања.” Мотивацију ауторке Вере Павић да истакне свој индивидуални живот читалац може запазити већ у горенаведеном цитату, када она признаје да је читавог живота своју изузетност остваривала искључиво преко других људи у њеном животу – тако је она, причањем о свом животу, додатно потврдила припадност жанру аутобиографије (Стефановић 2010: 36).

Од самих почетака аутобиографије као самосталног жанра, у 18. веку, писање аутобиографије правдало се сопственом историјом (Стефановић 2010: 89–90). Тако се причање Вере Павић о свом животу и свим његовим детаљима, посебно онда када је очигледно да у њима важност и изузетност може видети само ауторка – на пример, када ауторка каже, о искуству контакта са многим истакнутим личностима времена Првог светског рата, као што су сестра Тадије Сондермајера, дворске даме и бројне Францускиње и Шкотланђанке: „Мене су сви мазили и угађали ми. А најлепше од свега био је парк по коме сам могла да трчим и играм се са пауновима.” (Павић 1998: 37), иако овакво сећање јесте природно с обзиром на то да је ауторка у том тренутку била дете, овакво сведочанство нема мемоарску, већ изразито субјективну вредност.

У субјективност ауторке и мимо тога нема сумње, почевши од (очигледног) првог лица у коме се приповеда. На крају, модерни идентитет и јесте обликован потврђивањем модерног живота, а „ја” од 18. века долази у центар интересовања – појединачно „ја” руши примат општег као архетипског обрасца јединке (Стефановић 2010: 80–81). Чак и када говори о члановима своје породице, Вера Павић јесте субјективна, као, на пример, приликом сећања на динамику породичних односа према њеној сестри Емилији: „Она је већ била девојчурак изузетне лепоте и сви су се тој лепоти клањали. Отац се није одвајао од ње.” (Павић 1998: 58), перципирана неправда из ране младости није престала да нагриза душу деведесетогодишње старице, већ јој се и у својој аутобиографији ауторка враћала често и са несмањеном жестином. Вера Павић (1998: 42) није пропустила да забележи ни то да је њена сестра спавала у кревету, док је она, са њиховом мајком, спавала у сламарици, као ни то да је породичну опчињеност Мициком, и по цену некоректног односа према другој ћерки, подржавала и њихова мајка, обасипајући једну ћерку поклонима материјалне природе, а другој, млађој, намењујући њој утеху у виду мајчинске љубави („Окрнула се мени, насмешила се и рекла: ”Ти си добила маму. Била сам пресрећна.” (Павић 1998: 58)). Оваквом контрастном карактеризацијом ауторка читаоцима потврђује да ју је на месту сенке других,

истакнутијих личности држала – љубав. То је један од начина на који *Успомена* Вере Павић манифестују сличност са сентименталним романима 18. века.

Доказ ретроспекције свакако је хронолошки ток радње, који прати живот Вере Павић од њеног рођења до њене деведесете године (што наглашава сама ауторка у својеврсном епилогу насловљеним „Крај” (Павић 1998: 285), чиме се и оправдава одлука да се пише овакво дело, будући да оно подразумева зрелост аутора (Стефановић 2010: 58). Критеријум причања испунила је разговорним стилем којим су *Успомена* написане: поменути епилог ауторка завршава тумачењем народних обичаја у случају рођења детета или нечије смрти у некој кући: „Да објасним. У крају у којем сам одрасла обичај је да се на кућу када се роди дете истакне као застава бела пелена. Онда родбина и пријатељи долазе и даривају новорођенче. [...]” (Павић 1998: 285). Уметнута почетна реченица: „Да објасним”, неочекивана је за писани текст и овим отклоном учвршћује удаљавање читаве аутобиографије од почетно замишљене структуре.

Када је у питању суд о вредности *Успомена* Вере Павић, на који и површније разматрање елемената тог текста у оквиру жанра аутобиографије позива, пре свега је важно бити свестан високих стандарда и великих очекивања од сваког текста који стоји у некаквог вези са именом Милорада Павића. Иако је, у складу са том чињеницом, нереално очекивати да у аутобиографији његове мајке читалац пронађе елементе својствене Павићевом стилу, неки елементи *Успомена* дају повода за компарацију са Павићевим опусом. На пример, један детаљ ове аутобиографије неодољиво подсећа на детаљ из Павићеве прозе: „Мајка Јулка није имала у Панчеву шта да прода, нити су имале од чега да живе. Кад је и кућу продала па су и њу појели, мама их је довела у Шабац,” што одјекује и кроз један од Павићевих романа: „[...] шта се најслађе поједе? – Очева кућа.” (Павић 2000: 37).⁵

Што се стила *Успомена* тиче, иако, како смо већ нагласили, он не може бити налик Павићевом, ипак се чини претерано разговорним, више него једноставним. Реченице нису кићене, ни на који начин онеобичене, са мноштвом општих места:

„Колико су Павићеви дечаци били дисциплиновани и послушни у кући, толико су били неукротиви и дрски ван куће. Крижевци су мало место, а они су наступали увек заједно. Имали су и друге дечаке који су их обожавали и слепо ишли за њима, тако да су они за Крижевце постали страх и трепет.” (Павић 1998: 137)

Стил сам по себи можда не би био перципиран као толико лош, али се лошом структуром текста утисак интензивира. Честим скретањем са главне теме и асоцијативним везивањем мотива, уз честа уметања коментара који се чине мотивисани једино жељом ауторке да буду написани. На пример, приликом описивања смештаја који су она и њена мајка имале у Дебрцу, у истом пасусу прелази са објашњавања распореда станара у дворишту на детаље о свом школовању („Ја сам тада пошла у први разред гимназије. Била сам исто као у основној школи, одличан ђак.” (Павић 1998: 97)), а затим на сећање на једног од дечака који је живео у истом дворишту и његову болест („Најстарији је био Јанко, у 8. разреду гимназије, син власнице куће Маре бомбондике и био је тих, паметан младић, али је имао шкрофулозу (ТБЦ лимфних жлезда врата).” (Павић 1998: 97)). Није спорно ни место ових детаља у једној аутобиографији, нити сам начин повезивања сећања и коментара (асоцијативни), већ у споју ових елемената са једноставнијим стилем, због чега текст неретко подсећа на средњошколски писмени задатак.

5 Реч је о роману *Последња љубав у Цариграду*, првобитно објављеном 4 године пре *Успомена*.

У својим најбољим деловима, аутобиографија Вере Павић чини се надомак реалистичке поетике. Наиме, ауторка је склона да своје претке представља типизиранио: на пример, своју бабу по мајци и њену сестру представила је контрастно, попут Меланије и Јуле из Сремчевог романа *Пој Тира и пој Сира*: чак је једна висока и тамнопута, а друга ниска, пуначка и румена (Павић 1998: 11). Сличан принцип ауторка је применила и приликом описивања себе и своје сестре.

Када је у питању структура *Успомена*, чини се да је она, првобитно, осмишљена као проширено породично стабло или родовник: ауторка је прво представила своје претке и чланове своје породице, затим, у новом поглављу, претке и родбину њеног мужа (у краћим цртама, оправдано), да би на крају, под насловом „Косте Јовановића број десет”, обухватила своје потомке. Тој барокној структури – која читаоцу у сећање дозивају *Хронике* грофа Ђорђа Бранковића, које су свакако вршиле велик утицај на прозу Милорада Павића – отео се ауторкин аутобиографски материјал, будући анархистички организован, иако је та структура била помало непримерена њеном стилу. На тај начин, може се оправдати трагање за оним зрнцима песка која су остали у уху читаоца, а која су засновани на породичној историји.

Функција допуњавања представе о Милораду Павићу као писцу биографским подацима веома је значајна, будући да је то писац који је и сам рекао у својој *Аутобиографији* (Павић 2005: 8) да нема биографију, већ само библиографију, те се радозналост његових читалаца не може задовољити директно. Ову Павићеву изјаву спомиње и Мирјана Д. Стефановић (2010: 143–144), као један од примера постмодерне аутобиографије, где писац заправо пише своју аутофикцију, што је запажање од великог значаја за каснији ток овог рада.

Од велике је важности и то што записе таквог типа оставља управо Павићева мајка, не само зато што она, припадница старије генерације, има ближи контакт са прошлошћу, већ и зато што се везом између његовог живота, о коме сведочи управо најближи женски предак, и његових белетристичких дела, потврђује и снажан однос према сопственој аутентичној традицији, али и женски принцип, женско наслеђе у његовом опусу. Када се има у виду да је он у интервјуима оставио траг о нарочитом значају управо женске лозе у усменом предању његове породице (Павић 1990: 20), логичним се чини да ће баш његова мајка оставити траг о тим питањима породице и традиције.⁶

Читајући *Успомене* Вере Павић, пажљиви читалац Павићеве прозе наићи ће на многе епизоде које чине основу, материјал који је обрађен у његовим приповеткама, а о томе се и Павић изјашњавао. Инсистирао је да он никада није водио дневнике, већ да је само свакодневно бележио оно што му се дешавало, а што је могло бити касније искоришћено у његовим делима, чак идући толико далеко да своје књиге назове својим дневником, а успут укидајући могућност да се у његовој прози, као у каквој хроници, траже детаљи његовог живота (Павић 1990: 20–23). Уз наглашавање тога да је он из породичних прича узео само оно што је било занимљиво са становишта литературе, не и са његове сопствене позиције или позиције његове породице (Павић 1990: 20–21), може бити занимљиво утврдити удео аутобиографског у његовој прози, када се има на уму да се питањима релевантности онога што бележи и спомиње његова мајка није бавила.

6 Наравно, овде је реч о другачијем односу према женском од оног каснијег, испољеног у *Роману као држави и другим огледима*, будући да је касније тај однос од корисног спајања прошлости и будућности (Павић 1990: 165–167) прешао у похвалу директног женског уплива у књижевност, помало у контексту актуелних феминистичких тенденција.

Једна од најупечатљивијих епизода у *Успоменама*, која се издваја и извесним готским хорор елементима, попут клетви, слутњи, и необјашњивих, прераних смрти, са неизоставном језовитом атмосфером, свакако неуобичајених за текст који је аутобиографског карактера, а која је уткана у представу о породичној прошлости, јесте прича о усуду ауторкиног ујака Алексе. У тој епизоди,⁷ налик на поглавље *Орканских висова*, једном папиру – тестаменту ауторкиног чукундеде – стидљиво се приписују натприродна својства: ауторка догађаје који су пратили тај тестамент прво сврстава у случајност, а тек затим разматра као последице клетве, док понашање своје бабе Јулке види као понашање сујеверне и примитивне жене која је од страха постала полулуда (Павић 1998: 17). Ипак, из њеног виђења свих догађаја који су уследили може се наслутити да она ипак верује у то да је несрећа која је задесила њену породицу била више од случајности. С једне стране, смрти породице Црњини, која је због ситуације са тестаментом перципирана као непријатељска (будући да би према њему они профитирали у случају преране смрти Алексе Којића), описане су у најмању руку као чудновате, директно именоване као натприродне: доста „самоубистава, убистава, несрећних случајева и нестанака” (Павић 1998: 17), што наликује шапутањима испод гласа које кружи око неке уклете куће. С друге стране, даљи развој догађаја, низ несрећних исхода – остваривање баба Јулкиних најгорих страхова баш као предвиђених, уреченим тестаментом: смрт ујака Алексе пре двадесет и прве године, и затим као уклето прекасно откривање чињенице да он ипак није умро тада, већ тек у двадесет и трећој, што би променило једино материјално стање преживелих чланова породице, остале сасвим без наследства у светлу таквог развоја догађаја, али не и чињеницу да је ујак Алекса свакако мртав – са својим обртом који заправо и не обрће стање ствари, делује као прелазак некаквог књижевног заплета у живот.

Породичне размирице и клетве као носиоци хорор елемената, уз рационализовање ситуације, ову епизоду аутобиографије Вере Павић смештају у домен раног, објашњеног готика, за који су иначе карактеристични и проблеми породичног наслеђа и проклетства (Огњановић 2014: 112). Ипак, ауторка оставља простора да читалац и поверује у натприродност и волшебност дешавања у њеној породици – тиме могућност да се клетва остварила остаје отворена, чиме се, и поред (бар привидне) намере да се остане у рационалном кључу, будући да другост (па макар и непозната клетва) до краја остаје претећа и потенцијално уништитељска, испуњава естетска намера изазивања страве у читаоцу (Огњановић 2014: 43).

Дакле, у *Успоменама*, један правни документ се јавља као извор проклетства и својим волшебним карактером делује измештено из аутобиографске литературе. У фикционалну литературу га јесте превео Милорад Павић, препознавши потенцијал овог необичног мотива, који је за његову мајку као моменат у њеној аутобиографији ипак имао вредност само као један од трагичнијих на породичном плану.

Реч је о приповетки „Полубрат” из збирке *Коњи светлог Марка* (први пут објављене 1976. године). Два су разлога за упоређивање имена ликова и тачака фабуле из ове приче са биографским подацима које је обезбедила Вера Павић, као њиховом основом. Први је тај, и најочигледнији, што се ауторова мајка помиње именом: „Знала сам да ћеш доћи! Вера ми је писала да ћеш доћи.” (Павић 1989: 149). Други је тај што и сама приповетка почиње помињањем др Стевана Михајловића (Павић 1998: 139), деде по мајци Милорада Павића, и инсистира

7 Мада је та прича заправо расута, па би „епизода” морала бити сабрана са више страна да би била комплетна слика.

на бројним детаљима из породичне историје који, бар при првом, површнијем читању и *Успомена* и „Полубрата”, делују аутентично.⁸

Др Стевана Михајловића је Вера Павић, сасвим очекивано, представила на реалистичан начин, инсистирајући, у складу са својом тенденцијом ка претераном субјективизму при бележењу, на његовом односу према њеној мајци Мари.⁹ Доста пажње је посвећено представљању луксузног живота који су њени родитељи водили и расипништву њеног оца, које је трајало и пре брака са њеном мајком. Бројне карактеризације¹⁰ су у истом, слабије стилизованом маниру у ком је представљала и остале чланове своје породице. С друге стране, после уводних реченица у Павићевој приповетки, лик Стевана Михајловића поприма обресе павићевског лика када му се приписује пословична реченица, типична за Павића: „Ко на танком ваздуху сеје, увек жање ватрени фијук.” (Павић 1998: 139), и од тог момента аутобиографски детаљи су обилније мењани, не косећи се са Павићевим ставовима о томе да је он из живота, па и из прошлости своје фамилије, узимао само оно што је било подобно за даљу литерарну обраду. Тако, на пример, укупан број деце његовог деде остаје шест, као и бројчани однос синова и кћери (један према пет) (Павић 1998: 29, 139–140). Ипак, у односу на чињенице из аутобиографије његове мајке, разликује се већина детаља везаних за личност јединог сина Стевана Михајловића, у приповетки „полубрата” из наслова, познатог под надимком Браца (Павић 1989: 140).

Мистификације и модификације биографских података и почињу интензивније да се нижу од увођења лика нараторовог¹¹ ујака. За почетак, само његово рођење, постојање, измењене је природе у „Полубрату”. У Павићевој причи, он је најстарији син и то син из првог брака (Павић 1989: 139, 141), пунокрвни брат нараторове мајке; Вера Павић (1998: 29) је, с друге стране, имала полубрата, сина свог оца из првог брака, али је он умро као дечак¹². Занимљиво је што тај полубрат у *Успоменама* остаје неименован, заувек обележен једино својом језовитом смрћу. Име полубрата из наслова¹³ остаје непознато, неизречено и у приповетки Милорада Павића: читалац одмах сазнаје његов надимак, али његово име никад, већ га може само наслутити преко опаске да је наратор управо по њему добио име.¹⁴ Тако, по принципу карактеризације именом – *Nomen est omen* – може се већ наслутити неухватљива природа, несазнатљивост лика нараторовог ујака.

8 Да се не узима у разматрање ниво аутентичности који је доживљен при читању приповетке без претходног познавања аутобиографије ауторове мајке.

9 Којој, уосталом, и посвећује *Успомене*.

10 Значајним у контексту сагледавања пречанског живота пред Први светски рат. Посебно су занимљиви делови о Панчеву, с обзиром на то да је предратно Панчево значајно за живот још једног српског писца, Милоша Црњанског (који је чак био личност једне приповетке Милорада Павића, *Смрт Милоша Црњанског*, и са којим Павић дели датум смрти (30. новембар). Неколицина личности које описује Вера Павић подсећају на неке од ликова из Црњанских *Прича о мушком* – најочигледније, лик мужа тиранина из *Свете Војводине* – који је чак моделован, према *Ишаки и коменџарима*, према његовом сопственом деди.

11 Приповетка је причана у првом лицу јединине, од стране неименованог наратора.

12 Услед неке компликације са мајком длаком (Павић 1998: 29).

13 Његов лик је првенствено *полубрат* због тога што је фокус приповетке на односу његових полусестара према њему, а не његове сестре, нараторове мајке.

14 Преко овог детаља из Павићеве приповетке не сазнаје се ништа о имену полубрата његове мајке у животу, уколико се зна да је Вера Павић описала и моментат именована свог сина Милорада: „Кум на крштењу био му је наш венчани кум, др Милорад Драгић, лекар превентивне медицине и оснивач Хигијенског института. Дао му је своје име и име му је савршено одговарало.” (Павић 1998: 191), ни речу се не осврнувши на неког крвног сродника чије је име писац могао понети.

Он се чини свеприсутним: скренута је пажња на његову важност самим насловом, који, будући да се састоји од само једне речи, фокусира тај лик у центар приче. Читав увод представља само скицу породичног стабла која би требало да олакшава разумевање међусобног односа ликова.¹⁵ Сам наратор се доводи у однос зависности од њега, будући да му дугује своје име; њиховом физичком сличношћу оправдава се касније погрешно препознавање Браце у њему од стране једне његове тетке, и тиме се обезбеђује обрт, поента, карактеристична за Павићеву кратку прозу, на крају приче. Судбина свих ликова у приповетки измењена је погрешном вести о његовој смрти. Велик је утицај и значај тог лика, када се има у виду то да је читаоцу саопштена његова смрт већ на трећој страни приче.¹⁶

И без познавања биографских података о животу Милорада Павића могуће је извести закључак о магли и диму у које је завијен лик ујака Браце. Његов портрет који аутор даје при представљању сасвим је довољан пример: „На оца је личио само син јединац у оба брака, [...]. Имао је лепу валовиту косу, носио је сат који се навија једном седмично, у цркви, и мали џепни сланик.” (Павић 1989: 140). С једне стране је немогуће замислити његов физички изглед, јер овде није у питању опис, већ упућивање на физички изглед другог лика, који је читаоцу такође непознат. С друге стране, остали подаци које наратор наводи, бар на први поглед, нису ништа ближе карактеризацији лика Браце – барем то није информација о сату, којом се он не издваја на посебан начин.

Међутим, детаљ о џепном сланику, који може деловати само као куриозитет, имплицира склоност лика ка јелу и пићу. Ово представља карневалску¹⁷ минијатуру – будући да се у исто време спомињу, као да су од једнаке важности, један сат, који симболише проток времена и чија је духовност наглашена чињеницом да се он навија у цркви, и један џепни сланик, дакле предмет чија је једина употреба везана за храну – за телесност, где притом епитет „џепни” сигнализира неуобичајену величину предмета. Такође, чињеницом да се у џепу носи нешто што је предвиђено да стоји на столу, дакле, да се унутра налази нешто што би требало да је на отвореном, споља, имплицира се инверзија света. Даља карневалска симболика приметна је и у слици њега као кочијаша, који, држећи дизгине о врату и свирајући виолину тако да су коњи „по егедама и свирци знали куда треба да скрену на раскршћима, и слушали гудало као бич” (Павић 1989: 140), где је он помало демонска фигура, сасвим је у складу са карневалским принципом, будући да он у себе укључује и фигуру ђавола. Будући да је за карневал карактеристична стална метаморфоза тела (Бахтин 1978: 33), и уопште стално кретање, ова нијанса у карактеризацији лика ујака Браце уклапа се у његову неухватљивост и неодређивост. Такође, гротеска у вези са карневалом појављује се и уз његов лик у одсуству: једна од његових полусестара болест која расте у њеном стомаку, и која на крају доводи до њене смрти, погрешно идентификује као трудноћу, а дан смрти види као дан порођаја. Тако је ујак Браца уместо животом, своју полусестру¹⁸ оплодио смрћу, чинећи врхунску гротескну замену, и уклапајући се у слику његовог лика као донекле демонизованог.

15 Нешто слично покушава и Вера Павић кроз читаве *Успомене*, али не нарочито срећно, углавном више компликујући него поједностављујући слику.

16 Издања *Коња светског Марка* из 1989. године.

17 Појам карневалског се схвата у Бахтиновом смислу.

Такође, присуство карневалског у Павићевој приповетки оправдано је и чињеницом да је карневал веома карактеристичан за постмодерну (Мекхејл 2004: 172–3).

18 Инцест, као вид извртања норми, такође одговара карневалском контексту.

Сама смрт лика ујака Браце, чије последице чине окосницу радње читаве приповетке, и дезинформација која ју је пратила и лишила нараторову породицу великог наследства, не одговара, већ је то истакнуто, смрти коју је доживео ауторов ујак у животу. Међутим, веома је слична смрти ауторовог деда-ујака, Алексе Којића: обојица су отишла као добровољци на страни српске војске у Први светски рат (Павић 1989: 131; Павић 1998: 34); обојица су боравили у болници и затим је напустили, али је грешком остала белешка о њиховој смрти, датирана пре њиховог пунолетства што је њихове породице оставило без имања (Павић 1989: 141; Павић 1998: 35–36); и обојица су касније погинули на Солунском фронту (Павић 1989: 142; Павић 1998: 75). Павић је тако једну породичну легенду генерацијски приближио наратору и тиме постигао већи ефекат уверљивости приче, иначе пуне невероватних детаља. Насловни лик, у центру пажње самом том чињеницом, читаоцу је недодирљив и неухватљив, обавијен бројним мистификацијама – што је управо у складу са многим Павићевим изјавама о томе да је њему од примарног значаја био управо ефекат који ће његово дело произвести на читаоца.¹⁹

Други ефекат који приповетка „Полубрат” оставља на читаоца спада у домен хорора, будући да породична проклетства спадају у једну од централних тема тог жанра, још од *Епа о Гилгамешу*, како наводи и Огњановић (2014: 34) у својој опсежној студији о хорору. Према истом аутору, једна од дефиниција хорора јесте антиципација страве и ужаса код читаоца (Огњановић 2014: 39), те Павић, одступајући од оног што читалац, који у свом читалачком искуству има и аутобиографију његове мајке, зна о историји његове породице, повећава ефекат хорора. У том светлу, посебно језом испуњава читаоца лик полубрата, чија је важност и централна позиција у приповетки објашњена, читаоца испуњава језом: он јасно одговара Огњановићевој (2014: 43) дефиницији Другог:

„Друго: то мора бити лик или створ који својом природом, одликама, особинама, имплицитним или прокламованим вредностима драстично одступа од поретка коме главни јунаци припадају (а који је најчешће идентичан или приближан ономе који и читаоци деле)”

будући да је он не само мртав, већ и заснован на стварном човеку из прошлости ауторове породице.

Да је Павићева намера била да осећај страве и ужаса не нестане код читаоца ни после читања приповетке јесте завршетак приповетке, који не умањује нити разјашњава присуство оностраног у животу једне нараторове тетке, будући да би то ову приповетку изместило из жанра хорора:

„Оног тренутка када Другост буде превише обасјана светлом разума, када буде именована и препозната, када јој је мотивација сведена на здраворазумско и свакодневно, она губи снагу злокобног наговештаја, и страва бива осветљена или потпуно распршена.” (Огњановић 2014: 47)

Лик полубрата до краја остаје под велом магле, неименован, а његове моћи надљудске и натприродне.

Преокрет, поента на крају приповетке, својствена поетици Милорада Павића, важна је за жанр хорора (Огњановић 2014: 48), али је то продирање Другости у реалистички приказан свет, чиме се мењају концепти могућег и нормалног, иако у мањој мери, својствено и епизоди са Алексом Којићем у *Успоменама Вере Павић*.

¹⁹ Бројни су искази о Павићевом односу према публици као односу пуном љубави и пажње (Павић 1990: 10–11, 23–4, 25, 29, 69, 121).

Додуше, пошто овај преокрет не доноси рационализацију догађаја, којој Вера Павић ипак тежи, приповетка „Полубрат” нема толико сродности са раним готиком.

С друге стране, Павићева приповетка показује бројне сличности са позном готиком, за који су карактеристични и еротски елементи, мрачнијих тонова, уз вртлоге мрачних и неодољивих страсти, некрофилије и сличног (Огњановић 2014: 118). Нараторова тетка одлази у смрт убеђена да иде у порођај са Брациним дететом (Павић 1989: 147), кршећи двоструки табу: не само да та фантазија има особине инцеста већ и некрофилије. Иако лик Браце на овај начин испуњава захтев да лик високог готика буде аморалан лик, ни лик наратора није другачији: мада не отворено аморалан, он је мучен грижом савести и ирационалним тежњама (Огњановић 2014: 119). Наиме, наратор, кога његова друга тетка Анка меша са својим полубратом (испитује га о женидби која је претходно приписивана Браци (Павић 1989: 150)), и сам признаје инцестуозну жељу. Након што види делић голе руке испод рукавице своје тетке, њега „спопада она помисао”: „Помисао које се увек поново стидим, али која је неизбежна бар за трен кад год је у питању женска особа. Како би то са њом изгледало?” (Павић 1989: 151). Овим је подударност између два лика заокружена, а њихова физичка сличност и исто име постају банални начин идентификације. Када се томе дода и инцестуозна чежња (према сестри, односно према тетки), та подударност престаје да делује природно и постаје отворено страховита и ужасна.

Бројне разлике које се ипак јављају између лика у „Полубрату” и стварног човека из прошлости породице Милорада Павића – грана породице којој су припадали, сродство са аутором и његовом мајком, име – и које посебно долазе до изражаја уколико читалац познаје и ауторов живот, додатно уносе забуну и мистерију око лика ујака Браце. Тако би функција извртања тих биографских података, сем естетичка, била у додатној карактеризацији, бонусом за Павићеве обожаваатеље – али и у негацији позитивизма и покушавању учитавања ауторовог живота у његову прозу и уплитање чињеница његове биографије у тумачења дела. Бројне информације до којих се може доћи читајући *Успомене* Vere Павић заправо само додатно замагљују и удаљавају лик Браце, чинећи да читалац који зна више – заправо зна мање.²⁰ Баш у складу са више пута помињаном Павићевом изјавом да из његове прозе о његовом животу читалац неће сазнати ама баш ништа.

Будући да је Милорад Павић оставио мало података о сопственом животу (у складу са теоријом Ролана Барта о аутору који је мртав), бивајући пре свега писац, а тек онда човек, аутобиографија његове мајке, која, очекивано, обилује и детаљима о његовом приватном животу, и која је као његова мајка у ванредно доброј позицији да о њему говори (иако, наравно, осуђена на висок степен субјективности), упркос својим недостацима добија документарну вредност и могућност да се, бар из разоноде, искористи као додатак његовој прози.

Литература

- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Мекхејл 2004: В. McHale, *Postmodernist Fiction*, Taylor & Francis e-Library.
- Павић 1989: М. Павић, *Коњи светиога Марка*, Београд: Просвета.

²⁰ Милорад Павић (1990: 58) је и иначе прихватао било каквог читаоца, истичући да га покреће то што неко воли шта он пише, ма ко био и ма где био.

- Павић 1990: М. Павић, *Hazari ili obnova vizantijskog romana: razgovori sa Miloradom Pavićem* (razgovore vodila Ана Šomlo), Београд: BIGZ: Srpska književna zadruga.
- Павић 1998: В. Павић, *Успомене*, Београд: Полиграф.
- Павић 2000: М. Павић, *Последња љубав у Цариграду*, Београд: Дерета.
- Павић 2005: М. Павић, *Роман као држава и дружи огледи*, Београд: Плато.
- Стефановић 2010: М. Д. Стефановић, *Аутобиографија*, Београд: Службени гласник.
- Живковић 1992: Д. Живковић, *Реčник književnih termina*, Београд: Nolit.

MEMORIES BY VERA PAVIĆ AND SHORT STORY *THE HALFBROTHER* BY MILORAD PAVIĆ: A PARALLEL

Summary

The main purpose of this paper is to analyze the similarities between *Memories*, the autobiography of Vera Pavić, and the short story *The Halfbrother* by Milorad Pavić, a famous author who is also her son. The comparison is mainly made between the characters and motifs of the short story and the relatives as described by Vera Pavić. Analysis of the details that connect the autobiography and the short story are functionalized to explain the biographical elements in a work of fiction. Also, this paper deals with mystification and modification of the biographical details in the short story and with autopoetic comments made by Milorad Pavić on various occasions.

Keywords: Milorad Pavić, autobiography, family motif, horror

Tatjana N. Kličković

Сања П. Перић¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет

ФУНКЦИЈЕ МОТИВА КЊИГЕ У РОМАНУ САРА ПЕТРА САРИЋА²

Књига као један од најфреквентнијих мотива у роману представља највећу тајну романескних Бањана. Аутор рада ће методом анализе покушати да утврди које су главне функције овог мотива и какве конвенције у структури дела има необичан однос главне јунакиње и Књиге. Сара, главна јунакиња романа, неодвојива је од своје Књиге и са њом се током романа на различите начине идентификује. Према је својим квалитетима већ издвојена из заједнице којом удајом припада, најзначајније диференцијално обележје представља њена ученост. Амбивалентан однос према Сари: дивљење и презир, привлачност и страх, преноси се и на њену Књигу. Овакав вид поистовећивања призива и лик Ђамила из Андрићеве *Проклетие авлије*, те ће се аутор бавити компаративном анализом идентификујућег односа јунака и књиге, који се препознаје и код других Сарићевих и Андрићевих ликова. Фокус у раду је на многоструким функцијама које Књига добија у структури романа, као и на разлозима због којих Књига постаје одређујућа за судбину главне јунакиње. Циљ рада је утврђивање значаја овог мотива у роману *Сара*, како би се омогућило другачије сагледавање главног лика и подстакла нова тумачења Сарићевог дела.

Кључне речи: јунак и књига, савремена српска проза, идентитет, патријархат, традиција, ученост

О стваралаштву Петра Сарића писали су претежно проучаваоци књижевности са поднебља којем припада и сам аутор, именован као „један од стожера савремене српске прозе на Косову и Метохији и уопште у српској литератури, посебно када се има у виду друга половина двадесетог века” (Андрејевић 2009: 31). Већ својом поезијом привукао је пажњу, те се неколико радова у периодици може пронаћи и о Сарићевом избору из четири збирки песама, *Паклено поље* (1990). Више је писано о његовим романима, а посебно о делима *Сушра ситије доподар* (1979) и *Сара* (2008). Роман *Сара* и привлачна снага главне јунакиње постају предмет великог броја књижевних приказа и научних радова. Иако награда „Меша Селимовић” није прва коју је Петар Сарић добио, она је додатно привукла пажњу на дело које се својим квалитетом већ издвојило из ранијег опуса.

Даница Андрејевић (2009: 33) у тексту „Романи Петра Сарића” уводи у анализу романа *Сара* на следећи начин: „Овде је реч о раслојавању породице Вукотић, њиховој деоби и јединственој снахи, некој врсти нове Софке, Сари. Сара је коб и фатум бањанског универзума”. Она је странкиња у затвореном бањанском универзуму, фаталне лепоте и *леје душе* (в. Јефтимијевић Михајловић 2011), издвојена многим својим квалитетима из заједнице којој удајом припада. Најзначајније пак диференцијално обележје представља Сарина ученост, и Књига коју са собом доноси из Мируша. Књига је један од најфреквентнијих мотива

¹ sanjaperic3223@gmail.com

² Рад је настао у оквиру пројекта *Аспекти идентитетa и њихово обликовање у српској књижевности* (178005) под руководством проф. др Светлане Томин, на који је ауторка укључена као стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

у роману који, неодвојив од Саре, представља највећу тајну Бањана. Први пут га помиње Крстиња свом мужу Бориши у говору против Саре: „Та њена Књига доприноси што се, из дана у дан, повећава број оних који би да јој се, да други не виде, драге воље придруже; затекла сам је – сакрила се у уљанику – да из ње чита; нико од нас и не слуги колико се усавршила у обмањивању” (Сарић 2008: 24). Овакав двоструки однос према Књизи (готово једнак односу према Сари) варира се у различитим тренуцима радње, преломљен кроз визуру свих ликова у роману. Сведено на неколико речи, у питању је страх од непознатог помешан са жељом за знањем – специфичан однос одбијања и привлачења познат већ из односа према Сари. Појам *нуминозно* објашњава необичан утицај који Сара има на житеље Бањана³. Оваква перцепција Саре обухвата, међутим, и њену Књигу, јер квалитативни садржај нуминозног подразумева са једне стране „потиснут тренутак страшног”, а са друге је „подједнако нешто навластито *привлачно*, примамљиво, очаравајуће које сада са потиснутим тренутком страшног ступа у необично опречно равновјесје” (Ото 1983: 56).

Сара је једина која је међу Вукотићима знала да чита и пише, што је у одређеним моментима сматрано чак и за болест, заразну и опасну и по друге. Моћ Књиге, будући нејасна и магловита за Бањане, представља везу са натприродним и магијским: „Ко зна какве је мађије донијела из Херцеговине. Или је све из оне Књиге. Инђија Турова пронијела, да се с вилењацима састаје. [...] Више страхујем од њене Књиге но од ње” (Сарић 2008: 29). Из Крстињине перспективе, Књига припада свету мађија и вилењака који уз Сару постаје доступан и другима, што у традиционалној култури представља опасан пролаз у свет „флуидног и аветињског модалитета Хаоса” (Елијаде 2003: 83). Већ је уочено да је „Сарина ученост као најмање пожељна особина за женско чељаде мистификована до те мере да је књига коју је донела из Мируша увек писана великим словом, постајући разлог који ће је удаљити не само од шире фамилије, него и од супруга” (Јефтимијевић Михајловић 2016: 196). Крстиња говори: „Мало је Србаља Јаковове бистрине, а ево шта једна попишуља учини од њега”, говори Крстиња: „То може само учена особа” (Сарић 2008: 25). Реч којом Крстиња упућује на Сару, и уопште, на жену, даје додатну информацију о негативном односу према женском које су гајиле и жене и мушкарци.

Ученост се појављује као застрашујућа особина, и о њој се суди као о моћи која служи за завођење, варање и обмањивање људи. Мада се није трудила да овакву заблуду отклони, Сара своју ученост није наметала нити истицала другима. Из Крстињиних речи сазнајемо да је, кријући се, читала. Ученост као још једну битну разлику између себе и оних међу којима живи, не може, ипак, сакрити, те се она открива у начину на који говори, у речима које бира, и у проиљивости са којом приступа људима и стварима. „Ништа не знам осим да ће те, разврставајући имање, снаћ Танталове муке”, говори Сара Јакову, и тиме писац открива како она користи чак и изразе које, неко ко није учен, тешко може разумети. Тиме се отвара могућност нове перспективе на однос Бањана према Сари. Утврђено је већ у анализи да између Саре и Бањана постоји једно суштинско неразумевање, али, са друге стране поставља се питање: разумеју ли уопште Бањани Сару? „Речи из Књиге” сигнал су за све оно што Бањани, барем јавно, одбијају да прихвате, али није до краја јасно да ли је реч о поступању из страха пред непознатим и духовној учмалости села, или комуникација између Саре и њених

3 О овој теми ауторка пише у раду „Усуд лепе туђинке у бањанском универзуму: лик Саре у роману Петра Сарића” објављеном у часопису *Башићина* 2019 године.

најближих у Бањанима није ни успостављена на прихватљивом нивоу. Петар Сарић готово кроз цело своје прозно дело изражава сумњу у моћ речи, пратећи андрићевски став да се прича често отима контроли и да је „у ћутању сигурност”. „Стална и претећа сумња [која] прожима Андрићеву митологију приче и приповедања” (Владушић 2017: 207) константно је присутна и у Сарићевом делу. Отуда велики значај покрета и невербалне комуникације у његовим романима, као и трагање за начином на који прича може да се исприча и траје, упркос несталној и варљивој природи речи.

На више места у роману истакнуто је како Сара одлучује да прећути оно што је наумила да каже Анђелији или Кристињи, или како „на увреде одговара ћутањем”. Премда тиме успева да очува своје достојанство, али и континуитет тајновитости која се плете око ње, читалац је принуђен да се запита о уделу који Сара преузима у ставу Бањана према њој. Анђелија Сари казује: „Кад те најмање разумијем, највише се узрујам. Та Књига је између тебе и нас. Страх од ње, и од тебе, кад би било могуће раздвојити. Али на тај страх, као и на тебе, ми смо се довољно обикли. Потребна нам је твоја близина” (Сарић 2008: 58). Бањани чезну за Сарином близином, и, оно што је посебно интересантно, не покушавају да је промене и потчине себи. Прави сукоб између индивидуалног хтења и захтева колектива не јавља се код Саре у патријархалној заједници Бањана, већ касније, у другом делу романа, када истински дух заједништва замењује комунистичка идеологија. „Сви сте њени противници, а ваша је колико и моја” (Сарић 2008: 58), говори Сара о Књизи, међутим, јасно је да Бањани доживљавају Књигу као препреку у приближавању Сари, будући да је не разумеју и не доживљавају као интегрални део свога света. Сара наставља: „Мислите да су моји неспоразуми с вама из ње, а да су све мудрости из усмених прича” (Сарић 2008: 58), откривајући тако да је свесна како припада колективу који верује ономе што је вековима чувано и преношено, док од писане речи зазира. У складу с овим, Д. Стојадиновић (2009: 53) закључује: „Књига, Сарина књига, тајанствени непознати предмет, пун загонетки и чини у неписменом свету, има да буде извор сваког зла”.

Овакав страх већ је био тема Сарићевог писања, али у сасвим другачијем руху. У роману *Дечак из Ластиве* страх је долазио од некога ко је не само писмен, већ и изузетно паметан и учен. Назив првог поглавља у роману гласи: „КЊИГА ПРВА: па бежиш од записане речи као од губе на телу” (Сарић 1986: 10), а само дело отвара се сценом када Дечак, Тугомир, баца у амбис голубије јаме књигу о историји. Већ у првом поглављу говори се о старим лаштванским причама Тугомирове Мајке које Дечака штите када је ван Ластве и које су истинитије од књига, „(од свега што је прочитао), а да не говоримо о историји коју је нашао на тавану куће” (Сарић 1986: 10–11). Даље се такође инсистира на томе да „није добро само читати књиге, ’оне су пуне лажи!’” (Сарић 1986: 44), међутим, недуго потом, Дечак открива нову перспективу на усмену реч: „хм... Мајко..., некад сам се дивео твојим причама, књиге у поређењу с њима биле гола лаж..., био сам запањен и изгубљен кад сам, помоћу истих тих књига, открио да и у твојим причама има лажи!...” (Сарић 1986: 51). Премда Дечак губи ослонац који је до тада имао у Мајчиним причама, он га до краја не проналази ни у књигама, а његово бацање књиге у амбис на почетку романа представља „јасан раскид са Светом који симболизује књиге” (Јефтимијевић Михајловић 2016: 143). Сара, међутим, у првом делу романа, супротним чином од Тугомира чини исту ствар – одржавајући живу везу са Књигом, она раскида са светом око себе. Оно што остаје јесте поглед у другачију будућност, те се у роману често предвиђа како ће једнога дана

сви говорити из Сарине Књиге, или како ће прича о њој бити једном измењена: „Све написане књиге, и испричане приче, покушавају да се приближе истини, која је далеко зато што је ту, око нас. Прича о страху од мене и моје Књиге је тужна, доћи ће кад ће бити смијешна” (Сарић 2008: 62).

Иако је у српској прози ретко апострофирана таква веза са књигом у којој лик и књига готово да постају једно, Сара није усамљен пример у нашој књижевности. Најпознатији је свакако Ђамил из дела Иве Андрића *Проклећа авлија* (1954). Први сусрет фра Петра са Ђамилом, што је уједно и први помен Ђамила у роману, обележен је књигом: „Пробудивши се у свитање, фра Петар је при бледој светлости зоре, која је тамо напољу морала бити раскошна, окренуо поглед на десну страну, где је синоћ заноћио Турчин придошлица. Прво што је угледао била је невелика, у жуту кожу повезана књига” (Андрић 1967: 44). Осетивши радост због присуства књиге, фра Петар примећује и друге предмете скупоценог изгледа које Ђамил носи са собом: „Никад није видео предмете обичне, свакодневне употребе тако вешто израђене и од тако fine материје” (Андрић 1967: 45). Малобројни предмети које Ђамил у цариградском затвору има у свом поседу откривају да је реч о писменој особи, префињеног укуса и господског порекла. То подсећа и на опис садржине Сарине скриње, који открива много, како о Сари, тако и о њеном утицају на друге. Љубав према књигама постаје спона између Ђамила и фра Петра, међутим, књига у роману добија и значајно различиту функцију:

„Категорија знања у роману поседује двојак предзнак. С једне стране има повезничку улогу (повезује фра Петра и Ђамила), а с друге, одиграла је погубну улогу у судбини појединца. Знање у цивилизацијском кругу којем Ђамил припада валоризовано је као непожељно, оно открива незнање Других и буди страх.” (Ивон 2013: 305)

Није тешко закључити да је знање на исти начин вредновано и у роману Сара, при чему је приметно да у првом делу преовлађује страх од књиге као од нечег натприродног, док је у другом доминантно негирање сваког знања које не припада кругу званичног и признатог у оквиру комунистичке идеологије.

Не само склоност ка књизи, већ и „посвећеност контемплативном а не материјалном свету [која се] окреће против њих самих”, веза је која спаја лик Саре са Ђамиловим ликом, али и са ликом Марија Колоње из *Травничке хронике* (1945) (Раичевић 2010: 122). На који начин Сара од изузетног бића снажне виталистичке енергије постаје „утвара која хода”, може се боље разумети уколико се разуме и процес кроз који пролазе два Андрићева лика:

„Гурнути нужно у сопствени свет јер у реалном немају места ни испуњене судбине (Колоња син Млечанина из Епира и Далматинке, Ђамил Турчина и Гркиње, обојица зналци више језика и култура), они су од њега двоструко одбачени, вечити странци у свету материјалног, вечити туђини без окриља и сигурност које даје припадност колективу. Такви, без могућности да се изједначе, идентификују са нечим опишљивим и реалним, код Андрића бивају препуштени само непостејећем свету духа, где се, очито, нужна човекова потреба да своје ја, свој его, изгради управо кроз процес идентификације, у одсуству таквога пута претвара у патолошки процес што нам уместо живог човека нуди утвару која хода.” (Раичевић 2010: 124)

На сличан начин као што се Ђамил и доктор Колоња идентификују са методом свог проучавања, Сара се идентификује са Књигом, а у очима других веза између ње и Књиге бива схваћена у буквалном смислу, као што су схваћене и Ђа-

милове речи о Џем-султану: „Ја сам то!”, или Колоњине: „Ја сам... Ја сам...”⁴. Кум Лука говори Јакову: „Који разумједне Књигу, упознао је Сару; који упозна Сару, разумио је Књигу!” (Сарић 2008: 79), при чему се уочава колико се Књига и Сара сматрају неодвојивом једна од друге. Не чуди отуда што Лука поставља Јакову следеће питање: „И, дај више да не затурам, но да те упитам: би ли ми кума дала Књигу? Да преноћи код мене? Би ли?” (Сарић 2008: 79). Мада Јаков не разуме дубље значење питања које му је постављено, читаоцу је јасно да се у страсној жељи за Књигом (кум Лука чак и понавља своје питање) крије исто толико страсна жеља за Саром. О томе говори и његов сан: „Снивао сам Сарину Књигу; као птица, слијеће ми на длан. Кума испред мене маше рукама, ко крилима” (Сарић 2008: 79)⁵. Идеја о уништавању Књиге јавља се први пут непосредно након што Лука силује Сару, и то је и знак прве, не сасвим јасно оформљене Сарине жеље о уништењу саме себе: „Сагнућу главу, иако не вјерујем да ће се неко због тога промијенити према нама. Остаћемо, усамљени, као и досад. Ако кажеш, бацићу Књигу!” (Сарић 2008: 152).

Драгомир Костић (2015: 352) у својој анализи Књиге као значајног мотива у роману *Сара* поставља важно питање: „Да бисмо схватили Сару, морамо схватити Књигу с којом се она поистовећује или изједначава. Али, како да схватимо Књигу кад о њој ништа не знамо, кад о њој у самом роману нико ништа не зна?”. Костић (2015: 351) се затим бави главном претпоставком критике о Сариној Књизи: „Није Библија, мада упућује на Библију – у томе је њена загонетност (аутор у новинским интервјуима говори да је то Сарина Библија). Само је једна књига Књига. Ни из текста романа се не види да је Библија, осим ако није у питању више него слободна прерада онога што је речено у Библији”. Он у њој препознаје дах и дух *Књиге пророкијских пророка*, посебно у фрагментима који се баве релативношћу времена (в. Костић 2015: 351). Мада дефинитивног одговора нема, постаје јасно да је то књига пророчке садржине, чудесна и страшна због догађаја о којима слуги. Сарина Књига, али и Тугомирова књига са тавана, говоре о будућности у којој победници пишу крваву историју, насталу много раније него што се могло очекивати.

У другом делу романа који обухвата период од 1939. године значај Књиге битно опада, јер, како се чини, „Књигу претичу стварни догађаји” (Костић 2015: 354). Поједине реченице из Књиге које се ипак појављују указују више на трагику човековог положаја, него што је у питању рефлексивна о опсенама видљивог света и реалности оног невидљивог, на чему је био фокус у првом делу романа. Сара се тако присећа: „У Књизи пише да може поманитати онај кога су сви одбацили, или је он све њих одбацио и одметнуо се; и онај који се преко мјере суспреже и трпа у себе” (Сарић 2008: 188). То подсећа не само на Сарин усамљенички положај у рату, без ослонца у Јакову и у људима, него поново и на ћутљивог Ђамила и његов „живот на граници између двају светова, на ничијој земљи, на којој нема ни правог припадања заједници људи” (Раичевић 2010: 124). Усамљен и изоло-

4 Ђамилове речи изречене у току истраге пред иследницима схваћене су као поистовећивање са Џем-султаном, и то на начин који казује да се поистовећује са његовом узурпаторском улогом (дакле, узима се само део из целине као истина), док Колоњино „Ја сам...” изговорено неколико пута заредом, руља узима као шехадет, тј. прихватање ислама као своје вере. Након ових речи, оба лика завршавају трагично – Ђамил као осуђеник вероватно бива убијен, док доктор Колоња услед суровог свођења његовог идентитета на једно, извршава самоубиство.

5 Слућања предстојеће несреће открива се сном, уколико се има у свести значење мотива птице у Сарифевом делу. У роману *Суира ситиже господар* (1979) птица има негативан предзнак; Господар се панично плаши птица, а оне доследно предсказују смрт и несрећу.

ван, дубоко мучен питањем личног идентитета, он постаје „човек који живи са књигама”, праћен причама да су му „књиге удариле у главу и да са њим није добро и није све у реду” (Андрић 1967: 59–60). На ветрометини ратних збивања, издвојеност, осетљивост и дубокомисленост постају особине које се не опраштају. Књига, и у Сарином, и у Ђамиловом случају, поново постаје главна ознака управо таквих особина и опасности које се треба клонити. Када валија након извршене преметачине у Ђамиловој кући пронађе гомилу књига и множину бележака и рукописа, остаје запрепаштен и разгневлен: „Сам себи није умео да објасни зашто књиге, нарочито стране књиге и у оволиком броју, изазивају у њему такву мржњу и толики гнев” (Андрић 1967: 63). За разлику од Ђамила који и не слуги несрећу која му се спрема, Сара осећа да је време за одвајање од Књиге дошло:

„И Јаковов одлазак за мене је потоња опомена, коју јасно чујем: Сара, ако мислиш да подигнеш своју дјецу, и да она буду срећнија од тебе, мани се ћораво посла, мани се будалаштина за које сама немаш објашњење, и приђи овим простим људима. Одбаци ту твоју Књигу! Она је писана за неко друго вријеме, и за неке друге људе. Можда је она Јакову пресудила...” (Сарић 2008: 188).

Сара, коју у првом делу романа окривљују други, при чему она остаје стабилна и сигурна у себе, у другом делу проживљава унутрашњу психолошку драму. Постављајући Књигу као потенцијалног кривца за Јаковљеву смрт, она посредно окривљује себе. Преиспитује поново и своју улогу у чину кума Луке: „Који је ово пут да ми долази на памет да кум Лука није учинио ништа против моје воље!? Има ли горе помисли од те?! Има ли?!” (Сарић 2008: 187). Занимљиво је како чак и Књига подржава такву Сарину мисао, што наводи на закључак да је Сарина Библија заправо књига њених сопствених мисли и зато толико са њом стопљена, као и да зато, упркос Сариним речима, она не припада свима, већ само њој: „У Књизи, коју сам дала да се спали (он [Јаков] то од мене изричито није тражио!), писало је да конце у рукама држи жена; без њеног повода, који не мора бити и намјера, мушкарац остаје далеко од насилника, такорећи равнодушан, ошамућен и – неспособан” (Сарић 2008: 237–238). Први пут се при крају романа јавља и коментар на Лукино убиство, којим се први део књиге завршава: „Јакова је одвратила да убије кума, али је он осетио да је само то желела, и чекала. Она је од њега направила убицу! [...] На њу је пало нечије проклетство; страх се помаља као цвет из пупољка; слаба је утеха што је и свети Ђорђе убио!...” (Сарић 2008: 275). Јаковљево убиство Сара види као судбинску одмазду за Лукину смрт, те под притиском кривице коју сама себи намеће, све више подлеже последицама самодеструкције.

Премда је Јаков више пута помињао уништавање књиге, па и убеђивање других да је спали, Сара успева да га послуша тек након његове смрти: „Синоћ сам те снивала. Мртвог. Грлила твоје беживотно тијело, љубила камена уста. И први пут успјела да те, несметано, додирујем. Живот не познаје такву њежност. То ми је помогло да спалим Књигу! Зарекла сам се да све твоје прихватим, као да смо одрасли заједно” (Сарић 2008: 216). Сара Књигу почиње да види као симбол свега онога што је раздвајало од Јакова у њиховом заједничком животу, а што сада може постати опасност и за њихову децу. Архетип мајке страдалнице оживљава у другом делу, али Сара не може да прихвати одвајање најстаријег сина, Андрије, који у жељи да се приближи непријатељима свог оца, и сам постаје један од њих. Андријина судбина до краја остаје нејасна. Разлози за то могу се пронаћи у тајни која прати комунистичко деловање: Која је права разлика између „наших” и „њихових”? Да ли је уклапање у систем једнако његовом прихватању?

Може ли се као један од поражених бити на страни победника? У роману зато и нема дефинитивног објашњења Андријиног нестанка: Да ли је заиста отишао у Москву на војну академију као један од перспективнијих скојеваца, или је и он, попут Јакова, потказан од стрица као лажни комуниста? Коначног одговора нема, чиме Сарић призива у сећање судбине многих које су након Другог светског рата остале неразјашњење и магловите.

Уводећи читаоце у Андријине мисли, писац описује чин спаљивања Књиге:

„Она је одбила да присуствује спаљивању своје Књиге. Илија и Милица, за ту прилику, наложили су ватру више куће, близу трапа за кртолу; Андрија је, на рукама које су се тресле, донео Књигу. Није дала да је спаљује неко други; шта ћемо, дошло такво вријеме; нити да ко, осим њене деце, присуствује спаљивању. Тек кад су нагорели први листови, Илија се успротивио. Очекујући мајку, Андрији се, у мраку кухине, указа жива ломача. [...] Била су освијетљена цијела Корита. Окренуо сам се око себе: ни на једној страни није било моје сјенке! Ни кућа, ни штала, ни дрво, ни било шта друго није имало сјенку, као што је нема оно што гори.” (Сарић 2008: 232)

Одсуство сенки које Андрија примећује, посебно је занимљиво уколико се има у виду следеће: „Душа се замишља као дах (или ветар), као магла или сенка која из човека изађе чим умре” (Кулишић 1970: 125). Као да са нестанком Књиге која не може имати сенку, јер је нема више оно које гори, сенку, односно душу, губе и све остале ствари у близини. Најважније је ипак што своју сенку не види ни Андрија: „У примитивним друштвима сенка се сматра као део човека и што се њој догоди, мора се догодити и оном чија је сенка. [...] Човек и сенка су еквивалентни. [...] Сенка је замена људске жртве” (Петровић 1970: 281). Жртва коју спаљивањем Књиге чини Сара, али и Андрија, резултује њиховим губитком себе – зато Сара уопште није присутна током спаљивања, а Андрија не може да види своју сенку. То је и први знак њиховог скорог нестанка. Спаљивањем Књиге, „као да се Сара лишила и себе и предачког памћења и моћног заштитника своје породице” (Лаковић 2009: 260). Њено ментално стање погоршава се све више, а мисао о самоубиству почиње да се оваплоћује – припремајући се за један од својих мистичних сусрета у Шумљатој долини са покојним Јаковом, у простирку увија уже. Пљесак присутних на састанку Скоја и унапређење Андрије након приче о спаљивању указују на то да је Сара била принуђена на такво одрицање од Књиге, као и то да се ништа што није у складу са комунистичком брошуром какву у кућу Вукотића доноси Андрија, неће грпети ни признавати. Реченица из брошуре која Сару највише слама јесте: „Бог је највећа људска заблуда, и лаж!” (Сарић 2008: 275). Иако се Књига не може одредити као дело религиозне садржине, у њој се подржава мисао да постоји нешто што је веће од човека и важније од победе, а то је оно што се, поред слободне критичке мисли, у оквиру комунизма не може прихватити.

У другом делу романа упоредо са нестанком Књиге приметно је и све веће одсуство светлости. Први део романа сав је у игри светлости и сенки, а чак и Сарино лице „светли изнутра”: „Начин на који је представљена светлост којом Сара зрачи близак је византијској естетици и светлошћу икона. Код њих светлост није спољашњи, декоративни додатак бићу, већ његова суштина, претпоставка њиховог израстања из бића у небиће” (Јефтимјевић Михајловић 2016: 209). У другом делу, Сара се све чешће склања од светлости, или седи у тами, при чему се одсуство светлости доследно наглашава: „Ситне боре око њених очију нису биле због светлости” (Сарић 2008: 343). Цело тридесет и друго поглавље у којем Сара одлази у Билећу да посети Илију болно је интонирано, и Сара у њему највише подсећа на мајке страдалнице у делу Ивана Цанкара. Ципеле које Сара носи у првом делу

романа, а којима се истиче њен виши статус и отмене навике, сада су замењене премалим гуменим опанцима. Илију мајка подсећа на невољницу која је сишла из неке забити да продаје дрва, а крвава рана на њеној нози знак је Илијине ране за коју писац каже да није зарасла никада. У овом поглављу посебно је приметан недостатак било какве светлости: „Тог прохладног новембарског јутра, као да није свитало” (Сарић 2008: 326). Сара крије лице које је некада зрачило божанском светлошћу: „Сара као нехотице повуче своју мараму напред, и њено лице и очи нађоше се у сенци” (Сарић 2008: 328). На овај начин могуће је успоставити везу између светлости и Књиге. Након уништења, Књига емитује светлост која касније Андрију асоцира на светлост живе ломаче. Жртва коју Сара чини доводи до гашења њене унутрашње светлости, а затим и до самоубиства.

Много је перспектива из којих се може посматрати и анализирати Сарин лик: анимистички поглед на свет, њене пророчке моћи, окренутост оностраном и веза са демонским и светим, међутим, у овом раду бавили смо се њеном ученошћу која је до сада ређе била предмет проучавања. Поремећај у осећању властитог идентитета код Саре уочава се у другом делу романа који се бави Другим светским ратом, а њена промена, или „отрежњење”, како се то у роману наглашава, почиње се дешавати тек у суочењу са нормама тоталитарног друштва, суштински сасвим различитих од оних у патријархалној заједници. У томе велики значај има Сарина Књига. Спаљивање Књиге, знаке менталног застрањења и, коначно, одлука о самоубиству, показују да истински унутарњи сукоб између захтева друштва и личног осећања морала и праведности, наступају за Сару тек почетком Другог светског рата. Током романа активира се више архетипова женских ликова – љубавница, мајка, странкиња, а сваки од ових архетипова подвргнут је у делу виктимизацији. Сарић, међутим, ниједан од архетипова који се везују за Сару не обележава као разлог њеног страдања, ширећи тако поља значења свог романа. Супротно уобичајеној слици патријархалног друштва, Петар Сарић нуди другачију слику бањанске заједнице у којој жене прикривају своју моћ зарад одржавање лажног привида о снази својих мужева, иначе слабих, инертних и немоћних да постигну своје циљеве, због чега прибегавају и насиљу. Лик Милице, Сарине ћерке, у одређеној мери напушта хоризонт очекивања, те се, још увек девојчица, приказује у лиминалном стању између две стране женског у роману – она је означена као чудна, другачија и потенцијално опасна, али још увек не постаје ни моћна жена, ни жена мученица. Када Књига бива коначно уништена, учења из ње и снага њених речи оваплоћују се у лику Милице. Сличност ћерке са мајком делује на почетку другог дела романа као још један сигнал за будућа страдања породице, или као назнака још једне јунакиње попут Милуше, изопштене у младом добу због своје другојачности. Сарић, међутим, не развија лик Милице у том смеру и изневерава оно што је њеним особинама наговештено. Она остаје једини лик у роману који ратом не бива суштински измењен, те се због тога јавља могућност да се крај дела тумачи другачије него суморном сликом трагичне Сарине смрти. Уколико се Милица заиста разуме као дух Књиге, а тиме и дух Саре који наставља да живи и којим се отвара могућност почетка неког новог приповедања, Сарићева тежња да се неухвалјиве нити приче ипак ухвате и повежу, проналази начин свог остварења. Роман *Сара* тако не бива затворен за даља тумачења и анализе, већ напротив, резултати истраживања предузетог у овом раду пружају могућност да се укаже на нове перспективе изазовне за будуће истраживаче дела Петра Сарића.

Литература

- Андрејевић 2009: Д. Андрејевић, Романи Петра Сарића, *Нова Зора*, бр. 24, 234–240.
- Андрић 1967: И. Андрић, Проклета авлија, *Сабрана дјела*, књ. 4, Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна založба Словеније.
- Владушић 2017: С. Владушић, Жанровска кавга у *Проклепој авлији*, *Књижевности и коментари*, Београд: Службени гласник, 207–218.
- Елијаде 2003: М. Елијаде, *Светло и профано*, превео З. Стојановић, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ивон 2013: К. Ивон, Идентитет без идентитета (Тамил између Истока и Запада), *Croatia et Slavica ladertina*, вол. 8/1, бр. 8, 299–312.
- Јефтимјевић Михајловић 2011: М. Јефтимјевић Михајловић, Мудрост, лепота и хармонија: о заснованости естетичког тумачења *Саре* Петра Сарића, *Башићина*, св. 31, 101–118.
- Јефтимјевић Михајловић 2016: М. Јефтимјевић Михајловић, *Стилско-тематске одлике романа Петра Сарића*, докторски рад, Косовска Митровица: Универзитет у Приштини, Филозофски факултет. http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/6482/marija_jeftimijevic_mihajlo_vic_dd.pdf?sequence=1&isAllowed=y 20. 6. 2018.
- Костић 2015: Д. Костић, Раслојавање живота (Роман *Сара* Петра Сарића), *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, год. 45, бр. 1, 343–365.
- Кулишић 1970: Ш. Кулишић, Душа, у: Ш. Кулишић, П. Петровић, Н. Пантелић (ур.), *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит, 125.
- Ото 1983: О. Рудолф, *Светло*, превео В. Премец, Сарајево: Свјетлост.
- Петровић 1970: П. Петровић, Сенка, у: Ш. Кулишић, П. Петровић, Н. Пантелић (ур.), *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит, 281–282.
- Раичевић 2010: Г. Раичевић, Субјективизација стварности као извор трагике у Андрићевом делу, *Кројитиљељи судбине*, Београд: Алтера, 113–130.
- Сарић 1986: П. Сарић, *Дечак из Ластиве*, Београд: Просвета.
- Сарић 2008: П. Сарић, *Сара*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Стојадиновић 2009: Д. Стојадиновић, Човек уморан од облика свог, *Mons Aureus*, год. 7, бр. 23, 50–59.

FUNCTIONS OF THE BOOK MOTIF IN THE NOVEL SARA BY PETAR SARIĆ

Summary

The book, as one of the most frequent motifs in the novel, represents the greatest secret of the novelistic Banjani. The author of the paper will use the method of analysis to try to determine what the main functions of this motif are and what consequences the unusual relationship between the main character and the Book has in the structure of the work. Sarah, the main heroine of the novel, is inseparable from her Book and identifies with her in various ways throughout the novel. Although she has already been distinctive in the community to which she belongs by marriage due to her qualities, the most significant differential feature is her wisdom. The ambivalent attitude towards Sarah: admiration and contempt, attraction and fear, is also transferred to her Book. This type of identification is also invoked by the character of Camil from Andrić's *The Damned Yard*, and the author will deal with a comparative analysis of the identifying relationship between the character and the book, which is also recognized in other Sarić's and Andrić's characters. The focus of the work is on the multiple functions that the Book acquires in the structure of the novel, as well as on the reasons why the Book becomes decisive for the fate of the main character. The aim of this paper is to determine the significance of this motif in the novel *Sara* in order to enable a different view of the main character and to encourage new interpretations of Sarić's work.

Keywords: hero and book, contemporary Serbian prose, identity, patriarchy, tradition, education.

Sanja P. Perić

Александра Б. Маринковић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

„ШВАБИЦА” ЛАЗЕ К. ЛАЗАРЕВИЋА У СВЕТЛУ ФРОЈДОВСКЕ ПСИХОАНАЛИЗЕ

У овом раду је „Швабица” Лазе К. Лазаревића растумачена у светлу фројдизма. На основу психоаналитичких претпоставки разоткрили смо смисао симптома јунака приче Мише Маричића. Промене у емотивном/душевном животу пратили смо кроз начин приповедања, кроз приказ буђења еротског осећања и покушаје његовог потискивања, кроз разне видове испољавања љубави, кроз тумачење снова и симболичка значења. Динамика лика се прати од симптома (фиксација на прошлост) ка његовим узроцима.

Кључне речи: Лаза К. Лазаревић, „Швабица”, Сигмунд Фројд, психоанализа, структура личности, симптом, потискивање, фиксација, сан, либидо, симболичка значења

1. Љубав и прича

Еротском љубављу је обухваћено много емотивних комплекса који доводе до посебног стања духа, што нас чини сасвим срећнима (уколико је љубав узвраћена) или нас сасвим унесрећује (уколико из било којих разлога не може доћи до њеног остварења). Управо је зато веома захтевно „испричати” љубав на литерарно успео начин. „О љубави се има шта рећи. Увек нешто ново, и друкчије. Зато што је свака појединачна љубав случај за себе, и зато што је љубав однос који има безброј лица. Колико је љубави и колико је врста љубави, толики је и број-безброј прича о њој.” (Пантић 2005: 8)

Лазаревић је, опште је познато, зачетник психолошке приповетке код нас. Био је веома сензуалан и непогрешиво је умео да предосети и најтананија покретања унутарњих конфликта. Да не знамо да је „Швабица” настала пре него што је Сигмунд Фројд јавности обзнанио постулате аналитичке психологије², са приличном сигурношћу бисмо устврдили да су ликови љубавника стварани по принципима фројдовске психоанализе. Интуитивност писца-лекара нас може лако навести на погрешан закључак да је био сасвим упознат са бројним студијама најпознатијег аустријског психијатра. Међутим, нипошто не смејемо занемарити и податак да је један од Лазаревићевих професора на Берлинском универзитету био и Херман Хелмхолц. Чувени доктор „који се данас сматра претечом фројдовске доктрине, увео је у науку појам *несвесна интјерференција*” (Милосављевић Милић 2014: 55). У другој половини 19. века клиничка психијатрија постаје веома популарна и у ондашњим најнапреднијим медицинским центрима

1 aradojkovic2@gmail.com

2 Генеза *Швабице* је врло комплексна. Текстољшка изучавања су показала да је писац „овим дјелом ушао у свијет литерарног стварања” (Иванић 2001: 151). Почео је да је пише вероватно по повратку из Берлина, са студија медицине, 1878. године, али је није објавио за живота, јер није успео да је заврши и уреди за штампање. Дело је постхумно објављено 1898. у издању Српске књижевне задруге. Своју прву студију Фројд је објавио тек 1895. Лазаревић се упокојио четири године пре тога.

(Паризу, Берлину и Бечу) психијатри почињу да се баве несвесним. Зато не чуди што Лазаревић залази тако дубоко у душе својих ликова.

Фројд је сматрао да су песници (мисли се на књижевнике уопште) у познавању људске душе далеко одмакли обичним људима и зато се он, изучавајући сложеност психичког механизма, умногоме ослањао на описана понашања појединих литерарних ликова.

У досадашњим критичким освртима на ово дело, на приповетку лика, акценат је углавном стављан или на утицај пишевог конзервативизма на обликовање карактера главног лика или на аутобиографски моменат. Овога пута ћемо лик Мише Маричића покушати да „рашчитамо” у светлу фројдизма, не одричући му ни конзервативна схватања аутора нити чињенице за које претпостављамо да су преузете из стварног његовог живота. Напротив, обе ове ствари неизоставно морају бити полазиште за психоаналитичко проматрање динамике лика.

2. Основне претпоставке психоанализе

Шта се заиста догодило са српским студентом у Берлину? Откуда толико спутаности у једном европејском, неспутаном духу? Ко је заправо Миша Маричић?

Да бисмо се уопште упустили у расправу о овим питањима, најпре се морамо осврнути на Фројдово схватање структуре личности и функционисања психичког апарата. По речима самог научника, психички живот човека је налик на ледени брег који плови морем. Мали део брега вири изнад површине воде, а огромна маса се налази под водом. Слично је и код психичких процеса. Само мали њихов део је свестан, а највећи део тих процеса припада подручју несвесног, где се налазе потиснуте жеље, идеје и представе. Фројд је сматрао да тај несвесни део управља понашањем људи. Сходно томе, психички апарат човека треба проучавати са три аспекта – тополошког, енергетског и економског.

Тополошки аспект подразумева три инстанце личности међу којима нема јасно изражених граница. Нагонску (безличну) страну личности Фројд је назвао „То” (нем. *das Es*, лат. *Id*, ид). „То” је „велика збирка” либидалне (сексуалне) енергије која је наталожена у примарним биолошким изворима нагона. Ид је необуздана стихија, неорганизовани хаос и нема издиференцирану структуру. Друга инстанца личности је „Ја” (нем. *das Ich*, лат. *Ego*, его). Его је организован и издиференциран и функционише као посредник између нагона и друштвених норми, стварајући одбрамбену страну личности. Его се може схватити и као судија, цензор или инстанца савести. Однос између ега и ида једнак је односу између разума и страсти. Трећа инстанца личности је „Над-ја” (нем. *uber Ich*, лат. *Superego*, суперего).³ Ова инстанца представља интериоризацију, односно забрану у складу са установљеним нормама (родитељским, друштвеним, културним). Суперего превасходно проистиче из родитељског ауторитета.

Потискивање је изузетно важан психички процес и читава психоанализа се заснива на разјашњавању тог процеса. До њега долази када су жеље, импулси и успомене (који имају сексуалну конотацију) уз помоћ ега блокирани и потиснути у несвесно. До потискивања долази и када ти импулси нису усклађени са етичким стандардима које намеће суперего. Одгурнути у несвесно, импулси и жеље проналазе друге путеве повратка, углавном уз помоћ механизма премештања. То

3 Фројд је за називе инстанци личности користио искључиво систем заменица немачког језика. Касније су уведени називи ид, его и суперего (латинског порекла) који су се уобичајили у психолошкој литератури.

доводи до настанка симптома који функционишу као замена за сексуално пражњење. Потискивање је процес који се стално понавља. По фројдовском схватању, то је кључ за разумевање настанка психичких поремећаја и болести. У том смислу сан има веома важну улогу јер се у сну налазе сви импулси који нису примерени и усклађени са кодексима суперега. Сан има функцију испуњења забрањених жеља сневача.

Међутим, може доћи и до несексуалне инвестиције сексуалне енергије и тада се ради о процесу сублимације. Либида бива усмерен не на објекат сексуалне жеље, већ на неки други циљ. Фројд је у сублимацији видео један од извора уметничке активности.

Енергетски аспект личности односи се на нагонску енергију, на либида. Овако називамо енергију оних нагона који имају везе са свим оним што можемо означити као љубав, али и нагон који подразумева агресију. Та енергија стално кружи и мења место. Психа тежи да избегне незадовољење, односно снажно тежи задовољењу нагона. Ово је у психоанализи познато као принцип задовољења (нем. *lustprinzip*). Уколико та енергија не може аутоматски да се регулише принципом задовољења, уколико психички апарат не успе да је преради, долази до психичких сметњи.

Економски аспект се односи на распоређивање либидалне енергије која се може количински одредити помоћу категорија раста, пада и равнотеже. Субјекат запоседа објекат енергијом – заљубљује се у њега у несексуализованој или га жели у сексуализованој верзији. Када субјекат не успе да овлада либидалном енергијом, онда она овлада њиме („јаче од мене“). Са психичким поремећајима се суочавамо када економски обрачун снага није једнак, односно кад не може доћи до сексуалног пражњења.

Овако поједностављене претпоставке на којима почива психоанализа бацају нову светлост на тумачење понашања нашег јунака. Он се сасвим емотивно угасио у покушају да не изневери себе, али и да у исти мах не одступи од онога што се од њега очекује. Зато и постаје жртва болних и кобних размимоилажења унутар себе, узрокованих неразрешеним комплексима који односе превагу у невољном прихватању терета специфичног социјалног окружења.

3. „Лакомислен крај срца” (Од симптома ка његовом смислу)

У покушају да доспемо до самог почетка врпце у замршеном клупку најсуптилнијих доживљаја јунака, поћи ћемо од самог краја, од онога што перципирамо као емотивно исходиште (са становишта главног лика) суштинског неприхватања себе у свету и света око себе. Дакле, поћи ћемо од симптома да бисмо установили његове узроке. Једно од својих предавања студентима Фројд (1958: 207) је започео:

„Даме и господо! У прошлом предавању изложио сам вам да се клиничка психијатрија мало бринула о облику у коме се поједини симптом јавља и о његовој садржини, а да је психоанализа баш ту наставила и утврдила, пре свега, да симптом има смисла и у вези је с болесниковим доживљајима.”

Уочавање и детаљно описивање симптома је пресудно у разоткривању и разрешењу проблема. Симптом се обликује у несвесном. Када то несвесно постане свесно, симптом нестане.

Како се осећа млади варошки лекар и какав је његов живот на крају ове интимне повести? Ово се јасно види из последњег писма које је приповедач упутио свом побратиму:

„Данас је управо две године дана како је Ана умрла. Шта се није од то доба променило! Ја сам постао сасвим други.

Побратиме, пусти ме да се исплачем – последњи пут! Све ме је оставило. Идеали и идеје, широке груди и тесне ципеле, патриотство, рад – на све да се насмејем.” (Лазаревић 1986: 217)

У преписци на почетку као узрок „промена” сам приповедач износи Анину смрт. Препознаје и набраја све промене које су се од тада догодиле, али очито није то освестио у себи. И сам каже да све то само гледа. Ништа не предузима да свој живот измени. Нема снаге да се помири са губитком. Остављање вољене девојке, а затим и њена смрт, представљају трауматичне догађаје из прошлости за које се он фиксирао, што га доводи у стање обамрлости. Несвесна везаност за део прошлости доводи га до потпуног отуђења од садашњости и будућности. Говорећи о својим искуствима са одређеним пацијенткињама које су имале фиксације, Фројд (1958: 221) је рекао и следеће: „Оне се налазе у својој болести као што су се у ранија времена људи обично повлачили у манастир, да тамо заврше једну тешку животну судбину”. Овако се може описати и душевно стање овог Лазаревићевог јунака. У том стању га писац и оставља. Узалуд га побратим народски оснажује. Он не спознаје узроке своје унесрећености. „Ти ме питаш: ама тргни се, болан, стреси ту праšину, дигни још једном поносно главу. – Покушао сам.” (Лазаревић 1986: 217) Побратим „то нешто”, ту муку доживљава као праšину коју лекар треба стрести са себе. Он му посредно сугерише да треба да се ослободи нечега, али не уме да прецизира чега.

Маричићева сестра је ближа суштини проблема. Она предосећа шта је узрок и покушава да га тргне из тог стања тако што сакрива Анину слику и тражи да јој је поклони. Тако покушава да уклони део прошлости за који осећа да емотивно спутава њеног брата. Он пристаје чак и на то, али и даље не разуме зашто.

Девојчина слика је слика прошлости у којој је јунак остао заувек заробљен. Узалуд сестрине сузе! Фиксација на тај део његовог живота је тако снажна да он, интелектуалац, лекар, није способен да то освести у себи. Он сматра да су сви разлози били за то да остави Швабицу, а само, како сам каже, „један лакомислен крај срца” је против тога. Његова свест упорна је да „скрајне” оно што је суштинско. Гушећи љубав у себи, он је угушио себе. Лазаревић га на крају приче и оставља у том безизлазу. Приповетка се тако и завршава: „– Не плачи, сешо – рекох јој. Узех слику и одох напоље.” (Лазаревић 1986: 217)

Његово понашање сасвим указује на стање меланхолије, у које човек упада када не пристане на дефинитиван губитак објекта (вољене особе). Када жалост прође, када се истроши, нови објекат се запоседа либидалном/психичком енергијом (друга особа / други објекат постаје предмет интересовања).

„Меланхолија је неистрошена жалост која проузрокује интериоризацију објекта и непомиреност с његовим губитком узрокованим нарцистичком раном⁴. Разлика

4 Овде се не мисли на патолошки облик нарцизма као самољубља. По Фројду, примарни нарцизам је фаза здравог сазревања детета, у којој се дете интересује собом. Он се касније превазилази тако што се љубав усмери ка другим особама. Нарцистичка рана се овде односи на такозвани секундарни нарцизам. Он је узрокован неуспелим либидалним запоседањем објекта (неуспелом љубављу), што доводи до повлачења Ја у самог себе.

између жалости и меланхолије заснива се на томе што се у жалости свет чини празним, а у меланхолији то постаје субјекат (ја) који се идентификовао са изгубљеним објектом.” (Бужинска, Павел Марковски 2009: 57)

Управо је ово случај са нашим лекаром. Радња ове приповетке лика је концентрисана у јунаку. „Испричан” и „исприповедан” је он сам. Он – то је љубав. Кад изгуби вољено биће, кад изгуби љубав, изгуби и себе и сам престаје емотивно, суштински, да постоји. Његов живот остаје пуко физичко/физиолошко егзистирање.

4. Помпејски споменици (Приповедање као препокривање)

Швабица почиње краћим текстом, који је замишљен као нека врста уводне напомене ауторског приповедача. Он нас у форми првог лица јединине обавештава о нечијем туђем рукопису, који је до њега дошао када се вратио из Италије. Читао га је под утисцима посете Помпеји. Тај „крњав” рукопис ће уступити свом пријатељу и редактору (сапутнику на путовању) за албум Помпеје. Након тога се наводи тај рукопис, који представља приповетку у писмима. „Ово почетно поигравање са идентитетима ауторских субјеката и потенцијалних ’власника’ рукописа још више прикрива и привидно неутрализује позицију и лик ’стварног’ аутора рукописа, јунака и наратора Мише.” (Милосављевић Милић 2014: 96) Поступком препокривања лика наратора писац алудира на покушај јунаковог препокривања дела свога живота који „не пушта” (који је предмет снажне фиксације) стварношћу коју не прихвата.

Мотив Помпеје стављен је на почетак дела, јер приповедач жели да истакне мртвило у души, које ће остати након једне велике и трагичне љубави. Дубоко емотивна и неретко лирски интонирана исповест, која тек понегде склизне у сентименталност и одмах се поништава самоиронијом и тако се враћа на реалистички дискурс, у наставку приповетке дата је искључиво у епистоларној форми. То само појачава дубоку емотивност, потресеност и моралност главног јунака и говори да су та писма заправо једина веза (уз једну избледелу фотографију и заоставштину из студентских дана, које је допремио у Србију) са оним временом када је био срећан, када је истински волео и био вољен и када је његов живот, по сопственом осећању, имао смисла. Али је, како смо предочили, у том времену и остао душевно замрзнут. На његове емоције, жеље, наде, радости и уживања пао је пепео сурове стварности и окаменио све оно без чега је живот постојање без уживања. Након ерупције предивног вулкана страсти, лава најлепших осећања се окаменила и за собом оставила пустош. Његова писма сада су његови „помпејски споменици”.

Приповетка у писмима није уобичајени жанр (нарочито за период реализма), али је Лазаревић веома успешно извео овакав вид композиције. „И облик *Швабице*, дате у писмима – прве, колико знам, у српској књижевности – одабран је зналачки; он даје интимности казивању, истиче осећајност материје, појачава сугестију на читаоца.” (Кашанин 1968: 156)

Миша Маричић се путем писама поверава свом побратиму у Србији. Тон је зато најинтимнији – то је заправо његово обраћање себи самоме и његово испитивање својих поступака, покушај да себе себи оправда. Његова љубав је снажна емоција, која се јавља када неко млад, чиста срца, сасвим искрено заволи. Међутим, он зна да постоји једна огромна, несаломива препрека на путу оства-

рења те љубави, а то је чињеница да његова патријархална породица и пријатељи никада неће прихватити Швабицу за снаху. У њему је тако отпочео сукоб између две снажне љубави. Породица или Ана – ова дилема га раздира и потпуно га емотивно разара. Ово нас наводи на закључак да је сва писма Маричић заправо упутио својој савести. Зато се његов побратим условно (на многим местима у делу) може схватити и као персонификација те савести, односно као отеловљење његовог „Ја”/ега, који функционише „као медијатор између нагона и друштвених норми, стварајући одбрамбену страну личности у сукобу снага” (Бужињска, Павел Марковски 2009: 56). Побратим, подсетимо се, није могао да прецизније одреди на крају приче чега Миша треба да се ослободи. То говори у прилог тврдњи да он има функцију ега који не да импулсима из подсвести да продру у Мишину свест. Заправо, он формално нема одлике лика.

„Метонимијски лик адресата/побратима (чији се профил ретроспективно персонализује и мотивише професијом правника и карактерним цртама – логичан, моралан) је онај скуп вредности са којим долази у сукоб јунак који се нашао у искушењу. Тако се у писму дијалог више не води само са конкретном особом, већ са једним типом дискурса и то оним доминантним, којим је обликован јунаков идентитет.” (Милосављевић Милић 2014: 99)

Стога побратима доживљавамо као једну инстанцу Мишиног психичког апарата.

Дистанцирање приповедача од себе показује се и на плану форме. У десетом писму он побратиму догађаје који су му важни, у којима се емотивно разоткрива, умотава у нову опну казивања – користи причу у причи.

Обраћања, дијалози, кратки унутрашњи монолози, дескрипција и аутоиронија су поступци преко којих нас јунак води кроз своја душевна стања како би што боље уверио пре свега себе, па и читаоце, у истинитост онога о чему пише.

5. „Неко куца на моја врата” (Буђење љубавног осећања и покушаји његовог потискивања и негирања)

Пре него што се латио пера да напише прво писмо побратиму, приповедач је сав у преиспитивањима, обузет контрадикторним осећањима. Ово се као закључак намеће јер писац прву реченицу преписке оставља без почетка и краја. Српски студент предосећа да нема почетка ни краја његовој патњи. До његове свести пробила је само синтагма „...женско друштво пријатно...” (Лазаревић 1986: 180). Само је делић свега што је запоседнуто снагом либида успело да саломи препреке ега и продре из подсвести у његову свест по принципу слободних асоцијација. Много тога прећутано пре и неизреченог после овога што је продрло из запећка ида лако наслућујемо. Делићем Мишиних мисли обухваћен је узрок проблема. Одмах затим пише о њеној мајци, брату и осталим становницима пансионата, чиме се алудира на њено страно порекло. Даље спомиње да је Ана увек у трпезарији. Након тога долази опет празан ход у мислима/писму. Следећа мисао после те паузе само је започета: „Поносита као...” (Лазаревић 1986: 180). Након следеће мисаоне „крњавости” – наводног оштећења рукописа, који је као и претходни графички означен бројним тачкицама, опет пробија један емотивни зрачак, „...D mol...” (Лазаревић 1986: 181). На крају преписке, такође у непотпуном исказу, пише да њена мајка маже колена петролеумом (делује непотребно, сувишно за причу), што је опет кратко подсећање на девојчино порекло. Све изгледа као да

је прва преписка написана у бунилу. Уставе Мишиног ега су још стабилне и тек понешто од еротских садржаја пробије до суперега, али он одбацује сваку могућност остварења те љубави.

Потискивање и негирање еротских садржаја у другом писму је дато поступком инверзног самосагледавања субјекта приповедања – за њега није све што јесте и обратно. Према Фројду, негација је „процес, захваљујући којем интелект утврђује оно што је потиснуто, остављајући га у емоционалној сфери у ненарушеном стању. [...] Трудећи се да допре до оног што представља суштину потиснутог, аналитичар врши негацију негације” (Бужињска, Павел Марковски 2009: 54). Смисао Мишиних тврдњи је, дакле, супротан од буквалног.

„Мислиш, ваљда: ко шта ради – ја се само с њоме заносим. Не, брате, још у мени ђипа поштено срце – та ваљда пред тобом смем све то тврдити. Шта имам ја с њоме? Ја баш и да сам уверен да ме она – чисто ме срамота да кажем – да ме она воли, тим бих се пре повукао с поља љубави. Зар да се играм ’девојачким срцем’?” (Лазаревић 1986: 181)

Све што је рекао значи управо супротно – по цео дан се „заноси с њоме”, срце које у њему „ђипа” више није поштено (издаје га, не слуша га), „све то” пред побратимом не сме тврдити (его не дозвољава), са њом нешто ипак има, сасвим је уверен да га она воли, али се не може повући са „поља љубави”, иако то жели. Последњим питањем у наведеном одломку треба да се у потпуности негира постојање еротског осећања, потенцирајући озбиљност и етичност младића, али се догађа супротно – студент у туђини ће се против своје воље грубо поиграти „девојачким срцем” и из најбоље намере да никога не унесрећи, унесрећи ће себе и све око себе. Наставак писма, такође, доноси порицања, кроз чија супротна значења пробијају потиснуте жеље.

„Ако ћу истину рећи, на сваки начин пријатно ми је бити с њоме – а, као бајаги, што и да ми не буде? Али наравно да је то све далеко од ма каквог осећања које би било ма и налик на љубав. Погледам је покатак са стране и испод ока, па се мислим: дијете, дијете! Али даље, наравно, ништа. Та ја, и кад не бих био равнодушан према њој (као што је она према мени – а то јесте, тако ми бога), ипак бих се добро чувао сваког корака који би ме водио до ма каквих изјава и споразумевања.” (Лазаревић 1986: 181)

Овде већ отпочиње суптилна борба између страсти и разума, осећања и патријархалне етике, пустих жеља и сурове стварности – сукоб који узрокује развој унутарњег конфликта код нашег јунака. До суперега за сада доспевају две информације: да му је пријатно у њеном друштву и да она није равнодушна према њему. То је једино што је у овом тренутку освестио у себи. Од свих осталих либидалних импулса брани се негирањем. Одаје га једино поглед „испод ока” који је читаоцима очигледан али у његовој свести непрепознатљив знак појуде. Тако се чини и Јоци, који је био њему у гостима, и узео их је „на око” те свашта „надробило” побратиму, а овај начинио „читаву оптужницу” од које се Маричић „само брани”. На овакав начин јунак себи разлаже стање у коме се затекао. Пише још и да је свестан да је она у годинама када очекује брак и зато он не жели да јој даје лажну наду. Некада је мислио да се може ожени и сиротом куварицом, али је сада дошао у године када мора да се понаша одговорно.

„Ја још који месец остављам скамију и ступам на своје ноге, и сваки, ма и неозбиљан корак у љубави био би корак у женидбу, а ти врло добро знаш да се ја њом ожени не могу. Боже мој! Шта би рекли моји, шта пријатељи, шта напослетку и поглавито ти сам? Прво, није ни Српкиња, можда ни лепа, а сирота.” (Лазаревић 1986: 181)

Пошто је све себи разложио, закључио је да је свему крај (мисли се на све оно што је негацијама потврдио). По томе како он сагледава своју ситуацију, он је према њој само „галантан господин”. И таман кад помислимо да инстанца конзервативне етике чврсто држи власт у његовом емотивном склопу, Лазаревић веома ефектно прекида и анулира сва Мишина самоуверевања једном једноставном и уобичајеном реченицом: „Неко куца на моја врата” (Лазаревић 1986: 182). Љубав је покуцала на његова врата. У тренутку се поништило и нестало све о чему је управо писао. Ана је дошла да га позове на вечеру. Од овог момента љубав се распламсава. Уставе ега постају флексибилније. Унутрашњи конфликт се продубљује и интензивира.

Поступци и понашање јунака су увек супротни од онога што изговара и жели, осим у тренуцима реализоване љубави. И на крају Миша оставља девојку, али то никада не успева да прихвати. Психолошки посматрано, он је не оставља (фиксиран је на њу).

6. Љубав експлицитно

(Различити видови испољавања еротских жеља – погледи и невербална комуникација, тактилна чулност, вербални искази, сублимација, агресија)

Љубавна осећања се очитују на различите начине, али увек по истом принципу. Најпре приповедач негира своје емоције, имајући на уму све разлоге који их не дозвољавају, а затим својим поступцима или изјавама негира негирано. Са појачавањем еротских жеља границе ега постају пропустљивије па рефлексиви либида све директније и конкретније надиру и расипају се у простору приповедачевог „над-ја”. У четвртном писму коначно признаје да се нешто међу њима догађа, али се ограђује. Љубав са туђинком доживљава као нешто неморално и доживљава је као кривицу, али ту кривицу не прихвата, већ је натура побратиму. Први пут признаје да не може да контролише све како би хтео – почиње да се љубљује против своје воље: „Ти си управо крив што сам почео да се интересујем њоме, право да ти кажем, више но што бих хтео” (Лазаревић 1986: 184).

Једне зимске вечери, пред католички Божић, њих двоје остају сасвим сами у трпезарији. Свеће на клавиру су се угасиле. Попеску, који је тихо свирао, заклопио је клавири и отишао на спавање. У описаној сцени се осећа јак еротски набој: „Кад смо остали сами, ја се подбочих на руку и гледах јој у очи, које су биле управљене на рад у рукама јој. Опазила је да је гледам, није ни за један тренут дигла очију с рада” (Лазаревић 1986: 186). Приповедач иде корак даље и у љубавну игру укључује тактилну чулност. Ана је опарила прст кључалом водом, а Миша га је мазао лековитим раствором и сада прст сматра својим пацијентом и тражи да му га поклони. Она му у шали каже да може да га одсече, али он иде даље: „Ја узех њен прстић и почех га миловати. Држао сам га за који минут у својој руци, она га онда, веома опрезно као не знајући шта ради, извуче и настави плетење. После пет минута ја извадих сахат” (Лазаревић 1986: 187). Ово је љубавна игра на граници ондашње пристojности. Обострано уживање у додиру траје неколико минута, а онда долази пет минута ћутања. Сексуални набој кулминира до тачке препуштања или одустајања. Девојка извлачи прст и прекида уживање. Враћа се ручном раду. Остаје као љута, док Миша одлази у своју собу са осећањем увређености. Обоје су остали незадовољени и то је узрок њиховог неодређеног нерасположења. Ово је блага исфрустрираност због избегнутог задовољења либи-

далних нагона. У уметничкој активности и религији Фројд је видео сублимирану сексуалну енергију. Ово важи и за сваки интелектуални рад. Девојка се враћа ручном раду, а студент је после ове ситуације учио до три по поноћи. Ручни рад се такође може схватити као сублимација.⁵ Сексуална енергија се у конкретним случајевима инвестира у ручни рад, односно у ноћно учење. Како се блискост појачава, тако се смањује инвестирање либида у нешто друго. Док је везла јастук, он је сео уз њу и мазио јој руку. Ово је тренутак пред пољубац који се очекује, али до њега не долази. Уживање је описано на физиолошком нивоу – „Осетих да сав горим и да она тешко дише” (Лазаревић 1986: 192). Након тога Ана више не везе, већ је „пробадала иглом без икака реда” (Лазаревић 1986: 192). Када сексуална енергија почне да се инвестира у сексуални објекат (када дође до физичког контакта међу њима) сублимација нестаје – не спомиње се вез нити учење.

Испољавање агресије је један од видова испољавања сублимације. Агресивно понашање Маричић је испољио у сукобу са Максом, када га је овај испровоцирао захтевом да му превије посекотине на лицу које је задобио на безопасном дуелу. Макс се подсмехнуо професији лекара (каже да ништа не знају), поистовећујући лекаре са берберима. Уз то је добацио подругљиво да је Миша Србин. Младић није издржао. Ухватио га је за груди и бацио на под. Међутим, када је еротска енергија усмерена на вољену жену и када је љубав реализована, Маричића не успевају да испровоцирају пруски поручници који га подругљиво етикетирају као великог националисту. Тада, док је шетао са Аном, Маричића то добацивање не тангира превише и он га игнорише без већег напора.

Описано је доста ситуација, пре и после оних у којима се алудира на вођење љубави, у којима се заљубљени препознају и из којих се види да су интимни. Ана испија воду из чаше из које је Миша пио. Њихове руке су често у еротичним додирима. Прећутано је значајније од реченог.

У погледима се веома прецизно препознају осећања, жеље и намере. Ово је изузетно добро уметнички изведено у два наврата у делу. Најпре, док изван града шетају шумом сасвим сами. Идилична слика зимске ноћи и снежна белина су одлична позорница за признање љубави. Ана то очекује. Одбила је духанкесу као поклон (Маричићева неслана шала), али је очекивала да јој поклони себе, односно, како сам каже, његово срце. До тога не долази и девојка револт и тугу изражава достојанствено – оштрим погледом ни у шта. Затим, пред крај приче, у једној од најпотреснијих сцена у нашој литератури 19. века, једним погледом обухваћено је све исприповедано и прећутано, сав бол и сва страхота једне неостварене љубави. Маричић је рекао да је међу њима све готово. Ана се стропоштала на клавир.

„Можда после пет минута она диже главу и погледа ме онако једног, без достојанства, без величине, без мушког поноса. Поглед њен беше влажан, хладан као прва зимња киша, која се неприметно хвата у лед. А тамо иза очију нешто безгранично шупље, где извесно нисам био више ја. – Видех да је однос наш као ножем пререзан, да више не могу натраг.” (Лазаревић 1986: 216)

Он је њену хладну руку притиснуо на уста и трабуњао је којешта, али она „не оте руке”. Последњи поглед и додир су контрастно дати у односу на све претходне. У њима нема разумевања и уживања. Остао је само бол.

⁵ Сублимација је „процес у којем долази до несексуалне инвестиције сексуалне енергије” (Бужинска, Павел Марковски 2009: 52).

У међувремену се конкретизовао еротски однос. Како приповетка одмиче, тако страст међу љубавницима нараста. Стражар Маричићеве савести тренутно постаје подмићен сладострасним живањима и он отворено признаје своју љубав.

„Шта да радим? Што да те лажем? – ја је волим! Та то си и сам знао – ниси ме, ваљда, држао за каког фићфирића, који се вуцара с девојкама да их вара.

Првих недеља, откако сам је пољубио, ја нисам ништа мислио. Угушивао сам сваки глас савести и сваку помисао на своју кућу и мене с њоме у кући.” (Лазаревић 1986: 209)

Међутим, приповедачев суперега је освојен само привремено.

Описаном разменом нежности алудира се на сам интимни однос међу њима. Миша је „газио све дубље”. У природи шетају сами, избегавајући људе. Време сами проводе у његовој соби. Она се „диви његовој снази”, „мази се и умиљава” док он седи на канабегу, гледа је и „топи се”, она га је стално љубила. Интимни однос се нигде не описује, али се подразумева да је до њега већ дошло. На овакав закључак наводи и следећа сцена:

„Ја је узех за руку. Доведох је до канабета. Седох сам и понудих јој да седне до мене, оставивши јој толико места да је морала сести пола на канабе, пола мени на крило.

Она се мало устезала, после седе.

Ја сам је миловао и мазио.

Она плашљиво сеђаше мени на крилу. Неколико пута покушаваше да устане, но ја јој не дадох. Она окрете главу од мене:

– Мишо, шта радимо ми?

– Ништа рђаво, дете моје.” (Лазаревић 1986: 214)

Међутим, све то је исприповедано из перспективе човека који је већ донео одлуку да се сам врати у отаџбину. Его/инстанца савести наново бригира.

Намеће се питање зашто су патријархалне норме и окоштали конзервативизам запосели примарно ведар момачки дух. Шта је однело превагу у одлуци да млади интелектуалац покуша да побегне од љубави?

Занимљиво је да од чланова своје породице Миша спомиње само мајку, сестру и нећаке. Оца не спомиње ни у једном тренутку нити је стављена ма каква алузија на основу које бисмо могли нешто закључити. Дакле, отац је сасвим из непознатог разлога изостављен из његовог живота. Позиција мајке јача, а то наводи на закључак да Едипов комплекс код младића није адекватно разрешен. Фројд је сматрао да у раној фази развоја личности дете сексуалне жеље усмерава ка родитељу супротног пола (у стандардној верзији). Дечаци мајку желе само за себе, а ка оцу осећају нетрпељивост што је израз ривалства. Касније, у периоду формирања инстанце суперега, дечаци се идентификују са оцем (едиповске жеље ка мајци се преобраћају у идентификацију са оцем). Он им постаје узор. Таквим поистовећивањем са родитељем истог пола се потврђује правилно разрешен Едипов комплекс. Од начина на који ће се овај комплекс разрешити зависи емоционални развој човека, од тога зависи избор објекта, избор онога кога ћемо волети у зрелим годинама. С обзиром на то да се у приповеци отац не спомиње, закључујемо да наш јунак није током осетљивог доба емоционалног стасавања имао фигуру оца – није имао са ким да се идентификује. Примат преузима фигура мајке, али он са њом не може да се идентификује и зато несвесно заузима инфериоран положај у односу на њу. Из тог разлога Маричић није био у стању да се дрзне и иступи против стега патријархалног морала. Мајка је свеприсутна у његовим мислима. За ово има доста примера у тексту, нарочито пред крај приче. Као ни оца, ни мајке нема непосредно или посредно описане у причи. Међутим,

одсуство оца само појачава значај такође одсутне мајке, која је суштински разлог кобних размимоилажења душевних снага унутар јунака. Зато је „едипална веза исказана на сину и изражена на реторски, исповедни начин посредно као интимна љубавна драма” (Глушчевић 1998: 246). Свака помисао на кућу јача страх од мајчиног ауторитета и додатно га унеспокојава. Тај ауторитет осећа у свему што га подсећа на кућу – у сестрином писму, у томе да га „непрестано помињу”, да су га се „сви зажелели” и „како им се чини да већ неће доживети тај срећни час” када ће се вратити њима како каже „да их више не оставља” (Лазаревић 1986: 211). Његова духовна кретања су кретања унутар зачараног едипалног круга.

7. Тужно и слатко (Симболика и функција снова)

Када сањају, јунаци које је створила пишчева машта то чине као што срећемо у свакодневном искуству. Њихова мишљења и осећања продужавају се у сну. Снови нису необуздане творевине без правила. Много је мање слободе и случајности у душевном животу (и у сну) него што смо склони да поверујемо. Оно што у њему приписујемо случајности у ствари почива на сложеним законитостима које тек назиремо.

С обзиром на то да је Лазаревић студирао у једном од тада водећих медицинских центара, сигурно је имао прилике да о томе понешто сазна из медицинских часописа које је куповао. А као талентован писац осетио је да један карактер, у суптилним ситуацијама у којима је приказан, не би био потпуно психолошки мотивисан и уобличен да су његови снови и сањарења били изостављени.

Јунак у неколико наврата тоне у дневна сањарења. То су стања у којима се развијају интензивна размишљања, која наликују на сан, али је особа будна и присутна, свесна, сасвим оријентисана у простору и времену. У тим тренуцима он увек замишља да је у родном Ваљевоу и бива обузет пријатношћу, а онда у тај свет уведе Ану и „цела слика потамни”.

У једном од својих писама млади Ваљевац своје побратиму описује два сна која су блиско временски и садржајем повезани – други сан се надовезује на први. Они по садржини не одударују много од стварности која мучи младића. Рекли бисмо чак да се та стварност само пресликала на снове. Међутим, они су ипак више комплексни него што се чини. Уколико их растумачимо на фројдовски начин, разоткрићемо њихов смисао који проистиче из симболике запамћеног и препричаног, онога чега се сневач сећа и о чему пише.

Да бисмо се упустили у тумачење, морамо унајкраће објаснити овај феномен. Најпре треба раздвојити манифестни од латентног садржаја сна. Манифестни садржај сна је оно што сневач запамти кад се пробуди. То треба разликовати од онога што представља његову основу (латентни садржај), односно латентне мисли сна. Растумачити/интерпретирати сан значи манифестни садржај превести у латентне мисли, тачније отклонити изопачења до којих је дошло под дејством цензура отпора. У највећем броју случајева снови су заправо испуњење одређених жеља које се не могу остварити на јави због тога што их сневач доживљава као неприличне или забрањене.

„Сан је пуноважан психички акт; његова покретна снага је увек жеља која тражи испуњење. То што се не може препознати као жеља, и његове многобројне особености и апсурдности – све је то последица психичке цензуре коју је сан приликом процеса стварања претрпео.” (Фројд II 1981:185)

Маричић се детаљно сећа онога што је сањао након што се вратио из романтичне шетње са Аном, из шетње која се завршила њеном физичком слабешћу због изневерених очекивања. Манифестни садржај својих снова детаљно описује.

„Био сам уморан, стога сам легао у 11. Кад ме већ ухватише сан и нејасне успављиве слике почеше се ређати, изиђе ми она у црном шалу. У исти пар точак од кола хтеде да ми прегази стопало, ја тргнем ногу и лупим главом у кревет.

Сан ми се разби. Њена слика непрестано ми летеше испред затворених очију у свима могућим облицима. Ја опет ходах с њом по Ваљеву и би ми необично тужно.

[...]

Опет ми се ређаше слике. Опет она с црним шалом око главе... Ама само један једини пољубац, ал’ онда – онда бих се морао оженити њоме...

Не знам како, опет се нађем с њом у истој шуми. Било је лето. Ми смо ишли кроз некаке орахе. И она је купила у кецељу оне спољашње зелене љуске што отпадају кад орах узри. Био је сутон. Сунце је заилазило за Гучево. Она је водила донекле најмлађе дете моје сестре, које нам је говорило нешто немачки – ја не знам шта. После је нестало тога детета.

Нешто смо као говорили – ничега се више не сећам.

Ја сам у левој руци носио једну ћерамиду са крова мојега чардака, и на њој је било малтером написано њено име.

Она је имала исти црни шал око главе. Ја сам јој непрестано гледао у очи. Била је лепа као вила.

Ја не знам кад сам је научио српски, она је говорила српски и ја сам говорио српски.

Сели смо после на траву под један орах. Она је била тужна.

Зашто си тужна? – рекох ја.

Она метну прстић на своја уста у знак да ћутим. Однекуд допираше до нас тонови од фагота. Били су необично тужни. Ја осетих како се они лију у таласе и како нас ти таласи подигоше. Ми корачасмо по њима даље, све даље.

Ја је обухватих око паса. Приближих јој се све ближе, све ближе, онда јој притиснем један пољубац на лево слепо око.

Она дође још тужнија.

Ти ћеш ме узети? – рече она, а сузе јој ударише низ образе.

Ја је стегох и почех дивљачки љубити. Сваки део лица и руке, сваки прст и сваки но-кат. Нисам се радовао: напротив, било ми је тужно и слатко.” (Лазаревић 1986: 200)

А онда је у сан ушетао побратим са шубаром на глави, намргођен, није му ни бога назвао. Миша осети као да је остављен од света и у сну бризну у плач.

Маричићев сан није претрпео велика изопачења, али се разоткривају и жеље које су смелије него што се чини. Ана и Миша представљају себе – они немају симболичко значење. Ана има црни шал који симболизује обавијеност тугом – замотана је у своју жалост. Незауостављива кола (точак од кола који је младићу умало прешао преко ноге) симбол је неотклоњиве препреке. Шума и опис пејзажа су стални фројдовски симболи и односе се на гениталне органе. Нашли су се у „истој шуми” што значи свеprisутну сексуалну жељу. Она је скупљала зелене љуске ораха које отпадне кад орах узри – ово представља јалову љубав која се неће завршити испуњењем, веровање у брак до кога неће доћи, нешто што није плод и не даје плода. Деца у сну симболизују полне органе – Фројд је аналогију пронашао у склоности људи да полним органима тепају („шетати малог”). Чардак и ћерамида представљају дом, порекло, породичну срећу. На ћерамиди је малтером исписано њено име. Малтер се не може уклонити, а да се цреп не оштети – ово је симбол нераскидиве везе међу њима. Делови тела (рука, прст) симболизују

фалус, док уста симболизују женске гениталије. Значајан секрет/семена течност у сну се замењује такозваним индиферентним секретом/сузама. Миша каже да му сузе теку кроз, а не низ груди и да му је топло од њих (топла саливација), што се може довести у везу са ејакулирањем. Звукови фагота су се лили у таласе који су их подигли и они су по тим таласима ходали даље – то симболизује уживање у онанији. Свако подизање нагоре и љуљање Фројд је управо тако тумачио. Рођаци и капе су, такође, симболи мушких гениталија. Дакле, представом побратима са шубаром удвостручује се значење, односно еротска пожуда се интензивира, али је зато и препрека за њено задовољење непремостива.

Маричићев сан делује једноставно, али се њиме разоткривају снажна покретања либидалних садржаја који траже задовољење. Он то осећање описује као „слатко”, али се у сну продужава и примарно осећање забрањене љубави, нечег згрешеног, што осећа као „тужно”.

8. Симболичка значења (Симболика предмета, простора и појава)

Попут изналажења и тумачења скривених значења снова можемо разоткрити пренесена значења предметне појавности, појава и простора за које се писац определио. Ако пажљивије ишчитамо дело, уочићемо да ниједна сцена није лишена дубљег смисла, иако све делује логично, једноставно и уобичајено – и оно шта се приповеда и како се приповеда. Симболичким значењима се исказује дистанца између наративног саопштавања и нагонских сукоба у приповедачу/јунаку.

О симболици Помпеје већ је довољно речено. Све што се спомене успут није случајно споменуто. Такав је случај и са пожаром. Док су љубавници сами ноћу, када пожуда кулминира, а затим одустају на прагу задовољења, улицом су пројурила пожарна кола. Обоје констатују само кратко: „Ватра!” То је ватра пожуде, али се доводи у везу са пожаром – ватром која је опасна и која се мора угасити. Кратка констатација потврђује напетост тренутка.

Свилени црни шал који је Ана носила често се спомиње у делу. По народном веровању, црни шал (или марама) је симбол жалости и туге. Жене црну повезачу или шал носе као знак да за неким жале, да им је неко близак преминуо. Црни свилени шал је Ана носила када су били први пут у шетњи по снежном парку. Од тада, кад год је замишља или кад је сања, Маричић је види са тим црним шалом који уоквирује њено лице. Такав модни детаљ, који српска девојка тог доба никада не би носила без повода, слути трагичан расплет, а симболиком шала писац још више појачава трагизам љубавног пара. То је туга која се Ани обавила око главе, о којој размишља, која је раздире и која ће је младу препоручити смрти. Црнина свиле симболизује угушену љубав. Приповедач вољену жену доживљава у духу традиције свог народа. На сличан начин можемо протумачити и парче беле свилене тканине, које је Маричић пронашао међу девојчиним ручним радovima. На њему је извезла прво слово његових иницијала, друго није завршено, а треће није ни започето. Златни вез на белој свили можемо схватити као симбол чедности, венчања и љубави, здравља, среће. Овај детаљ је контрастно дат у односу на црнину – шал је велики и иде јој око главе, а бела свила са незавршеним везом је малих димензија. Тај комадић свиле је спремљен као отпад, као нешто сувишно и непотребно. Пренето на шири значењски план, то можемо довести у везу са њиховом љубављу која се неће окончати срећом и испуњењем.

Радња се углавном одвија у пансионату. То је ограничен, затворен простор у коме заљубљени пар проводи највише времена. Тај простор се асоцијативно може повезати са скученим емотивним простором у јунаку – његова психичка енергија кружи унутар његове подсвести и не успева да доспе у поље слободних осећања, јер их инстанца савести доживљава као неприлична. Приповетка и почиње описом трпезарије за коју каже да је „управо наше интернационално земљиште” (суживот људи различитих нација, конфесија и карактера) чиме се апострофира оно другачије, скуп туђости – само чвориште унутарњег конфликта главног лика.

Клавир у трпезарији је инструмент на коме сви свирају, опуштају се, а Миша своју драгу и прати на клавиру док пева. Свирање има функцију емотивног пражњења и сублимације (сексуална енергија се инвестира у несексуални објекат). На клавиру се налази свећњак. Свеће које по ноћи горе оплемењују простор и стварају атмосферу погодну за љубав. Мотив клавира се уводи на почетку приповетке, али се провлачи кроз читаво дело. И сам крај велике љубави одиграва се поред клавира.

Осим клавира у првој сцени првог писма од предмета се као успут спомињу и журнали. Овај мотив срећемо и касније током приче. Ана гледа часопис док је младић задиркује и преклапа јој прст том публикацијом. Дон Карлос чита новине и коментарише их. Од медицинских журнала на крају деца праве капе.

„Али ти већ познајеш главне особе овога пансионата, а нарочито њу. Прекодан смо сваки на свом послу. На доручак, ручак и на вечеру скупљамо се у трпезарији, где је и клавир и једно десетак новина и журнала.” (Лазаревић 1986: 180) Из наведене сцене се јасно види да је вољена жена постављена у средиште интимног свега јунака. Одмах се уводе мотив клавира и мотив журнала који су супротстављени својим значењима. Клавир симболизује оно лирско, субјективно, неизрециво, најинтимније доживљаје, а журнали оно јавно, објективно и реално. У њиховој значењској супротности читује се сукоб између жеље и немоћи који ће довести до емотивног краха младог ваљевског лекара.

* * *

Миша Маричић је трагички јунак јер страда без трагичке кривице. Страда зато што је бирао између два добра – вољене жене и мајке/породице. На крају овог рада намеће се занимљиво питање које се тиче повезаности јунака приче и њеног писца. У чему можемо препознати сличност међу њима?

Лазаревић је студирао у Берлину, донео је фотографију Немице Ане Гутјар. Одрастао је у трговачкој конзервативној породици. Рано је остао без оца, а бригу о деци на себе преузима енергична мајка. У све ово се уклапа и главни лик приповетке. Лазаревић „Швабицу” није објавио за живота. Можемо само претпоставити да то није учинио јер је исповест исувише лична, али даље од претпоставке не смемо ићи.

Фројд се у свом раду бавио и односом уметника и његовог дела.

„За уметника публика није неопходна, и није само удаљени и моћни судија на који он пројектује свој сопствени ’супер-его’. Он такође себе ставља наместо публике и идентификује се у ’его-у’ (и ’супер-его-у’) са својом публиком. Опет је овај процес бескрајно сложен. Док уметник ствара, у стању инспирације, он и његово дело су једно; кад посматра производ свог стваралачког нагона, он га гледа споља, као своја сопствена прва публика учествује у ’ономе што је глас начинио’. Уметност, рекли смо, увек свесно или несвесно, служи сврси комуникације. Разликујемо два ступња:

један – у коме уметников 'ид' комуницира са 'его-ом', други – у коме су интрапсихички процеси износе пред друге." (Крис 1970: 63)

Овога пута се нећемо бавити тиме колико и како се Лазаревић емотивно разоткрио читалачкој публици – нећемо се бавити изучавањем његовог психолошког профила на основу његовог литерарног стваралаштва као што је то Фројд чинио са Јенсеновом јунакињом, на пример. Такав вид испитивања ћемо препустити психијатријској струци, а ми ћемо се препустити уживању у богатој иманентној очигледности коју је овим делом писац снажно развио.

Литература

- Бужињска, Павел Марковски 2009: А Бужињска, М. Павел Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Београд: Службени гласник.
- Вукићевић, Милосављевић Милић 2014: Д. Вукићевић, С. Милосављевић Милић, *Огледавања (Лазар к. Лазаревић – Симо Мајавуљ)*, Ниш: Филозофски факултет.
- Глушчевић 1998: З. Глушчевић, *Књижевности и ришјуали*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Иванић 2001: Д. Иванић, *Основи текстологије*, Београд: Народна књига/Алфа.
- Кашанин 1968: М. Кашанин, *Судбине и људи: огледи о српским писцима*, Београд: Просвета.
- Крис 1970: Е. Kris, *Психоаналитичка истраживања и уметности*, (prev.) V. Matić, S. Petković, Београд: Kultura.
- Лазаревић 1986: Л. К. Лазаревић, *Целокућна дела, књиџа I*, Београд: САНУ.
- Пантић 2005: М. Пантић, *Просветина књиџа љубавне приче*, Београд: Просвета.
- Фројд 1958: S. Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, (prev.) B. Lorenc, Београд: Kosmos.
- Фројд 1969: S. Frojd, *Iz kulture i umetnosti, Izabrana dela, knjiga V*, preveli V. Matić, V. Jerotić i dr., Novi Sad: Matica srpska.
- Фројд 1981: S. Frojd, *Tumačenje snova, knjiga I i knjiga II*, preveli A. Vihar, Novi Sad: Matica srpska.

LA BOCHE DE LAZA K. LAZAREVIĆ SOUS LA LUMIÈRE DE LA PSYCHANALYSE FREUDIENNE

Résumé

Ce mémoire a pour le sujet l'éclaircissement de la nouvelle *La boche* de Laza K. Lazarević à la lumière du freudisme. En nous appuyant sur les suppositions psychanalytiques et sur l'approche méthodologique dans l'étude de la littérature provenant de ces suppositions, nous dévoilons le sens des symptômes psychiques du héros de l'histoire, Miša Maričić. Les changements dans sa vie émotionnelle/spirituelle peuvent être suivis à travers la représentation de l'éveil des pulsions érotiques et la tentative de la répression et de la négation de ces dernières ; aussi, à travers différentes manifestations de l'amour, le complexe d'Œdipe, l'interprétation des rêves et les différents sens symboliques. La dynamique du personnage part des symptômes (fixation sur le passé) et va vers sa causalité. Cette approche peut considérablement changer notre rapport au héros célèbre de la littérature car elle nous permet de le connaître sous un angle différent.

Mots clés: Laza K. Lazarević, *La Boche*, S. Freud, psychanalyse, inconscient, rêves, structure de la personnalité, répression, négation, libido

Aleksandra B. Marinković

Милица М. Савковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

НОСТАЛГИЈА КАО УТОПИЈА У РОМАНУ *НЕ ДАЈ МИ НИКАДА ДА ОДЕМ КАЗУА ИШИГУРА*

Предмет овог рада је анализа романа *Не дај ми никада да одем* Казуа Ишигура. У раду ћемо преиспитати појам носталгије као и појам утопије. Као полазиште за анализу користећемо студију *Будућности носталгије* Светлане Бојм. Повезивањем пређашње поменутих појмова покушаћемо да, кроз заједничке карактеристике истих, покажемо да је носталгија посебна врста утопије. Оно на шта ћемо такође указати, а што је заједничка карактеристика оба појма, јесте могућност прилагођавања наратива, односно сећања, субјектовим актуелним жељама. Дакле, субјективност и покушај стварања савршенства кроз носталгију и утопију, такође ће бити преиспитани у раду.

Кључне речи: носталгија, утопија, носталгична утопија, прошлост, сећање

1. Увод

Да ли и колико можемо концепт носталгије поистоветити са концептом утопије, односно дистопије? Уколико можемо, шта нам допушта да ставимо знак једнакости између ова два појма? Да ли је тврдња да се то може учинити субјективна и од чега све зависи? Ово су само нека од питања која се морају поставити пре детаљног проматрања односа ових концепата.

Термини носталгија и утопија су врло амбивалентни. Полазимо од утопије, која је у критичкој литератури поистовећивана и са дистопијом (в. Џејмисон 2005), али која је за многе критичаре и њена потпуна супротност. Затим ћемо се бавити носталгијом, која често, као и утопија, има позитивну конотацију, али која, као што ће овај рад покушати да докаже, може отићи у супротном смеру, тако да „последнице” носталгије (а самим тим и утопије) не буду на позитивној страни скале. Ове, наочиглед неспојиве појмове, заправо повезује спона субјективности, која је и подстакла претходно наведена питања, а чиме ћемо се бавити у овом раду.

Као корпус за анализу ова два појма користећемо роман Казуа Ишигура *Не дај ми никада да одем* (2009), док ће студија Светлане Бојм *Будућности Носталгије* (2005) послужити као главно теоријско полазиште анализе. Бојмова је направила својеврсну класификацију носталгије као појма, а ми ћемо покушати да укажемо на заједничке карактеристике појмова носталгије и утопије.

2. Термини утопије и носталгије

У *Речнику српскога језика* (2011: 1423) утопија се дефинише као „замишљена идеална земља у којој владају савршени друштвени односи, благостање и срећа (по називу измишљеног острва у делу Томаса Мора); фиг. идеално стање које се не може остварити, неостварива замисао, машта, фантазија”. Многа канонска

¹ milica.m.savkovic@gmail.com

дела која се баве концептима утопије и дистопије имају тенденцију да утопијско друштво физички изопште од остатка друштва². Као илустрација може послужити и дело којим је ова реч и уведена, *Утопија* (1516) Томаса Мора. Утопија је код Мора острво које је од остатка света одвојено каналом, а кроз који постоји само један улаз.

На исти начин можемо посматрати и Хејлшам у Ишигуровом роману, који је од остатка друштва одвојен зидинама и окружен шумом. Свет у интернату је потпуно другачији од онога ван и у својој изолованости савршен за оне који ту одрастају. Унутар њега постоји јасан скуп правила као и хијерархија појединаца, где налазимо сличности са већ поменутиим делом Томаса Мора, у којем такође постоје јасно уређена организација друштва и јасно прописана правила по којима становници његове утопије живе. Тако се и прошлост Кети Х., нараторке и протагонисткиње Ишигуровог романа, односно њена носталгија према Хејлшаму, може тумачити као њен бег у личну утопију.

Спојивши ова два појма, добијамо појам носталгичне утопије. Бојм (2005: 16) дефинише носталгију на следећи начин: „Носталгија (од грчких речи *nostos* – повратак у завичај, и *algia* – бол) чежња је за домом који више не постоји, или никада није ни постојао. Носталгија је осећање губитка и расељености, али и романа са сопственом уобразиљом”. Носталгија се може тумачити као утопијска мисао/идеја, јер се заснива на прошлости којој особа која се отисне пут носталгије, са или без свести о томе, прилагођава свој наратив сходно личним склоностима и жељама. Носталгичари су често у потрази за неком врстом сигурности, за ескапизмом у неку другу, алтернативну реалност. Они креирају своје идеалне земље кроз чежњу за нечим што су имали или желе да имају. Како Бојм (2005: 17) закључује: „У том смислу, носталгија је порицање личне одговорности, повратак у завичај без осећања кривице, морални и естетски промашај”. Стога, носталгична утопија може се дефинисати као пређашње поменути ескапизам у неко сигурно место и време, у идеалну земљу сећања, посебно ако се особа налази у тренутку када нема ни за шта друго да се веже, када је то једино што јој је преостало.

3. Природа сећања и субјективна природа носталгије

Роман *Не дај ми никада да одем* заснива се на животу клонова Кети Х., Томија Д. и Рут, који одрастају у интернату, односно на присећању Кети свог живота у Хејлшаму и периода који се на њега наставља. Клонови који се „одгајају” у Хејлшаму имају једну сврху, да једнога дана, када стасају, постану даваоци органа, док Кети постаје и неговатељица клонова у тешком стању, након њихових донација. Ми сведочимо њеном односу са Томијем и Рут, као и ставовима које Кети има, како о животу у интернату, тако и касније, када долази до сазнања шта је заправо и када прихвата своју нову улогу неговатељице клонова који су пред „окончањем”.

У Ишигуровом дистопијском роману, Кети, некада и свесно, одбија да живи у садашњости. Ми сведочимо креирању њене личне носталгичне утопије кроз присећања на детињство у интернату, којем се изнова враћа. Она самостално ствара своју носталгичну утопију реконструишући (па и деконструишући) своја пређашња искуства и сећања. Ово је и сасвим разумљиво, обзиром на то да се у Хејлшаму, са Томијем и Рут, она осећала сигурно и срећно, док је у актуелном моменту приповедања потпуно сама, јер њих двоје више нема, а Кети је извесно

2 Као друге примере можемо навести и дело *Врли нови свети* (1932) Олдуса Хакслија или роман Јевгенија Замјатина *Ми* (1924), где је Уједињена Држава зеленим зидом одвојена од остатка света.

и сама свесна да ни њен живот неће још дуго потрајати. Она одбија да пусти интернат у ком је одрасла и то чини причајући о њему и сећајући га се, али и свесно и с намером бирајући клонове из Хејлшама да се брине о њима.

Из тог периода, Кети чува предмете који за њу имају сентименталну вредност, попут њене „збирке“³. Док остали, попут Рут, покушавају да се уклопе у друштво након што изађу из Хејлшама. Кети наводи: „У оно време нисам сагледавала ширу слику, нити сам видела своје место у њој. Чини ми се да, у начелу, у то доба уопште нисам уважавала напор који је Рут чинила да би ишла напред, да би sazрела и оставила Хејлшам иза себе“ (Ишигуро 2009: 134). Кети је задржала своју „збирку“ јер, како Бојм (2005: 49) износи у својој студији, људи имају тенденцију да задрже предмете који им служе као средство за повратак у неки тренутак из прошлости – они представљају окидач за носталгичне тренутке. Кети такође тражи Хејлшам, како и сама тврди на самом почетку романа:

„Сада док путујем земљом, још наилазим на ствари које ме подсети на Хејлшам. Док пролазим крај поља у измаглици, или кад угледам део велике куће у даљини док се спуштам у неку долину, чак и пред посебним распоредом топола на некој брдској страни, помислићу: 'Можда је то! Пронашла сам га! Ово је стварно Хејлшам!'“ (Ишигуро 2009: 10)

Бојмова (2005: 86) је носталгију поделила на рестауративну и рефлексивну носталгију. Прва представља ону која је више повезана са националним поносом и домовином, док рефлексивна носталгија „почива на *алгији*, на чежњи, губитку и несавршеном процесу присећања“.

„Рестауративна носталгија оличена је у тоталним рестаурацијама споменика из прошлости, док се рефлексивна носталгија заноси рушевинама и патином времена и историје, сањарећи о неком другом месту и неком другом времену.“ (Бојм 2005: 87)

Како Бојм (2005: 98) истиче, она је „повезана са индивидуалним“. Стога можемо закључити да је рефлексивна носталгија отворена за промене, односно за подешавања, самим тим што је „индивидуална“, што видимо и на примеру Кети, али и на примеру клона о ком се она у једном тренутку стара, и то баш непосредно пред његово окончање. Кети објашњава:

„Повремено би од мене тражио да исте ствари понављам у недоглед; о нечему што сам му испричала колико претходног дана запиткивао је као да о томе никада нисам говорила. 'Јесте ли имали спортски павиљон?' 'Ко је био ваш омиљени васпитач?'. У почетку сам мислила да је то само због лекова, али сам потом схватила да му је ум довољно бистар. Он је желео не само да слуша о Хејлшаму, већ и да *запамти* Хејлшам, баш као да је био његово детињство. Знао је да му се приближава окончање и управо то је радио: подстицао ме је да му описујем ствари како би му се стварно утиснуле у памћење, како би се током бесаних ноћи, уз лекове, бол и исцрпљеност, можда замаглила граница између оног што су моје успомене и оног што су његове.“ (Ишигуро 2009: 10–11)

Оно што можемо извести из овог примера јесте да у тешким тренуцима, у недостатку лепих сећања, субјекти посежу присвајању туђих искустава и сећања како би олакшали своју бол. Овај закључак можемо применити и на било коју врсту наратива: ми, реципијенти тог наратива, присвајамо га, чинимо га својим. И Кети ово ради, јер, како је и наведено у *Будућности носталгије*, људи

3 Збирке су, како Кети наводи у роману, „дрвене шкриње са [њиховим] именом на њима, држали су их испод кревета и пунили својим власништвом – стварима које су стицали на Продајама и Разменама“ (Ишигуро 2009: 41).

често замене свој прави дом за нови, што Бојмова (2005: 19) назива „фантомском отаџбином”. Наравно, ово није ограничено само на отаџбину, имамо и других примера у роману. Наиме, један од најпроминентнијих је када Кети у интернату пронађе касету Џуди Бриџвотер и песму „Не дај ми никада да одем”. Оно у шта је она веровала јесте да је песма заправо о жени којој је речено да неће моћи да има децу, али која је некако, напослетку, ипак добила дете (в. Ишигуро 2009: 72). Кети изговара следеће, што упућује на субјективност носталгије:

„Чак и у то време схватила сам да то не може бити, да се ово тумачење не уклапа у текст песме. Али нисам марила за то. Песма је била о овоме што сам испричала и ја сам је стално слушала, сама са собом, кад год бих уграбила прилику.” (Ишигуро 2009: 73)

Као што је утопија често један субјективан поглед на ствари, тако и носталгију можемо посматрати, кроз ове, али и кроз многе друге примере у роману. Оба дакле зависе од особе која испреда причу. Ми често у роману срећемо Кети која није сасвим сигурна шта се заправо збило: „Све је то било пре много времена па је могуће да у нечему грешим; али како памтим, прилажење Томију тог поподнева припада мени кроз коју сам пролазила приближно у то време – нечему што је у вези са незауостављивом потребом да се упуштам у изазове...” (Ишигуро 2009: 16). Ово само потврђује субјективност како носталгија, тако и утопија, односно носталгичних утопија, јер оне, то јест начин на који су представљене, зависе од особе која нам ту причу испреда.

Такође се може рећи да су носталгије посебне врсте утопија. Ишигуро нам показује савршенство носталгичних утопија, али и њихове негативне стране. Јер, ако се задржимо у њима дуже но што би требало, могу да нас прождеру, и ако одбијемо да се осврнемо и критички их сагледамо, може да буде јако опасно јер: „Непромишљена носталгија ствара чудовишта” (Бојм 2005: 19). Тако и ми у роману видимо Кети, и друге, већ поменуте ликове, попут пацијента о којем се бринула, како врло лако урањају у своје наративе и губе појам о реалности.

У 15. поглављу, Томи и Кети се издвајају од Рут, Роднија и Криси, док су на излету у Норфоку⁴, и крећу у потрагу за Кетином давно изгубљеном касетом. Касније, када Кети брине о Томију, обоје се присећају овог тренутка из њихове прошлости, што код њих изазива истоветна осећања. Обоје се сећају тога као инстанце када су се осетили као деца, када је то нешто што је тињало годинама пре, а и у годинама које су уследиле, можда и највише испливало на површину. Начин на који су се обраћали једно другом, заштитнички однос који се манифестовао у интими, остао је урезан у њихова сећања. Како и Кети каже док се присећа: „Глас му је био нежнији но обично, а очи упрте у пластичну кутију у мојој руци. Најједном сам постала врло свесна чињенице да смо сами у продавници...” (Ишигуро 2009: 177).

„Када мислим на те тренутке сада, на то како сам стајала са Томијем у малој споредној улици, док смо се спремали да кренемо у трагање, осетим да ме преплавује топлина. Све је најједном изгледало савршено: добијени сат времена је био пред нама и није се могао на бољи начин провести. Морала сам стварно да се савлађујем да се не бих глупо кикотала, или поскакивала по тротоару горе-доле као мало дете. Недавно, док сам неговала Томија, споменула сам наш излет у Норфок и он ми је рекао да се и сам потпуно исто осећао. Оног тренутка када смо одлучили да кренемо у потрагу за мојом изгубљеном касетом, чинило се као да су се изненада сви облаци разишли и да нема ничег другог сем уживања и смеха пред нама.” (Ишигуро 2009: 175)

4 Норфок је, у роману, место познато по томе што они који изгубе нешто одлазе тамо како би то и пронашли.

Чаксу се и занели, и престали да размишљају о касети, већ су само упијали тај заједнички тренутак који су добили након толико времена, док су „просто уживали прегледајући заједно све те ствари; разилазили смо се и поново налазили једно поред другог, готово се надмећући око исте кутије тричарија у прашњавом углу осветљеном само млазом сунчеве светлости” (Ишигуро 2009: 175).

Ово нам показује и значај који прошлост и сећање имају за Кети, и то што она не жели да заборави ништа од тога. У последњем поглављу се и сама осврће и указује на тај значај:

„Разговарала сам пре неколико дана са једним даваоцем кога негујем и он ми се пожалио како успомене, чак и оне нама најдрагоценије, изненађујуће брзо бледе. Али ја се не слажем са тим. Успомене које су ми најважније никада не бледе. Изгубила сам Рут, потом сам изгубила Томија, али нећу изгубити своје успомене на њих. Претпостављам да сам исто тако изгубила Хејлшам.” (Ишигуро 2009: 287)

Дакле, она јесте престала да трага за Хејлшамом, али жели да га сачува заувек у својим сећањима, да га има „на сигурном у [својој] глави, и то ће бити нешто што нико неће моћи да [јој] узме” (Ишигуро 2009: 288). И, на крају, она одлази назад у Норфок након што је Томи скончао, јер је то и било место где одлазиш када изгубиш нешто. Отишла је на исту пољану на којој је заједно са њим била и допустила је себи да има „малу фантазију” о њему (Ишигуро 2009: 289). Замислила га је, плакала јако кратко, и вратила се у свој ауто и упутила се „тамо где је требало да [буде]” (Ишигуро 2009: 289). На основу дате епизоде, али и претходно наведеног одломка из романа, можемо закључити да потреба коју носталгичари имају да се навраћају у поједине тренутке и да се труде да те, њима најбитније успомене, заувек остану уз њих такође може да се схвати и као вид утопије јер је то својеврсно уточиште, већ поменута идеална земља, за, у овом случају Кети, и представља њену утопију којој се радо враћа, а коју можемо категорисати као већ поменуту рестауративну носталгију.

4. Закључак

Кроз Кетина сећања, читалац добија увид у хуману перспективу дистопијског, научнофантастичног света. Иако су главни ликови клонови, то не спречава читаоце да се поистовете са њима, можда чак и више него са људским бићима. А носталгичне утопије се испостављају као посебне врсте утопија. Последице које могу да настану услед предугог боравак у утопији, односно носталгији која је и сама утопија, могу да представљају озбиљан проблем за индивидуу. Као што смо и навели у раду, предуг боравак се може сматрати и врстом аутодеструкције, јер смо ми ти који причају причу или се упуштају у утопијска размишљања. Ишигуро нам показује и ону савршену страну, али и несавршености ових концепата. Иако смо навели да је предуг боравак у носталгичној утопији проблематичан, и потискивање сећања је у истој мери проблематично, и погубно.

Иако делује јако привлачно живети у носталгији, јер у њој може да не постоји ништа, а може и да постоји све, ми сами, као и Кети када нам у роману препричава свој живот, бирамо оно што ће учинити да се лепо осећамо, ми смо ствараоци својих носталгија, односно носталгичних утопија. То може да нам представља врсту одушка, у моментима тескобе, нешто што чини да се осећамо као да путујемо на неку жељену дестинацију, што смо и видели на њеном примеру када је отишла пут Норфока и њихове пољане како би на тренутак повратила Томија. Земља носталгије је недостижна, као и свака утопија. Али треба дати

себи за право и отићи некада тамо, само уз јасан циљ да се ипак вратимо у реалност наших живота, што и наша јунакиња чини. Премда се чини да је савршена, с обзиром на то да савршенство као такво не постоји, носталгична утопија може бити само једна идеја, у нашим мислима, само још један наратив.

Литература

Бојм 2005: С. Бојм, *Будућности носталгије*, Београд: Геопоетика.

Замјатин 1924: Y. Zamiatin, *We*, New York: A Dutton.

Ишигуро 2009: К. Ишигуро, *Не дај ми никада да одем*, Београд: Plato Books: B&S.

РМС 2011: *Речник српскога језика*, Нови Сад: Матица српска.

Хаксли 1932: А. Huxley, *Brave New World*, London: Chatto and Windus.

Џејмсон 2005: F. Jameson, *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London: Verso.

NOSTALGIA AS UTOPIA IN KAZUO ISHIGURO'S NOVEL *NEVER LET ME GO*

Summary

The paper focuses on the analysis of Kazuo Ishiguro's novel *Never Let Me Go*. In the paper, we will be questioning the notion of nostalgia as utopias. As the starting point of the analysis, we will be using *The Future of Nostalgia* by Svetlana Boym. By connecting the previously mentioned concepts, we will try to, through their common characteristics, show that nostalgia is a special kind of utopia. What we will also point to, which is a common trait of both concepts, is the possibility of adapting the narrative of memories to the subject's own desires. Therefore, subjectivity and the attempt to create something perfect through nostalgia and utopia, are also to be considered in the paper.

Keywords: nostalgia, utopia, nostalgic utopia, past, memory

Milica M. Savković

Марија М. Шљукић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

КОНЦЕПЦИЈА ФЕНОМЕНА СЕЋАЊА И ПАМЋЕЊА У ПРОЗРАЦИМА И ПРОЗРАЦИМА 2 СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ

У раду се уочавају и детерминишу многозначни и разнолики облици памћења, који своју пуну функционалност остварују кроз доминантни принцип сећања, присећања и памћења. Ауторка, активирањем и реактивирањем одређених прозрака, који су се дубински урезали у њену меморију, ствара целовиту и свепрожимајућу слику једне епохе и свог места у њој. Битан чинилац за сагледавање мемоарске прозе омогућава призма из које се самеравају одређени догађаји са аспекта девојчице, девојке и одрасле особе, саме ауторке. Разматрањем феномена сећања и памћења и његовим дубљим посматрањем аналитичком методом дефинисањемо индивидуално, колективно, аутобиографско, историјско, као и културно памћење кроз принцип укрштања, преклапања и прожимања истих. Циљ рада представља утврђивање свих облика памћења, али и начин функционисања феномена сећања и памћења, који су дубоко утемељени у наративно ткиво и приповедачко искуство Светлане Велмар-Јанковић.

Кључне речи: Светлана Велмар-Јанковић, *Прозраци*, *Прозраци 2*, феномен сећања и памћења, индивидуално, колективно, аутобиографско, историјско, културно памћење, аналитичка метода

Светлана Велмар-Јанковић је академик и истакнути прозни савремени писац друге половине двадесетог века и друге деценије двадесет првог века. Њено стваралаштво је разноврсно и многозначно, огледа се у романима *Ожљивак*, *Лагум*, *Бездно*, *Ниједина* и *Востјаније*, књигама прича *Дорћол*, *Врачар*, *Гласови*, *Очаране наочаре: приче о Београду*, *Зайиси са дунавског јеска* и чувеној монографији *Кайија Балкана: брзи водич кроз прошлости Београда*. Иако овенчана многим наградама, изузетно место припада НИН-овој награди за 1995. за роман године *Бездно*. Целокупно њено стваралаштво наткриљују и уцеловљују књиге мемоарске прозе *Прозраци* и *Прозраци 2*. Битан сегмент сагледавања њеног односа према књижевности и књижевним сродницима, савременицима и претечама огледа се у њеним књигама есеја *Савременици*, *Уклетјиници*, *Изабраници* и *Сродници*.

Светлана Велмар-Јанковић, самеравајући разнолике трагове прошлих догађаја и доживљаја, који су на упечатљив начин обележили и детерминисали њен живот, али и обликовали њену ауторску личност на изразит и особен начин, кроз призму доминантног и активног принципа сећања, присећања и памћења, утемељујући на овом принципу приповедање о битним сегментима свог живота и стваралаштва. Принцип памћења, у чијој се сенци као у огледалу налази антонимијска слика појма *заборављање*, представља преовлађујући начин репрезентовања нарације у *Прозрацима* и *Прозрацима 2*. Она твори необичан преплет разноликих видова домена памћења, који само кроз своје међусобне укрштаје, а понегде и подударање, изграђују органску твореницу ауторкиног света.

1 marijasljukic0402@gmail.com

„Кад сам замишљала призоре са прџзрацима, видела сам их као лелујаве светлосне поруке, које светлост упијају исто колико је и пропуштају, лебдећи над немирним људским мноштвом. У настојању да уђем у времена сопствене прошлости [...] опет ми је од помоћи реч прџзрак: извесни прџзраци израћају из тог нагомиланог времена, тмастог и тамног, па лебде над гомилом протеклих година, колико осветљени сећањима толико их и обликујући, у исти мах. Ови прџзраци-сећања призивају једни друге, отимају се привлачној снази заборављања и, издвојени, чак хватају свој ред у хронологији догађаја што састављају један живот, у овом случају мој. [...] Наслов сваког поглавља је написан на прџзраку и треба да означи срж сећања, ако сам је ухватила.” (Велмар-Јанковић 2015а: 11–12)

Памћење представља активан одабир свих оних догађаја и доживљаја који остављају изразит дубок траг, истовремено изграђујући идентитет личности. Памћење представља свеобухватнији појам од сећања, јер у својој суштини садржи запамћене садржаје и трагове прошлости, односно поред стечених знања и симболичких вредности, које у својој бити посматрамо као сећање, садрже и све оне навике и одређене вештине, које на потпунији начин дефинишу одређену индивидуу. Карактеристике памћења за формирање и испољавање његовог карактера, представљају комуникативност, односно кроз међусобне интеракције и релације са другима, оживљавају трагови прошлости и репродукују се одређени ранији догађаји. Памћење представља реконструисање стечених знања из прошлости, који повезани са садашњим тренутком задобијају пуну афирмацију и заокружено значење. Сећање је део памћења и у својој природи одражава знања и искуства, које кроз активацију ових садржаја у садашњости, кроз успомене, стварају донекле другачију слику прошлости саображену протеклим временом и стеченим новим искуствима и стављени у други контекст.

Колективно памћење представља сумирано индивидуално искуство појединаца, који обликују одређену групу. Истовремено, они уграђују у њену бит најважније елементе својих индивидуалних живих сећања кроз комуникативну функцију сећања омеђену простором и временом. Култура сећања почива на колективном искуству одређене групе људи, који кроз актуализацију и реактуализацију одређују заједнички именитељ оних садржаја које желе да памте и не препусте заборау, а који у бити обележавају јединство одређене заједнице. Култура сећања заснива се на социјалној релацији међу члановима одређене групе. Култура сећања се испољава кроз разнолике домене традиције (књиге, позоришне представе, часописи) и ритуале (религијски код). Колективно памћење почива на запамћеним садржајима из прошлости, док се култура сећања заснива на оним битним чињеницама, које су у континуираном облику пренете и преживеле дух времена. Док у корену колективног сећања лежи памћење, дотле се култура сећања гради у односу према заборављању. Временска димензија је значајна за успостављање дистинкцијске разлике између ова два појма. Колективно памћење повезујемо са периодом који обухвата две генерације, односно највише четрдесет година. Култура сећања тематизује дужи период и све оне релевантне чињенице и догађаје које кроз формирање заједничке традиције и ритуала одражавају културне обрасце важне за заснивање одређене групе и уграђују се у њих.

„Оно што је за умеће памћења простор, за културу сећања је време [...] као што је умеће памћења део учења, тако је и култура сећања део планирања и надања, тј. доградња социјалног и временског хоризонта. Култура сећања се у највећој мери заснива, [...] на облицима односа према прошлости. Прошлост пре свега настаје, [...] из нашег односа према њој [...] ништа није природније од постанка прошлости: она

настаје тако што протиче. Тако се и дешава да данас већ сутра 'припада прошлости'.
Постало је јуче." (Асман 2011: 29)

Временска димензија у настанку и опстојавању идентитета изједначава се са временском компонентом битном за функционисање памћења, односно приликом обликовања индивидуалног и колективног идентитета треба узети у обзир сумираност свих одлика, временом уграђиваних у њега, постојаних само кроз фундаментални приступ памћењу, који у слојевитости времена и простора обједињује јединку као најмањи садржалац колективног идентитета.

„Оно што представља специфичност [...] јесте укрштање проблематике памћења с проблематиком како колективног, тако и личног идентитета. [...] Срж проблема је у мобилизацији памћења у служби трагања, потраге, тражења идентитета. [...] требало би поменути његов тежак однос према времену; првобитну потешкоћу која управо оправдава позивање на памћење као временску компоненту идентитета повезану с процењивањем садашњости и пројектовањем будућности. Јер је однос према времену отежавајући управо због вишезначног карактера појма истост, који је имплицитан у појму идентитет. [...] На најдубљем плану симболички посредоване активности, памћење се уз помоћ наративне функције инкорпорира у конституисање идентитета.” (Рикер 2015: 167–168, 172)

Приликом обликовања религијског кода у цитатима, до потпуног изражаја долази преплетеност колективног и индивидуалног идентитета унутар заједничког оквира посматрања. Писац истовремено посредује слику прошлости у којој опстојава постојаност колективног идентитета нормираног традицијом и обичајно-обредном праксом, али једновремено назначује индивидуални идентитет, који се стапа са колективним, унутар групе једне заједнице и у оквиру породице.

„Зими упркос, нас две смо, једног преподнева отишле да гледамо Богојављенску литију. [...] Возиле смо се трамвајем у којем је било доста света, свечано обученог. Вероватно су многи били спремни да се прикључе литији која је полазила из Саборне цркве. Мадам је желела да видим како се, на савској обали у близини Ушћа, освешћује и враћа у воду велики крст од леда. [...] Литију смо могле да пратимо само као ток људског кретања у колони, кроз замрзнути ваздух одјекивало је појање свештеника. Мадам, [...] одвела ме је са стазе Великог шеталишта тако да нисмо схватиле због чега је свет, на Великом шеталишту, [...] одједном стао да узвикује. Окренуле смо се и угледале како, из тмурног и облачног неба, пробија једини зрак сунца и пада на реку. Вероватно да је, претпоставиле смо касније, зрак био баш на ледени крст и осветлио га у тренутку освешћивања. Тај блесак сунца изазвао је, и на Шеталишту, и у околним улицама, прасак узбуђења. 'Добар знак, [...] 'Светлост са неба! Нећемо ратовати!'" (Велмар-Јанковић 2015а: 68–69)

„[...] на Бадње вече, палили смо бадњак у нашем дворишту. Није било хладно, држала сам малог дечака за руку и обоје смо гледали очарани и зачарани, стуб од хиљаду варница устремљених у црнило неба. Свака од тих светлећих искри што су хитале у таму, у нестајање, као да је носила неизговорене речи моје молитве. Унели смо и сламу у кућу, посули је по поду у трпезарији а мама је од јелових гранчица направила венац у који је уплела сјајне трачице и прастаре украсе за божићну јелку, [...] и беле свећице су биле ту, у венцу, гореле су. Стављен на средину стола, овај круг од зеленила и блеска претворио се у круг из којих извире божићна радост, Светлост Рођења.” (Велмар-Јанковић 2015а: 336)

Конструисање колективног (културног) сећања пре свега се односи на памћење слика прошлости, које се формирају током времена.

„Вештину памћења, [...] Та вештина користила је поступак којим се у памћење утискују 'места' и 'слике'. Ово се некада називало 'мнемотехником', [...] у време пре него што је пронађено штампарство вежбање памћења било је од највеће важности, а баратање меморијским сликама [...] одувек је у целисти укључивало и психу. То је још значајније, вештина која као запамћено место користи елементе савремене архитектуре, а као слике памти савремене визуелне симболе” (Јејтс 2012: 9)

Релација сећање – заборављање представља две супротстављене ствари, које напоредо постоје у личности, градећи идентитет појединца, јер битност слика прошлости, које остају у свести без обзира на временски период или дистанцу, у односу на време када су се одиграли или доживели, подједнако обликују личност као и они догађаји и доживљаји који су потиснути дубоко у несвесно појединца, а само у специфичним околностима задобијају ентитет памћења или су у потпуности препуштени забору и на једнак начин изграђују и уцеловљују личност.

„Пошто не можемо да мислимо другачије него у медијуму језика, ми се самим тим увек крећемо у категоријама и значењским сплетовима који су одређени речима. У немачком реч 'заборављање' углавном стоји у јасној супротности с речју 'сећање'. У таквој семантичкој констелацији заборављање је супротност и противник сећања, они се међусобно искључују. Та супротност између сећања и заборављања очитује се и у мишљењу, [...] Памћење у ком се сећање и заборављање преплићу на најразличитије начине, оперише између крајности 'сачувати све' и 'избрисати све'. Оно отвара различите просторе за оно што ће нам у неком каснијем тренутку поново затребати. [...] Тако памћење господари и сећањем и забором па чак и свешћу о том једва сагледивом кретању између призивања у свест и нестанка у несвесном.” (Асман 2018: 10, 16, 18)

Приликом реконструисања прошлости појединца на приближно исти начин и у делимично сличној мери за формирање личног идентитета истоветно је важно и оно чега се не сећамо и разлози који доводе до тог процеса, као и они фрагменти сећања, које свесно одабирамо из фонда памћења и активирамо у тренутку конституисања истог. „Несећања има много више него сећања и простиру се као крпе таме по нашем постојању.” (Велмар-Јанковић 2015а: 85)

Асоцијативни одјек успомена

Лично сећање као полазни извор и прапочетак њеног надахнућа ауторка проналази у основи успомена, које се могу обликовати у три асоцијативна низа, који донекле могу бити преплетени и укрштени, али се ипак довољно јасно издвајају тако да се могу распоредити у три циклична круга.

Први представља породични круг коме припадају све оне успомене повезане са породицом и њеним начином живота почев од најранијег детињства. Једна од првих успомена ауторке обасјана је светлошћу прозора њене дечје собе и повезана са мекоћом мајчиног гласа, у коме се испољавају топлина и брижност, кроз сигурност загрљаја.

„Из неких текстова Карла Густава Јунга учила сам како да се сећам, како да призивам оно што је нестало. Ако сам ишта научила, онда ми тај наука даје право да кажем како је прво што памтим лелујање нечег белог а привлачног што ме мами, док око мене, у неким трговицама, клизи најприснији глас. Данас сам склона да ово сећање преведем у слику коју претпостављам да би могла бити тачна: већ сам велика беба и то је мајка што ме држи у наручју поред прозора у дечијој соби. [...] завеса од белог органдина, са малим карнерима, подрхтава на поветарцу. [...] У годинама што следе

та завеса у дечијој соби остаје за мене предмет који увек зрачи спокојством. Чиста и лепа [...] она благо штити унутрашњи простор собе.” (Велмар-Јанковић 2015а: 17)

Породично памћење је обликовано и посредовано подједнако и као колективно, али и као индивидуално. Породица представља нуклеус прве, најближе заједнице појединцу, али овакав тип успомена сажима у себи и лични траг сећања, јер испољава особени утисак учесника у самом догађају. Писац обликује успомену као нарочит аудиовизуелни утисак у коме до посебног изражаја долази мајчино бледило и гласови укућана. Приликом репродуковања слике прошлости укрштају се временске перспективе, због чињенице да се збивање једновремено посматра очима детета, које не разуме дубину доживљеног искуства, остављајући у његовој свести изразит траг, а који у надолазећим годинама покушава да докучи проживљене чињенице као одрасла особа у разговору са мајком, дефинишући их и надопуњујући. Кроз изражавање временских димензија присутно је оживљавање прошлости у садашњости и самеравање садашњег тренутка очима учесника у негдашњем догађају.

„Наша слава, Свети Симеон Богопримац, пада 16. фебруара. Неколико дана пре славе збио се догађај који је у мени остао као први потрес у тој години слома. Нешто ме је отргло из сна, можда тресак, можда гласови. Још је била ноћ, у трпезарији је горела светлост и [...], допирала у моју собу. Парчад утишаних, поломљених гласова, окрзнула су ми слух. [...] Крочила сам у трпезарију и угледала скуп белих лица међу којима је мајчино било најбеље [...] Погледала сам у правцу њеног погледа. Откад памтим себе, на зиду између дечије, моје собе и салона, на источном зиду трпезарије, висила је велика икона Светог Симеона Богопримца. [...] Сада је та икона [...] лежала на поду, делимично ослоњена о зид а приметна пукотина ишла је дијагонално, [...] Требало је да прође много година па да, једног летњег поподнева, [...] упитам своју мајку [...] од чега се тако препала оне фебруарске ноћи 1941, [...] Икона је пала - то је било предсказање. [...] Напукли смо, али смо остали живи и то је предсказала, није се преломила.” (Велмар-Јанковић 2015а: 93–97)

На постојаност одређених утисака из формативног периода живота знатну улогу има и њихова антиципацијска вредност и квалитет за настанак пишчеве личности као одрасле особе. Велики значај за њено одрастање и индивидуализацију имале су књиге, како на нивоу заштите од негативних спољних утицаја током преломног историјског тренутка, тако и као инспирација за одабир будућег занимања.

„Стан ми се допао. [...] Нешто је ипак недостајало. [...] Ниједне једине полице са књигама, ни једне једине књиге! [...] Још је неко приметио ту празнину: мој отац, мргодни странац кога волим. У једно подне појавио се у пратњи носача који је теглио два цака. Са књигама. Највише је било оних у тамноплавим корицама, [...] Отац ми је објаснио да је сваку од плавих књига издала Српска књижевна задруга, да свака има свој број и да треба пазити: књиге се слажу по реду према тим бројевима. [...] У тим загушљивим летима окупације, [...] Израстала сам у читању, оцивела те дане, месеце, године у читању. Дисала сам и читала.” (Велмар-Јанковић 2015а: 153–154, 175–176)

Аутобиографско и индивидуално памћење у породичним успоменама у одређеној мери долази у додир са колективним памћењем, где су јасно изражена неколицина догађаја, који остављају упечатљив траг на индивидуу ауторке (епизода бомбардовање Београда, летовање у Млини пред рат, бомбардовање 1944. на Ускрс, шетња пустим улицама окупираног Београда са мајком, бежање после бомбардовања на почетку рата и човек са огледалом код Скупштине).

Други круг је повезан са родним градом Београдом, сачињавајући основицу њених књига, јер писац поједине мотиве и теме интерпретира и транспонује у потески ауторски свет. Кроз описе појединих делова града, односно кроз напоредо бивствовање две перспективе времена, прошлости и садашњости, што се очитује у називима улица, тргова, али и појединих важних здања, као и споменика, долази до пропламсаја колективног памћења. Указујући на чињеницу да су ови делови Београда оставили трага као слике прошлости у индивидуалном, личном памћењу савременика Светлане Велмар-Јанковић, само не у истој мери и обиму, имајући у виду да индивидуално памћење зависи од личних склоности, уверења, мишљења и ставова појединаца. Сва ова различита, донекле слична, али у целости неподударна индивидуална сећања обликују и изграђују колективно памћење одређеног колектива, групе, у овом случају становника града Београда.

У конституисању Београда кроз уочавање спецификаума његове архитектуре самеравају се два нивоа посматрања искуства града. Прво се односи на емотивно доживљавање појединачног искуства, док знатно шире подразумева збир личних схватања обједињених у друштвени контекст, а репрезентованих кроз историјски континуум.

„Има, дакле, места разликовању два памћења, од којих бисмо једно могли назвати унутрашњим или интерним, односно личним, а друго спољашњим, то јест друштвеним. Или, још тачније говорећи, једно је аутобиографско, а друго историјско памћење. Прво се помаже другим, пошто је - у крајњој линији - историја нашег живота део историје уопште. Но, ова потоња је, природно, много шира од оне прве. С друге стране, она нам прошлост приказује само у сажетом и схематизованом облику, док нам историја нашег живота пружа много потпунију и згуснутију слику. [...] Наше памћење не ослања се на научену, него на доживљену историју.” (Албаш 2015: 31, 35)

Трећи круг припада друштвеном животу и књижевном раду Светлане Велмар-Јанковић, у коме до посебног изражаја долазе културна дешавања и догађаји који су оставили дубок траг у памћењу, такође их ауторка годинама, па и деценијама касније дозива у своје сећање у непромењеном окамењеном облику, чиме се показује и доказује важност тих догађања за обликовање њене индивидуе као писца, као и проналажења спецификаума њеног ауторског печата у књижевности. Битно је напоменути да у кругу личних успомена кроз сећања на прохујало време долази до додира, преламања и прожимања са културним сећањем и памћењем, односно многе од књижевних специфичности, које су обликовале и условиле њен лични идентитет, истовремено су се рефлектовале и преломиле кроз призму једне епохе у историји и културном идентитету српског народа.

„Један од мојих најлепших тренутака доживела сам у октобру 1991. године кад су београдске књижаре још биле бројне и још од утицаја на културни живот. Тада су се, у највећим књижарама у центру града, сваке недеље истицале листе књига које су биле највише тражене. Тако се догодило да сам, једног осунчаног октобарског дана, застала пред излогом књижаре 'Југославија' на Теразијама. На истакнутој листи били су наслови десет књига које су читаоци највише куповали у току последње недеље као и имена њихових аутора. Друго место на листи био је заузео есеј *Поглед с Калемегдана* Владимира Велмар-Јанковића, а на петом месту био је роман *Лагум* Светлане Велмар-Јанковић.

Та листа која се и током следећих недеља понављала, са истим редоследом аутора, постала је и остала место нашег сусрета, после којег расанак више није могућ. Тај сусрет на Теразијама, у Београду, тај састанак са мојим оцем који се, невидљив али присутан, вратио док моја сестра и ја још постојимо, обасјао ме је светлошћу што траје и данас.” (Велмар-Јанковић 20156: 255)

Бит културног памћења представљају сва она дешавања која обликују индивидуални идентитет појединца, унутар колективног искуства, а која су на примеру аутобиографског памћења писца оставила траг у виду књига и књижевних вечери, новина и часописа, радија, позоришних представа у Роди (Коларацу) и Народном позоршту, биоскопа и филмова.

„Наша теорија културног сећања покушава да покрије сва три пола: да доведе у узамјамни однос сећање (односно прошлост репрезентовану у садашњости), културу и групе (односно друштво). [...] Културно сећање чува залихе знања једне групе, која на основу тих залиха добија свест о свом јединству и посебности. [...] Културно сећање наступа реконструктивно, што значи да увек повезује своје знање с актуелном садашњом ситуацијом. [...] Појам културно сећање обухвата скуп текстова, слика и ритуала који се могу више пута користити, који су специфични за свако друштво у свакој епохи, и чије 'култивисање' служи стабилизацији и преношењу слике коју друштво има о себи. На таквом колективно дељеном знању – највећим делом (мада не и искључиво) знању о прошлости – свака група заснива своју свест о јединству и посебности.” (Асман 2015: 65, 66, 68)

На културни идентитет ауторке су се рефлектовале смене књижевних епоха и парадигми, кроз аутобиографско сећање као покушај реконструисања епоха, као и места писца у њој, кроз смену различитих нараштаја у књижевности, традиционалиста и модерниста, али и активацију сећања на објављивање својих првих књижевних радова, али и представљање и репрезентовање неколицине књижевних часописа, чиме се на потпунији начин запажа окосница културног памћења представљеног у *Прозрацима* и *Прозрацима 2*.

За потпуније разумевање и сагледавање места појединца у одређеној епохи важно је уочити однос индивидуалног и колективног памћења, њихову међузависност, али и одсутапања, неподударања ових појмова, рефлектујући се кроз друштвене односе, осветљавајући и изграђујући личност унутар искуства епохе.

»[...] индивидуално памћење. Оно није у потпуности изоловано и затворено. Да би се споменуто сопствене прошлости, човеку је често потребно да се позове на успомене других. Он се ослања на реперне тачке које постоје изван њега, а које фиксира друштво. Штавише, функционисање индивидуалног памћења није могуће без инструмената какви су речи и идеје, које појединац није изумео већ их је позајмио од средине у којој живи. Такође, тачно је да се сећамо само онога што смо видели, урадили, осетили или мислили у једном тренутку времена, то јест да се наше памћење не подудара с памћењем других. Оно је у простору и времену уско ограничено. Такво је и колективно памћење, али његове границе нису исте. Оне могу бити скученије, али и удаљеније. [...] Но, за разлику од других епоха, ова о којој говорим живи у моме памћењу јер сам у њу био урођен и јер је читав један део мојих тадашњих успомена заправо само њен одблесак.” (Албваш 2015: 30, 35)

Памћење у својој суштини подразумева сачуване слике прошлости, које се наново реактуелизују и ревитализују у садашњости, али у аутобиографском наративу Светлане Велмар-Јанковић долази до укрштања и преклапања перспектива прошлости и садашњости, до појаве живе прошлости и дејствујуће садашњости, чиме се на неки начин редефинише улога и функција процеса сећања, присећања и памћења, што се на најочитији начин испољава кроз називе улица и здања. У *Прозрацима* и *Прозрацима 2* није заступљено хронолошко приповедање, већ се асоцијативним путем сагледава наратив, односно поједини догађаји, призори, звуци и мириси буде и условљавају реку успомена којом писац из најдубљих слојева свога несвесног, активира и реактивира запретење слојеве сећања путем којих у свесни предео личности доспевају и оживљавају трагови прошлости.

„[...] ’епизодно’ сећање које обрађује аутобиографска искуства [...] Она су фрагментована. Оно чега се присећамо по правилу су исечени делови и комадићи тренутака, без онога што им је претходило или што је потом уследило. Они искрсавају као изоловане сцене у оквиру мреже наизглед насумичних асоцијација, без реда, редоследа или кохезије. Ове последње особине стичу се само ако су сећања повезана у већи наратив који им ретроспективно доноси облик и структуру.” (Асман 2015: 73–74)

Памћење и сећање је компримовано и кодирано у језику, чиме он постаје јединствен пут за продирање у све дубинске слојеве прошлости, али истовремено и кључ за њихову активацију у садашњем тренутку, па се тиме остварује комуникативна функција памћења.

„’Вирови сећања’, бележи Ђерђ Конрад у књизи *Вршина забава*, ’са смртном лакоћом проклизавају догађаји прошлости у наметљиво време садашње. Набрели детаљи, сунчани токови свести, заслепљујућа амнезија. Подгревам догађаје згрушане у међу времена. Не знам да ли постоји све што видим. Видим све чега се сећам.’

Кад сам прочитала ове Конрадове реченице, имала сам утисак да читам своје, записане у неком заборављеном тренутку па случајно пронађене. Само што не верујем у случај. Верујем у сусрете искустава, у тајне везе спознаја, сачуване у језику.” (Велмар-Јанковић 2015а: 132)

Историјско памћење обухвата скуп догађаја битних за настајање и егзистирање одређене заједнице. У суштини може да обухвата и колективно памћење, кроз скуп индивидуалних памћења савременика неког историјског дешавања. Историјско сећање представља збир исказа живих сведока кроз сведочанства о неком збивању, али истовремено и документа и мапе, које служе историчарима приликом реконструисања епоха и установљавању историјског континуитета.

У наративу Светлане Велмар-Јанковић историјско памћење пре свега се односи на период пре, за време и после Другог светског рата, у чијој структури писац своје аутобиографско памћење надопуњује и реконструише помоћу *Мемоара* Винстона Черчила, као и релевантних текстова из ондашњих новина и часописа, чиме се успоставља раван историјског памћења у садејству са колективним искуством уз печат њеног индивидуалног памћења.

Светлосна кугла – чувар дана безбрижности

У ткиву аутобиографског памћења посебан надстатус задобијају одређени догађаји, који су код Светлане Велмар-Јанковић начинили дубок траг у њеном емоционалном бићу и самом њеном реакцијом на њих оставили су сугестибилан утисак, па се у односу на њих самеравају остали догађаји и дешавања, а у твореници су оличени у виду лајтмотива, првенствено се то односи на догађај са коврцавом девојчицом под трамвајем и светлосном куглом ауторке. Из перспективе девојчице, писац самерава, образлаже и показује трагове (напрслине) на светлосној кугли, која је штити од спољашњих утицаја. Прва промена је настала када је „угледала, кроз прозор, готово испред себе, коврцаву девојчицу која трчи за лоптом [...] и чујем тресак и запомагање многих гласова” (Велмар-Јанковић 2015а: 24). Друга напрслина појављује се када разговара са Павлом о темама несвојственим деци. „Девојчици се, испод блеска дана, поново указује ивица безимене тмине што прети одасвуд. Девојчица препознаје ту тмину, али сад не плаче. На кугли се оцртава друга напрслина.” (Велмар-Јанковић 2015а: 39) Трећа напрслина се очитује у тренутку вечере последњег дана породичног одмора у Млинама.

„Било ми је јасно да сам издала Великог рака зато што нисам умела да га спасем, пустила сам да га ухвате. Мог ћутљивог пријатеља, тајанственог морског становника, [...] Нисам га ни упозорила на опасност – али нисам ни слутила да је у опасности. Немоћ коју сам напипала у себи несвесна шта пипам, немоћ пред алавим Злом, потпуно ме је поразила, [...] пораз је био суштински, само мој и први.” (Велмар-Јанковић 2015а: 42)

Напуклине на светлосној кугли су све учесталије, што се повезује са постепеним одрастањем и sazревањем писца, односно са суочавањем са истинама и реалношћу света који је окружује и спознавањем позитивних и негативних његових страна.

„Чим дете превазиђе чисто чулну етапу живота, чим се заинтересује за значење слика које опажа, може се рећи да мисли заједно с осталима, те да се његова мисао раздељује између плиме посве личних утисака и различитих струја колективне мисли. 'Слика је у мени,' каже он, 'више него јасна. [...] Та успомена, што је и природно, најјасније је од свих које су ми остале из тога доба' [...] Овде је, наиме, реч о слици” (Албваш 2015: 37).

Слике прошлости из периода детињства на дубинском нивоу, детерминишу лично искуство појединца, несвесно или свесно, одражавајући се на све етапе каснијег живота.

У годинама и деценијама након овог периода, када се Светлана Велмар-Јанковић суочава са покушајем реконструисања њених раних година детињства ови догађаји задобијају битан, донекле пресудан утицај на обликовање њеног индивидуалног идентитета.

„Један лист се полако, у спиралама – као да га сад гледам, као да од тог успореног падања није прошло више од шест деценија – спушта у ров, на леђа радника који копа, дубоко доле, у земљи. Жути лист на тамноплавој радничкој блузи остаје заувек у мом памћењу, лист на леђима копача, док напрлине на светлосној кугли постају праве-правцате пукотине.” (Велмар-Јанковић 2015а: 80–81)

Конечно је светлосна кугла нестала у бомбардовању 6. априла 1941. године. „Од светлосне кугле више није остао ни прах: распрсла се, изгорела, нестала, заједно са станом у Улици Јована Ристића 21, у рушевинама предратног Београда, у крхотинама јучерашњег света.” (Велмар-Јанковић 2015а: 126) У жижи нестале светлосне кугле спајају индивидуално, колективно и историјско памћење.

Фрагмент о културном и колективном памћењу

Културно памћење оживљава у контексту индивидуалног сећања ауторке кроз асоцијативно повезивање поља значења појма сећања из домена Стендалове књиге *Животи Анрија Брилара* са начином обликовања аутобиографског наратива.

„[...] француски писац неколико пута помиње да је сећање као фреска у распадању [...] тако да Стендал ни не покушава, како каже, да описује ствари него само њихов ефекат на њега у редоследу осветљених слика чија се веза губи у тами.

Кад се враћам својој фресци у распадању, онда ми изгледа најважнији тај редослед осветљених слика које називам прозрацима; али те слике се баш и не држе редоследа него повремено искачу из сваког реда па се, парадоксалне, приказују као трепераве иако статичне или нејасне, иако зароњене у јасну светлост – пре но што утону у безобличје протеклог живота.” (Велмар-Јанковић 2015а: 85)

Колективно памћење настаје и постаје као збир различитих у појединости-ма, али у битном сличних искустава индивидуалних идентитета преломљених кроз призму пресудних догађаја за обликовање историјског тренутка.

„У Александровој улици, док тако јуримо, излази и пред нас онај приказ, који је, зачу-до, остао исти у сећањима свих Београђана што су оставили записе о том дану: права река људи надире, у таласима, средином улице од центра према периферији, ка *Цвети-ковој механи* и ка Звездари. Има ту и таљига натоварених различитим предметима и малом децом, и носачких колица са коферима и балама, али заувек остаје упамћен човек без шешира који носи, као неки трофеј што потврђује победу ирационалности у људском понашању – велико, тешко огледало у позаложеном оквиру, пажљиво усправљено. Зраци сунца одсјајају на оквиру, као пламење.” (Велмар-Јанковић 2015а: 116)

Закључак

За целовиту перспективу проматрања феномена сећања, односно уклопљеност у мозаичку структуру његових многозначних видова, превасходно кроз лично сећање у повезаности са осталима, само кроз корелацијске везе испољава своју праву природу. Надопуњујући мисаоно јединство мемоарске прозе, обликује и изражава, јединствен поглед на свет писца, као интегративни принцип на коме почива бит *Прозрака* и *Прозрака 2*.

„Лична сећања појединачно у интеракцији су с колективним сећањем. Ипак, појам колективног сећања није довољно јасан и у њему се стапају важне разлике. Већа и свеобухватнија сећања укључују породицу, комшилук, генерацију, друштво, државу и културу у којој живимо. Ове димензије сећања разликују се по свом обиму и домету, преклапају се и укрштају у појединцу који их инкорпорира на разне начине. Људи стичу ова сећања не само непосредно – проживљавањем, него и кроз интеракцију, комуникацију, учење, идентификацију и усклађивање. Често није лако одредити где се једна врста сећања завршава, а где почиње друга.” (Асман 2015: 72)

Светлана Велмар-Јанковић обликујући и преобликујући лична сећања на прохујала времена и епохе, као и њено место у њој, у *Прозрацима* и *Прозрацима 2* ствара необичан мозаик склопљен од различитих видова сећања и памћења, уклапајући у нити приповедања индивидуално, колективно, аутобиографско, историјско и културно памћење, организујући их и надопуњујући међусобно кроз њихове преплете, укрштања, подударана, заокружујући их у органску целину наратива. Перспективе времена и простора су необично склопљене и уклопљене, тако да на временском плану истовремено егзистирају реконструисана прошлост, али и актуелна садашњост, што се употпуњава просторном перспективом кроз називе улица, тргова, здања, којима се истовремено кроз некадашње називе и намене придодаје и садашња просторност. Принцип сећања, присећања и памћења, као и њихова супротност заборављање, представља делатни принцип на коме се гради и изграђује зиданица *Прозрака* и *Прозрака 2*.

Литература

- Асман 2011: А. Asman, *Duga senka prošlosti*, Kultura sećanja i politika povesti, prevela Drinka Gojković, Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug.
- Асман 2015: А. Asman, *Sećanje, individualno i kolektivno, u: Michal Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (prir.) Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike.

- Асман 2018: А. Asman, *Oblici zaborava*, prevela Aleksandra Bajazetov, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Асман 2011: J. Asman, *Kultura pamćenja: pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, preveo Nikola B. Cvetković, Beograd: Prosveta, Službeni glasnik.
- Асман 2015: J. Asman, Kolektivno sećanje i kulturni identitet, u: Michal Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (prir.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Албваш 2015: М. Albvaš, Kolektivno i istorijsko pamćenje, u: Michal Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (prir.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Велмар-Јанковић 2015а: S. Velmar-Janković, *Prozraci*, Beograd: Laguna.
- Велмар-Јанковић 2015б: S. Velmar-Janković, *Prozraci 2*, Beograd: Laguna.
- Јејтс 2012: F. A. Jejts, *Veština pamćenja*, prevela Radmila B. Šević, Novi Sad: Mediterran publishing.
- Катрога 2011: F. Katroga, *Istorija, vreme i pamćenje*, prevela Sonja Asanović Todorović, Beograd: Clio.
- Куљић 2006: Т. Kuljić, *Kultura sećanja, teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd: Čigoja.
- Рикер 2015: P. Riker, O pamćenju i podsećanju, u: Michal Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (prir.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike.

CONCEPT OF THE PHENOMENON OF REMAMBRANCE AND MEMORY IN *PROZRACI* AND *PROZRACI 2* BY SVETLANA VELMAR-JANKOVIĆ

Summary

The paper observes and determines multifaceted and diverse forms of memory, which achieve their full functionality through the dominant principle of remembrance, recollection and memory, through the optics of activated and reactivated certain patterns, which reflecting on events that are deeply etched in the writer's memory. thus obtaining a more complete and pervasive image of an epoch and the place of the author herself in it. An important factor for perceiving memoir prose is the prism from which certain events are summed up from the aspect of a girl, a girl and an adult, the author herself. By considering the phenomenon of remembrance and memory and its deeper observation by the analytical method, we will define individual, collective, autobiographical, historical, as well as cultural memory, as well as the principle of crossing, overlapping and permeating them. The aim of the paper is to determine all forms of memory, but also the way of functioning of the phenomenon of memory and remembrance, which are deeply rooted in the narrative tissue and narrative experience of Svetlana Velmar Janković.

Keywords: Svetlana Velmar Janković, *Prozraci*, *Prozraci 2*, phenomenon of memory and remembrance, individual, collective, autobiographical, historical, cultural memory, analytical method

Marija M. Šljukić

Валентина В. Генцел¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет

УТИЦАЈ ИДЕЈА КОМУНИЗМА И ФАШИЗМА НА ГРАЂАНСКИ СТАЛЕЖ У ПРОЗРАЦИМА И ЛАГУМУ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ²

У раду ће бити представљена историјска збивања пре, за време и након Другог светског рата у романсираној аутобиографији *Прозраци* и роману *Лагум* Светлане Велмар-Јанковић. Текстом се жели разоткрити како је комунизам уз помоћ фашизма, свеопштег Зла, након рата из илегале дошао на власт и потиснуо буржоазију. Грађанска класа је након страдања у рату доживела своју пропаст због промене друштвеног система, супротстављене јој идеологије и новог културног поретка. Путем методе пажљивог читања (енгл. *close reading*) запажају се карактеристике носилаца идеја комунизма и буржоазије, дух времена и разлике између две идеологије. Представници комунистичких идеја откривају механизме и смисао револуције. Пре рата, прикривени, гајили су мржњу према грађанској класи, а када су захваљујући победи над фашизмом најзад дошли на власт, обесно и без самилости су се обрачунали са њом. Са друге стране, носиоци буржоазије нису ни слутили шта ће им се догодити, па су нову власт дочекали неспремни и никада нису успели да се уклопе у новонастали стил живота, политичку догму и културне образце. Циљ рада је да се на примерима грађанских породица у *Прозрацима* и *Лагуму* прикаже како промена друштвеног поретка може да маргинализује до тада владајуће грађанство и да се мотивишу нове интерпретације дела Светлане Велмар-Јанковић.

Кључне речи: савремена српска проза, историографија, идеологија, револуција, комунизам, буржоазија, идентитет.

Светлана Велмар-Јанковић је, неретко, оквир својих дела стварала бавећи се историографијом. За садржину би узимала грађу из даље националне прошлости, али и из ближе – њеног детињства и младости. У *Прозрацима* је наратор списатељка, чије имагинарно памћење почиње раним детињством, а у *Лагуму* Милица Павловић, која записује сећања од периода када је ступила у брачну заједницу. Ове две јунакиње говоре о свом односу према најближима, рођацима, пријатељима, непријатељима, па на крају пружају слику једног времена. Запажање у тексту о списатељкиној збирци прича *Гласови* могло би се применити и на *Прозраке* и *Лагум*:

„Светлана Велмар-Јанковић [...] приказује положај човека у различитим друштвеним и историјским приликама и покушава да пружи одговор на питање у којој мери судбина појединца зависи од тренутка у којем он живи и на који начин његови поступци могу утицати на друге људе, али и на исход сопствене судбине.” (Јовановић 2012: 173–174)

Српска буржоазија била је у успону од друге половине XIX века, све до Другог светског рата. Своје идеје су уносили у већ постојећу традиционалну културу

¹ valentina.gencel95@gmail.com

² Рад је настао у оквиру пројекта *Аспекти идентитетских и њихово обликовање у српској књижевности* (178005) под руководством проф. др Светлане Томин, на који је ауторка укључена као стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

и политику. Пре рата било је комуниста у Београду, али их грађанска класа није доживљавала као претњу. Са друге стране, комунисти, заговорници марксизма, у буржоазији и капитализму су видели извор свих друштвених проблема. При-тајени комунизам у Југославији је за узор имао револуцију³ у Русији, која је изведена октобра 1917, а деловао је агресивно, у илегали. Паралелно са његовим успоном, разбуктавао се фашизам на челу са Хитлером који је палио масе својим говором мржње. Заговорници идеје комунизма чекали су одговарајући политичко-историјски моменат да устоличе своје идеје. Тај тренутак им је омогућио Други светски рат, након којег су, после 1944. године, комунисти-победници нај-суровије могли да се обрачунају са класом грађанства.

У романсираној аутобиографији *Прозраци* Светлана Велмар-Јанковић је забележила да као девојчица није знала да се Хитлер, како га је назвала „махнити молер”, исте године када се она родила (1933) „дочепао” власти у Немачкој и да је прогонио, хапсио и убијао Јевреје, комунисте и социјалисте. До њених ушију тада нису долазили гласови да Хитлер и Мусолини цртају нову карту Европе – говорило се о разорувању, а спремао се ново оружје: огромни носачи авиона и модерне подморнице. Веровало се у неутралност балканских малих земаља, у Београду се припремала међународна аутомобилска и мотоциклистичка трка, а списатељка се мирно одмарала у Хотелу „Млини” код Дубровника, на летовању. Русија је потписала пакт са фашистичком Немачком, „рат се примицао као орканска пијавица са хоризонта очекивања” (Велмар-Јанковић 2007: 34), а девојчица никако није разумела очев захтев да се пре времена врате у Београд.

Владимир Велмар-Јанковић је купио радио на којем су одрасли укућани са зебњом и немиром слушали вести о току ратних збивања, јер су Енглеска и Француска објавиле рат Немачкој. Девојчица је први пут видела мајку како плаче на вест да су немачке трупе ушле у Париз, град у коме је провела детињство и прву младост. Запазила је и непријатељско надметање у гласовима родитеља и очеву љутњу што Милица не жели да га прати на концерт Берлинске филхармоније, јер је она немачка, или када није хтела са њим, високим чиновником, да дочека на железничкој станици потписнике Тројног пакта. Тек као одрасла, Светлана Велмар-Јанковић је схватала тензију у односима родитеља. Њен отац је сматрао да је то потписивање мудар политички потез, једини спасоносан у том тренутку, док је њена мајка сва бледа мрмљала, и то доста гласно, како је тај пакт права издаја, највећи пораз (Велмар-Јанковић 2007: 86).

Приликом оснивања квислиншке владе пронемачки оријантисаног генерала Милана Недића, доносили су се закони по којима су, попут расистичких закона оних у Немачкој, јеврејски грађани бивали потпуно обесправљени. Било им је забрањено школовање, лечење, бављење многим занимањима. Државни чиновници, лекари, апотекари, занатлије и трговци који су се бавили производњом и прометом хране, први су добили забрану рада (в. Маловић 2008). Девојчица, јунакиња *Прозрака*, са несхватањем и тугом је примила вест да њен добри доктор Жак Конфино мора изненада да отпутује у Швајцарску, а тек касније је сазнала да је био Јеврејин и да је бекством избегао смрт у концентрационом логору:

3 Хана Аренд се бавила исходима револуција у Европи након Првог светског рата, у Русији 1929. године (која се често назива „другом револуцијом”) и у Немачкој 1933. Описује их у виду „успона тоталитарних покрета и подривања парламентарне владе, иза чега су дошле све врсте нових тиранија, фашисти и полуфашисти, једнопартијска и војна диктатура, најзад наизглед чврсто установљивање тоталитарних влада које је почивало на масовној подршци” (Аренд 1998: 27).

„У периоду Комесарске управе и у периоду 'владе националног спаса' Милана Недића, јеврејски грађани се уцењују, пљачкају, узимају за таоце, убијају. У сабирању, пописивању, хапшењу и интернацији активно учествује Недићева квислиншка држава и Љотићеве групе.“ (Маловић 2008: 81)

У роману *Лагум* јунакиња Милица Павловић је забележила да се, непосредно пре рођења њеног детета, на насловним странама појавило „комично и глупо” лице са залезаном косом господина Хитлера, вође ултрадесних националних социјалиста, који је победио са својом, до тада готово занемарљивом политичком групацијом (в. Велмар-Јанковић 1991: 89). Европа се узнемирила, као и Милица и Душан Павловић, који је коментарисао да ситуација делује нестварно, комично, чак и гротескно. Бивши каплар и молер придобио је већину немачких гласова због чега је био неопходан опрез, али су се сви надали да његове фашистичке идеје морају проћи. Европа тада није обратила посебну пажњу на Хитлерове изјаве: „После победе причврстите шлем” и „Русија је наша нада” (Велмар-Јанковић 1991: 91). Међутим, спокој је убрзо ишчилио – неко је оглашавао да даје стручна обавештења о регулисању војне обавезе, неко је препоручивао имање и кућу као склониште, архитекте су нудиле стручни начин изградње заклона од ваздушних напада, врата против отровних гасова... Били су то „социолошки подаци првог реда” (Велмар-Јанковић 1991: 195).

Касније, Милица Павловић је све чешће слушала како њен супруг Душан за узор помиње Немачку, а то је тумачила као „пукотину” у његовом начину мишљења. Њој је та држава „[...] све више личила на гротескни театар, на париски неодољиви гињол у којем се непрекидно збива нешто драматично и, уз вику, непрекидно падају главе глумаца од кромпира”. Питала се

„Шта је било рационално у понашању оног сулудог дрвендеке са смешним брковима који је својим урлањем одушевљавао [...] непрегледне масе немачког народа? И у његовом су позоришту непрекидно падале главе, и то је могло изгледати чак и комично да су те главе биле од кромпира, али нису.” (Велмар-Јанковић 1991: 75)

О комунизму, који је за разлику од фашизма био притајен, али агресивно продоран, Светлану Велмар-Јанковић је упознала њена Русиња Мадам, која је припадала некад богатом владајућем буржоаском слоју у својој земљи. Доласком комуниста након Октобарске револуције 1917. године, нова власт је у њеној класи гледала непријатеља кога треба уништити. Она је све изгубила и, да би спасила голи живот, морала је да побегне из земље. Стара дама је слутила на долазак рата, Зла, и желела је да на основу сопственог примера упозори своју миљеницу, Светлану Велмар-Јанковић, како се лако могу изгубити имање и моћ, али и да је поучи да само оно што носи у срцу и у уму нико не може да нам одузме.

Милица Павловић се сусрела са идејом комунизма и ангажоване уметности у разговору са Павлом Зецом, сликаром и асистентом њеног супруга, на изложби слика Саве Шумановића. Павле Зец је био љубазан, даровит, миљеник Београда за кога се шапутало да је комуниста, али се мислило да ће га проћи те „идеолошке бубе”. Иза његове љубазности Милица је осетила презир, безобзирност и страшну снагу. Павле Зец је критиковао чисти естетизам на сликама Саве Шумановића, који се вратио поетском реализму, те је сликао дрвеће, воћњаке у цвету, улице у Шиду са крововима под снегом. Рекао му је да није време идиличном приступу уметности сад када „[...] фашистичка чизма гази Европу, стотине хиљаде Јевреја затварају у концентрационе логоре, у овој држави полиција гања и хапси све што је слободоумније [...]” (Велмар-Јанковић 1991: 68). Зец је сматрао

да је права уметност само она ангажована, односно социјални реализам, који су заступали комунисти. Ова критика била је упућена и културној елити и њиховој декаденцији, што не примећује опасност која се приближава: „И сами видите у којој су мери непостојани основи Вашег квазисолидног света. Зачас се искриве. Још имате времена да тај свет замените за бољи који долази” (Велмар-Јанковић 1991: 69). Истог дана након одласка Павла Зеца, госпођа Павловић и Сава Шумановић осетили су да се од њих удаљио неко ко им је постао непријатељ, кога је занимао само успех Велике Идеје.

Списатељка у *Прозрацима*, до тада безбрижна и заштићена од својих моћних родитеља, драматично је доживела почетак рата, бомбардовање Београда 6. априла 1941. године. У изненадном налету немачких бомбардера, изгорео им је дом и све богатство које су имали у њему. Изненађени треском који их је избацио из сна, имали су само толико времена да јурну из стана спашавајући животе. Током четири ратне године, у присуству непријатељских војника и честих бомбардовања, све до оног савезничког, описује се страдање породице Велмар-Јанковић и њихово *пошницање* „од немила до недрага”, по туђим вилама, кућама и становима, у Београду и другим градовима и селима. Те године су биле године страха, патње, борбе за голи живот.

Исти дагум је описан и у *Лагуму*, када је у недељно јутро погођен првим запаливим бомбама бивши, удобан и елегантан стан Милице и Душана Павловић – изгорео је заједно са целом зградом. Тако се симболично, као и у *Прозрацима*, завршио лагодан живот предратне грађанске породице коју је овај стан представљао. Остао им је нови стан, пун недостатака – симбол новог времена, на који се Милица никада није навикла. Она је нерадо излазила из стана страхујући од тога шта би јој се могло догодити на улици, али у то ратно време ни богато намештен простор није јој пружао скоро никакву заштиту од хладноће, глади, страха и неизвесности. Милица Павловић је седела, као некада, за својим *Чипиндејл* стоцићем, али послуга је више није послуживала предратним доручком и није била елегантно обучена. Била је гротескно умотана: преко џемпера и дебелог зимског костима, навукла је „изанђао шлафрок” своје баке (дворске даме), који се спуштао преко смрзнутих колена, дебелих, белих, вунених зокни (којих се стидела) и гојзерица (в. Велмар-Јанковић 1991: 145–147). На крају рата зграда је била избушена мецима, прозорска окна су била поломљена, а преко њих се налазио пак папир како би просторије биле замрачене. Некада уређени мермерни улаз остао је без тамно црвених тепиха, палми и фикуса, а на поду су били малтер, прашина и полупане саксије. Овакав приказ нам указује на пустош и ругло ратног периода, као и пропаст имовине буржоаских породица.

Владимир Велмар-Јанковић је за време рата одлучио да уђе у владу генерала Милана Ђ. Недића када је постало јасно да се из окупирани Србије само уз помоћ непријатеља може нешто учинити да се спасу Срби из Хрватске који су тамо били изложени геноциду. Уласком у квислиншку владу која је сарађивала са Немцима изложио је последицама не само себе, већ и своју породицу. Увидео је да ће Хитлер изгубити рат, када се то још није могло наслутити. Због спашавања свог народа, али у сарадњи са окупатором, на њега се гледало као на антихероја. „[...] тај антихерој двадесетог века не бори се јавно против непријатеља али се ипак бори тајно за свој народ и, при том, има најбоље изгледе да, као и породицу и сопствени живот, изгуби баш све до чега му је било стало: углед, част и достојанство од сад па до века” (Велмар-Јанковић 2007: 153). О свом анонимном спа-

силачком раду није имао доказа, спасени то нису сазнали, а међу њима је било и великана за српску културу, науку и политику, чак и комуниста.

Милица Велмар-Јанковић није волела Немце, окупаторе своје земље, а њен морал јој није дозвољавао никакву сарадњу са њима. Због свог става се емотивно одвојила од супруга са којим се није слагала у политичким погледима. Веровала је у истинске моралне вредности: у правду, поштење, верност, племенитост, пожртвовање (Велмар-Јанковић 2007: 114). Међутим, за време ослобођења Београда, она је схватала своју позицију: да је жена одбеглог окупатора из породице некомуниста, да Немци беже пред војском победника и да победници неће бити наклоњени њој ни њеној деци. Знала је да мора поступити мудро и зато је примила под свој кров комунисту мајора Ацу Станојевића и његову супругу, због којих им полиција није претресала дом и узнемиравала их. Мајор је имао велику улогу у заштити породице Велмар-Јанковић од нове власти.

Душан Павловић се одлучио за сарадњу са фашистима због истих интереса као и Владимир Велмар-Јанковић. Говорио је како је упао у *клойку* из које није било повратка. Милица Павловић је свог супруга сматрала издајником јер „има ствари које се никада не смеју урадити, никад и ни по коју цену” (Велмар-Јанковић 1991: 47). Ипак, Милица Павловић је допустила да Павле Зец, рањени партизан, сакривен борави у бившој девојачкој соби и да га *њихова* усвојена девојка Зора негује. О томе није обавестила супруга, те је ово сматрала својом издајом. Због Немаца је било опасно да га крије и могла је да настрада цела породица. Уз то, у ово време несташице, требало је нахранити још једна уста, па је продавала свој накит. Све што је чинила за Павла Зеца, непријатеља њене грађанске класе и породице, није било због тога што је прешла на његову страну, већ да му помогне као човеку, како му је и нагласила. Такође се дубоко надала да би ово њено добротинство касније могло да буде Душану од помоћи.

Након бомбардовања савезника и уличних борби 1944. године, дошао је дан када је ослобођен Београд, а Немци су били протерани из њега. Богат и лагодан предратни живот припадника буржоазије био је прекинут још током рата немачком окупацијом, а сада се у ослобођењу наставило мучење. Осим већ познатог зла: хладноће, недостатка хране и одеће, и даље је за њих постојала опасност, овог пута не од немачких бомби, већ од нове, комунистичке власти која је у грађанском сталежу одавно гледала мрског непријатеља – сада се са свог положаја могла обрачунати са њима. Почео је први талас суровог кажњавања некомуниста, који су спроводили победници: одузимала им се имовина, били су под присмотром, нису могли да стекну радни однос, сматрани су државним непријатељем. Прокажени буржоаски слој је брзо нестајао, шапугало се да су првих месеци по ослобођењу људи одвођени из својих домова или са радног места и нестајали, а претпостављало се да су били стрељани без суђења, на основу нечије усмене доставе. Неки су, опет, по одлуци Војног суда, осуђени на смрт као издајници народа који су за време рата сарађивали са непријатељем. Оптужен је, у одсуству, и Владимир Велмар-Јанковић. Војници су претресли његов дом и покупили све хартије које су припадале одбеглом Владимиру, а породици је био одузет добар део стана „за потребе совјетског команданта града Београда док се буде налазио на тој дужности” (Велмар-Јанковић 2007: 200). Њима је припала „[...] једна од пет соба, кухиња са оставом и девојачком собом, купатило и споредан излаз из стана преко терасе“ (Велмар-Јанковић 2007: 200), а „[...] високи гост је имао на располагању четири собе, своје купатило и главни улаз” (Велмар-Јанковић 2007: 200).

У Лагуму је приказано како су пре и током рата многи комунисти били при-тајени, као бакалин Јерменин и кућепазитељ Милоје. Снисходљиво су се понашали према породици Павловић, али су већ онда веровали да ће посла рата они бити, ако преживе, на страни победника. Радовали су се идеји да ће тада сви бити једнаки. Након рата, као представници нове власти, више нису Душана и Милицу оловљавали са поштовањем „уважени господине професоре” или „цењена госпођо”, већ су дали себи за право да буду дрски, бахати и да им се обраћају без персирања. Јавно су испољавали презир према пораженом стаљезу. Породици Павловић је био одузет добар део материјалног богатства, али уместо да постане народна имовина, све је прешло у власништво другарице Зоре. Овим је доказано како се Идеја нове власти (да све буде заједничко) није у потпуности остварила. Душан Павловић је због свог политичког ангажовања од народног суда добио смртну казну за издајство, али није намеравао да одбегне (као што је то учинио Владимир Велмар-Јанковић). Ухапшеног Душана је из стана извео исти њихов кућепазитељ Милоје, који је сада имао чин и војничку униформу.

Због Велмаровог квислиншког рада страдала је цела породица: имовина им је била конфискована, Милица дуго није могла да добије посао, а њена старија кћерка Гордана је била избачена из свих средњих школа. Свако вече неколико година након рата је полицијски агент целу ноћ, не скривајући се, стајао на улици и посматрао дом породице Велмар-Јанковић. Због њега људи нису смели да улазе у ову *прокажену* кућу. Списатељка је у једном интервјуу објаснила како су се у тој мери сродили са његовим присуством да више нису обраћали пажњу на то присуство које је значило сталну опомену *Пазише штиа радити, шу је око које вас гледа!* (Велмар-Јанковић 2012: 22) Власт је желела да се дочепа одбеглог Владимира, који је постао бескућник по туђем свету – скривао се од Енглеца, усташа, четника и доушника који су тражили политичке избеглице и потказивали их. Да би избегао хапшење, он није отишао ни у један логор, прихватилиште или скровиште. Списатељка је о мукама свога оца сазнала приликом њиховог сусрета у иностранству много година касније. Испричао јој је како није припадао никоме, да је био избеглица без документа, без новца, вечито гладан. Спавао је под римским мостовима, сакупљао отпатке и смрзавао се – било му је невероватно у шта човек може да се претвори, у какву бедну сподобу (Велмар-Јанковић 2007: 274).

Списатељичин теча Лазар и његова два брата Теокаровићи, бивши индустријалци, били су ухапшени за издају због наводне сарадње са окупатором, и као издајници народа осуђени на смрт стрељањем, док им је цела имовина (фабрика, виле, намештај, слике, књиге, клавир, теписи...) била конфискована. Права истина је била да су партизани демонтирали фабрику, како је Немци касније не би могли употребити, али и жеља нове власти да се сурово обрачуна са припадницима грађанске класе.

Након рата читава земља је била разрушена и требало је да се обнове путеве, пруге, зграде... Комунистичка партија је осмислила радне акције на којима је, као гимназијалка, учествовала и Светлана Велмар-Јанковић, по савету своје професорке. Иако је била најбоља ученица, као припадник пропале, свргнуте грађанске класе, не би била пожељна на факултету. О радној акцији је забележила да јој је било лепо, са њима, припадницима те социјалистичке омладине којој није припадала (Велмар-Јанковић 2015: 21). Она је своју снагу преусмерила ка уклапању са новим временом и правилима, како би јој у будућности користило. Од списатељке се на радној акцији тражило да пише репортаже да би се „доказала”, али она није могла да у текстовима употребљава социјалистичке „уобичајене фразе”, односно, „лажне речи”. Сналазила се пишући смешне и сладуњаве

текстове. Касније је био проблем одштампати њен текст под пуним именом и презименом, јер је оно „Велмар” указивало на њеног оца. Објављивање чланка је на неки начин било скидање „невидљивог жига” са ње.

Касније је Светлана Велмар-Јанковић писала између чежње за слободом говора и жеље за успехом. Припадала кругу младих писаца који су се залагали за слободу у писању, за разлику од „социјалистичког реализма” владајуће класе који је био црно-бели, идеолошки обојен, а требало је да представи „социјалистичку друштвену стварност”, али само са њене најлепше стране (које је било мало). После раскида са Совјетским савезом, нова власт је одбацила совјетски концепт схватања уметности, те је отшкринула врата слободи у књижевном стваралаштву. Светлани Велмар-Јанковић чак и нису пребацивали њено буржоаско порекло, нити издајничку делатност њеног оца.

Пропале буржоаске породице и „бедни смрвљени капиталисти” осећали су лагано омекшавање победничке власти према њима, па су мање стрепели. Након што је браћи Теокаревић одузета читава имовина, смртна казна је преиначена на двадесет година робије. Касније је Лазару било дозвољено да казну издржава као стручњак на раду у текстилној фабрици, а омогућено му је било да викенде проведе са својим укућанима. На крају су браћа добила слободу када су социјалистичкој држави уступили своју девизну имовину сачувану у швајцарским банкама. Овај пример био је још један доказ искривљених начела Нове власти, интереса појединаца и државе.

Породица Павловић, у роману *Лагум*, ослобођење је дочекала без многих драгоцености које је морала да прода у бесцење како би се прехранила, али им је ипак остало имовине – луксузан стан са понеким скупоценим предметом. Касније им је нова власт, непријатељски расположена, све одузела, а онда им „великодушно” уступила мањи и мрачнији део стана. Док је некада послуга радила за Милицу, сада је она сама морала да справља сиротињску храну, да кува сапун, прави брикете за ложење. Кришом је у парку сакупљала мокре гранчице за потпалу, чекала у реду следовање хране и огрева, а људи су је дочекивали с подозрењем, одмицали се од ње, избегавали разговор, иако је на себи имала тамну дебелу мараму, стари неишчеткани капут и старе ципеле. Госпођа Павловић очигледно није успевала да буде не само *савршена*, него ни добра у свом покушају прерушавања. Где год би се појавила, препознавали би је као припадника поражене грађанске класе осуђене на пропаст (Велмар-Јанковић 1991: 218).

Упркос Миличином високом образовању и квалитету рада, било је проблема приликом запошљавања. Комунизам је захтевао да се другарица министарка за културу Србије према Милици Павловић, бившој буржујки, понаша незаинтересовано, дрско, увредљиво: „Не можемо пустити *Вас* да васпитавате *нашу* омладину” (Велмар-Јанковић 1991: 106). Није смела да показује такозване грађанске врлине као што је племенитост, али то је била само маска ове жене на полагају. Када је постала политички *бивша*, то ју је ослободило хладног опхођења.

Међу новим генерацијама било је потомака предратне буржоазије који су се стидели свог порекла, занесени владајућим друштвеним системом. Тако је и Миличина кћерка Марија подсећала мајку на поратно време, те би се Милица пред њеним другарицама појављивала као скромна домаћица у изношеној хаљини и испраној кецељи. Сматрала је да на њу гледају као на „авет из старог света”, међутим, Маријине гошће, чланице Универзитетског комитета, биле су одушевљене појавом Милице Павловић. Њена лепота је остала очувана, и даље је била угледна, права госпођа, чију племенитост није вредело прекривати.

Иако је живела у новом поретку, Милица Павловић никада није могла, а ни желела, да се уклопи у њега, нити одрекне свог грађанског порекла. Увек је била и остала *жосиођа*, у правом смислу те речи. У тоталитарном систему који је наметнуо своју неприкосновену Истину победника, Милица је задржала своју, којој је остала верна, а то су вредности аристократског духа. Она је доживела материјални и егзистенцијални губитак, али није изгубила достојанство, већ се морално и духовно уздигла – спасила је своју душу.

Грађанска класа је пре Другог светског рата била друштвена, интелектуална и културна елита. Јунаци *Прозрака* и *Лагума* уживали су не само преимућства и благостања своје класе, већ и позицију моћи и доминацију интелектуалне свести у српском друштву. У том историјском периоду буржоазија има све друштвене и егзистенцијалне привилегије. Међутим, и ова класа је за време рата страдала са целим народом јер непријатељ и њихове бомбе нису правили разлику на друштвеној лествици, те су ударили на све, не бирајући. Као и остали потлачени, борили су се за своју основну егзистенцију и упадљиво је нестајало оног њиховог некадашњег луксузног живота.

Представници грађанске класе су се, против своје воље, нашли на самом дну новог друштва. Нова победничка власт, након ослобођења, уништила их је као свог најљућег противника. Како *Прозраци*, тако и „[...] *Лагум* Светлане Велмар-Јанковић, дочаравајући један типичан, грађански случај, препун искушења и патње, у ствари слика тренутак пометње наше новије историје, час у којем људска природа показује свој скривени, злобни, тамни лик” (Пантић 2015: 9). Грађанске породице су биле свесне свог трагичног исхода, упознале су ново време које је донело своје друштвене, политичке и културне промене, али им је ипак остала вера да ће све ово проћи и да ће се вратити пређашње стање. С поносом су носили бреме свог порекла и нису хтели да га се одрекну, иако су били скрајнути, невидљиви, бар споља. Као поражени морали су да се помире са системом тоталитарног победника, премда су имали свој идентитет и своју истину. Комунизам им је остао туђ и непознат, и бивши припадници грађанства нису били припремљени пред његовим задацима. Ипак, поред великог губитка, успели су да победе материјални свет и сачувају свој дух, достојанство и морал.

Литература

- Арент 1998: Х. Арент, *Извори тоталиитаризма*, превели С. Стојановић, А. Бајзетов-Вучен, Београд: Феминистичка издавачка кућа 94.
- Велмар-Јанковић 1991: С. Велмар-Јанковић, *Лагум*, Београд: БИГЗ.
- Велмар-Јанковић 2007: С. Велмар-Јанковић, *Прозраци*, Београд: Стубови културе.
- Велмар-Јанковић, Пантић 2012: С. Велмар-Јанковић, М. Пантић, *Историја и приповедање*, у: М. Пантић (уред.), *Бездане светлости: о књижевном делу Светлане Велмар-Јанковић*, Београд: Библиотека града, 5–48.
- Велмар-Јанковић 2015: С. Велмар-Јанковић, *Прозраци II*, Београд: Лагуна.
- Јовановић 2012: Б. Јовановић, *О неким стилским и поетичким карактеристикама збирке прича Гласови Светлане Велмар-Јанковић*, у: М. Пантић (уред.), *Бездане светлости: о књижевном делу Светлане Велмар-Јанковић*, Београд: Библиотека града, 171–181.
- Маловић 2008: И. Маловић, Еугеника као идеолошки састојак фашизма у Србији 1930-их година XX века, у: Д. Петровић (уред.), *Социологија: часопис за социологију, соци-*

јалну психологију и социјалну антропологију, вол. 50, бр. 1, Београд: Социолошко научно друштво Србије, 79–96.

Пантић 2015: М. Пантић, Поглед на опус Светлане Велмар-Јанковић, *Модерна женска проза и друштвени контексти*, Нови Сад: Завод за културу Војводине, 5–24.

THE INFLUENCE OF THE IDEAS OF COMMUNISM AND FASCISM ON THE BOURGEOISIE IN *PROZRACI* AND *LAGUM* BY SVETLANA VELMAR-JANKOVIC

Summary

In this essay the historical events before, during and after the Second World war will be presented in the novelized autobiography *Prozraci* and novel *Lagum* by Svetlana Velmar-Jankovic. With this text, we will try to uncover how after the war communism with the help of fascism, came out of power illegally and suppressed the bourgeoisie. After suffering in the war, the bourgeoisie class had experienced its downfall because of the change of the social system, its opposing ideology and the new cultural order. Through close reading of the paper, we can observe the characteristics carriers of the idea of communism and bourgeoisie, the spirit of the time and the differences between these two ideologies. The representatives of communist ideas reveal the mechanisms and the point of revolution. Before the war, they were undercover, cultivating the hate towards the bourgeois class, and when, thanks to the victory over fascism finally came to power, they dealt with it, driven and without mercy. On the other hand, the carriers of the bourgeoisie class had never expected what would happen to them, so they welcomed the new government unprepared and they never managed to fit in the newly formed lifestyle, political dogma and the cultural patterns. The aim of this paper is to show the examples of the bourgeoisie families in *Prozraci* and *Lagum* to reveal how the replacement of the social order can marginalize the then ruling citizens and to motivate new interpretations of the works of Svetlana Velmar-Jankovic.

Keywords: contemporary Serbian prose, historiography, ideology, revolution, communism, bourgeoisie, identity

Valentina V. Gencel

Емилија З. Мирковић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ЕЛЕМЕНТИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У ДЕЛУ ДОБРА ПРЕДСКАЗАЊА НИЛА ГЕЈМЕНА И ТЕРИЈА ПРАЧЕТА

Рад се бави проучавањем употребе елемената популарне културе у роману *Добра предсказања* Терија Прачета и Нила Гејмена. Први део рада уводи историјат појма популарне културе, те проблематику основних појмова популарне културе у оквиру проучавања студија културе с краја двадесетог века. Средишњи део рада испитује начине на које се популарна култура користи у роману, у конституисању хумора, визуелизације и читалачког разумевања слојевитог смисла, често заснованог на интертекстуалним везама и пародији. Анализиране су трансмедијалне везе између филма и књижевности, као и књижевне, пародијске транспозиције списа о вештицама и демонима. Посебан акценат стављен је на испитивање удела популарне културе у реинтерпретацији ликова и мотива из јудеохришћанске митологије, попут Антихриста, четири јахача апокалипсе, анђела и демона, те цитата из најпознатијих библијских књига као што су *Послање* и *Откривење Јованово*.

Кључне речи: Тери Прачет, Нил Гејмен, *Добра предсказања*, популарна култура, Антихрист

Овај рад се бави проучавањем књижевне транспозиције елемената популарне културе у роману *Добра предсказања* (*Good Omens*) Терија Прачета и Нила Гејмена из 1990. Књига је настала као одговор на филм *Предсказање* (*The Omen*) из 1976. режисера Ричарда Донера. Будући да ће се рад превасходно бавити елементима популарне културе који су имали утицај на ово дело, у првом делу ће бити размотрен сам појам популарне културе, да бисмо касније сагледали како се њени елементи појављују као конститутивни у разумевању смисла романа.

Филм је, као један од најутицајнијих уметничких медија и као „леgitимна и најпопуларнија уметност савременог света” (Ђорђевић 2009: 244), својим уметничким поступцима извршио значајан утицај на приповедно књижевно дело које испитујемо. Осим уочљивих референци на *Предсказање*, приметни су утицаји многих других кинематографских остварења, баш као и других облика популарне културе. Овај рад ће покушати да осветли бар неке од њих, као и да предочи разлоге због којих се они уводе у расправу. Од значаја су и библијски цитати, ликови и мотиви који се поступцима популарне културе преобликују, не би ли били ближи модерном схватању света. Важно је назначити да писци настоје да на комичан начин подигну свест публике о неким од најважнијих проблема данашњице, поигравајући се са ликовима и мотивима из јудеохришћанске традиције у регистру популарне културе.

1. Појам популарне културе

Појам популарне културе је од свог настанка добијао различита, како денотативна, тако и конотативна значења. Током XIX века појам *популарна култура* означавао је народну културу, фолклор. Користећи се митовима, легендама и

¹ emily_the_me@hotmail.com

обичајима, популарна култура је обезбеђивала осећај заједништва код припадника одређеног народа. Касније она добија значење масовне културе. Јелена Ђорђевић (2009: 246) објашњава да се „с појавом масовне културе [...] успоставља [...] нови тријадни образац елитна – масовна – радничка/народна култура”. Ту се популарна култура супротставља масовној, с једне, и елитној култури с друге стране. Ипак, услед промена политичког и друштвеног уређења у западном свету током XIX века, појам популарне културе постаје све сложенији. Ово је последица неуједначеног коришћења појма „народ”, који се односи на друштвене групе које с једне стране представљају извор аутентичне фолклорне културе, а с друге стране су посматране као нешто ниско. Овај појам потом добија нешто неутралније значење распрострањеног, оног што се допада широким народним масама. У исто време се развијао појам популарности, коришћен за културне садржаје који настоје да се допадне обичним људима, што уједно подразумева недостатак квалитета.

Јелена Ђорђевић (2009: 247) наглашава да се „у културном амбијенту XIX и прве половине XX века, култура [...] сматрала елитним друштвеним доменом, тако да популарно као ознака мањка квалитета заправо произилази из презира према маси или гомили”. Овако посматрано, квантитет подразумева смањење квалитета, стога што се сам садржај поједностављује и банализује, јер је то једини начин да се допадне укусу великог броја људи, који се сматра недовољно добрим. У овом случају, појам популарно не само да подразумева умањени квалитет, већ и даје подстрека лошем укусу.

Међутим, популарно задобија ново значење са редефинисањем или одбацивањем појма масовне културе. Масовна култура почиње да означава културу која је сервирана одозго, са позиције моћи, и која зависи од технолошког напретка. Добија обележја манипулаторске културе, и сматра се да представља упад американизације у европску културу, за коју се пак подразумева да је целовита и елитна. Као таква, масовна култура је снижавала високу културу, претварајући је у кич. Сматрана је за оруђе манипулације владајуће класе „над пасивном и умртвљеном масом, уљуљканом у лакој забави, приземним задовољствима и псеудовредностима” (Ђорђевић 2009: 248). На овај начин се владајућа класа обезбеђује против политичких промена и борбе.

Под утицајем британских студија културе, од друге половине XX века, мења се значење које има појам масовне културе. Због промена у култури, као и теоријских промена, овај појам се избацује из употребе као негативан. Њега тада замењује појам популарне културе.

„Студије културе у Британији, у свом интересовању за анализу целокупног начина живота, нису могле да пренебрегну чињеницу да масовна култура није само нешто што центри економске моћи и буржоаска класа намећу бесловесној и пасивној маси, јер је било јасно да, из године у годину, та иста маса почиње да на различите начине употребљава артефакте и текстове те исте културе.” (Ђорђевић 2009: 249)

Све више постаје јасно да је популарна култура далеко шира од сегмената културног поља у којима се стварају и конзумирају продукти манипулације.

У књизи *Популарна култура* Џон Фиск објашњава преобликовање производа популарне културе на примеру цинса, тачније подераног цинса који представља бунт против капиталистичке идеологије, чиме се ствара супкултура уз помоћ елемената популарне културе:

„Преношење је процес којим подређени стварају властиту културу на основама грађе коју нуди владајући систем, и тај је процес у популарној култури од средишњег значаја, пошто су у индустријском друштву једини извори из којих подређени могу да стварају властиту културу они које нуди систем који их је и учинио подређеним.” (Фиск 2001: 26)

Самим тим се поље изучавања популарне културе проширује. Оно не обухвата само производе које популарна култура сама ствара, већ се мора осврнути и на проучавање начина на који се ти производи употребљавају.

2. Предсказање

Највећи утицај популарне културе на дело *Добра предсказања* свакако је извршио филм *Предсказање* (*The Omen*) из 1976, који је режирао Ричард Донер. Тиме се потврђује позната чињеница да, као што каже Јелена Ђорђевић (2009: 289), „холивудски филм један је од темеља индустрије културе, али и темељ савремене популарне, глобалне културе”. Роман је, заправо, и настао као комични одговор на радњу филма, те је зато потребно дати кратке приказе филма и романа, значајне за разумевање везе између ова два медија.

Филм прати рођење и рано детињство детета по имену Демијен. На самом почетку филма, пред америчким амбасадором Робертом Торном је тежак избор. Наиме, његов тек рођени син је мртав, али му свештеник, отац Спилето, у породишту предлаже да бебу замене за дете коме је мајка преминула на порођају, на шта Роберт пристаје. Како дете расте, дешавају се чудне ствари, од самоубиства до појаве мистериозног пса на дететов рођендан, а Роберта упозорава свештеник, отац Бренан, да је његов син заправо Антихрист и да мора бити убијен, понављајући како мора да оде у град Мегидо, где ће добити потребне одговоре. Након много примера који потврђују свештеникове речи, Роберт са фотографом Китом Џенингсом креће у Италију. Тамо сазнаје да је Демијенова мајка била шакал, а да је његово дете убијено. У међувремену, Демијенова дадиља убија Робертову супругу, а фотограф настрада у Мегиду. По повратку кући, Ричард одводи Демијена у цркву, где мора да убије дете, али га полиција спречава. Последња сцена филма приказује сахрану Роберта и његове супруге, док мали Демијен држи за руке породицу која га је усвојила, прву даму и председника Сједињених Америчких Држава и осмехује се.

Књига *Добра предсказања* је другачије конципирана. Радња прати два најбоља пријатеља, Азирафала и Кроулија, анђела и демона, док покушавају да спрече крај света. Уместо две бебе, у породицишту се те ноћи, када је рођен Антихрист, налазе три бебе, а неспретне сатанистичке часне сестре које ту раде успевају да их побркају, тако да Антихрист уместо америчком амбасадору, грешком бива додељен брачном пару из Тадфилда. Не знајући за ово, Азирафал и Кроули се договарају да се лично побрину за дете амбасадора, названо, по наговору часних сестара, Ворлок, па се појављују на вратима амбасадоровог дома као дадиља (Кроули) и баштован (Азирафал). Идеја је била да дете у исто време добије и божански и ђавољи утицај, како би се научило равнотежи, што и бива. Све то време, прави Антихрист, којег су назвали Адам, расте без икаквих утицаја у скромној породици у Тадфилду, градићу који много воли. Када коначно, на дечаков једанаести рођендан, сазнају да Ворлок није Антихрист, Кроули и Азирафал крећу у потрагу за правим принцем таме. Али нису једини који га траже, ту је и млада вештица Анатема, која је потомкиња Агнес Натер, вештице из XVIII века,

што је својевремено објавила књигу *Лейа и тачна пророчанства Агнес Најпер, вештице*, у којој је до најситнијих детаља предсказала Армагедон, као и неколико дана који му претходе. Тражи га такође и Њут, редов-ловац на вештице, који је помоћник генерала-ловца на вештица Шедвела. Њега су унајмили Кроули и Азирафал да им помогне. Ту су, најзад, и четири јахача апокалипсе: Рат, Глад, Загађење и Смрт. Под утицајем часописа које Адам добија од Анатеме, он у сну креће да мења цео свет, полако почиње да открива свој прави идентитет, закључује да свет треба створити изнова, све док му наредног дана његови пријатељи, Биберчица, Венслидејл и Брајан не скрену пажњу на то да је онај део света који им је потребан, а то је Тедфилд, већ њихов. Када Армагедон коначно почне, Адам схвата да би поновно стварање света било превелика обавеза, уз то и непотребна, и од њега одустаје. Њих четворо, у Тедфилду познати као „Они”, успевају да униште три од четири јахача апокалипсе (осим Смрти), а затим Адам враћа свет у првобитно стање.

У роману у неколико наврата препознајемо директне референце на филм. Када, на пример, једна од сатанских часних сестара покушава да помогне родитељима у избору имена за дете, она каже „Чемерник је лепо име”, присетивши се своје класичне лектире. „Или Демијен. Демијен је веома популарно име.” (Прачет и Гејмен 2001: 19) Осим очигледног утицаја који име детета из *Предсказања* врши на ових неколико реченица, уз то доприносећи комичном ефекту, важно је такође напоменути да је именовање, као у многим културама, и у овој причи важан део живота, пре свега због магијске заштите коју име пружа, али и одређења које оно обезбеђује. Армагедон почиње онда када Антихрист да име пакленом псу.

„– Онда сте чули за Антихриста? –

-Јакако – рече Шедвел, који је једном гледао филм у коме је све то било објашњено. Нешто о стакленим плочама које падну са камиона и људима одсеку главе, колико је могао да се сети.” (Прачет и Гејмен 2001: 151)

Шедвелово присећање на филм који је давно гледао представља конкретну референцу на *Предсказање*. У филму, фотограф Кит, који помаже Роберту, настрада тако што из камиона излеће велика стаклена плоча и одрубљује му главу. Камион је био паркиран, али се упркос томе изненада спустио низбрдо ка Киту.

Опис Кроулија као дадиље алудира на елементе популарне културе. Помиње се, између осталог, и филм *Мери Појинс*, чак и пре самог описа, да би се објаснило шта је Кроулија инспирисало да се тако обуче, чиме се показује у којој мери популарна култура има утицаја на Кроулијево размишљање.

„Носила је костим од тканог твида и дискретне бисерне наушнице. Нешто у њеној појави можда је говорило дадиља, али то је уједно саопштавало прикривеним тоном какав користе британски батлери у одређеном типу америчких филмова. То је такође дискретно кашљуцало и мрмљало да би она могла исто тако да буде од оних дадиља које оглашавају ненаведене, али необично експлицитне услуге у извесним часописима.” (Прачет и Гејмен 2001: 35)

Након приказа Кроулија као дадиље, наводи се да је дошла с великим псом, попут оног који се појавио у филму на Демјеновом рођендану, а којег је његова дадиља касније пуштала да спава у Демијеновој соби. Сам опис Кроулија врло је сличан изгледу Демијенове друге дадиље у филму, све до детаља као што је костим од твида.

Када Кроули, прерушен у дадиљу, види малог Ворлока, тада изјављује „Баш дивно дете. Још мало, па ће пожелети трицикл” (Прачет и Гејмен 2001: 35). Три-

цикл је важан јер поново упућује на *Предсказање*, где Демијен, возећи трицикл по кући, проузрокује мајчин побачај, тако што је обори са столице и с галерије на којој су се налазили.

Рачуна се, такође, да ће читаоци препознати опис госпође Бејлок из Омена, а и начин говора британских батлера у популарним америчким филмовима. Комично је наглашено стереотипно приказивање одређених занимања у популарној култури, у овом случају послуге, дадиље и батлера. Последњи коментар на Кроулијев изглед поново подразумева познавање популарне културе, али уједно наводи и на преиспитивање како постојања ових стереотипа, тако и њихове опште прихваћености, често и као јединих могућих представа о појединим пословима или друштвеним улогама.

Интертекстуалност нам, као „особина текста заснована на његовој унутрашњој повезаности са другим текстовима” (Поповић 2007: 295) олакшава разумевање интенција писаца, али такође доприноси комичном ефекту, који се налази у самој суштини пародије. Уз то се, на овај начин, води својеврсни интракултурални дијалог између два медијума популарне културе.

3. Концепт вештице

Један од видљивих утицаја популарне културе јесте представа коју деца имају о вештицама, са једне стране, и вештица кроз историју па све до данас, с друге. У неколико наврата наилазимо на разговоре које „Они” воде о вештицама, а које приказују децеј разумевање вештице као ружне старице са зеленом кожом, с кукастим носем и са мноштвом брадавица, изгледа уобичајеног у већини анимираних филмова за децу.

„Они” су се у једној својој игри дотакли теме вештица, а Биберчица им је објаснила да је нови становник једне сеоске куће за издавање заправо вештица. Међутим, када упознаје Анатему, Адам је сигуран да то не може бити тачно.

„Адам је сумњао да је она вештица. Адам је у глави имао јасну слику вештице. Јангови су себе ограничили на једини могући избор недељних новина боље класе, тако да је стотину година просвећеног окултизма мимоишло Адама. Она није имала ни кукасти нос, нити брадавице, и била је млада... па прилично млада. За њега је то било довољно.” (Прачет и Гејмен 2001: 72)

Из овога можемо закључити да Адам своје поимање вештица заснива, као и већина деце његових година, на њиховим приказима у филмовима, причама и недељним новинама са којима је могао доћи у контакт.

Како наводи Терсила Гато Кану (2008: 276): „[т]еза Маргарет Мајер, по мишљењу многих веома проблематична и недоказива, наглашава реалност вештичјег култа као прежитка једне структуриране старе религије која је славила Рогатог бога, уз развијене ритуале иницијације, гозбе, плесове и оргије”. Култ Рогатог бога је потиснут доласком хришћанства, а само божанство поистовећено са сатаном. Исто објашњење Адам даје својим пријатељима следећом приликом када разговарају о вештицама. „Није у питању Ђаво. У питању је други бог, или тако нешто. Са роговима.” (Прачет и Гејмен 2001: 103) Адам пак ова сазнања не усваја из књиге Маргарет Мајер, већ преко часописа, *Новоакваријанског гласника*, које му је позајмила Анатема. Уз то што и он сам представља вид популарне културе, часопис је под њеним видним утицајем, као и под утицајем теорија завере, а само неке од тема којима се бави су Јети, Бигфут, проблем Тибетанаца који прислушкују цео свет кроз подземне тунеле, постојањем изгубљеног континента

Атлантиде и сличних. У овом случају сведочимо преобликовању научних садржаја кроз једну нишу популарне културе, нискотиражног часописа намењеног одабраној публици.

4. Хумор у роману и елементи популарне културе

Роман обилује британским хумором, који је препознатљив по снажној употреби сатире, а карактеришу га још и игре речима, као и сарказам. Најчешће се заснива на исмевању класног система и табуа. Пре него што се бебе замене, да би читаоци лакше могли да прате замену, писци објашњавају:

„Постоји један трик који се изводи са куглицом и три кутије шибица, врло га је тешко пратити и управо ће се одиграти нешто слично, само са улозима већим од прегршти ситниша [...] Госпођа Дирдра Јанг се порађа у соби за порођаје број три. Рађа златокосу мушку бебу коју ћемо назвати Беба А. Супруга америчког аташеа за културу, госпођа Харијета Даулинг, порађа се у соби за порођаје број четири. Рађа златокосу мушку бебу коју ћемо назвати Беба Б. Сестра Мери Речита била је одани Сатаниста још од рођења. [...] Тренутно јој уручују златокосу мушку бебу коју ћемо назвати Противником, Уништитељем Краљева, Анђелом Бездане Јаме, Великом Звери коју зову Змајем, Принцем Оног Света, Оцем Лажи, Сотониним Накотом и Господарем Таме.” (Прачет и Гејмен 2001: 16)

После златокосих мушких беба А и Б, очекујемо да постоји и беба Ц/В, на шта писци рачунају када дају опширан назив за трећу бебу, уједно исмевајући сатанистички покрет.

Још једна занимљива употреба ове врсте хумора присутна је у опису британске краљевске породице: „Да, с краљевском породицом човек је знао на чему је. Наравно, када је реч о њеним члановима који се прикладно понашају, који улажу своју енергију у махање и отварање мостова. Не и са онима који по целу ноћ проводе у дискотекама и повраћају по папарацију” (Прачет и Гејмен 2001: 18). Комични ефекат постиже се код читалаца преко трачева о краљевској породици које објављују таблоиди. Вероватно је да ће публика моћи да препозна и о ком члану краљевске породице је реч, с обзиром на то да масовни медији опширно извештавају о таквим ситуацијама. Овакав тип хумора често налазимо у производима британске популарне културе, попут скечева *Монџи Пајџона* или серије *Црна Гуја*, па је на исти начин овај вид популарне културе пронашао своје место у *Добрим изједнавањима*.

5. Популарна култура у функцији разумевања смисла

Одређени елементи популарне културе служе да нам приближе радњу дела, али и да нам помогну у визуализовању одређених сцена. Уместо опширнијег објашњења изгледа једноделне пицаме коју мали Ворлок носи, довољно је написати да се на њој налази слика жапца Кермита, као једног од најпознатијих Мапетоваца. На сличан начин, дечја омиљена игра је опонашање сцена из филма *Рајтови звезда*. Иако се нигде не прецизира који је филм у питању, писци рачунају на то да је публика у толикој мери упозната са популарном културом да ће само опис бити довољан да препознају о ком је филму реч.

„Да сам ја ванземалац’ рече Биберчица, изражавајући опште мишљење, ’не би’ трубила наоколо људима о мистичној космичкој хармонији. Рекла би’ – глас јој постаде промукао и назалан, као код некога под злокобном црном маском – ’ово је лашер-

шки блаштер, жато има да радиш шта ти ше каже, побуњеничка швињо.' Сви климнуше. Омиљена игра у каменолому била је заснована на врло успешном филмском серијалу са ласерима, роботима и принцем која је имала фризуру налик на стерео слушалице™." (Прачет и Гејмен 2001: 80)

Још један битан утицај популарне културе су теорије завере. У овој књизи наилазимо на њих више пута. Док Смрт игра Наградну слагалицу, а неколико мотоциклиста-посматрача додајује, застаје се код питања када је Еливис умро. „Хајде. Притисни 'Д'. Елвис Присли је умро 1976. БАШ МЕ БРИГА ШТА ПИШЕ, рече високи мотоциклиста са кацигом [Смрт], НИСАМ ГА НИ ПИПНУО." (Прачет и Гејмен 2001: 137) Ово потврђује теорију завере да Елвис није мртав, већ да се вероватно негде крије. Нешто пре тога, у Сејбловом ресторану брзе хране који се зове „Burger Lord” примећујемо опис човека који певушећи припрема пљескавице, „дебелко с праменом на челу набаци још пола туцета пљескавица на роштиљ. Био је најсрећнији човек на свету и певао је, веома тихо” (Прачет и Гејмен 2001: 80). Оно што дебелко певуши у том тренутку је *Hound Dog*, једна од Елвисових најпознатијих песама. А чак и достављач примети да дебелко личи на некога, мада се не прецизира на кога.

Сејблов ресторан је такође креиран под утицајем популарне културе, осим назива који је изузетно сличан називу ресторана „Burger King”, децу анимира клоун Меклорди који игра. Поред очигледне повезаности са другим великим ланцем брзе хране „McDonald's” и њиховом маскотом клоуном Роналдом Мекдоналдом, овај клоун такође игра, што са друге стране подсећа на не-тако-пријатељског клоуна, уједно главног антагонисту, из романа *ТО (IT)* Стивена Кинга (2011), јер се То представља као „Пенивајз Клоун који игра”, па овде примећујемо мешање различитих видова популарне културе, глобалних ланаца ресторана и књижевности, само у једном, готово занемарљивом, опису децјег аниматора.

У једном опису Кроулијево гестикулације и мимике налазимо „Извукао је руке из џепова, подигао их као Брус Ли, па се осмехнуо као Ли Ван Клиф” (Прачет и Гејмен 2001: 19). Оба наведена глумца су надалеко позната, а описи покрета карактеристични за филмове у којима се појављују, па се верује да ће свако ко је чуо за Брус Лија/Ли ван Клифа моћи у сећање да призове слике ових глумаца како чине управо ово што је описано.

Предочићемо неке од производа популарне културе вредне помена који су имали утицаја на испитивани роман. Када ванземаљци слете на Земљу носећи поруку мира, поред два жаболика али хуманоидна, ту је и трећи, робот који изгледа као сланик, што је највероватније референца на британску серију Доктор Ху (*Doctor Who*), најдуже приказивану научнофантастичну серију у свету. Име демона Хастура преузето је из књиге *Краљ у жутином* (*The King in Yellow*), Роберта Вилијама Чејмберса, која је део Ктулу митоса. Право име Адамове другарице Биберчице (Ререр) је Пипин Галадријел Мунчајлд, прва два имена преузета су из *Госпођара Ђрсћенова*, Ј. Р. Р. Толкина, а треће име из књиге *Бескрајна љрича* Михаела Ендеа, које је изабрала њена мајка, очигледно припадница хипи покрета, који нам је опет познат из популарне културе. Када Азирафал, у недостатку сопственог тела уђе у тело Мадам Трејси, домино даме и квази-гатаре, Шедвелове комшинице, он каже „Мислите да ће сваког трена ова глава да се окрене у круг и да ћу да почнем да повраћам чорбу од грашка” (Прачет и Гејмен 2001: 150). Ово је још једна референца из филма, она се односи на познати хорор филм Егзорцист (*The Exorcist*). Шедвелово занимање генерал-ловац (*Witchfinder General*) преузето је из истоименог историјског хорор филма у режији Мајкла Ривса из 1968.

Оваква употреба популарне културе, не само да чини дело занимљивијим и ближим публици већ је у неким деловима и економичније, јер уместо опширног описа неке појаве, појам из популарне културе пружа сва потребна објашњења, не скрећући превише пажњу на себе онда када је неко битније дешавање у току.

6. Реинтерпретација јудеохришћанске митологије

У књизи *Ђаво* Алфонсо ди Нола даје објашњење које се заснива на уобичајеним представама настанка искушења и зла у хришћанству: „[п]остоје анђеоске чете које су постале демонске чете услед побуне против Бога, још увек дејствују, будући искушења у човеку и изазивајући поделе и непријатељства у верским заједницама” (Ди Нола 2008: 205). У књизи *Добра предсказања* демони делују на описани начин. У разговору са два друга демона Хастуром и Лигуром о дневним подвизима видимо да Кроули дела на другачији начин од „традиционалног”. Док је један искварио политичара, а други свештеника довео у искушење, Кроули је везао „све системе мобилне телефоније у централном Лондону на четрдесет пет минута у време ручка” (Прачет и Гејмен 2001: 11).

Сам Кроули је на много начина одраз утицаја популарне културе. Он вози Бентлија из 1926, добро очуваног, а сам је оличење стила са дозом неконформизма, што потврђују његове ципеле од змијске коже и наочаре за сунце које носи и онда када му нису потребне, што помало подсећа на описе припадника покрета младих из осамдесетих година XX века, познатог под називом Нови талас/вал (*New Wave*). Музика коју слуша у Бентлију је претежно рок, махом Квин (*The Queen*). Уз то му није страна да, уколико је то боља од две опције, слаже свог најбољег пријатеља, који као анђеоло има нешто истанчаније укусе те више воли класичну музику.

„– Не препознајем ово – рече он [Азирафал] – Шта је то?

– *Another One Bites the Dust* од Чајковског – рече Кроули, затворивши очи док су пролазили кроз Слоу. Да би убили време док су пролазили кроз уснули Чилтемс, слушали су и *We are the Champions* Вилијама Бирда и Бетовеново *I Want to Break Free*. Али ништа није било тако добро као *FatBottomed Girls* Вона Вилијамса.” (Прачет и Гејмен 2001: 45)

Музика, поготово музика на граници алтернативне и мејнстрим сцене, тачније променљиве природе, каква је ова коју смо навели, посебно је битан елемент популарне културе на који у књизи наилазимо. Ова сцена помаже разумевању Кроулијевог начина живота, али и односа који имају он и Азирафал.

Као што Кроули поштује друштвена правила у времену у коме живи, и четири јахача апокалипсе замењују своје првобитно обличје, и на доступне начине се скривају међу људима као да им припадају. У *Новом завету* четири јахача апокалипсе описани су на следећи начин: први јахач јаше белог коња „а онај што сеђаше на њему имаше стрељачки лук, и даде му се венац” (1984: 496), други јахач долази на црвеном коњу „и изиђе други, риђи коњ, а онеме што сеђаше на њему даде се да узме мир са земље па да људи кољу један другог, и даде му се велики мач” (1984: 497), трећи јахач долази на црном коњу „и онај што сеђаше на њему имаше вагу у својој руци” (1984: 497) и последњи јахач „и гле, зеленкаст коњ, а онеме што сеђаше на њему беше име смрт, и даде им се власт над четвртином земље, да убијају мачем и глађу и кугом и зверињем земаљским” (1984: 497). У *Новом завету* јахачи апокалипсе су Куга, Рат, Глад и Смрт. Први од четири јахача у књизи *Добра предсказања* је Загађење. „Преузео је ствари када се Зараза, мрмљајући нешто о

пеницилину, пензионисала 1936.” (Прачет и Гејмен 2001: 138). На духовит начин, али са јасним циљем, писци редефинишу библијске ликове, подижући један од евидентно горућих проблема данашњице на ниво који имају јахачи апокалипсе, традиционално сматрани највећим злом које може задесити људски род.

Пре него што су им достављени пакети у којима се налазе мач, вага и круна, три од четири јахача водили су активне животе међу људима, свако у својој области. Рат је била ратни извештач и трговац оружјем, Глад – успешни бизнисмен који је направио империју на не-храни названој ОБРОЦИ™, хранећи се, иронично, људском глађу, а Загађење помоћни радник на многим пословима, као на пример у чернобиљској електрани, Виндскејлу, на танкерима који превозе нафту или отровне супстанце, као и у многим установама у којима се врше истраживања. Није потребно објашњавати публици шта се у Чернобиљу и Виндскејлу десило да би разумели какав ефекат има загађење на пословима које обавља. Уз то, он је готово неприметан, и лако га је заборавити „његово присуство било је кумулативно” (Прачет и Гејмен 2001: 34), баш као и било који део отпада. Загађење је распрострањено свуда, па тако и у популарној култури, где се на различите начине покушава на њега скренути пажња. Овим описом Прачет и Гејмен користе сопствени медиј популарне културе, своју књигу, да подигну свест о проблему загађења, успостављајући тиме двосмерну комуникацију са популарном културом, тачније преузимају из ње идеју, а затим попут оптичке призме, исијавају поруку назад у већем спектру.

Једна веома занимљива промена везана је за четири јахача апокалипсе: њихови разнобојни коњи замењени су моторима у одговарајућим бојама. Јахачи, то јест, мотоциклсти Апокалипсе, обучени су у складу са пореклом и са променом превозног средства, па се тако, под пуном опремом, свако у својој боји, састају у малом кафеу поред пута одакле заједно крећу ка Тедфилду. На њиховим кожним јакнама стоји натпис Анђели Пакла (HELL'S ANGELS). Анђели пакла је назив мотоциклистичког клуба распрострањеног широм света, једне од највећих мотоциклистичких банди, која се бави организованим криминалом. Ова игра речима не завршава се само на натпису. Када их један мотоциклиста, који је заправо члан клуба Анђели пакла, пита којем одељку припадају, Смрт одговара „ОТКРОВЕЊИМА, рече он. ГЛАВА ШЕСТА.” (Прачет и Гејмен 2001: 137). Опис четири јахача апокалипсе у *Новом завету* налази се у шестом поглављу *Откровења Јовановог*.

Осим тога, занимљиво је напоменути да у књигама Терија Прачета о Дисквету такође постоји смрт као лик. Карактеристична је и препознатљива по употреби искључиво великих слова у реченицама које изговара, као што смо видели, и у досад наведеним цитатима. Прачет је преузео Смрт из својих претходних књига, и с малим изменама је унео у *Добра предсказања*. Тиме је и популарну културу коју сам ствара уткао у ово дело.

На самом крају романа, мали Адам седи у свом врту, под казном, јер претходног дана, када је спасио свет од апокалипсе, што његови родитељи не знају, није био на време у кревету, што такође нису са сигурношћу знали, али су претпостављали. Адам размишља о свету ван врта.

„Била је то озбиљна, чврста, непроходна живица, од дебеле и добро ошишане калине, и Адам ју је познавао од давнина. Иза ње протезала су се отворена поља, дивне блањаве јаруге и незрело веће, нервозни али спори власници воћњака, циркуси, речице за преграђивање, зидови и стабла просто створена за пењање.” (Прачет и Гејмен 2001: 201)

Адам није срећан у свом врту, али мора да буде ту, међутим, ако би пас побегао, морао би да крене за њим да га врати, а тада се појави рупа у огради кроз коју прође пас, а за њим и Адам. На путу застане да убере неколико комшијских јабука, што комшија и примети и запрети да ће рећи Адамовом оцу. Свестан да је казна неминовна, Адам је ипак срећан својим избором „по Адамовом мишљењу, никада није постојала јабука која није била вредна перипетија кроз које морате да прођете да бисте је појели” (Прачет и Гејмен 2001: 202). Цела последња сцена је одговор на библијско напуштање Рајског врта, али са последицама са којима је мали Адам, за разлику од библијског Адама, упознат, и које ће радо прихватити. Овај опис, као и многи други делови књиге, имају за циљ да објасне да је људски живот заправо далеко лепши од Раја, и да га као таквог славе.

Анализа конститутивне улоге елемената популарне културе у роману Терија Прачета и Нила Гејмена води ка закључку да се аутори вешто поигравају транс-медијалним везама између филма, других визуелних медија и музике с једне стране, и књижевног приповедања, с друге. Упоредо са уметничким остварењима у кинематографији, стрипу и музици, за разумевања смисла романа значајни су и други видови постојања популарне културе, од таблоидне штампе до супкултурних група, њиховог одевања и превозних средстава. Аутори се, међутим, не задржавају само на савременој популарној култури већ у њен дискурс утапају препознатљиве цитате, мотиве и ликове из најпознатијих књига јудеохришћанске традиције као што су *Посијање* и *Ошкривење Јованово*. Роман *Добра предсказања* популарној култури дугује, али, стварајући њене нове слојеве, и нуди, бројне хумористичке аспекте, као и књижевним изразом посредоване могућности дубљег разумевања савременог света, и то у његовим бољим садржајима лепоте и ведрине људског живота.

Литература

- 1984: *Нови завети*. Београд: Издање библијског друштва.
Гато Кану 2008: Т. Гато Кану, *Вештице*, Београд: Clio.
Ди Нола 2008: А. М. ди Нола, *Ђаво*, Београд: Clio.
Ђорђевић 2009: Ј. Ђорђевић, *Посикулишура*, Београд: Clio.
Кинг 2011: S. King, *IT*, London: Hodder & Stoughton.
Поповић 2007: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Логос Арт.
Прачет и Гејмен 2001: Т. Прачет и Н. Гејмен, *Добра предсказања*, Београд: Лагуна.
Фиск 2001: Џ. Фиск, *Популарна култура*, Београд: Clio.

ELEMENTS OF POPULAR CULTURE IN GOOD OMENS BY NEIL GAIMAN AND TERRY PRATCHETT

Summary

This paper is a short investigation of the literary, artistic and communicative functions of popular culture in the novel *Good Omens* by Terry Pratchett and Neil Gaiman (1996). Its introductory part sheds historical light onto the concept of popular culture, and theoretical light on its basic notions and elements

as recognized and developed in the 20th century cultural studies. The central part of discussion is dedicated to the analysis of transmedia relations between film and narrative fiction. The role of popular culture in the concepts of demons and witches is explored along with its contribution to the comic and humorous aspects of the novel. Finally, the understanding and visualization of this literary fiction is seen as dependent upon the general acquaintance with various aspects of the 20th century popular culture. Special attention is paid to the transposition of the biblical motifs into the contemporary context of the popular culture.

Keywords: Terry Pratchett, Neil Gaiman, *Good Omens*, popular culture, Antichrist

Emilija Z. Mirković

Александра З. Стојановић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

РЕЛИГИЈА ТОТАЛИТАРНОГ ДРУШТВА У РОМАНИМА *ВРЛИ НОВИ СВЕТ* ОЛДУСА ХАКЛИЈА И 1984 ЦОРЦА ОРВЕЛА

Циљ рада јесте испитати начине на које се манифестује религија у романима *Врли нови свет* Олдуса Хакслија и 1984 Цорца Орвела. Полазна тачка за организовање сваког тоталитарног друштва јесте уједињена маса која не пружа отпор и не доводи у питање систем власти. Иако дијаметрално различита по атмосфери представљеној у њима, у ова два романа религија се манифестује на исти начин. Уочавамо замену вере у Бога вером у врховну фигуру, као и ритуална окупљања која имају за циљ оснаживање државних закона и пружање задовољства на неком вишем нивоу. Тоталитаризам се сагледава као нови вид религије – не уништавање и отклањање религије, већ њена замена. Претпоставка рада јесте да се религија у дистопијском друштву није изгубила, већ да је дошло до промене њеног облика. Покушаћемо да покажемо да идеологија тоталитарног друштва постаје религија. Истраживањем сличности и разлика Светске државе О. Хакслија и Океаније Ц. Орвела аутор настоји да прикаже начине функционисања двеју фиктивних тоталитарних држава, с циљем да докаже постојање религије у њима.

Кључне речи: *Врли нови свет*, О. Хаксли, 1984, Ц. Орвел, дистопија, религија, идеологија, тоталитаризам

1. Тоталитарна идеологија/религија

Многи теоретичари покушали су да осмисле свежажећу и недвосмислену дефиницију идеологије, али је то, како наводи Тери Иглтон, био узалудан подухват. Т. Иглтон (1991: 4) нам представља схватање идеологије које је уједно ирационално и претерано рационално:

„С једне стране, идеологије су страствене, реторичке, вођене неком мрачном псеудо-религијском вером коју је трезвени технократски свет модерног капитализма на сву рећу превазишао; с друге стране, то су сувопарни концептуални системи који теже реконструкцији система од темеља навише у складу са неким нацртом без страсти.”²³

У романима Ц. Орвела и О. Хакслија можемо уочити друштва у којима је идеологија претежно ирационална и повинује се скривеним религијским принципима. Питање које се намеће јесте у којој мери су идеологије представљене у наведеним романима заправо бенигне и да ли су само псеудорелигије или су вођене правом вером. Циљ овог рада јесте показати да се религија⁴ манифестује у романима *Врли нови свет* и 1984 на несвакидашњи начин.

1 aleksandra.stojanovic@filum.kg.ac.rs

2 Сви цитати из литературе на енглеском језику наведени су у преводу аутора рада.

3 “On the one hand, ideologies are passionate, rhetorical, impelled by some benighted pseudo-religious faith which the sober technocratic world of modern capitalism has thankfully outgrown; on the other hand they are arid conceptual systems which seek to reconstruct society from the ground up in accordance with some bloodless blueprint.” (Eagleton 1991: 4)

4 Појам религија у раду користиће се за означавање традиционалних схватања цркве, односно вере која је институционализована. Такође, треба имати у виду разлику између појмова „веровати у” и „имати веру у” (Жижек 2001: 109). Како С. Жижек наводи, могуће је веровати у нешто (на пример богове или духове), али то не значи да морамо имати веру у њих. Оно што је неопходно за традици-

Идеологија се најчешће доводи у везу са успостављањем и легитимизацијом моћи. Т. Иглтон (1991: 5) најпре наводи шест стратегија путем којих доминантна фигура може легитимизовати своју моћ: промовисањем вредности које су у складу са њеним веровањем, затим натурализацијом тих веровања, чинећи их до те мере универзалним да постану очигледна и јасна свима. Након овога следи рушење противничких идеја, искључивање могућности ривалног мисаоног тока и на крају сакривањем социјалне стварности на начин који ће владајућем систему служити. Наведене карактеристике могу се применити и на хришћанство, доводећи нас до претпоставке да су идеологија и религија једно те исто, односно да је религија само једна врста идеологије. Н. Бубања (2012) уводи користан појам да прикаже аналогiju између идеолошког и религијског, а то је „идеологија”. Граница између религије и идеологије није у потпуности јасно одређена и стога је могуће да дође до преливања у коме се религије претварају у идеологије и идеологије добијају карактеристике религије. Нашој анализи романа *Врлог новог Светла* и *1984* користиће појам идеологизације религије, односно процеса у коме долази до срastaња двају појмова. „Идеологизација религије је постепени процес симплификације и редукције богате и комплексне религијске историје и његово свођење на неколико обележја и токена колективног идентитета који се свесно приказују у јавности (слоган, поздрав, начин облачења, молитва, итд.)”⁵ (Рачик 2009: 356).

Француски филозоф Л. Алтисер (1994) уводи афективну теорију идеологије, за разлику од претходних когнитивних схватања. Наиме, он не искључује когнитивне аспекте идеологије, већ фокус ставља на догађаје у нашој друштвеној реалности који обликују наше понашање. Не постоји догађај који не укључује, на неки начин, скуп веровања или претпоставки. Чињење у овом случају добија превласт над теоријом. Идеологија за Л. Алтисера бави се прагматичком страном и укључује радње појединаца у друштву. То нас даље доводи до тезе Славоја Жижека о *веровању пре веровања*. С. Жижек (1989: 27) се пита да ли се илузија идеологије састоји у „мишљењу” или у „чињењу” у самој реалности⁶. Он сматра да је ово веровање могуће изокренути и наводи да је илузија заправо оно што се чини, а не оно што се изрекне или у шта се верује. Религија, као и идеологија, заснована је на делима и њена моћ се одржава путем разних ритуала и чинова коју су њене врховне фигуре поставиле. Било да је то чињеница да ћемо се прекрстити пре него што уђемо у цркву, изговарање молитве или изражавање мржње и сексуални чинови као у *1984* и *Врлом новом свету*, понашање појединаца који припадају одређеној религији/идеологији своди се на дела, док мисли и веровања постају мање значајна. Винстон Смит, који исказује револуционарне мисли, затим незадовољство системом и мањак вере у Великог Брата, у роману *1984* ипак активно учествује у свим ритуалима ове државе, почевши од послушног ношења униформе и бављења фискултуром, преко викања и псовања током церемоније Два минута мржње.

Појам *веровања пре веровања* односи се на то да субјекат, учествујући у неком ритуалу, верује у то што ради чак и не знајући то. Тренутак када се поједи-

оналну религију јесте имати веру у Бога. У анализираним романима уочавамо протагонисте који имају веру у врховне фигуре датог друштва, која је стечена различитим механизмима успостављања ритуала и моћи, али они не верују у доктрине водеће идеологије.

5 “The ideologisation of religion is a gradual process of the simplification and reduction of a rich and complex religious heritage down to a few badges and tokens of collective identity consciously displayed in public (a slogan, a manner of greeting, a way of dressing, praying, etc.)” (Rachik 2009: 356)

6 “[...] in the ‘knowing’ or in the ‘doing’ in the reality itself?” (Žižek 1989: 27)

нац коначно преобрази није ништа више до формалног чина, када он схвати да је све време већ веровао. Долази до несклада између онога што људи чине и онога што мисле да чине. „Оно што људи превиде, што погрешно препознају није реалност већ илузија која обликује ту њихову реалност и друштвену активност. Они веома добро знају како ствари стоје, али ипак чине као да не знају”⁷ (Жижек 1989: 30). Веровање је увек материјализовано у нашој делотворној друштвеној активности. Када се препустимо току религијског ритуала, ми већ верујемо у то што чинимо, чак иако нисмо свесни тога. Наше веровање је садржано у самом чину прихватања и подржавања ритуала.

Л. Алтисер сматра да је неопходно направити разлику између Моћи државе, Државног апарата и онога што ће он назвати идеолошким државним апаратом. Идеолошким државним апаратом он назива „оне реалности које се представљају директном посматрачу у форми дистинктних и специјализованих институција”⁸ (Алтисер 1994: 110). Ово може бити религијски систем, едукациони систем, правни систем, породични систем, итд. Идеологија је стога присутна на много више нивоа од државног и продира у све сфере човековог живота, чинећи је тежом за уочавање. Појединац у друштву у коме влада нека идеологија понаша се у складу са том идеологијом, радећи све што се од њега очекује, „учествујући у одређеним редовним радњама постављеним од стране идеолошког апарата од кога ’зависе’ идеје које је он [појединац] као субјекат потпуно свесно и слободно прихватио”⁹ (Алтисер 1994: 126). Према наведеној дефиницији, то значи да, ако појединац верује у Бога, он ће ићи у цркву и учествовати у свим ритуалима који се тим одласком подразумевају. У том случају можемо довести у питање изјаву Л. Алтисера да је субјекат потпуно свесно и својом вољом прихватио идеје дотичне идеологије. Колико је мишљење појединца заиста слободно у друштву у коме влада тоталитарна идеологија и да ли он уопште свесно учествује у радњама постављеним од стране тог идеолошког апарата?

Питање које се даље намеће јесте: Шта је настало прво – вера или чин изражавања вере? Према С. Жижеку (1989: 27) „идеологија је, строго узевши, само систем који тврди истину – то јест, који није лаж, већ лаж коју доживљавамо као истину, лаж за коју се претвара да се схвата озбиљно. Код тоталитарне идеологије се више не претвара”¹⁰. Заснивајући своје идеје на Марксовој формули „они не знају да чине, али ипак чине”, С. Жижек (1989: 27) тумачи јаз између онога што људи заиста чине и онога што они мисле да чине, то јест, у шта мисле да верују. Идеологија се заснива на чињеници да људи заиста не знају шта раде, већ да имају „лажну представу друштвене стварности којој желе да припадају”¹¹.

Када разматрамо тоталитарни режим, први концепт који се намеће јесте *кон-шрола* над свим аспектима живота и непогрешива послушност масе. Међутим, „послушност из убеђења није права послушност”¹² (Жижек 1989: 35) зато што

7 “What they overlook, what they misrecognize, is not the reality but the illusion which is structuring their reality, their real social activity. They know very well how things really are, but still they are doing it as if they did not know.” (Žižek 1989: 30)

8 “[...] a certain number of realities which present themselves to the immediate observer in the form of distinct and specialized institutions.” (Althusser 1994: 110)

9 “[...] participates in certain regular practices which are those of the ideological apparatus on which ‘depend’ the ideas which he has in all consciousness freely chosen as a subject.” (Althusser 1994: 126)

10 “[...] ideology is, strictly speaking, only a system which makes a claim to the truth - that is, which is not simply a lie but a lie experienced as truth, a lie which pretends to be taken seriously.” (Žižek 1989: 27)

11 “[...] a false representation of the social reality to which they belong.” (Žižek 1989: 27)

12 “[...] obedience out of conviction is not real obedience.” (Žižek 1989: 30)

људи који су имали слободу да промисле своја веровања и одлуче који ће ауторитет поштовати нису послушни. У том случају, ми заправо не показујемо послушност, већ изражавамо своје веровање да је фигура којој смо лојални вредна нашег поштовања и пожртвовања. Права покорност и послушност јесте она у којој људи слепо прате наређења и беспоговорно учествују у ритуалима. Гуриан (1952: 8) истиче разлику између ауторитарног и тоталитарног режима, рекавши да је народ приморан да активно и ентузијастично подржава тоталитарни режим на такав начин да се и не примећује да је приморан. Врховне фигуре тоталитарних друштава „обликују свет према својим доктринама; свака реалност која није у складу са њиховом доктрином је погрешна, а њено постојање се одбацује ако доктрина тако налаже¹³” (Гуриан 1952: 8). Управо овакво стање доводи нас до идеје С. Жижека о веровању које претходи веровању, односно веровању/чињењу без свести о томе да се чини. Веровање у последњој фази јесте само препознавање чина и схватање да је оно одувек постојало. Водећи се тезама С. Жижека, можемо закључити да понашање субјекта у идеолошком апарату није ни свесно, ни слободно. „Паскал отприлике каже ’Клекни, померај усне као да изговараш молитву и вероваћеш’¹⁴ (прим. прев. Алтисер 1994: 127). Само испуњење неког чина довешће до нашег веровања, односно, прво долази чин који затим прати веровање.

Политички систем и религија поклапају се чак и у најсавременијим друштвима. Џ. Грегор (2012) говори о „политичким религијама” које са стандардним концептом религије деле карактеристике фанатизма, интолеранције и ирационалности. У политичким системима такође можемо уочити поједине ритуале (групне или индивидуалне) који се одржавају с циљем да евоцирају или одрже осећај заједнице и успеше осећај колективног идентитета. Оданост и послушност постижу се вером масе у врховну фигуру, чиме се успоставља њена моћ као и моћ идеолошког система који она жели да постави.

„Тоталитарни покрети који су настали након Првог светског рата су суштински религиозни покрети. Њихов циљ није да мењају политичке и друштвене институције, већ да преобликују природу човека и друштва. Они тврде да поседују истинско и неопходно знање о животу и његовим циљевима. Покрети истичу сопствену заснованост на доктринама које описују и одређују целовито и потпуно постојање и активности човека и друштва.”¹⁵ (Гуриан 1952: 3–4)

Начини организације тоталитарног друштва осмишљени су тако да подржавају лажи представљене пропагандним материјалом и на тај начин претварају своју визију у реалност коју сачињава друштво које је спремно да се у сваком тренутку повинује законима и ритуалима овог поретка. Ритуал као такав представља значајан део тоталитарног друштва јер служи не само окупљању масе већ и успостављању моћи датог режима. Идоли или предмети који се користе у религиозним ритуалима само су механизми организације око којих се моћ групише. Они стога могу бити замењени било којим другим предметом или појавом, докле год постоји нека слика на коју ће пажња масе бити усмерена. Х. Арент (1976:

13 “[...] shape the world according to their doctrine: any reality not corresponding to the doctrine is wrong, and its existence is rejected if the doctrine demands it.” (Gurian 1952: 8)

14 “Pascal says, more or less: ‘Kneel down, move your lips in prayer and you will believe.’” (Althusser 1994: 127)

15 “The totalitarian movements which have arisen since World War I are fundamentally religious movements. They aim not at changes of political and social institutions, but at the reshaping of the nature of man and society. They claim to have the true and obligatory knowledge about life and its aims. They emphasize that they are based on doctrines which describe and determine totally and completely the existence and activities of men and society.” (Gurian 1952: 3–4)

470) сматра да „[...] све идеологије поседују тоталитарне елементе, али једино тоталитарни покрети у потпуности развију ове карактеристике што доводи до заблуде да су само расизам и комунизам тоталитарни по својој природи”¹⁶. Стога, религија као идеологија такође сама по себи садржи тоталитарне елементе.

Тотализаризам јесте појам који се наизглед односи на скуп дистинктивних правила и организационих начела. Међутим, у својој структури, тоталитарно друштво садржи несумњиво религијске елементе. Врховне фигуре које владају оваквим друштвима посматраће се са поштовањем и најчешће ослобљавати *вођом* према коме ће маса осећати приврженост и лојалност. Сматра се да је већина тоталитарних друштава антирелигијско или секуларно, али постоје јасни показатељи да религија и идеологија тоталитарног друштва нису два неспојива појма. У раду ћемо изнети тезу да појмови тоталитарне идеологије и религије нису некомпатибилни, већ ће се размотрити идеја да ова идеологија представља замену за религију. „У најбољем случају ‘секуларне’ идеологије су функционални сурогати традиционалне религије”¹⁷ (Грегор: 2012: 18).

2. Замена за религију у роману *Врли нови свети*

Тумачењем дистопијских романа многи критичари долазе до закључка да је религија потпуно одсутна у датим делима и да је, услед тог недостатка, држава тоталитарна, а друштво отуђено. Оно што треба истаћи јесте да тоталитарна идеологија не искорењује религију у потпуности, како већина анализа дистопијских романа истиче, већ да интегрише елементе религије и служи се њима у циљу успостављања моћи. У тоталитарном друштву *Врлог новог света* Ц. Атариан пориче да постоји религија, то јест да сама идеологија таквог друштва може бити изједначена са религијом. Ц. Атариан (2003: 9) наводи да култни роман Олдуса Хакслија представља упозорење „о животу у свету који је побегао од Бога и потпуно изгубио свест о трансценденталном”¹⁸. Он сматра је наш циљ у животу „самотрансценденција према горе”¹⁹ (Атариан 2003: 10) у жељи да се успостави метафизичко јединство са Богом. Оно што Хакслијев роман чини безбожним јесте јављање „хоризонталне трансценденције” и „трансценденције према доле”²⁰ (Атариан 2003: 10). Друштво какво Олдус Хаксли представља потпуно је изгубило свест о самотрансценденцији према горе. Уместо тога учачавамо потрошачко друштво, безумно задовољавање свих потреба, блуд и живот окренут само забави. Овакво понашање, према Ц. Атариану, неминовно удаљава човека од Бога и чини метафизичку унију са њим немогућом. Ово друштво је у потпуности изгубило из вида Бога и стога не може постићи неки виши циљ и душевни мир.

У свом есеју *Замена за религију*, О. Хаксли (2000: 205) истиче постојање сурогата религије (попут национализма, политике, уметности, итд.) сматрајући да „религијски инстинкти оних који нису препознали религију проналазе свој израз у изненеђујућем броју не-религијских начина”²¹. Веровања О. Хакслија у

16 “[...] all ideologies contain totalitarian elements, but these are fully developed only by totalitarian movements, and this creates the deceptive impression that only racism and communism are totalitarian in character.” (Arden 1976: 470)

17 “[...] ‘secular’ ideologies are functional surrogates for traditional religion.” (Gregor 2012: 18)

18 “[...] life in a world which has fled from God and lost all awareness of the transcendent.” (Attarian 2003: 9)

19 “upward self-transcendence” (Attarian 2003: 10).

20 “downward self/transcendence” (Attarian 2003: 10).

21 “[...] religious instincts of those who have no recognized religion find expression in a surprising variety of non-religious ways.” (Huxley 2000: 205)

постојање замена за религију указује на непогодност Атарианове критике романа. Оно што је потребно људима није нужно религија већ

„[...] разумљива митологија људског рода која ће деловати на народ подједнако снажно као митологија старих богова и као што модерна митологија национализма још увек делује. Митологија – а са њом и организација унутар чијег оквира ће појединац моћи да задовољи своје урођене жеље за само-жртвовањем и телесним активностима”²² (Хаксли 2001: 315).

Врли нови свет не представља друштво у коме недостаје митологија (религија), већ оно у коме су на снагу ступиле друге врсте религије – веровање у конзумеризам, забаву, телесно задовољство. Никола Бубања (2012: 278) у својој анализи романа *Врли нови свет* О. Хакслија и *Шахи* А. Магића показује „1) да су идеолошко/политичко и религијско једно те исто и 2) да чињење противречи мишљењу, или баналније, да форма има првенство у односу на садржину”. Религија, то јест, идеологија *Врло* *ново* *свет*а јесте Фордизам, док фигура Форда представља врховну фигуру овог друштва и њено божанство. Ово се може уочити по начину на који се Форд ословљава са „господ Форд” (Хаксли 2017). Поред врховне фигуре, можемо говорити и о иконографији овог друштва у облику „обезглављеног крста”²³ (Атариан 2003: 14). Символ ове врле нове религије не представља нужно скрнављење и сакаћење претходних веровања и симбола, већ се може схватити као њена трансформација. Промена ритуала довела је до промене симбола, али принципи у оба случаја остају исти. Наиме, без обзира на то да ли је у питању знак крста или слова Т постоје људи који се том симболу „моле” и који учествују у читавом низу ритуала који успостављају/оснажују њихово веровање. О. Хаксли (2017: 42) описује ову промену симбола на следећи начин:

„Са свих крстова скинут је горњи крак, тако да су добили облик слова Т. Сем тога, веровали су у нешто што се звало бог.”

„Прави сурогат сафијана.”

„А сад имамо Светску државу. И прославе Фордовдана, колективна појања, и мисе солидарности.”

Једна од замена за религију коју ћемо представити јесте *сома*. Водећи се схватањем Џ. Атариана о самотрансценденцији према горе, сому можемо управо тако и схватити. Сомом ослобађа религијске емоције и уводи корисника у стање блаженства и екстазе. Осећај који се у традиционалном схватању религије могао постићи само унијом са Богом, у *Врлом новом свету* могуће је постићи мисама солидарности, сексуалним уживањем и *сомом*. Док у традиционалном схватању постоји тежња да се достигне унија са Богом, у друштву овог романа такав спокој се постиже таблетицом коју О. Хаксли (2017: 187) описује на следећи начин:

„Увек је ту сома која смирује бес, која помирује с непријатељима, која даје стрпљивост и издржљивост. У прошлости се то могло постићи само уз огромне напоре и године интензивне моралне обуке. А данас – попијете две-три таблете од пола грама, и све се среди. [...] Хришћанство без суза – ето што је сома.”

22 “[...] some easily comprehensible mythology of humanity that will strike the imagination as forcibly as the old mythology of personal gods used to do and as the modern mythology of nationalism still does. A mythology—and with it an organization, by means of which and within whose framework the individual can satisfy his innate desire for self-sacrifice and corporate activity.” (Huxley 2001: 315)

23 “crosses decapitated into T’s” (Attarian 2003: 14).

Вероватно најважнија карактеристика Хакслијеве идеолошке религије јесу разни фестивали и Мисе солидарности. Циљ ових окупљања јесте успоставити ритуал који ће становницима Светске Државе пружити могућност достизања једне врсте самотрансценденције. Према постулатима и моралним вредностима традиционалне цркве, ова трансценденција неће бити нагоре. Међутим, у роману уочавамо да одсуство моралних вредности, које наводи Ц. Атариан, није знак одсуства религије већ његове замене.

„Вођа начини још једном знак Т и седе. Миса беше почела. Посвећене табеле саме стајале су на средини причесног стола. Путир пријатељства са *сомом* у сладоледу од малине пође од руке до руке и, уз обредне речи 'пијем за своје уништење', свих два наест верника отпи гуљај. Затим запеваше Прву химну солидарности, уз пратњу синтетичког оркестра.” (Хаксли 2017: 63)

Оваква окупљања, иако заснована на разврату и сексуалном задовољству, имају исту функцију као мисе у традиционалној религији. Помоћу *соме* додатно се ствара осећај екстазе и верници, затим, упадају у делиријум током којег обављају све ритуале ове религије, од певања химне до оргија. Мисе солидарности утичу на народ тако што продубљују веру у постављени идеолошки систем, уједно утемељујући вредности које ова нова религија представља.

3. Религија мржње у роману 1984

Многи критичари представили су потпуно одсуство религије у тоталитарним државама, верујући да је држава без религије/вере неопходна за одржавање контроле. У роману 1984 долази до спајања религије и тоталитарне идеологије, односно тоталитарна идеологија постаје религија. Многи ритуали и церемоније који се одржавају у Океанији представљају јасну паралелу религијским обичајима, мисама, окупљањима, молитвама, итд. Најуочљивији примери јесу јавна погубљења, Два минута мржње и Недеља мржње.

Мисе солидарности у роману *Врли нови свети* могу се упоредити са сеансама Два минута мржње код Ц. Орвела у којима ниједан од становника Океаније „није могао а да не учествује у општем делиријуму” (Орвел 2016: 16). Код О. Хакслија приликом псеудорелигијских ритуала као њихов централни покретач можемо издвојити осећај задовољства, док код Џорџа Орвела централну емоцију представља мржња. Међу присутнима на Миси солидарности може се приметити да су им „очи блистале, образи руменили, а унутрашње озарење свеопштер блаженства се одражавало на сваком лицу, у осмеху среће и пријатељства” (Хаксли 2017: 63). Оно што опија и уводи у стање блаженства, служећи као замена за самотрансценденцију, у роману 1984 јесте мржња. Реакције људи током Два минута мржње могу се упоредити са осећајем екстазе коју је могуће доживети током молитве и уније са Богом:

„Жена пепељасте косе беше се пресамитила преко наслона столице пред собом. Са дрхтавим мрмором који је звучао као 'спасиоче мој' она пружи руке ка екрану. Затим загнури лице у шаке. Било је очигледно да је изговарала некакву молитву. Тог тренутка цела група људи почела је да скандира 'В-Б!... В-Б!... В-Б!...' без престанка.” (Орвел 2016: 16)

Дакле, оба ритуала заснована су на истим принципима уз разлику у доминантним емоцијама. Суштински није важно која ће емоција водити ове ритуале већ је значајна сама чињеница њиховог одржавања. Пресудно за успех оваквих

окупљања јесте постојање масе у којој се појединац изгуби и препусти „чињењу”. Бернар Маркс учествује у Мисама солидарности, иако претходно исказује осећај неприпадања оваквом друштву и ставове супротне владајућој идеологији. Исто тако, Винстон Смит, који изражава револуционарне идеје и противи се начелима тоталитарне државе, такође беспоговорно виче на екран који приказује Голдштајнов лик.

„Код Два минута мржње стравично је било то што човек није био примораван да се претвара; напротив, било је немогуће не учествовати. У року од тридесет секунди више се није било потребно претварати. Одвратна екстаза страха и осветољубља, жеља за убијањем, за мучењем, за разбијањем туђих лица маљевима, почела би да струји кроз целу групу као електрицитет, претварајући човека и против његове воље у лудака који се кези и вршти.” (Орвел 2016: 14–15)

Попут ритуала у *Врлом новом свету*, и у роману *Џ. Орвела* такође можемо приметити разне покрете руком који означавају „молитву”. У оваквим ситуацијама тешко је остати равнодушан и чак се и Винстон, који је иницијално био скептичан према ритуалу и желео је да му одоли, ускоро придружио у изражавању мржње. Самим учешћем у ритуалима, Винстон ће почети да верује у то што чини. У роману *1984* искључена је самотрансценденција према горе, као и хоризонтална трансценденција изоловањем појединца. Оно што у роману чини замену за религију јесте љубав према Великом Брату, односно мржња према његовим противницима.

„Тоталитарни покрети су организоване масе атомизираних, изолованих појединаца. У поређењу са осталим партијама и покретима, њихова најуочљивија спољна карактеристика јесте њихова потреба за потпуном, неограниченом, безусловном и непроменљивом лојалношћу од стране појединца.”²⁴ (Ардент 1976: 323)

У тоталитарној држави, парадоксално, маса уједно мора бити уједињена али и сачињена од отуђених појединаца. Уједињеност масе састоји се у томе да сви верују у исте постулате ове идеологије. Односно, сви верују само у Великог Брата, али не и једни другима. Велики Брат у овом случају представља замену за породицу и тиме заузима централно место у емотивном животу појединца. Становници Океаније су му лојални до те мере да су спремни да Полицији мисли предају своје најрођеније уколико искажу јеретичке идеје. „Оваква оданост се може очекивати само од потпуно изолованог људског бића које, без икаквих веза са породицом, пријатељима, колегама, или чак познаницима, одређује своју позицију у свету на основу тога да ли припада неком покрету или је члан неке партије”²⁵ (Ардент 1976: 323–4). Начини успостављања ове лојалности различити су у оба романа, али се читаво друштво своди на то да не постоје међуљудски односи какве ми данас познајемо.

У роману *Врли нови свет* можемо учити сличан принцип отуђености појединаца и потпуно одсуство традиционалних породичних односа. Сама реч мајка изазивала је гађење, док се однос родитељ–дете сматрао неприродним (Хаксли 2017: 22). Иако се у *Врлом новом свету* не уочава замена за породичне односе у

24 “Totalitarian movements are mass organizations of atomized, isolated individuals. Compared with all other parties and movements, their most conspicuous external characteristic is their demand for total, unrestricted, unconditional, and unalterable loyalty of the individual member.” (Ardent 1976: 323)

25 “Such loyalty can be expected only from the completely isolated human being who, without any other social ties to family, friends, comrades, or even mere acquaintances, derives his sense of having a place in the world only from his belonging to a movement, his membership in the party.” (Ardent 1976: 323–324)

виду врховне фигуре према којој ће становници усмерити сву енергију, можемо истаћи да због измена у породичној динамици ипак долази до изолованости појединца. Тиме што је уклоњена љубав а остављено само сексуално задовољство, постиже се иста функција као у роману Џ. Орвела. Наиме, људи остају без прилике да остваре значајну везу са другим бићем и стога постају подложнији контроли државе.

Велики Брат се истиче као божанска фигура од централног значаја за функционисање државе. Његово лице јавља се свуда, од постера на сваком ћошку Океаније до телекрана. Лик Великог Брата представља врсту иконе којој се његови поданици клањају и која улива осећај страхопоштовања. „Велики Брат је рухо у коме се Партија приказује свету. Његова функција је да буде жижа у коју ће се стицати љубав, страх и поштовање, дакле осећања која се лакше могу имати према јединки него према организацији” (Орвел 2016: 167). У роману 1984 примарна функција телекрана јесте надзор, а затим и одржавање контроле над становницима. Међутим, свеприсутност ове слике доприноси и успостављању религије мржње која влада.

„Политичари тоталитарног друштва захтевају послушност и конформизам у свим сферама живота укључујући, наравно, и религију. Њихов циљ је овде да употребе религију као инструмент за ојачавање друштва и појачавање војне ефикасности земље. Из тог разлога, једина религија која им одговара јесте строго антропоцентрична, ексклузивна и националистичка. Теоцентрична религија која укључује обожавање Бога ради Бога није прихватљива у тоталитарном друштву. Сви савремени диктатори, руски, турски, италијански, немачки су или обесхрабривали или активно кажњавали све религијске организације чији су чланови заговарали обожавање Бога уместо обожене врховне фигуре државе или локалног политичког вође”²⁶ (Хаксли 1941: 309).

Разлика између врховних фигура које се јављају у романима *Врли нови свет* и 1984 састоји се у томе да је Форд човек који је заиста постојао и који је стекао статус божанства у држави која зависи од конзумеристичког уживања. С друге стране, идентитет Великог Брата није тако транспарентан. Не зна се тачно ко је ова фигура, нити да ли се она у било ком тренутку заправо налази иза телекрана. Форд има лице, опипљив је и његов идентитет познат је свим грађанима, док је Велики Брат само симбол моћи државе. Како О. Хаксли претходно наводи, у тоталитарној идеологији неопходно је да вођа државе добије статус божанства и да се сва дешавања овог друштва одвијају око њега. Иако је дошло до потпуног нестанка Бога, фигура налик на њега остаје не само присутна, већ неопходна за њено функционисање.

Свакој религији потребно је место на коме ће се масе окупљати и исказивати своју веру. Господин Черингтон говори Винстону о црквама које су постојале у прошлости, за које каже да се сад „користе за друге ствари” (Орвел 2016: 81). Ово указује на трансформацију коју је претрпела религија. Оно што је некада

26 “Totalitarian politicians demand obedience and conformity in every sphere of life, including, of course, the religious. Here, their aim is to use religion as an instrument of social consolidation, an increaser of the country’s military efficiency. For this reason, the only kind of religion they favour is strictly anthropocentric, exclusive and nationalistic. Theocentric religion, involving the worship of God for his own sake, is inadmissible in a totalitarian state. All the contemporary dictators, Russian, Turkish, Italian and German, have either discouraged or actively persecuted any religious organization whose members advocated the worship of God, rather than the worship of the deified state or the local political boss.” (Huxley 1941: 309)

била религија, сада је у тоталитарном друштву идеологија заснована на истим организационим принципима. Као што су цркве претворене у нешто друго, тако је и хришћанство добило нови облик у ЕНГЛСОЦ-у. У *Врлом новом свету* имамо Фордсоново појалиште у коме се окупљају Групе солидарности и одржавају своје мисе (Хаксли 2017: 61), док се у 1984 храмом ЕНГЛСОЦ-а може сматрати Министарство истине. Изглед ове импозантне грађевине пирамидалног облика која је „саграђена од светлуцаво белог бетона, која се уздизала, тераса за терасом, три стотине метара у небо” (Орвел 2016: 7) оставља утисак храма. Министарство истине успиње се ка небу, представљајући само један од храмова подигнутих у част божанства, односно Великог Брата. Натписи који прекривају постере гласе „ВЕЛИКИ БРАТ ТЕ ПОСМАТРА” (Орвел 2016: 5) што се може довести у везу са идејом о Сведидећем Богу. Попут Бога, Велики Брат је „непогрешив и свемоћан [...] Великог Брата није видео нико. Он је лице на плакатима, глас на телекрану. Можемо бити мање-више сигурни да он неће умрети, а већ постоји знатна несигурност око тога кад се он родио” (Орвел 2016: 167).

4. Закључак

Главна разлика између романа *Врли нови свет* и 1984 јесте у атмосфери представљеној у њима. Услед ове кључне разлике у анализи романа често промичу сличности у виду организације друштва и употребљених механизма за одржавање контроле над масом. Иако је заснован на уживању и задовољавању потреба својих становника, роман О. Хакслија представља дистопију подједнако мрачну и злослутну као што је држава терора Џ. Орвела. Друштво представљено у роману Олдуса Хакслија крије мрачну страну иза сомом-изазваних осмеха у виду ограничавања дозвољеног понашања и међуљудских односа. Док О. Хаксли ову контролу успоставља на дискретнији начин чинећи *Врли нови свет* наизглед срећним местом у коме су свачије потребе увек испуњене, уједно одстрањујући терет моралности, Џорџ Орвел представља сурову природу тоталитарне идеологије. За разлику од О. Хакслија, Џ. Орвел користи механизме контроле засноване на ритуалним елементима како би учврстио емоције мржње којих су становници већ свесни. Друштво је опресивно и треба га одржати таквим учествовањем у ритуалима тоталитарне религије која сваким испуњеним ритуалом све више оснажује утицај. О. Хаксли замене за религију користи како становници Светске Државе не би препознали да је тоталитарни режим на снази. Идеологија оваквог друштва може се изједначити са религијом у томе што долази до уздизања врховног вође на позицију божанства кога читава држава слепо прати, коме се моли и несумњиво му верује. Постоје и ритуали налик на традиционално црквене церемоније попут миса које су изокренуте у политичке сврхе. Начин на који тоталитарна идеологија функционише као религија, односно начин на који замењује религију, увиђа се управо у несвесном понављању радњи попут Миса солидарности и Два минута мржње, које ће оснажити моћ врховне фигуре. Дакле, у романима *Врли нови свет* и 1984 примећујемо један нови облик религије трансформисан у политичке сврхе – идеологизовану религију, односно идеологију.

Литература

- Алтисер 1994: L. Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards and Investigation)*, in: S. Žižek (ed.), *Mapping Ideology*, New York: Verso, 100–140.
- Арент 1976: H. Ardent, *The Origins of Totalitarianism*, San Diego: Harcourt Brace and Company.
- Атариан 2003: J. Attarian, *Brave New World and the Flight from God*, in: H. Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Aldous Huxley*, Philadelphia: Chelsea House Publishing, 9–24.
- Бубања 2012: Н. Бубања, Идеолошко-религијска критика у роману *Шахтџи* Андрије Матића и роману *Врли нови свеи* Олдуса Хакслија, у: М. Ковачевић (ур.) *Српски језик, књижевности, уметности: зборник радова са VI међународног научног скупља, књ. 2*: Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 277–283.
- Грегор 2012: A. J. Gregor, *Totalitarianism and Political Religion: An Intellectual History*, Stanford University Press: Stanford.
- Гуриан 1952: W. Gurian, *Totalitarian Religions*, *The Review of Politics*, Vol. 14, No. 1, 13–14.
- Жижек 1989: S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, New York: Verso.
- Жижек 2001: S. Žižek, *On Belief*, New York: Routledge.
- Иглтон 1991: T. Eagleton, *Ideology: An Introduction*, Verso: New York.
- Орвел 2016: Ц. Орвел, *1984*, Београд: Контраст.
- Рачик 2009: H. Rachik, How religion turns into ideology, *The Journal of North African Studies*, Vol. 14, No. 3/4, 347–358.
- Хаксли 1941: A. Huxley, *Grey Eminence: A Study in Religion and Politics*, New York: Harper & Brothers Publishers.
- Хаксли 2000: A. Huxley, *The Substitutes for Religion*, in: R. Baker and J. Sexton (eds.), *Complete Essays*, Vol. 2: 1926-1929 (Volume II), Lanham: Ivan R. Dee, 248–258.
- Хаксли 2001: A. Huxley, *In Whose Name?*, in: R. Baker and J. Sexton (eds.), *Complete Essays*, Vol. 3: 1930-1935 (Volume III), Lanham: Ivan R. Dee, 313–315.
- Хаксли 2017: О. Хаксли, *Врли нови свеи*, Београд: Космос издаваштво.

THE RELIGION OF TOTALITARIAN SOCIETIES IN ALDOUS HUXLEY'S *BRAVE NEW WORLD* AND GEORGE ORWELL'S *NINETEEN EIGHTY-FOUR*

Summary

The goal of the paper is to determine the ways in which religion is manifested in Aldous Huxley's novel *Brave New World* and George Orwell's novel *Nineteen Eighty-Four*. The starting point for organizing any totalitarian society is a united public which will not resist or question the current political system. Even though they are exceedingly different in terms of setting, both of the novels include the same representation of religion. We may discern that God has been replaced by the leader of the State, as well as many ritual gatherings aimed at strengthening the Law and providing a higher level of satisfaction for the citizens. Totalitarianism is thus seen as a new type of religion – not the destruction and removal of religion, but its replacement. The author hypothesizes that religion in a dystopian society has not disappeared, but rather changed its form. We shall attempt to show that totalitarian ideology in fact becomes religion. By searching for various similarities and differences between Huxley's World State and Orwell's Oceania, the author shall represent the mode of functioning of these totalitarian states with the aim of proving the existence of religion within them.

Keywords: *Brave New World*, Huxley, *Nineteen Eighty-Four*, Orwell, dystopia, religion, ideology, totalitarianism

Aleksandra Z. Stojanović

Никола М. Ђуран¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

„ПОГЛЕД” И КРИЗА ЕРОСА У РОМАНИМА КАРСОН МЕКАЛЕРС

У раду² је дата анализа лакановског појма „погледа” у романима Карсон Мекалерс, који своју првобитну функцију успостављања баријере између субјекта и стварности замењује интројекцијом симбола посредством ероса, субјектове жеље за припадањем. Ерос, чије је ослобађање онемогућено симболичким границама културе, сублимиран је у нагон ликова за трансценденцијом тих граница, коју Мекалерс приказује кроз дискурс јединства опозиција, са нагласком на родним опозицијама. Еротичка жеља стреми ка „ренегатском” простору стварности, Другом, у ком отуђени протагониста реализује своју замишљену заједницу са стварношћу чији су принципи сувише ригидни да би јој припадао. Мекалерс апологизује самонегацију у Другом, истичући субјектово јединство са неразумљивом стварношћу, дато у „погледу”; ерос њених ликова уједно растаче и реконструира њихове личности, сходно њиховој потреби за имагинацијом алтернативног симболичког поретка.

Кључне речи: Карсон Мекалерс, Жак Лакан, Друго, симбол, поглед, друштво, ерос

1. Мекалерс и конфликт између ероса и културног субјекта

Опус америчке књижевнице Карсон Мекалерс (право име: Лула Карсон Смит) сведочи о инструментализацији отуђења као неизбежног статуса у ком се налази субјект у свом покушају иницијације у ригидни, монистични систем. Немогућност остваривања „америчког сна” – визије успеха једнако обећаног за сваког члана друштва у прогресивној демократској америчкој заједници – укида комуникацију између протагониста свдећи је на образце себичних, прагматичких жеља, које, осим тога што се не остварују, појачавају протагонистину отуђеност. Мекалерс већ у своја прва два романа *Срце је усамљени ловац* и *Одсјаји у златном оку* анализира природу ероса. Као животни порив проистекао из ега, ерос је трајно у функцији протагонисте, и избављује га од баријера културе у садејству са смртним поривом, танатосом. Фројдовско „више јединство” (Фројд 1930) се овде односи на семантички утврђени субјект који је поништен у датој, физичкој стварности али истовремено припада дубинској стварности перцепције.

Разређење проблема отуђености пак немогуће је без субјектовог отуђења од себе путем дубљег проницања у вечито измичући семантички систем дате средине. Све што субјект поседује и што га чини заправо припада средини, чију апстрактну семантичку представу Жак Лакан (2007: 9–15) назива „Друго” („l'Autre”), а процес спознаје себе у Другом носи назив „поглед” („le regard”). Спознаја ликова Карсон Мекалерс у туробно материјалистичком и репресивном Другом резултира све радикалнијим манифестацијама горчине и самомржње,

¹ djurannikola@yahoo.com

² Овај рад је написан у оквиру пројекта *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (број 178018), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

те ликови прибегавају идеји самоуништења као општег пркоса средини која им брани да буду оно што јесу. Деструктивност „погледа” заправо потиче из културом потиснуте животне енергије ликова – фројдовског „ероса”, који је, у немогућности ослобађања, сублимиран у чинове преступа и перверзије.

2. Неразумевање Другог у саботажи ероса

У контемплацији надилажења отуђености и суочавања са изобличеним егом, Мекалерс пише о ликовима које сукоб са околином чини гротескним ренегатима, антагонистима колико и протагонистима. У роману *Одсјаји у злајном оку*, роману са „најјаче израженим осећајима детерминизма и песимизма у целом опусу Мекалерсове” (в. Кар 2005: 38), протагонисти оцењују своју сексуалну девијацију као недостатак који их чини недостојнима прихваћености, те се одлучују на аутодеструктивну позицију отуђења, симболизовану у чину једне од јунакиња романа, Алисон Лангдон, која, фрустрирана својим промашајима у породичном животу, одсеца своје брадавице баштенским маказима. Сви ликови романа жртве су засебних девијација и проистичућих незадовољства својим избором у формирању породице: капетан Велдон Пендертон, латентни хомосексуалац, у несрећном је браку са Леонором која има аферу са Пендертоновим комшијом и надрећеним, мајором Морисом Лангдоном. Сâм Пендертон гаји дискретне сексуалне емоције према редову Вилијамсу, раднику у шталама касарне, док Вилијамс гаји једнако тајне фантазије у вези са Леонором. Сексуалношћу дефинисан ерос, који је уједно и једина форма ероса у *Одсјајима*, са становишта које је изнео Фројд у студији *Изван принципа задовољства* манифестује субјектов нарцизам, који је у вези са изолованом, солипсистичком стварношћу Леоноре и Лангдона. Нарцизам је за Фројда, у ствари, еротско јединство са самим собом у циљу реализације новог, вишег ентитета него што је то сâм субјект, па „преступнички” контекст нарцизма у роману *Одсјаји* јесте очајнички одговор на туробни, растачући ефекат живота у несрећним породицама, у средини која саботира чежње ега.

Војна база, која је уједно и пребивалиште породица Пендертон и Лангдон, метафора је милитантног номократског друштва, које код ликова усађује клаустрофобичну визију живота. Једнолична свакодневица, која онемогућује пуно задовољење порива, упућује на одсуство комуникације и емоција између привидно блиских ликова, а отуђеност је, заузврат, знак туробне ванјезичне стварности која својом неисказивошћу саботира језик. О тој стварности Лакан (2007: 25) пише као о „стварном” („réel”): премда језик не може да реализује „стварно”, оно својим одсуством („manque”) утиче на језик и каналише профил субјекта – тиме што га чини свесним његових социјалних и културних, те утолико комуникативних недостатака. Суочавање са стварним за породице Пендертон и Лангдон не представља катарзу већ тескобу, с обзиром на њихову неупитну идентификацију са репресивном културом; с друге стране, њихова дубоко поремећена комуникација показује страхоту стварног у очима те културе.

У домену несвесног јесте празнина коју ликови, саботирани неразумевањем сопствених жеља, усвајају сходно средини која инсистира на универзалном значењу, и тиме саботира трагање за алтернативним значењима. Војна база, симбол патријархата и искључивог маскулинитета, у Лакановој терминологији означава Друго, које својим ригорозним обрасцима одржава дистанцу између себе и субјеката/ликова. Немогућност сазнања, и утолико комуникације којој би

сазнање допринело, условљена је иманентним семантичким недостатком који Лакан назива „објекат а” („objet a”), а који онемогућује субјектову идентификацију са другим. У циљу разумевања другог, субјект се одлучује на самоотуђење и сублимира своју личност у „објекат а”. Само постојање знака, али и субјекта, препрека је у субјектовом разумевању: у премошћавању симбола и стварности, субјект нужно укида самог себе и прелази у статус „објекта а”, провизорног залога јединства субјекта и Другог. Субјектову стваралачку свест о недостижности Другог Лакан именује као „поглед”. У романима Мекалерс, поглед се читава у очајничким формама бекства из монистичке стварности, као и у чежњи да се жељена стварност досегне макар путем аутодеструкције као у случају Алисон Лангдон. Као што се, према Лакану, поглед разликује од пуке перцепције у томе што је он семантичка „пукотина” у перцепцији – подстиче превазилажење себе и улазак даље у стварност – у *Одсјајима у златном оку*, упркос сивилу и душевној тескоби војне средине, повремено се десе, како Мекалерс истиче, „ствари које се вероватно неће поновити” – алузија на преступе сваког од ликова и трагичну авантуру до које ти преступи доводе, а у оквиру које ликови жртвују саме себе.

У роману *Срце је усамљени ловац* мотив бесмисла стварности истакнут је радикалније него у *Одсјајима* утолико што је комуникација и физички саботирана: обојица протагониста, цимери Џон Сингер и Спирос Антонапулос, су глувонери. Од остатка друштва их не одваја само њихов фелер, већ и сегрегација коју особе попут њих трпе; пошто су један другом једино друштво, њихова идентификација са Другим на почетку романа не делује приметно проблематично. Међутим, када Антонапулос, након краће и жустре препирке са Сингером, буде спроведен у душевну болницу, Сингер се суочава са пуном тескобом усамљености; емотивно отупео од осећаја горчине, он успоставља низ познанстава са својим суграђанима, који у његовој пустињачкој појави виде спој ренегата и хероја. Сингеров поглед у ком се мењају различити пандани његовој личности – Биф Бренон, Маргарет Мик Кели, др Бенедикт Копланд и Џејк Блаунт – открива се као вишеслојни подухват означавања стварности, која, како Лакан сугерише, јесте пука екстрајекција субјектове нарцистичке личности. Одвајање од отуђујућег пријатељства са Антонапулосом Сингеру пружа прилику за фазу препознавања себе у обрасцима друштва, или за „фазу огледала” („le stade du miroir”); у овом сегменту социјалног развоја, Сингер препознаје себе у профилима људи са којима се зближава, при чему се ти профили откривају као фрагменти њега самог. Саботиран одсуством слуха, Сингер не може да оствари дубљу релацију са својим познаницима; међутим, у новој, аперцепцијској спознаји стварности, он на изврстан начин говори кроз те познанике као отеловљења његове сапете личности. Пошто је Сингеров ерос неповратно свезан глувоћом и друштвеном забраном, ликови који у њему виде свог могућег пријатеља симболизују његов идеални, институционализовани ерос. Као што Сингер пролази тескобу у самоћи која гуши његов ерос, његови познаници су такође таоци немогућности дефинисања својих живота и самих себе. Мик Кели, ћерка власника мотела у ком је Сингер одсео, персонификује Сингерову ограђеност од света, али уједно и сопствених жеља и емоција. Њу занима музика, али њени родитељи не знају нити би били у могућности да јој приуште музичко образовање. Критично сазнање о сопственој празнини доноси јој спремачица мотела Порша, која је саветује да се окрене религији и да да мир својој души која, како Порша наслућује, није научила да воли. За Мик, спознаја да њен ерос не постоји одговара по страхоти „осећању Ужаса” које је Тенеси Вилијамс (2009: 50) приписао роману *Одсјај у златном*

оку; немирење са чињеницом да се није прилагодила хтењима средине нагони је на болну контемплацију и, као у случају Алисон Лангдон, самоповређивање – док је размишљала о свом стању, махинално је ударала песницама о своје бутине. Мекалерс описује објекат Микине жеље, који, као и Лаканова жељена стварност, мами својим одсуством. „Тај осећај је био сто пута гори од било какве глади [...] Желим-желим-желим, само јој је то било у мислима, али шта жели ни сама није знала”³ (Мекалерс 2014: 56). Микин ерос је поништен на начин на који Лаканово стварно („réel”) (в. Лакан 2007: 25) демистификује субјектове чежње и представља му их као његов маскирани недостатак, вечиту одсеченост од поретка симбола којој он, по нагону, супротставља псеудосемантику погледа.

Субјект може да жели једино фарсу стварности, тј. недостатак у себи самом: када Сингер и Мик претендују да уживају у дружењу, они несвесно увиђају да је друга страна амблем њихове личне недостатности, одраз њих самих који им стварно узвраћа. Оно што њих двоје желе не постоји, а немогућност артикулације фантазије као апологије непостојања жељеног објекта доприноси аутодеструкцији – жељи за бекством из неподношљиво туђинске стварности. Са својим онеспособљеним еросом, Сингер делује паралелан самом стварном; као и семантички недоступна околина, он је површини прототип пожељног саговорника и сапатника, док, заправо, свака исповест и питање упућени њему наилазе на његово неразумевање у форми истог бесмисла који карактерише субјекте који са њим започињу дијалог. Тако, када се Џејк Блаунт исповеда Сингеру, описујући му стање у корумпираној америчкој политици и надајући се његовој афирмацији, Сингер му у свом неразумевању одговара сопственим питањем: „Јеси ли ти демократа или републиканац?”⁴ (Мекалерс 2014: 72). Блаунт не само да није увређен већ у Сингеровој растројеној дигресији увиђа знак емпатије. Сингерова ћутња и дискреција оцењени су као супротност у односу на дистанцирану и неемпатичну средину која лишава саговорникову радозналост метафизичности и семантичке пуноће. Зато што је истовремено глуп, нем и наклоњен другима, на свачију жељу одговара прећутном афирмацијом, те се показује да жеља није ништа друго до „objet *a*” – самоафирмација субјекта који ју је изрекао и упутио Сингеру. „Богати су веровали да је богат, сиромашни да је сиромашан као и они. И како није било начина да се те гласине зауставе, оне су се множиле и звучале све уверљивије. Свако је у њему видео оно што је желео и тако га је и описивао”⁵ (Мекалерс 2014: 219). Неисказивање ероса у културно датом облику упућује на могућност реконструкције субјекта у његовом тумачењу: у семантичкој целовитости коју омогућује „objet *a*”, комуникација протагонисте и средине није саботирана псеудоразумљивошћу знакова које средина нуди.

3. „*Méconnaissance*” и тескоба ероса

Недостижност истине изван симбола подстиче сублимацију ероса у нагон за деструкцијом слике стварности. У роману *Срце је усамљени ловац*, након што Микин брат Бабер упуца и рани трогодишњу девојчицу из комшилука Бејби,

3 “The feeling was a whole lot worse than being hungry for any dinner, yet it was like that. I want – I want – I want – was all that she could think about – but just what this real want was she did not know.” (McCullers 2014: 56)

4 “Are you Democrat or Republican?” (McCullers 2014: 72)

5 “The rich thought that he was rich and the poor considered him a poor man like themselves. And as there was no way to disprove these rumors they grew marvelous and very real. Each man described the mute as he wished him to be.” (McCullers 2014: 219)

Мик лажно убеђује Бабера да је Бејби преминула од ране. Тешећи Бабера, Мик остварује свој „објет а” и премошћује јаз између себе и непознате а жељене стварности. Она балансира између сестринске и еротске везаности за свог брата, чиме надилази притисак монистичних симбола сексуалности које јој патријархатско окружење намеће.

„Мазила га је и љубила где год је стигла. [...] Љубав коју је осећала према њему била је готово неиздржива, и она га је свом снагом стезала уз себе, све док је руке нису заболеле. Чинило јој се да ништа што би она могла да му пружи, никакво добро које би могла да му учини, неће бити довољно да му надокнади оно што је преживео. Никада га више неће ударити ни задркивати”⁶ (Мекалерс 2014: 178).

Заустављеност психолошког развоја протагонисте у његовом сукобу са идеолошким захтевима средине, наводи Џед Ести (2012: 69), указује на модерничко наслеђе билдунгсромана, према ком протагонистина спознаја закона културе појачава његов осећај неприпадања и жал за идеализованом, „предкултурном” прошлошћу. Одвојени од стварности као такве, протагонисти доживљавају фрустрацију која, у Фројдовој терминологији, представља њихову меланхолију – прогресивни и деструктивни осећај нелагодности заснован на осећајима запостављености, несхваћености, залуталости, ентропичним стањима којима личност одговара на осујећење свог ега. Ликови у романима Мекалерс пролазе кроз стварност ограђени од ње својеврсним, дословним или симболичким жигом „одузетости” (слуха, говора или, као код Мик, самог разумевања); самоспознаја, онемогућена јаком везаношћу за его типичном за меланхолију, уступа место опсесији апстрактним изгубљеним објектом, чије је одсуство основ субјектове непрестане зловоље и апатије, али и наглашене „казнене” самокритике. На основу поништења ега, наводи Фројд (1953: 244), поништен је и (еротски) однос према свету као заједници:

„Типичне душевне карактеристике меланхолије јесу дубински бол због изопштености („dejection”), губитак занимања за спољашњи свет, губитак способности за љубав, осујећење свих радњи, и урушење осећања везаних за бригу о себи, до нивоа који [...] кулминира у илузорном ишчекивању казне.”

У „изопштености” („dejection”) субјект луга стварношћу жељан њеног упорно несхватљивог дела, аналогног одбаченом елементу код Лакана (2007: 26) („un déchet”); из поремећаја ероса у делима Мекалерс исходи чежња да се потиснута стварност реконструише макар и танатичким односом према себи, при чему је субјектово самоосуђивање, према Фројдовом (1953: 249) ставу, наличје његове идентификације са изгубљеном, чезнутом стварношћу.

Зато што је основни модус постојања лакановског субјекта парастварност симбола, која је цела израђена на темељу „неспознаје” („méconnaissance”) (Лакан 2007: 762), ликови Мекалерс обитавају у домену самоће и укинуте комуникације. Основни мотив романа Мекалерс, закључује Дорин Фаулер (2009: 73), јесте ужас отуђења, при чему се ауторка посредно позива на Лаканову претпоставку да управо отуђење каналише развој идентитета. Празнина подстакнута меланхолијом нагони субјекта на реконструкцију првобитног индивидуиног припадања заједници; предидентитетски („имагинарни”) почетак развоја, који Лакан описује као јединство са мајком, вечити је објекат меланхоличне, и махом неде-

6 “She touched him all over and kissed him everywhere. [...] The love she felt was so hard that she had to squeeze him to her until her arms were tired. [...] It was like she could never do anything good enough for him. She would never hit him or even tease him again.” (McCullers 2014: 178)

финисане чежње, коју у роману *Срце је усамљени ловац* манифестује Мик Кели када утешитељски али и посесивно грли свог млађег брата. У приповеци „Балада о тужном кафеу”, атмосфера идентитетског ништавила персонификована је у виду „лица” које се надвија над улицом у којој јунакиња, госпођица Амелија, држи свој кафе.

„[...] (П)онекад у касно поподне, кад је највећа врућина, нечија рука би лагао подигла застор и лице би надгледало град. То је лице налик страшним, бледим лицима познатим из снова – бесполно и бело, са два сива, укрштена ока, тако оштро увучена да делују као да размењују међу собом дуги и тајни поглед туге”⁷ (Мекалерс 1998: 197).

„Бесполност” и „сивоћа” неименованог лица указују на истоветност стварности и несвесног; од тренутка свог раздвајања од мајке и приклањања неиманентном али неизбежном простору Другог, субјект изгубљену стварност доживљава као насилно потиснути део себе, за којим је, због његове десемантизованости, забрањено чезнути.

Као што процес самоизградње у вакууму „погледа” не може да замени припадање заједници, тако се ни оригинална, холистичка природа ероса – која имплицира спонтано спајање индивидуа у „виши ентитет” – не може заменити псеудоеротичком чежњом ка изолованом објекту, који својом истовременом сакрализацијом и недостижношћу подстиче отуђење и меланхолију. У есеју „Сан који цвета: белешке о писању” Мекалерс наводи да сам ерос, у свом контексту емпиријске, индивидуалистичке љубави јесте незрели пандан метафизичкој љубави према заједници, свету и ближњем, познатој као „агапе”. Као и објект жуђен у меланхолији, љубав коју осећа Амелија у *Балади* својом на егу заснованом природом одудара од логичких законитости стварности, због чега је, према оцени Рут Ванде Кифт (2009: 82), „неузвраћена и може бити мазохистичка”. Зато је за Мекалерс (1969: 281):

„[...] страствена, индивидуална љубав – традиционална љубав Тристана и Изолде, или Ероса – инфериорна према љубави везаној за бога, за блискост, за Агапе – грчко божанство славља, божанство братске љубави – и човека. То је оно што сам желела да прикажем у *Балади о тужном кафеу*, у необичној љубави госпођице Амелије према малом грбавцу, рођаку Лајмону.”⁸

С друге стране, у отуђености ликова једних од других али и од могућности достизања универзалног заједништва које јесте „агапе”, ерос је нуждом прилике преиначен у модус достизања стварности, утолико што болно недоступна вољена особа јесте залог болно недоступне стварности. Такође, ерос парира стању „агапе” тиме што је оно, како Мекалерс (1998: 216) описује љубав Амелије према Лајмону, „заједничко искуство” које код обеју страна подразумева трагичко самоотуђење – или, лакановски, самокастрацију, којом инвидида напушта имагинарну фазу и сазрева. Мада две стране у љубави, волећи субјект и вољени објект, не морају у том искуству делити и сличне међусобне емоције, заједничко им је повлачење у сопствену конструисану стварност која проистиче из меланхолички

7 “[...] (S)ometimes in the late afternoon when the heat is at its worst a hand will slowly open the shutter and a face will look down on the down. It is a face like the terrible dim faces known in dreams – sexless and white, with two gray crossed eyes which are turned inward so sharply that they seem to be exchanging with each other one long and secret gaze of grief.” (McCullers 1998: 197)

8 “[...] Passionate, individual love – the old Tristan/Isolde love, the Eros love – is inferior to the love of God, to fellowship, to the love of Agapé – the Greek god of the feast, the god of brotherly love – and of man. This is what I tried to show in *The Ballad of the Sad Café* in the strange love of Miss Amelia for the hunchback, Cousin Lymon.” (McCullers 1969: 281)

отуђујуће природе те везаности. Ипак, Мекалерс (1998: 216) закључује да је боље волети него бити вољен јер, у свом процесу семантичког „огољавања” објекта, љубав често радикално трансформише објекат и измешта га из његове оригиналне семантичке позиције. Траума вољености у *Балади* је толика да Лајмон, не пристајући на Амелијину љубав, улази у хомоеротску везу са Амелијиним бившим мужем, Марвином Мејсијем; вољен осветничким гневом према Амелији, Лајмон помаже Мејсију да надвлада своју бившу супругу у физичком сукобу. Амелију је Лајмонова издаја, уместо гневом, испуњавала сломљеношћу и тугом (Мекалерс 1998: 252), у чему се препознаје покретачки мотив отуђености. Као и у ранијем случају прихватања да Мејси привремено одседне у њеној кући, Амелија спремно подноси, сваку околност бекства од отуђења. „Оном ко једном проведе део живота са неким, велико је мучење када мора да живи сâм. [...] (Б)оље је пристати на живот са смртним непријатељем него суочити се са ужасом живота у осами”⁹ (Мекалерс 1998: 244). Мекалерс указује на тескобу развоја идентитета у маскулиној култури заснованој на принципу одвајања уместо, као што је то у Фројдовом учењу природа ероса, формирања заједништва: одрећи од урођеног феминитета за јунакињу њеног опуса значи прихватити не само услове свог сазревања већ самопоништења, будући да је феминитет оно што дефинише женске ликове Мекалерс. У патријархату, речима Сузан Полсон (1996: 194), „свако [укључујући и жене] жели да постане отац и буде део дружине”. Али, мада се „агапе” патријархата намеће кроз структурирање „јаког” женског лика, спремног да кроз друштвено утврђене а нежељене заједнице избегне отуђење, Мекалерс иронично поручује да је управо туробна меланхоличност ероса, попут оног који Амелију вуче ка Лајмону, истински начин повратка заједници. „Поглед” код јунакиња Мекалерс, дакле, има преиначену функцију разумевања недозвољене, извансимболске стварности, која својом релативизацијом принципа ероса и татаноса укида лакановску нужност опстанка путем отуђења (самокастрације).

4. Релативизација одсуства путем жеље

Будући да је према Лакановом (2007: 92) мишљењу, мотив одсуства пресудан у развоју идентитета, он је и средство каналисања субјектове „жеље” („*désir*”) у односу са Другим. Жеља субјекта да реконструише своју везу са потиснутом реалношћу надилази, како Лакан (2007: 431) наводи у *Списима*, субјектову потребу да разуме природу или сврху своје жеље. Мекалерс у свом опусу утврђује овај образац истичући да је жуђени објекат њених ликова, првенствено женских, мање значајан у односу на њихову потребу да у својој жељи препознају потиснути део себе. Трагајући за сагледавањем своје личности у небићу које одликује „*objet a*”, као што то чини Амелија у својој вези са Лајмоном, они инструментализују „поглед” у циљу компромисног јединства своје недозвољене еротичке жеље и потиснутог стварног. Потиснути ерос манифестује се кроз схематизацију „фазе огледала” у којој ликови Мекалерс, при идентификацији са тек упознатом сфером Другог, осећају, као и Амелија, мешавину „бола, збуњености и нејасне радости”¹⁰ (Мекалерс 1998: 213). Субјектово задовољство проистиче из његове жеље, која, према објашњењу Овена Хјуитсона, налази своју семантичку реализацију не само у препознавању стварности већ и у препознавању субјекта као чиниоца стварно-

9 “Once you have lived with another, it is a great torture to have to live alone. [...] (I)t is better to take in your mortal enemy than face the terror of living alone.” (McCullers 1998: 244)

10 “[...] pain, perplexity, and uncertain joy.” (McCullers 1998: 213)

сти, односно Другог које га отеловљује својом недостижношћу. У својој аморфности, Друго може означавати другу особу, једнако особену као и субјект, али и „врлине, етичке вредности и идеале које смо усвојили током нашег одрастања” (Хјуитсон 2010); мада „никада у целости не знамо шта то Друго жели и због чега” (Хјуитсон 2010), његове жеље су имплицитно и субјектове, као што су жеље ликова Мекалерс интројцирани пандан могућих жеља ликова за којима чезну.

У роману *Госи на венчању*, на примеру лика Френки Адамс дата је метаморфоза субјекта кроз дејство његове жеље, која надилази јунакињин женски род. Аналогна свом пандану Мик Кели у роману *Срце је усамљени ловац*, Френки својом жељом пробија баријере својих незрелих година и женског пола, идентификујући се са патријархатом кроз замишљање „ратног острва” на које путују људи жељни иницијације у виду рата. Жеља у случају Френки јесте чин трансценденције трауматичне границе рода, фантазмагорично преиначење женā у мушкарце и обратно. Род за Френки јесте пука културна конструкција: на болну чињеничност свог рода, она одговара пренаглашеном имитацијом мушких образаца изгледа и понашања да би, затим, карикирала своју женскост тако што се прерушила у „Ф. Цасмин”. Будући да је основ идентитета одсуство, Френки својом жељом одржава стање које Луиз Вестлинг (2009: 79–80) описује као „незавршеност” („un-finishedness”); њен идентитет је, како она верује, у континуираном сазревању јер не зависи ни од какве одреднице осим њене воље, једнако арбитрарне као сама стварност. Тек након фрустрације због увида у своју позицију – сексуално искуство са војником ког је упознала у кафани и потом искуство запостављености на венчању њеног брата Царвиса утврдили су културну коб њеног женског идентитета – Френки се одриче својих илузија и прихвата своје оригинално, женско име Френсис.

Мада се Френкина еротичка заједница са Другим показала као пролазна, она упућује на извесност алтернативних форми идентитета, које имплицирају посредно препознавање себе у семантичкој општости Другог. Недоступност Другог Френкином „погледу” нагнала ју је да трага за алтернативном симболиком свог сазревања у појавама које због своје лиминалне, значењски неодређене природе припадају, налик њој, изван оквира дате стварности. Тако Френки са двојаким осећајем фасцинације и узнемирености слуша од дадиље Беренис о судбинама Ханија Брауна и Лили Ме Џенкинс, двојици Афроамериканца које њихова наглашено хомосексуална природа (при чему је Хани Браун још и душевни болесник) изопштава из монистичне структуре њихове средине. Њен ерос је непрекидно повезан са страхом и неверицом, а њена пренераженост феминитетом достиже врхунац када на вашару у Чатахучију угледа ликове брадате жене, човека-мајмуна, сијамских близанаца – појава које негирају принцип финитности идентитета. Пошто баријера између субјекта и Другог није дефинитивна, Френки кроз меланхоличну призму своје жеље замишља начине повратка Другом – не мирећи се са наметнутим обрасцем личности, већ ревидирајући „objet a”, као потенцијално пожељни контекст дате стварности. Уместо парадигматске жеље за заједништвом у складу са хетеросексуалном традицијом, Френки своју жељу усмерава ка иконокластији те традиције, која је притиска и фрустрира, због чега се њена визија заједништва односи на особе које, налик њој, имају функцију „objet a” у стварности и које су, како наводи Џен Ји Хсу, дефинисане својим неприпадањем иједној од датих симболичких категорија. У својој агонији отуђености и проказаности због неприпадања, вашарске „наказе” подсећају Френки на њену сопствену судбину; у њима, она (посредством жеље) види оно

што она јесте – изопштеник и лиминална личност – али и што не може да буде – жена остварена у улози супруге, мајке и достојне чланице патријархатског друштва (в. Хсу 2015).

У перпетуацији жеље, Френки одржава свој „*méconnaissance*” – непознавање себе и стварности, док у свом емпиријском контакту са лиминалним простором она бива свесна личне „незавршености”, или непостојања, и, макар у фантазији, сасвим се идентификује са Другим. Суштина света коме она припада јесте одсуство, које, зато што десемантизована Френки истовремено припада и забрањеној и датој поларности, утире простор њеног фантазматичког идентитета. Задовољење жеље у оквиру забрањене мистерије Другог остварује се у парасимболизму фантазије, која је за Френкину ренегатску иницијацију пожељна али уједно и ризична јер, како је опомиње дадиља Беренис након што је сазнала да Френки намерава да заувек побегне заједно са братом и снахом након њиховог венчања, фантазматичка стварност Другог растаче субјектову личност бар исто колико је реконструираше. „Ако почнеш да се заљубљујеш у некакве нечувене ствари попут те, шта ће ти се десити? Ако пристанеш на то лудило, то ти неће бити задњи пут и у то буди сигурна”¹¹ (Мекалерс 1970: 108).

Посредством жеље ликова Мекалерс Друго се открива не само као алтернатива стварности већ и као средство демистификације његових закона; у субјективизованој идеји ренегата и иконокласта, Друго јесте универзална стварност, а његове варијације симбола неодвојиве од његовог поимања света и тиме од његовог идентитета. У роману *Срце је усамљени ловац*, пријатељство Сингера и Антонапулоса, засновано на провизорности жеље, надилази своју симболичку противречност у виду глувонемости. Жеља подстиче анологију постојања „*objet a*” упркос одсуству у језику, тако што релативизује емпиријски јаз између субјекта и објекта, односно сублимира га у перцепцију – ирационално инкорпорирање недостатка у жељени објекат унутар субјектове свести. Пишући писмо свом пријатељу Антонапулосу, Сингер, мада свестан његове неписмености, противречи стварносној препреци и реконструира своју перцепцију између своје имагинарне комуникације са Антонапулосом и симболичке немогућности комуникације.

„То што велики Грк није умео да чита, Сингера није спречавало да му пише. Иако је одувек знао да његов пријатељ не може да разуме написане речи, како су месеци одмицали почео је да убеђује сâм себе како је можда погрешно, да је Антонапулос само крио од других да не уме да чита. [...] Кад год би био тужан или растројен, осећао је велику потребу да пише пријатељу, зато је и измишљао те неуверљиве изговоре”¹² (Мекалерс 2014: 209).

Раније у раду описан као објекат произвољних тумачења на основу своје глувонемости, сâм Сингер пројектује своју жељу у симболички вакуум стварности која одудара од његове перцепције, и која је утолико децентрализована као ирелевантна у односу на идентификовано Друго. Донекле у духу *Госпа на венчању*, Сингер трансцендира практично све стварносне баријере: своју и пријатељеву глувонемост, разговорне теме других али и своју сексуалност када у псеу-

11 “If you start out falling in love with some unheard-of thing like that, what is going to happen to you? If you take a mania like this, it won't be the last time and of that you can be sure.” (McCullers 1970: 108)

12 “The fact that Antonapoulos could not read did not prevent Singer from writing to him. He had always known that his friend was unable to make out the meaning of words on paper, but as the months went by he began to imagine that perhaps he had been mistaken, that perhaps Antonapoulos only kept his knowledge of letters a secret from everyone. [...] He thought of several justifications for his letters, for he always felt a great need to write to his friend when he was bewildered or sad.” (McCullers 2014: 209)

дохомоеротском контексту уздиже свој однос са Антонапулосом на међусобну зависност: недоступност стварности је толика да ерос, као веза између ренегатских субјеката, јесте услов њиховог постојања. Тако Сингер пише Антонапулосу: „Једино о чему размишљам је дан кад ћу опет бити с тобом. [...] Ја нисам створен да будем сам, без тебе. Ти ме једини разумеш”¹³ (Мекалерс 2014: 213).

„Погледу”, као начину разумевања или бар интројекције Другог, Мекалерс отуд приписује ревизију мотива отуђености и одсуства, чије неприпадање стварности постаје жељени објекат у тренутку поништења своје личности у циљу идентификације са жељом. Објекат недоступан физичком контакту – за Мекалерс, амблему задовољења жеље, која је у ствари инструментализовани ерос – присвојен је путем погледа, који у ауторкином опусу често има дословно значење визуелне анализе одређене особе, чија је специфичност предмет жеље. У својој биографској студији Карсон Мекалерс, Вирџинија Кар наводи како су погледи јунакиња Мекалерс надахнути навиком саме ауторке да студиозно посматра. „Увек је упорно гледала у особу коју воли – а волела је много људи – при чему би јој очи упиле сваку равнину на лицу, сваку црту и нагиб на носу, јагодицама, обрвама, ушној шкољци, уснама, зубима. Изнад свега, са нарочитом пажњом је гледала у очи, и затим у руке, за које је осећала да их је добри Господ сачинио управо за њу” (Кар 2003: 296). Првобитна функција „погледа”, да установи извесност симбола као средстава формације идентитета, преиначена је у њихову субјективизацију, којом се увиђају њихови одсутни, „ренегатски” атрибути. Инхибирани ерос је каналисан у прећутном односу субјекта са Другим као субјективизираним манифестацијом стварног: утврђен у субјектовој трагично непотпуној али активной перцепцији, контакт између субјекта и објекта надилаци репресивну финитност симбола.

5. Закључак: функција „погледа” – не сазнање, него заједништво

Мекалерс рedefинише чин „погледа” као самоспознаје њених ликова кроз дискурс накнадне семантике стварности која на неки начин мора бити именована и прихваћена. Отуђеност и „немост” ликова чине их панданима самог Лакановог стварног, које на њихов поглед узвраћа својим „погледом” – потврдом њихових жеља. Протагониста постаје једно са жељеним објектом тако што укида свој фарсични его: Алисон Лангдон одсеца своје брадавице, Сингер се свесно опредељује да буде нем, Амелија подноси мазохистичке хирове своје љубави. Напуштање стварности на почетку делује као манифестација танатоса, чежње за смрћу и уништењем, у којој се тражи најбржи пут до растакања стварности. Међутим, како Мекалерс показује, у истој тачки где танатос укида дату стварност, ерос је реконструише. У самонегацији Мекалерсиних ликова, не постоји фрустрација изазвана неодговарањем стварног на очајнички „поглед” протагонисте, јер је самокастрирани протагониста постао једнако безначајан као и стварно и уједно идентификован са Другим кроз трансцендентно деловање своје жеље.

13 “The only thing I can imagine is when I will be with you again. [...] I am not meant to be alone and without you who understand.” (McCullers 2014: 213)

Литература

- Ванде Кифт 2009: R. Vande Kieft, The Love Ethos of Porter, Welty, and McCullers, in: Harold Bloom (ed.), *The Ballad of the Sad Café – Carson McCullers*, New York: Infobase Publishing, 63–84.
- Вестлинг 2009: L. H. Westling, Louise Westling on the Tomboy Figure and the Motive of Unfinished-ness, in: Harold Bloom (ed.), *The Member of the Wedding*, New York: Infobase Publishers, 79–84.
- Вилијамс 2009: T. Williams, *New Selected Essays: Where I Live*, Cambridge (Massachusetts): New Directions Publishing.
- Ести; Ести 2012: J. Esty, J. Esty, *Unseasonable Youth: Modernism, Colonialism and the Fiction of Development*, Oxford: Oxford University Press.
- Кар 2003: V. Carr, *The Lonely Hunter: A Biography of Carson McCullers*, Athens: University of Georgia Press.
- Кар 2005: V. S. Carr, *Understanding Carson McCullers*, Columbia: University of South Carolina Press.
- Лакан 2007: J. Lacan, *Écrits*, Mahnattan: W.W. Norton and Company.
- Мекалерс 2014: К. Мекалерс, *Срце је усамљени ловац*, Београд: Народна библиотека Србије.
- Мекалерс 1969: C. McCullers, *The Ballad of the Sad Café*, New York: Bantam.
- Мекалерс 1998: C. McCullers, The Ballad of the Sad Café, in: Virginia Carr (ed.), *Collected Stories of Carson McCullers*, Boston: HMH Publishing, 195–254.
- Мекалерс 1970: C. McCullers, *The Member of the Wedding*, New York: Amsco School Publications Inc.
- Полсон 1996: S.M. Paulson, Carson McCullers's The Ballad of the Sad Café: A Song Half Sung, Misogyny and 'Ganging Up', in: B. L. Clark, M. J. Friedman (ed.), *Critical Essays on Carson McCullers*, Boston: G.K. Hall.
- Фаулер 2009: D. Fowler, Carson McCullers's Primal Scenes: *The Ballad of the Sad Café*, in: Harold Bloom (ed.), *Carson McCullers*, New York: Infobase Publishing, 73–86.
- Фројд 1930: S. Freud, Letter from Freud to Lou-Andreas Salomé, March 23, 1930, *The International Psycho-Analytical Library*, <https://www.pep-web.org/document.php?id=ipl.089.0184a>, 2. 11. 2020.
- Фројд 1953: S. Freud, Mourning and Melancholia, *On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, London: The Hogarth Press, 243–258.
- Хјуитсон 2010: O. Hewitson, "What Does Lacan Say About... Desire?" (May 9, 2010), [lacanonline.com](http://www.lacanonline.com), <https://www.lacanonline.com/2010/05/what-does-lacan-say-about-desire/>, 2. 11. 2020.
- Хсу 2015: J. Y. Hsu, "Queer Temporalities in Carson McCullers's *The Member of the Wedding*", *The Wenshan Review of Literature and Culture*, Vol. 9.1. (December 2015), стр. 1–27, <http://www.wreview.org/attachments/article/206/Queer%20Temporalities%20in%20Carson%20McCullers%E2%80%99s%20The%20Member%20of%20the%20Wedding.pdf>, 3. 11. 2020.

THE “GAZE” AND THE CRISIS OF EROS IN THE NOVELS OF CARSON MCCULLERS

Summary

The study presents the issue of dealing with the farcical vision of social identity as described in the work of Carson McCullers, whose narrative espouses Jacques Lacan's theories of identity development. Analogously to Lacan, McCullers problematizes the characters' alienation in reality which refuses to acknowledge their eccentric quest for belonging. Their feeling of maladaptation instigates the creative urge of their desire, which helps reimagine their identity by means of the mystical surrogate of reality, in Lacanian studies known as the “Other”. The union with the Other is achieved by the effect of the “gaze”, the characters' act of perceiving the unknown reality in which they extrapolate their suppressed cravings. The Other in McCullers' work is the metaphor for the transcendence of boundaries, whether they extend to gender, status, physical condition of social relation in general. As a means of continuous redefinition of self and others within the subjectivistic realm of the Other, the “gaze” introduces various ingenious ways of communication among McCullers' characters: it is through the “gaze” that their desire persists despite obstacles of reality from which they tragically differ.

Keywords: Carson McCullers, Jacques Lacan, the Other, gaze, reality, desire, Freud

Nikola M. Duran

Автори

Јелена И. Маринков

рођена је 1993. године у Кикинди. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, на студијском програму Српска књижевност и језик са компаратистиком. Мастер студије завршила је на истом факултету. Тренутно је докторанд на модулу Српска књижевност. Као стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије ангажована је у научноистраживачком раду Филозофског факултета у Новом Саду. Објављује научне радове у научним часописима и зборницима радова; књижевну критику, поезију и прозу објављује у периодици. Учествоје на научним конференцијама, домаћим и међународним. Области интересовања: српска књижевност XX века, савремена српска књижевност, српска модернистичка поезија, модерна и савремена драма. Електронска адреса: j.marinkov.93@gmail.com

Ана З. Хубер

рођена је 1995. године у Београду. Основне академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, смер: Шпански језик, хиспанске књижевности и културе, завршила је 2018. године. Мастер академске студије на истом факултету (модул: Језик, књижевност, култура) завршила је 2019. године, одбранивши мастер рад на тему „Поетизација историје у драмама *Маријана Пинеда* Ф. Гарсија Лорке и *Рајна ноћ у Музеју Прадо* Рафаела Албертија”. Године 2019. уписала је докторске академске студије на истом факултету (модул: Књижевност). Ангажована је као докторандкиња-сарадница на више предмета из области књижевности на Катедри за иберијске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Области научног интересовања: шпанска књижевност, хиспаноамеричка књижевност, српска књижевност, компаративна књижевност, теорија књижевности, драма и позориште, стваралаштво Генерације 27, шпански и српски роман, социолингвистика, књижевно превођење. Електронска адреса: anahuber9295@gmail.com

Дајана З. Милованов

рођена је 1993. године у Новом Саду. Дипломирала је компаративну књижевност са теоријом књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2016. године. Одбранила је мастер рад са темом „Женске фигуре и културно памћење у поезији Силвије Плат” на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2017. године. Докторске академске студије филологије уписала је 2017. године на Филозофском факултету у Новом Саду. Области интересовања: савремена поезија, исповедна поезија, теорија сексуалности. Електронска адреса: dacam93@gmail.com

Александра В. Чебашек

рођена је 1995. године у Косовској Митровици. Основне и мастер академске студије завршила је на Катедри за српски језик и књижевност школске 2019/2020 одбраном мастер рада „Мотив самоубиства у новели 'Кротка' Ф. М. Достојевског”. На истом факултету похађа докторске студије (модул: Књижевност) и запослена је као истраживач-приправник на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Била је гостујући студент у оквиру Еразмус+ мобилности у Бугарској на Софијском универзитету Свети Климент Охридски, где је похађала предавања из Славистичких студија, у периоду летњег семестра (2019). Области интересовања: књижевност 20. и 21. века, књижевне теорије 20. века. Електронска адреса: cebasekaleksandra@gmail.com

Милана М. Гајовић

рођена је 1994. године на Цетињу. Основну и средњу школу завршила је у Подгорици. Дипломирала на Одсеку за српски језик и књижевност у Никшићу. Мастер академске студије

завршила је на Филолошком факултету у Београду, где је одбранила мастер рад на тему „Однос између личног и колективног идентитета у дјелима Срђана Ваљаревића”. Добитница је стипендије Матице српске – Друштво чланова у Црној Гори. Тренутно је докторанд на Филолошком факултету у Београду. Електронска адреса: milanagajovic@gmail.com

Милица Д. Петровић

рођена је 1993. године у Шапцу. Завршила је основне и мастер студије Српске књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду. Добитник је награде „Миодраг Борисављевић” за 2018. годину за кратку причу; треће награде на 9. и 11. књижевном конкурсима „Вукашин Цонић” (2018, 2020); друге награде за кратку причу на XXVII Светосавском књижевном конкурс у Народној библиотеци Његош у Књажевцу (2019). Прозу и поезију објављује у часописима и специјализованим зборницима. Тренутно похађа докторске студије Српске књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Област интересовања: српска проза 20. века. Електронска адреса: petrovicmilica637@gmail.com

Гордана З. Богићевић

рођена је 1980. године у Ужицу. Основне и мастер студије завршила је на Катедри за енглески језик и књижевност Филолошког факултета у Београду, где тренутно похађа докторске студије (модул: Књиженост). Бави се стручним и књижевним превођењем. Области интересовања: модернистички и постмодернистички роман, популарна култура. Електронска адреса: astijanaks@yahoo.com

Миона Р. Коматина

рођена је 1988. године у Панчеву. Дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2014. године, на групи за Српску књижевност и језик са општом књижевном ношћу. Мастер рад под насловом „Сан у Шекспировим делима” одбранила је на истом факултету 2015. године, а 2016. уписала је докторске академске студије. Од 2011. до 2016. године била је на едукацији за психодрамског психотерапеута у оквиру психодрамске организације РАИП и СПА „Морено”, а 2015. положила је практични испит и стекла звање психодрамског психотерапеута под супервизијом. Од 2015. запослена је као професор српског језика и књижевности у Гимназији „Урош Предић” у Панчеву. Области интересовања: дечја књижевност и психоаналитичка критика. Електронска адреса: miona.vujinovic@gmail.com

Дина М. Липјанкић

рођена је 1987. године у Крагујевцу. Основне и мастер студије енглеског језика и књижевности завршила је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, одбранивши мастер рад под насловом „Драме Бекета, Озборна и Пинтера у светлу филозофије егзистенцијализма: Чекајући Годоа, Осврни се у гњево, Рођендан”. Студент је докторских академских студија (модул: књижевност) на истом факултету. Област интересовања: књижевност XX века. Електронска адреса: lidina_la@hotmail.com

Сара Н. Мајсторовић

рођена је 1993. године у Новом Саду. Дипломирала је компаративну књижевност са теоријом књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2015. године. Одбранила је мастер рад „Однос мита и дистопије у *Ајтлантиси* и *Новом Јерусалиму* Борислава Пекића” на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2017. године. Године 2018. уписала је докторске академске студије језика и књижевности (модул:

књижевност) на Филозофском факултету у Новом Саду. Тренутно је ангажована као истраживач-приправник на Катедри за српску књижевност при Филозофском факултету. Области интересовања: модерни и савремени српски и европски роман. Електронска адреса: sara.majstorovic@ff.uns.ac.rs

Милица Б. Мојсиловић

рођена је 1995. године у Крагујевцу. Дипломирала је српски језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2019. године, након чега уписује мастер академске студије. У септембру наредне године одбранила је мастер рад са темом „Компаративно проучавање романа *Џејн Ејр* Шарлоте Бронте и *Широко Саргашко море* Џин Рис”. Области интересовања: општа и компаративна књижевност. Електронска адреса: milica.mojsilovic995@gmail.com

Наташа М. Милојевић

рођена је 1992. у Петровцу на Млави. Дипломирала је енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2015. године. Одбранила је мастер рад са темом “Elusive realities in Philip K. Dick’s novels *The Man in the High Castle* and *Ubik*” на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2016. године. Докторске академске студије филологије уписала је 2018. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Области интересовања: савремена англо-америчка књижевност, научнофантастична књижевност. Електронска адреса: natasa.milojevic@outlook.com

Милица С. Станковић

рођена је 1994. године у Петровцу на Млави, где је завршила основну и средњу школу. Основне студије енглеског језика, књижевности и културе уписала је 2013, а завршила 2017. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Септембра 2018. године завршила је мастер академске студије на модулу Језик, књижевност, култура, такође на Филолошком факултету у Београду, одбранивши тезу под насловом „Симбол и алегија у роману *Име руже* Умберта Ека”. Одмах потом је на истом факултету уписала и докторске академске студије (модул: Књижевност). Од априла 2019. године ангажована је као истраживач-приправник на пројекту *Друшћивене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* под руководством проф. др Драгана Бошковића, на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Поред академског рада, бави се и наставом енглеског језика. Области интересовања: књижевна теорија, англо-америчка књижевност двадесетог века, компаративна и савремена светска књижевност. Електронска адреса: mstankovic994@gmail.com

Ђорђе М. Ђурђевић

рођен је 1994. у Крагујевцу. Запослен је као истраживач-приправник на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, где похађа докторске студије србистике. На истом факултету завршио је србистичке основне и мастер студије (тема мастер рада: „Фигура анђела у српској књижевности”). Објавио је двадесетак научних радова, више приказа, преводе са пољског и енглеског језика, учествовао на међународним и националним научним скуповима. Током летњег семестра 2017/2018. изводио је наставу на предмету *Realizacja*, као и на предметима везаним за интегрисане вештине српског језика као страног на Катедри за српско-хрватску филологију Института за славистику у Вроцлаву. Од 2018. до 2020. изводио је вежбе на предметима везаним за теорију књижевности и општу књижевност на Филолошко-уметничком факултету. Област интересовања: теопетски аспекти српске књижевности. Електронска адреса: djordje.djurdjevic@filum.kg.ac.rs

Марија И. Слобода

рођена је 1989. године у Суботици. Основне и мастер академске студије завршила је на Филолошком факултету у Београду, где је тренутно докторанд (модул: Српска књижевност). У периоду 2014–2015. године била је докторанд-сарадник на предмету Српска књижевност 18. и 19. века, а у периоду 2019–2021. на предмету Поетика српског реализма на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду. Награђена је за есеј о Владиславу Петковићу Дису (2013) и двома наградама за студију *Песма у џесми Бранка Радичевића* (2014) – Бранковом наградом Матице српске и наградом „Стражилово”. Ангажована је на пројекту *Поетика српског реализма* Министарства просвете, науке и технолошког развоја, на Филолошком факултету у Београду. Сарадник је пројекта *Лексикон писаца српске књижевности* Матице српске. Коаутор је уџбеника за основну школу. Области интересовања: српска књижевност 18. и 19. века; периодика; песнички жанр – аутопоетика, еволутивни токови српске лирике, савремена српска поезија. Електронска адреса: marija.sloboda@gmail.com

Ана Д. Козић

рођена је у Пожаревцу 1992. године. Ишла је у Филолошку гимназију у Београду, а на Филолошком факултету Универзитета у Београду завршила је основне академске студије (Група за српску књижевност и језик), као и мастер академске студије студијског програма Српска књижевност. Као докторанд српске књижевности на истом факултету изабрана је у истраживачко звање истраживач-приправник и ангажована је на раду пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије *Поетика српског реализма*. Добитница је награде из Фонда Радмила Поповић за најбољи дипломски рад из српске књижевности XX века, награде „Проф. др Радмила Милентијевић”, као и Похвале Филолошког факултета Универзитета у Београду за изузетан успех у току основних академских студија. Учествује на домаћим и међународним студентским и научним конференцијама. Области научног интересовања: еротологија, српска књижевност 19. и 20. века; савремена српска поезија. Електронска адреса: ana.kozic@hotmail.com

Мариора Т. Сфера

рођена је 1971. године у Вршцу. Дипломирала је румунски језик и књижевност (са латинским језиком) на Филозофском факултету у Новом Саду 1995. године. Докторске студије филологије (модул: Књижевност) уписала је 2015. године на Филозофском факултету у Новом Саду. Пред одбраном је докторске дисертације. Предаје латински језик у Хеминско-медицинској школи у Вршцу. Области интересовања: етнички идентитет, књижевност егзила, књижевност румунске националне мањине у Војводини. Електронска адреса: sfera.mariora@gmail.com

Јелена Ђ. Весковић

рођена је 1990. године у Крагујевцу. Основне и мастер академске студије је завршила на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу на студијском програму Српски језик и књижевност, са одбрањеним мастер радом „Ратник између светог и профаног у старој српској књижевности”. У периоду од 2014. до 2016. године радила је као сарадница у настави на Катедри за српску књижевност при Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Тренутно је студент на докторским академским студијама на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на Одсеку за филологију (модул: Књижевност). Пријавила је докторску дисертацију 2018. године на тему „Хришћански и митолошки аспекти драмских дела Мавра Ветрановића”. Област интересовања: стара српска књижевности, средњовековна преводна књижевност, српска средњовековна књижевност и књижевност ренесансе и барока у Дубровнику и Боки Которској. Електронска адреса: jeca.veska@gmail.com

Јелена М. Тодоровић Васић

рођена је 1991. године у Крагујевцу. Дипломирала је српски језик и књижевност на Филолошко-уметничким факултету Универзитета у Крагујевцу 2014. године. Одбранила је мастер рад на Филолошко-уметничким факултету Универзитета у Крагујевцу 2016. године. Докторске академске студије филологије је уписала 2016. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, где је и пријавила тему докторске дисертације под насловом „Хуманитет у драмама о Ифигенији (Еурипид, Ј. В. Гете, Велимир Лукић)”. Тренутно је запослена као асистент на Катедри за књижевност при Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Област интересовања: теорија књижевности и општа књижевност. Електронска адреса: jelena.todorovic91@yahoo.com

Татјана Н. Кличковић

рођена је 1995. у Новом Саду. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2018. године. Одбранила је мастер рад са темом „Постмодерна агонија романтизма у *Последњој љубави у Цариграду* Милорада Павића” на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2019. године. Области интересовања: романтизам, постмодерна и словеначка књижевност. Електронска адреса: shtogod@live.com

Сања П. Перић

рођена је 1994. године у Бијељини. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2017. године. Одбранила је мастер рад са темом „Женски ликови у роману *Сара* Петра Сарића” на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2018. године. Докторске академске студије српске књижевности уписала је 2018. године на Филозофском факултету у Новом Саду. Ауторка је књиге *Књижевности и исходишта* (Матица српска, 2020). Области интересовања: теорија књижевности и општа књижевност. Електронска адреса: sanjaperic3223@gmail.com

Александра Б. Маринковић

рођена је 1976. године у Теслићу (Босна и Херцеговина). Дипломирала је на групи Српска књижевност и језик на Филолошко-уметничким факултету Универзитета у Београду 2010. године. Одбранила је мастер рад са темом „Пејзаж у поезији Војислава Илића” на истом факултету 2012. године. Докторске академске студије на модулу Српска књижевност, на Филолошко-уметничким факултету Универзитета у Београду, уписала је 2014. године. Тренутно је запослена као стручни сарадник – библиотекар у две основне школе, у близини Пожаревца. Области интересовања: српска књижевност, наука о књижевности, еротологија у књижевности. Електронска адреса: aradojkovic2@gmail.com

Милица М. Савковић

рођена је 1994. године у Крагујевцу. Дипломирала је енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2019. године. Мастер академске студије уписала је 2019. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, смер Енглески језик и књижевност. Области интересовања: савремена америчка књижевност и култура, савремена енглеска књижевност и култура. Електронска адреса: milica.m.savkovic@gmail.com

Марија М. Шљукић

рођена је 1988. године у Крушевцу. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Нишу 2012. године. Одбранила је мастер рад са темом „Проблемски приступ малим фолклорним формама у народним бајкама” на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2014. године. Докторске академске студије српске књижевности уписала је 2014. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Учествовала је на неколико научних скупова националног и међународног значаја. Објављивала је радове у зборницима са научних скупова, књижевним часописима *Багдала*, *Наши шраг* и *Лейопис Мајнице српске*, као и зборницима радова о Злати Коцић и Ивану Негришорцу. Области интересовања: методика наставе српског језика и књижевности, народна књижевност, савремене теорије у проучавању књижевности, српска књижевност 18. и 19. века, савремена српска књижевност. Електронска адреса: msljukic0402@gmail.com

Валентина В. Генцел

рођена је 1995. године у Суботици. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2018. године. Одбранила је мастер рад са темом „Начело породице у *Прозрацима* и *Лагуму* Светлане Велмар Јанковић” на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2019. године. Докторске академске студије уписала је 2019. године на смеру Језик и књижевност (модул: Српска књижевност) на Филозофском факултету у Новом Саду. Стипендиста је на пројекту *Аспекти идентитетског и њихово обликовање у српској књижевности* (Евиденциони број пројекта: 178005) на одсеку за српску књижевност, на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Област интересовања: теорија књижевности и општа књижевност. Електронска адреса: valentina.gencel95@gmail.com

Емилија З. Мирковић

рођена је 1993. године, у Смедереву. Дипломирала је на Катедри за англистику Филолошког факултета Универзитета у Београду 2017. године. Мастер рад на тему „Проблем акције и контемплације у Шекспировом *Хамлету*” одбранила је 2018. године. Исте године уписала је докторске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Области интересовања: популарна култура и књижевност ренесансе. Електронска адреса: emily_the_me@hotmail.com

Александра З. Стојановић

рођена је 1995. године у Крагујевцу. Основне академске студије енглеског језика и књижевности завршила је на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2018. године са просечном оценом 10.00. Одбранила је мастер рад са темом “Seeking Asylum: Dystopian Horizons of George Orwell’s *Nineteen Eighty-Four*” на истом факултету 2019. године. Докторске академске студије филологије уписала је 2019. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Тренутно је запослена као истраживач-приправник при Филолошко-уметничком факултету. Области интересовања: теорија књижевности, постмодерна. Електронска адреса: aleksandra.stojanovic@filum.kg.ac.rs

Никола М. Буран

рођен је 1987. године у Крагујевцу. Дипломирао је енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2010. године. Одбранио је мастер рад на тему „Митски образци у драмама Харолда Пинтера: *Рођендан*, *Насиојник* и *Повраћак*” на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2011. године. Докторске академске студије филологије уписао је 2011. године на Филоло-

шко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, а од исте године ангажован је, као стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја, на научно-истраживачком пројекту *Друшћивене кризе и савремена српска књижевност и култура – национални, реџионални, европски и глобални оквир* (број пројекта: 178018), на коме ради и данас. Докторску дисертацију под називом „Демистификација идеологије америчког сна у драмама Јуџина О’Нила и Сема Шепарда” одбранио је у јануару 2019. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу под менторством проф. др Радмиле Настић. Области интересовања: теорија књижевности, општа књижевност и антропологија. Електронска адреса: djurannikola@yahoo.com

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са XII научног скупа младих филолога Србије, одржаног
26. септембра 2020. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
Година XII / Књ. 2

Издавач

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

Одговорни уредници

Проф. др Маја Анђелковић

Проф. др Мирјана Секулић

Секретар уредништва

Светлана Стевановић

За издавача

Мр Зоран Комадина, редовни професор
Декан Филолошко-уметничког факултета

Лектура и коректура

Александра Матић

Технички уредник

Стефан Секулић

Штампа

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ISBN

978-86-80796-75-8

Тираж

150

