

Тамара С. Чалопек¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
ORCID 0009-0001-9388-5316

ПОЗОРИШТЕ КАО МЕХАНИЗАМ ПАНОПТИЧКОГ НАДЗИРАЊА У ПРИЧИ „ТЕМА О ИЗДАЈНИКУ И ЈУНАКУ” ХОРХЕА ЛУИСА БОРХЕСА

Циљ рада је да представи позориште као механизам паноптичког надзирања друштва кроз анализу приче „Тема о издајнику и јунаку” Хорхеа Луиса Борхеса и испита начине на које позориште функционише као облик контролног механизма. „Тема о издајнику и јунаку” илуструје реверзибилност историје и књижевних ликова, указујући на однос моћи који се ствара на нивоу историја-фикција и издајник-јунак, смештајући радњу на позоришну сцену. Уз осврт на литературу која се бави питањем надзора и контроле у модерном друштву рад одговара на питање на који начин књижевност може бити алат за надзор и како се контрола и моћ спроводе у позоришном контексту. Даљом анализом рад расветљава динамику моћи између књижевних јунака, приповедача и читаоца, наглашавајући контролну улогу књижевности и језика. Проучавање показује како књижевност може манипулисати историјом и утврдити контролу над друштвом, док аутор поставља питање да ли је свет само позорница на којој играмо улогу под посматрачким оком.

Кључне речи: паноптикон, позориште, књижевно надзирање друштва, Хорхе Луис Борхес, „Тема о издајнику и јунаку”

„Да, можда је једна од највећих грешака, највећих грехова нашег века, та важност коју придајемо историји”², закључује Хорхе Луис Борхес (1985: 37) у делу *Borges en diálogo: Conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari*. Питање историје се код Борхеса, али и уопштено у епоси модернизма и постмодернизма, подвргава преиспитивању, измештању, па и негирању, што доводи до стварања нове, „окренуте” историје чија истинитост такође може бити узета у обзир. Поигравање историјом јесте општа одлика Борхесове наративне и дискурзивне стратегије и доминантно је у причи „Тема о издајнику и јунаку,” објављеној у збирци *Машицарије* 1956. године. У овој причи, Борхес успоставља реверзибилан однос између фикције и историје, истовремено измештајући положаје бинарних опозиција попут издајник : јунак, стварност : фикција, и слично. Успостављање односа између бинарних опозиција унутар романа (или, у нашем случају, кратке приче), указује на постојање надређеног, односно подређеног ентитета. Стога, присутан однос можемо посматрати и из перспективе „дискурса моћи”, „књижевног надзирања” или „паноптичког виђења”. Како Дорит Кон (1997: 68) наводи у студији *Оштика и моћ романа*, поменути термини имају смисла само уколико се примене на односе који су реверзибилни. Поред реверзибилности која се у поменутој Борхесовој причи примарно огледа у домену историја-фикција, али и историја-књижевност, треба се осврнути и на ону која се успоставља на самом почетку приче и огледа се у пару Честертон-Лајбниц. Честертон, „принц

1 tamaracalopek@gmail.com

2 “Sí, quizás uno de los mayores errores, de los mayores pecados de nuestro siglo, es esa importancia que le damos a la historia.”

парадокса” и Лајбниц, „краљ разума”, представљају наговештај за постојање других бинарних опозиција, односно реверзибилности присутних у причи. Идеја о књижевном надзирању, која је доминантна у овој причи, биће приказана у светлу паноптичке визије позоришта, револуције и смрти. Ови тропи се у причи јављају као контролни механизми који утичу на стварање колективне историје и начине на који друштво памти хероје, односно издајнике.

1. Истрага и моћ у детективским причама постмодернизма

Детективска прича пролази кроз извесну метаморфозу током епохе постмодернизма, постајући облик пародије класичне детективке у којој се идентитет убице не зна до самог краја. Борхес, као претеча постмодернизма, отвара ново поглавље овог жанра, обогаћујући га елементима философије, метафизике и замене улога ликова који истовремено могу бити детективи и убице, убице и жртве, издајници и јунаци, и судије и осуђени, и слично. Трагови које детектив/истраживач прати како би разрешио злочин махом су текстуални, те се и читалац активно укључује у њихово рашчитавање не би ли дошао до једне истине или више могућих истина. Како Цветан Тодоров (в. Гарсија Аранго 2020: 23) наводи, свака детективка садржи две приче – причу о самом злочину и причу о истрази. Док прича о злочину тежи ка томе да исприча шта се заправо догодило, прича о истрази објашњава како је читалац, односно приповедач, постао свестан тога. С тим у вези, Пиглија (2000: 105) предлаже категорије сценске и криминалне историје. Док сценска историја подразумева „оно видљиво”, криминална историја садржи „оно скривено”. Како би се открило оно скривено, читалац је позван да прати понуђене трагове и искористи их као кључ до сазнања. Међутим, резултати истраге у постмодернизму најчешће упућују на недокучивост прошлости, поливалентност језика и неразрешиве игре стварности и фикције.

„Тема о издајнику и јунаку” садржи неколико наративних токова. Један представља причу о Рајану, писцу и праунуку ирског завереника и револуционара, Фергуса Килпатрика. Други се односи на Фергуса Килпатрика, прадеду Рајана – писца, биографа, приповедача и детектива. Трећи се, најзад, односи на Нолана, преводиоца и једног од најстаријих Рајанових пријатеља који поседује врсно знање о Шекспиру. Алузије на Шекспира нису случајне, будући да његов *Хамлет* представља родоначника истраге. Према наратолошкој анализи приче коју предлаже Женет (1989), постоје два приповедача унутар дела. Један је хетеродијегетички: Борхес. Он се не појављује као књижевни јунак, већ најпре приповеда у првом лицу, а потом у трећем. Други приповедач је хомодијегетички и то је Рајан, који нема сопствени глас унутар текста. Његовом причом, односно приповедањем, управља хетеродијегетички наратор (Борхес), који отвара метанаративни хоризонт. Рајана можемо да посматрамо као књижевног јунака-историчара, чији циљ јесте да разоткрије околности под којима је његов прадеда-јунак настрадао и обелодани их у биографији коју пише. Једини податак којим располаже јесте тај да је његов прадеда убијен у даблинском позоришту на дан устанка. Током своје истраге, Рајан наилази на текстуалне трагове који му откривају то да се поједини делови Килпатрикове прошлости поклапају са прошлошћу и историјом других знаменитих историјских личности, који умиру вековима раније. Међутим, како даље одмиче са истрагом, он долази до сазнања да је историјско знање његове земље и земље његовог прадеде резултат игре, плагијата, фикције (Вељовић 2013: 105). Уколико пажљивије сагледамо историјске чињенице које сведоче о Килпа-

триковом убиству, увиђамо њихову неодређеност: „Радња се дешава [...], рецимо (ради лакоће причања) у Ирској; рецимо 1824.” (Борхес 1963: 123) Будући да се не наводи прецизна временска инстанца у којој се наведени догађаји одвијају, увиђамо да је прича о убиству Фергуса Килпатрика принудно смештена у (не)одређени временски тренутак како би се приповедач поиграо чињеницама и тако завео читаоца. Други наративни ток се односи на самог Фергуса Килпатрика, за чију причу сазнајемо из пера Рајана Килпатрика, а која је, услед недоследности у приказивању, склона даљим испитивањима и доказивањима. На тај начин дознајемо да Фергус Килпатрик може бити издајник, а не јунак, као што је испрва назначено.

Борхесова тежња ка манипулисању историјским чињеницама постиже се употребом пародије, која се доводи у везу са историографском метафикцијом и покушајем поновног враћања прошлости. Поступак манипулације се огледа у поигравању са општеприхваћеним истинама, док је његов циљ оповргавање и преиспитивање истих. На примеру приче „Тема о издајнику и јунаку” најпре се сусрећемо са чињеницом да је Фергус Килпатрик настрадао као јунак. У том контексту, поигравање историјским чињеницама служи како би се показала могућност трансформације славних истина у тзв. „друге истине” и покаже се друга страна медаље. Овде Борхес реконструише постојеће записе о прошлости и повлачи паралелу између историје и књижевности. Тако, Рајаново новонастало откриће да је његов прадеда страдао под другачијим околностима од оних раније представљених га наводи на то да схвати да иза оне приче коју је дешифровао постоји један тајни заплет о коме одлучује да не говори (Гарсија Аранго 2020: 24).

2. Књижевно надзирање и моћ кроз призму односа паноптикона и позоришта

Како прича одмиче, тако залазимо у наратив који открива нову истину и баца светлост на досад неизречене историјске чињенице. До „нових истина” долази се путем истраге коју спроводи Рајан. Према Бошковићу (2004: 10), истрага, односно ислеђивање јесте правно-полицијска дисциплина и метод утврђивања и прикупљања доказа, откривања починитеља криминалних радњи, реконструкција почињених деликата и провера чињеница у циљу разјашњења кривичних дела путем строго прописаних техника. Како се постмодернистичка детективска прича темељи на механизму пародије и измештања улога актера, и у овом примеру увиђамо схему по којој осуђеник (Килпатрик) уједно игра улогу сопственог судије и бива кажњен смрћу која се одиграва у јавности, односно у позоришту. Како смо раније навели, детектив-биограф Рајан путем истраге наилази на не-обичне паралеле између живота и смрти Килпатрика и других славних историјских личности. Он увиђа да Килпатрик и Јулије Цезар умиру под сличним околностима, са много векова разлике. Док је Цезар убијен у Помпејском позоришту, Килпатрик страда у позоришту у Даблину, у Ирској. План атентата на Цезара извршава сенатор са својим завереницима, док план Килпатриковог убиства долази у виду сценарија који пише Нолан. Тај сценарио садржи готово све елементе из Шекспирових драма „Магбет” и „Јулије Цезар”, а „представа” о Килпатриковој смрти се одвија за време позоришне представе, што алудира на убиство Абрахама Линколна које се догодило у Фордовом позоришту у Вашингтону.

Позоришна сцена јесте један од кључних елемената „Теме о издајнику и јунаку” и може се посматрати кроз призму паноптичке производње моћи. Паноп-

тикон представља стожер Фукоовог дела *Надзирајћи и кажњавајћи*, док идеју о паноптикону преузима од Џеремија Бентама. Бентам описује паноптикон као врсту кажњеничке институције окарактерисану централном посматрачком кулом окруженом ћелијама, а Фуко га користи као метафору за надзирање друштва од стране разних државних институција које врше контролу над појединцима и чине да се у сваком тренутку осећају посматрано. Како затвореници нису у могућности да виде да ли их неко у одређеном тренутку посматра, паноптикон изазива осећај сталног надзора и подстиче самодисциплину код затвореника. Због тога, ову врсту архитектонског дизајна Фуко доводи у везу са надзирањем друштва. Идеја о паноптикону Фукоу служи да би објаснио однос моћи који се заснива између стражара и затвореника, односно посматрача и посматраних, где потоњи заузимају инфериоран положај. Принцип паноптикона применљив је на многе (државне) институције које врше моћ над појединцем, а то су најчешће затвори, школе, болнице, фабрике, суднице, па и сам закон. Ипак, због својих суштинских одлика и поставки, паноптикон се доводи и у везу са позориштем. Патрисија Бранко (2010: 277) објашњава да се међусобна веза између позоришта и закона може посматрати као однос који има и спекуларне и спектакуларне одлике. У оба случаја, простор делује као манифестација моћи да обликује место или сцену где право и позориште оживљавају и изводе свој спектакл. Архитектура простора у којима се спроводи закон поставља правни дискурс на одговарајуће место и прати позоришну димензију саслушања или дисциплинског програма. Узмимо за пример атентат. Атентат је једна врста позоришног догађаја, са мноштвом актера и унапред прописаног плана, односно материјала за изведбу. И код Фукоа, тема позоришта се често јавља као пример једне врсте опонашања злочина:

Било је чак неколико случајева готово позоришног опонашања злочина приликом погубљења окривљеног: користе се исто оружје, исти покрети. Правосуђе преко јавних мучења пред очима свих људи понавља злочин, обелодањујући тако истину о њему и истовремено поништавајући тај злочин смрћу кривца. (Фуко 1997: 45)

У „Тема о издајнику и јунаку” наилазимо на позоришну представу чију радњу изводе детектив/истражитељ (Рајан), иследник (Нолан) и осуђеник (Килпатрик). Због сазнања о издаји, Нолан осуђује Килпатрика на смрт и издаје наређење за његову егзекуцију, која ће се десити у позоришту.

Килпатрик је убијен у позоришту, али је и цео град послужио за позорницу, глумци су били припадници легије, а драма крунисана његовом смрћу протеже се на велики број дана и ноћи. (Борхес 1963: 125)

Казна Фергуса Килпатрика подразумева смрт пред очима јавности. У Нолановој представи он страда као жртва режима и јунак револуције. Та представа налази се унутар друге представе коју глумац гледа док игра своју улогу (Вељовић 2013: 106). Ова „спектакуларна” смрт даје револуцији митску фигуру и чини да она остане урезана у сећању и свести народа. Претпоставка да би Нолан могао да инсценира смрт револуционарног хероја наводе Рајана да помисли да се ради о изванредном начину за очување револуционарног циља. Пратећи сцене из „Магбета” и „Јулија Цезара,” Нолан успева да претвори погубљење издајника у херојски чин жртвовања (Венегас 2007: 283). Театрална представа погубљења претвара Килпатрикову смрт у јавни спектакл са циљем манипулације ширих народних маса. Сам чин инсцениране смрти трансформише издајника у националног јунака, што у очима јавности прераста у колективни наратив националног херојства. Смрт инсценирана пред публиком се претвара у важан историјски тренутак за једну нацију. Како се Борхес поиграва историјом и фикцијом, овим

поступком наглашава тему историје као унапред конструисаног наратива, а не фиксне истине чија се веродостојност не преиспитује. Попут позоришне представе, и историја се може обликовати, написати, инсценирати и поставити пред публиком ради постизања одређених циљева; у овом случају, јачања националног епа и стварања једног митског тренутка. Нолан, као иследник, значајно доприноси „митизацији” Килпатрикове смрти будући да својим дискурсом чини да издајник постане јунак у очима својих суграђана. Поред митизације Килпатрикове смрти, Нолан предочава и револуцију као један облик мита, трансформишући Килпатрика у јунака и жртву револуције, која његовом смрћу постаје основа за националну историју. У овом случају, револуција представља и средство стварања нове историјске истине, постајући и сама предмет измештања и манипулације. Сценарио по коме се одвија Ноланово иследништво, а самим тим представа Килпатрикове смрти, за народ постаје једна врста стварности. Град се трансформише у позорницу, а његови становници несвесно испуњавају своју наметнуту улогу (Вељовић 2013: 106). На овај начин увиђамо да ће свако видети искључиво оно што му је предочено и свако ће прихватити ону верзију приче која се одвија пред њиховим очима као једину истину. Инсценирана смрт Килпатрика пред публиком упућује и на паноптички модел надзора, у коме публика игра улогу посматрача, док Килпатрик служи као дисциплински механизам који трпи казну. Подсетимо се да је Килпатрик побуњеник, неко чије идеје треба „искоренити” и чији револуционарни дух треба потиснути. Његови поступци треба да буду кажњени, без обзира на то да ли је издајник или јунак. Из тог разлога, Килпатриково погубљење постаје део драмске сцене, ставља се у центар посматрања и посматрачима (друштву) даје до знања да су и њихови поступци предмет сталног надзора те да их иста казна чека уколико следе побуњенике попут Килпатрика. Онај који контролише перформанс и манипулише наративом (Нолан) се налази иза сцене и не видимо га. Он производи моћ тако што одређује шта ће публика видети, како ће то протумачити и како ће се тога сећати.

Поред разних сличности између лика Килпатрика и историјских личности које се на очигледан начин јављају у причи, од изузетне је важности подударност која настаје у сагледавању лика Фергуса Килпатрика и Данијела О’Конела, ирског ослободиоца који заузима значајно место у историји ове земље. Сличност између њега и Килпатрика огледа се у томе што се, према неким изворима, О’Конел сматра јунаком, док, са друге стране, постоје подаци да је он, у ствари, издајник (Гарсија Аранго 2020: 27). Даље, тело Данијела О’Конела почива на гробљу Гласневин у Даблину. Оно јесте једно од најпознатијих католичких гробља у Ирској и карактерише га масивни кружна кула висока око 45 метара. Поред тога што кула симболише нестабилност људског живота и пролазно доба човека, она такође указује на то да је гробље паноптичко. Паноптичка моћ гробља може се сагледати у томе што оно представља место колективног памћења. Попут паноптикона, који надзире и контролише појединца кроз дисциплинску моћ, гробља утичу на начин на који се памте мртви. Поред тога, у њему владају јасан ред и структура, са унапред одређеним местима за покојнике. Дакле, може се закључити да гробље представља механизам надзора који регулише и контролише смрт, али и диктира како ће друштво памтити своје суграђане, историјске личности, јунаке или издајнике. С тим у вези, видимо да Нолан контролише Килпатрикову смрт, пажљиво одређујући њене аспекте и околности под којима ће она наступити. Постављајући ту смрт на позорницу

(град), он утиче на колективно сећање једне нације, док одређује начин на који ће друштво памтити погубљеног револуционара.

Читава поигравање истином, чињеницама и фикцијом служи да би се манипулисало предоченом грађом, па тако Нолан себе представља као узвишеног актера који одлучује како ће тећи дешавања у свету, Рајан бира да ли ће нам рећи потпуну истину или ће сакрити поједине детаље, док Борхес, као хетеродијегетички приповедач, има потпуну слободу да нам исприча причу коју жели и на начин на који му приличи (Варас 1988: 85). На основу овога, можемо говорити о постојању књижевног надзирања које се јавља у виду обликовања и модификације историјских чињеница са циљем постизања одређених наратива, као што је случај са Нолановим драматизацијом Килпатрикове смрти. Фикција се јавља и као алат за надзирање и контролу историје, њеног памћења и њене перцепције, али и као критика моћи која се спроводи путем књижевности и уметности. Нолан, као писац и сценариста важних историјских догађаја, симболизује моћ коју књижевност има у управљању историјом и људским поимањем истине. На овај начин, књижевно надзирање у причи функционише као метод истраживања дубљих односа између моћи, манипулације и контроле.

Фукоовски гледано, термини попут „надзирања” и „паноптичког виђења” применљиви су само на односе који су потенцијално реверзибилни, као што је, у овој причи, однос издајник : јунак. Међутим, како Дорит Кон (1997: 68) наводи, сваки смисао се губи при покушају да се ови термини примене на однос између хетеродијегетичког приповедача, и ликова унутар књижевног дела. Разлог за то лежи у чињеници да „књижевни ликови не припадају истој онтолошкој равни као и наратор, што им не омогућава да буду слободни субјекти и побегну из својих графичких затвора” (Кон 1997: 68). Стога, они немају способност стварања књижевних ликова од свог приповедача. Ово свакако не значи да књижевност и моћ немају никаквих додирних тачака. Штавише, сагледавши доба постмодернизма које руши границе између стварности и фикције, можемо увидети да сви књижевни ликови, вођени гласом приповедача, егзистирају унутар истог фикционалног света и да сваки од њих, на неки начин, делује на оног другог и врши одређену контролу над њим.

3. Закључна разматрања

Склоност преиспитивању ствари, окретању историје и довођењу у питање општеприхваћене истине одлике су епохе постмодернизма и јављају се као опште одлике књижевности тог доба. Хорхе Луис Борхес, као претеча постмодернистичке сцене, отвара врата новим погледима на детективски жанр, обогаћујући га новим сферама истражног дискурса који се базира на историографској метафикцији, рушењу граница између историје и књижевности и постављању злочина на једну велику драмску сцену. Борхесова прича „Тема о издајнику и јунаку” јесте одличан показатељ реверзибилности историје и књижевних јунака, што постаје полазна тачка за даље сагледавање паноптичког виђења света и друштва и утврђивања моћи која се успоставља између књижевних јунака, књижевних јунака и приповедача, приповедача и читаоца, али и књижевних јунака и читаоца. На основу ове приче увиђамо да сваки њен учесник поседује моћ причања приче и историје онако како он жели, остављајући могућност различитих тумачења и доласка до више истине.

Причом „Тема о издајнику и јунаку” Борхес отвара врата за дубљу интерпретацију књижевног надзирања које се спроводи кроз паноптичку визију позоришта, револуције, историје и смрти. Борхес покушава да укаже на то да историја може бити прекомпонована књижевношћу, преводима и представама. Ова прича указује на снагу контроле коју књижевност и језик имају над друштвом јер видимо да Нолан не само да контролише догађаје већ и начине на које ће они бити перципирани и памћени. Такође, закључујемо да књижевност функционише као алат за манипулацију, а историја постаје подложна интерпретацији, чиме се поставља следеће питање: Да ли је историја само књижевна конструкција? Слично паноптичком принципу, где су појединци предмет сталног надзора и контроле, те се и понашају у складу са тим, друштво у Борхесовој причи реагује на наративе и симболе који су му постављени и представљени. Нолан је не само редитељ догађаја већ и архитекта колективног сећања, а то указује на то да је свет позорница где је смрт најављена, инсценирана и одиграва се под будним оком посматрача.

Литература

- Борхес 1963: Н. Л. Borhes, Мађтарије, preveo Božidar Marković, Beograd: Nolit.
- Борхес 1985: J. L. Borges, *Borges en diálogo: Conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari*, Barcelona: Grijalbo.
- Бошковић 2004: D. Bošković, *Islednik, svedok, priča: istražni postupci u Pešcaniku i Grobnici za Borisa Davidovića Danila Kiša*, Beograd: Plato.
- Бранко 2010: P. Branco, *On Prisons and Theatres: Santo Stefano and San Carlo, Law's Theatrical Presence*, 14/15, Centro de Estudos Sociais, University of Coimbra, Portugal, 277–285.
- Варас 1988: P. Varas, Intertextualidad en el cuento ‘Tema del traidor y del héroe’ de Jorge Luis Borges, *Texto Crítico*, 39, 90–97.
- Вељовић 2013: J. Вељовић, Историја као реверзибилан одраз истине у причи ‘Тема о издајнику и јунаку’ Хорхе Луис Борхеса, у: М. Анђелковић (ур.), *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са IV научног скупља младих филолога Србије, одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*, књ. I, Крагујевац: ФИЛУМ, 103–109.
- Венерас 2007: J. Luis Venegas, Writing Absence: History and Death in Borges’ „Tema del traidor y del héroe”, *Romance Notes*, 47/3, 281–289.
- Гарсија Аранго 2020: L. García Arango, Tema del traidor y del héroe: el juego de máscaras en un cuento de Borges, *Revista Comunicación*, 41/29/2, 22–30.
- Кон 1997: D. Kon, Optika i моћ u romanu, *Reč*, 1997/31, 65–71.
- Пиглија 2000: R. Piglia, *Formas breves*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући: настанак затвора*, превела Ана А. Јовановић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

EL TEATRO COMO MECANISMO DE VIGILANCIA PANÓPTICA EN EL CUENTO „EL TEMA DEL TRAIADOR Y DEL HÉROE” DE JORGE LUIS BORGES

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo presentar la idea de la vigilancia literaria de la sociedad desde la perspectiva de la visión panóptica aplicada al teatro. A través del análisis del cuento „El tema del traidor y del héroe” de Jorge Luis Borges, este trabajo explora las formas en que el teatro funciona como un mecanismo de control. „El tema del traidor y del héroe” ilustra la reversibilidad de la historia y de los personajes

literarios, señalando la existencia de relaciones de poder que se crean a nivel historia-ficción y traidor-héroe, situando la acción en el escenario teatral. Además de revisar la literatura que aborda el tema de la vigilancia y el control en la sociedad moderna, el trabajo responde a la pregunta sobre cómo la literatura puede ser un instrumento de vigilancia y cómo se implementa el control y el poder en el contexto teatral. Mediante un análisis más profundo, el trabajo aclara la dinámica del poder entre los personajes literarios, los narradores y los lectores, destacando el papel de control de la literatura y el lenguaje. El estudio muestra cómo la literatura puede manipular la historia y establecer control sobre la sociedad, mientras la autora del trabajo cuestiona si el mundo es simplemente un escenario donde interpretamos bajo la mirada del espectador.

Palabras clave: panóptico, teatro, vigilancia literaria de la sociedad, Jorge Luis Borges, „El tema del traidor y del héroe”

Tamara S. Čalopek